

LES IMAGES DE TÉLÉVISION
Repères pour un système de classification

Guy Lochard

Université Paris III (DESTEC)
Centre d'analyse du discours

Résumé : Cet article se propose d'adopter une approche globalisante de toutes les images diffusées par la télévision. Pour ce faire, il se porte résolument au pôle de la production du sens et présente un système de classification déterminé par deux principes. Le premier est de type sémio-discursif et conduit à adopter le critère de l'intentionnalité signifiante. Le second est plus empirique et accentue les spécificités de l'énonciation télévisuelle.

Au cœur, depuis près de cinquante ans maintenant, de multiples interrogations, l'image de télévision n'a pourtant que rarement fait l'objet d'approches systématiques et globalisantes de la part de la sémiologie. Deux types d'arguments sont couramment évoqués pour expliquer ce silence obstiné d'une discipline a priori directement concernée : le déficit esthétique de cette image qui voue toute analyse à un repérage infini de formes récurrentes, mais aussi, plus radicalement, la non-pertinence de cette question, la télévision n'étant après tout qu'un "média-support", véhiculant une multiplicité d'images hétérogènes, résistant à toute forme de catégorisation unifiante.

Sous leur masque d'autorité, ces objections font pourtant l'économie d'un éclairage centré sur l'histoire même de la discipline et sur les implications de ses paradigmes successifs. Mettant l'accent sur les similarités et les constantes plutôt que sur les différences, leurs présupposés respectifs semblent en effet, avoir fait obstacle à la reconnaissance de propriétés originales. Il en est ainsi dans la période structuraliste de la discipline où le postulat d'immanence centrant la réflexion sur les "faits filmiques" conduit à l'affirmation d'une grande proximité entre l'image de télévision et l'image de cinéma¹.

¹ Christian Metz en premier lieu, qui dans une remarque incidente de *Langage et cinéma*, avance que ces deux types d'images ne présentent entre elles que des différences mineures "par rapport au nombre et l'importance considérables des codifications que les deux langages ont en commun". Christian Metz, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971, p.176.

S'ouvrant aux dimensions contextuelles des messages, la posture "sémio-pragmatique" invite à la reconnaissance d'une spécificité de l'image de télévision. Qui ne tient pas dans cette perspective, comme le souligne Jean Mottet ¹, aux "caractéristiques formelles des énoncés", mais à une "une prégnance accrue des contextes". En se couplant à un "paradigme indiciaire" de plus en plus au cœur de la réflexion théorique sur la télévision, cette nouvelle perspective invite alors à un recentrement sur la relation communicative induite par ce type d'image. Elle est marquée également par une insistance sur l'autonomie spectatorielle, en permettant d'échapper à tout "déterminisme des effets".

Ces nouvelles postures théoriques, ne permettent pas cependant, au même titre que celles propres à la sémiologie structurale, d'adopter une perspective globalisante sur l'image télévisuelle. Se centrant sur des images posées comme manifestant "l'essence" de la télévision (l'information *en direct* en premier lieu), elles excluent de fait plusieurs types d'images qui pour n'être pas "spécifiquement télévisuelles" ne participent pourtant que de ce type de communication médiatique.

1. Deux principes fondateurs

La perspective proposée ici vise en conséquence à les réintégrer en se portant résolument au pôle de la "production" du sens. Elle prend la forme d'une proposition d'un système de classification ² prenant appui sur deux principes. Le premier est théorique. Sémio-discursif dans son inspiration, il conduit à adopter comme critère, dans l'analyse d'une image, celui de *l'intentionnalité signifiante* qui la porte. Le second a des fondements plus empiriques et conduit à mettre l'accent sur les spécificités de l'énonciation télévisuelle.

Assez général dans sa portée, le premier principe invite à considérer qu'une image isolée ou une séquence d'images télévisuelles résulte d'un *projet d'influence*³ du destinataire reposant sur une mise en

¹Jean Mottet, «Le discours télévisuel», *Hors- cadre* N°5, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1987.

²Elaboré dans le cadre d'un groupe de travail du GRAME (Coordination Jean Mouchon). Il a donné lieu à une première présentation dans le cadre des Ateliers méthodologiques de l'I.N.A.

³Postulat au centre de la problématique présidant aux travaux du Centre d'analyse du discours.

Pour une présentation plus complète de celle-ci et des travaux correspondants voir: Patrick Charaudeau, "Une analyse sémiolinguistique du discours", *Langages*, N°117, Larousse, Mars 1995.

scène discursive initiée par "l'instance de réalisation"¹. Cette visée de sens n'est pas pour autant souveraine. Elle reste dépendante d'autres sujets, impliqués dans l'acte de communication et agis également par une *intentionnalité signifiante (les sujets filmés)*. *Instance de réalisation* et *sujets filmés* entretiennent des rapports très variables marqués par une plus ou moins grande dépendance selon les situations de communication et les genres. Il s'agit donc en un sens d'une forme de communication *orchestrale* mais très spécifique puisque rien ne garantit que tous ces *sujets communicants* vont s'accorder et jouer au même rythme, chacun pouvant être porté à jouer sa propre partition.

Mais ces remarques pourraient être formulées à propos d'autres genres audiovisuels, le documentaire en premier lieu. Le premier principe à la base de ce système de classification s'articule donc avec un second principe. Il revient quant à lui à démarquer l'image télévisuelle des autres formes d'images animées en soulignant la possibilité de "décrochages" avec la strate verbale dans certains contextes de réalisation se caractérisant par une simultanéité du tournage et du montage des images². Dans tous ces cas, visuel et verbal sont pris en charge par des sujets interdépendants (le réalisateur et différents types de locuteurs) mais irréductiblement autonomes³. Ceux-ci peuvent en conséquence nouer des rapports très variables, qui ne sont en rien unilatéraux et peuvent donner lieu dans certaines situations, à un renversement de la subordination de l'image à la parole qui préside habituellement à la communication audio-visuelle. Indépendamment des genres, des contenus et des modes de transmission (direct/ différé), ce serait donc la spécificité de la télévision que de reposer sur un *dédoublement énonciatif*⁴

¹ L'emploi de cette expression vise à souligner la dimension collective et contrainte (la soumission aux règles du dispositif) de la réalisation télévisuelle par rapport à un idéal de la réalisation cinématographique.

² Autrement dit l'ensemble des images réalisées "dans les conditions du direct" c'est à dire sans remontage *a posteriori* et ce, indépendamment des modes effectifs de retransmission (instantané ou décalé dans le temps).

Cet ensemble de situations renvoie à la notion de "télévision de continuité" (vs "télévision de continuité") avancée par Jérôme Bourdon.

Jérôme Bourdon, "Propositions pour une sémiologie des genres audiovisuels", Paris, *Quaderni* N°4, 1988, p.19-37.

³ Proposition développée dans : Guy Lochard, *Les mises en scène visuelles de la parole à la télévision*, Thèse nouveau régime, Presses Université de Lille I, 1990.

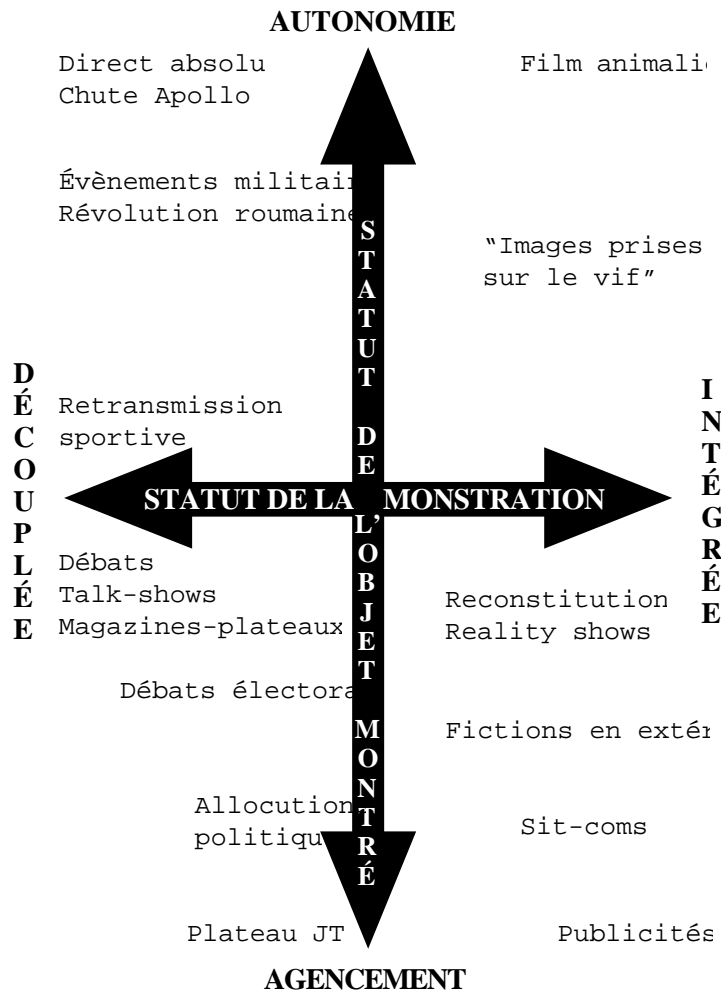
Guy Lochard, Débats, "Talk-shows : de la radio filmée ?", in *Communications et langages*, N°86, Paris, Retz, 1990.

⁴ Guy Lochard et Jean-Claude Soulages, "Talk-show", La part de l'image", *Psychologie française*, Tome 38-3, Dunod, 1993.

ouvrant à des situations plus ou moins graduées de disjonction entre l'énonciation verbale et l'énonciation visuelle.

La démarche de classification des images télévisuelles proposée ici se fonde sur ces deux principes.

Elle se matérialise par la construction d'un espace de distribution régi par le croisement de deux axes d'opposition que visualise le diagramme suivant.



Le premier axe a trait au statut de *l'objet montré* qui peut donc être étalonné et situé sur cette échelle en fonction d'un critère d'*autonomie* ou au contraire d'*agencement* de cet objet. Le second axe a trait quant à lui au statut de la *monstration*, opération recouvrant l'ensemble des choix de visualisation de la scène montrée : *sélection* (choix des objets montrés), *paramétrage* visuel (échelle de plans, angles etc...), *séquentialisation* (articulation des différentes unités de composition). Cette opération sera décrite ici, en vertu des principes précédemment définis, sous l'angle de sa plus ou moins grande dépendance avec l'énonciation verbale.

La première échelle vise à évaluer la plus ou moins grande "artefactualité" de l'objet montré. S'agit-il d'un objet entièrement *agencé* à des fins de médiatisation ou au contraire d'un objet existant de façon totalement autonome, indépendamment d'un regard télévisuel ? Un tel critère engage ainsi à repérer l'existence de plusieurs degrés de pré-construction des images qui transitent sur nos écrans. En se situant aux deux extrêmes de ce premier axe d'opposition, on peut en effet distinguer à un degré zéro d'*intentionnalité signifiante*, des images, quelque peu idéales, rendant compte d'un univers référentiel existant "en soi", qui prendrait forme de façon identique si un regard médiatique ne se portait pas sur lui, et à l'autre extrême de cet axe d'opposition, des images entièrement construites à des fins d'*influence* sur le destinataire. Des images donc fondamentalement "extraverties", ne résultant à tous les niveaux de leur construction que d'une mise en représentation, intentionnelle et pré-concertée par l'ensemble des acteurs, médiatisés et médiateurs, *sujets montrants* et *sujets montrés*.

La deuxième échelle permet quant à elle de repérer des degrés d'autonomie de la strate visuelle par rapport au verbal. En adoptant comme critère, celui des liens entre le niveau verbal et le niveau visuel, je peux donc distinguer aux deux extrémités de ce second axe d'opposition :

- des types images résultant de situations de communication télévisuelle dans lesquelles la dimension visuelle est totalement subordonnée, intégrée à un projet global de signification placé sous la responsabilité d'un *supra-énonciateur*, bénéficiant d'une situation de maîtrise ou du moins de potentielle maîtrise des deux strates langagières afin de produire un acte de communication synchrétique

-des types d'images résultant de situations de communication télévisuelle dans lesquelles la dimension visuelle, du fait de certaines

conditions de production assez exceptionnelles, peut totalement s'autonomiser par rapport au verbal, se *découpler* et s'affranchir de celui-ci jusqu'à imposer sa propre logique.

2. Un système de classification

En croisant ces deux types de critères et en les faisant jouer, peut donc être mis en place un système de distribution de l'ensemble des images véhiculées par le média télévisuel

2.1. Des situations " inouïes "

A la pointe située à l'extrême-gauche de l'espace de distribution, au croisement des critères *d'autonomie* maximale et de *découplement* maximal du visuel par rapport au verbal, apparaissent logiquement des images de direct *absolu*, (co-temporalité entre temps événementiel, sa diffusion et sa réception), rendant compte d'une matière événementielle totalement imprévue. Un exemple frappant est celui de la chute catastrophique de la fusée propulsant la navette Apollo. Dans tous ces cas, souvent dramatiques, il y a donc préméditation de l'acte de télévisualisation mais non prévision de la situation événementielle. Cela place donc les *sujets montrés* et les *sujets montrants* dans une situation inattendue, non-programmée, véritablement inouïe. L'instance de réalisation tente alors de rendre compte d'un événement s'imposant à elle indépendamment des logiques de l'énonciateur verbal. Elle impose ses propres (ses possibles) choix de monstration aux commentateurs, réduits eux-aussi à essayer de discerner et d'interpréter une situation inédite.

Ce type de situation nous ramène à celle analysée par François Jost, qui a pris appui, dans son ouvrage *Un monde à notre image*¹, sur l'exemple de certains événements militaires de la révolution roumaine retransmis en direct. Les incidences au plan de l'énonciation verbale de ces contraintes situationnelles ont été mises en évidence par ce chercheur. Il souligne les effets de cette impossibilité que rencontre le sujet en charge du commentaire de procéder à des identifications référentielles. Il conclut cette analyse en montrant que ce locuteur est progressivement gagné par une certaine "aphasie"², incapable qu'il est de dépasser le stade du constat et de la pure description.

¹François Jost, *Un monde à notre image*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992.

²Ce type d'images est situé dans le schéma à un niveau inférieur et dans une

2.2. Des images "préméditées"

A l'autre extrême de cet espace de distribution, se positionnent logiquement les images véhiculées par la télévision qui semblent être, du fait de leurs conditions de production et de leur visée d'influence, les plus *préméditées* : les images de publicité. La publicité apparaît en effet comme la catégorie d'image télévisuelle la plus *agencée*, dont tous les paramètres sont, sinon maîtrisés (*effets visés # effets réalisés*), du moins entièrement conçus par l'instance de production comme devant générer des effets de séduction sur le destinataire, du choix des acteurs au décor en passant par les paramètres photographiques. On est bien là à un niveau d'*agencement* maximal, qui concerne tant *l'objet montré* (totalement subordonné au projet de signification de l'instance de production) que *l'instance de monstration*, dont tous les choix participent de la stratégie d'un discours synchrétique préélabéré.

Dans cette zone de classification vont donc intervenir logiquement d'autres types d'images faisant également intervenir au niveau du *montré* des sujets dont l'action est assujettie à des directives du *sujet montrant*. On y retrouvera en conséquence les images des *sitcoms*, tournées dans des décors entièrement artificiels, scénographiés, chromatisés en fonction d'un projet de signification bien spécifique (ce qui est moins le cas des images de certains genres fictionnels plus traditionnels tournés dans des décors naturels, dans lesquels le *sujet montrant* est pour partie tributaire d'un cadre locatif préexistant). Suivant cette logique de classification, on placerait donc légèrement en dessus de cette zone, certaines fictions relevant d'esthétiques "néoréalistes", immergeant volontairement les acteurs dans des situations authentiques, autrement dit tous ces types de production relevant de modes de représentation disposés à "accueillir" les aléas d'un univers pro-filmique existant indépendamment du regard porté sur lui.

On retrouverait aussi dans ce quadrant inférieur droit mais dans la zone supérieure, en vertu d'un moindre niveau d'*agencement*, les images correspondant à des genres spécifiquement télévisuels comme les scènes reconstituées de *reality -shows* donnant à voir, soit les individus ayant eux-mêmes vécu les événements, soit des

position plus "intérieure" (moindre *découplage* par rapport au premier exemple (navette Apollo) dans la mesure où on peut présupposer que les sujets filmés pouvaient avoir conscience d'une télévisualisation en cours, ce qui pouvait avoir pour conséquence chez eux, même à un niveau minime, l'intervention d'un processus de *mise en scène de soi*, donc d'*agencement*).

acteurs professionnels incarnant ces personnages. On y retrouverait ainsi les images des scènes totalement *reconstituées* de certains reportages de même que les images de reportages *narrativisés* donnant à voir des individus "authentiques", surpris dans des scènes de leur vie quotidienne, parfaitement conscients donc de l'opération de filmage¹.

2.3. Des images "prises sur le vif"

Cette logique nous conduit ainsi insensiblement dans une aire correspondant au quadrant supérieur-droit, où la *monstration* est toujours partie prenante d'un discours audiovisuel syncrétique (image *intégrée*) mais rend compte d'un monde phénoménal existant *en soi*, indépendamment d'un regard médiatique. S'intègrent donc logiquement dans cette catégorie toutes les images "prises sur le vif". Les images les plus caractéristiques de cette catégorie sont ces images d'amateurs, dont sont friandes aujourd'hui les chaînes de télévision, leur imperfection technique leur conférant un *plus de réel* (les images de la catastrophe de Vaison-la-Romaine, l'affaire Rodney King aux USA). Figurent dans cette zone toutes les images informatives (mais aussi certaines images d'émissions de divertissement) tournées à l'insu des sujets filmés.

Au point ultime de cette situation *d'autonomie* de l'univers référentiel mais aussi de *couplage* de l'image à la voix du commentaire, se situerait donc le film animalier classique qui présuppose une totale "naturalité" des agissements des êtres filmés (sans acclimatation aux instruments de filmage ni dressage indirect des animaux comme c'est de plus en plus le cas dans certains néo-films animaliers scénarisés).

2.4. Des pseudo-événements.

A ces faits "a-médiatiques", événementialisés par des "images-traces" s'opposent en conséquence l'ensemble des événements "programmés" qui occupent de plus en plus nos écrans. Dans ces situations relevant des *pseudo-événements* (Daniel Boorstin), les *sujets filmés* totalement conscients de la médiatisation dont ils sont

¹Ces images correspondent donc à ces situations itératives et banales (gestes de travail, déplacements etc.) mais suffisamment vraisemblables pour que le spectateur ne puisse pas mettre en doute l'authenticité de l'acte reproduit. Elles relèvent selon l'expression de Jost du *probable* et donc d'un type de *feintes* assumé et ostensible, François Jost, "Le feint du monde", *Réseaux*, N°72-73.

l'objet agissent en vertu de stratégies de *mise en scène de soi*, plus ou moins concertées avec l'instance de réalisation ¹.

S'intègrent ainsi dans la quatrième aire de distribution (inférieur-gauche), les images de toutes les "émissions de plateau" (débat, *talk-shows*, séquences de plateaux de magazines, etc) qui rendent compte d'une scène verbale plus ou moins ritualisée, dans des situations de direct *absolu* ou *différé*. Dans tous ces cas de figures, il y a une certaine interdépendance entre visuel et verbal dans la mesure où ces situations de communication télévisuelle reposent sur des stratégies prévisionnelles et pleinement concertées de *monstration* de l'action, programmée ou prédictible (prédétermination des emplacements des caméras, prévision des déplacements des personnages). Mais il demeure toujours une part irréductible d'autonomie et donc de marge de manœuvre pour l'énonciateur visuel, qui peut s'en tenir à un pur "suivi" de la scène centrale (alignement par exemple sur les tours de parole dans les émissions de débats) ² ou au contraire s'affranchir par rapport à celle-ci en "décrochant" systématiquement sur l'interlocuteur, en opérant des prises de vues de scènes "périphériques".

Le *sujet montrant* inscrit bien son travail dans ces cas dans des schèmes descriptivo-narratifs, comme l'avait bien mis en évidence Umberto Eco ³dès les années 60 en définissant le direct comme une forme de "récit impromptu". Il reste cependant tributaire du déroulement effectif de l'action filmée, toujours sujette à de l'imprévisible, ce qui exige donc de lui une capacité d'improvisation. Pour paraphraser Eco, on peut donc dire que ce type de *direct agencé* met en place une situation d'énonciation audiovisuelle "collective et organique", mais ouverte à de possibles variations et écarts par rapport à ce qui est attendu. Ce qui n'est pas le cas du *direct absolu* où la situation d'énonciation est bien également

¹Les images de retransmission d'événements sportifs présentent à cet égard une certaine ambivalence. Elles rendent compte d'événements existant indépendamment du média (il y a le plus souvent un public "immédiat") mais constituent aussi d'authentiques spectacles télévisuels, abordés comme tels par les joueurs (la théâtralité de leurs gestes) et par les spectateurs (les exhibitions très organisées de leurs supporters). C'est ce qui justifie dans le schéma leur position intermédiaire entre la zone supérieure et la zone inférieure.

²La visualisation relève donc dans ce cas d'un régime de "synchronie communicationnelle" qui s'oppose à des régimes "d'asynchronie communicationnelle" ou de "synchronie situationnelle". Pour ces notions voir Guy Lochard et Jean-Claude Soulages, "Talk-shows : la part de l'image", *Psychologie française*, Dunod, Tome 38-3, 1993.

³Eco (Umberto), *Le hasard et l'intrigue, L'œuvre ouverte*, Paris, Points Seuil, 1979.

"collective" mais pas "organique" car soumise à un univers référentiel non prédictible, pris en charge par un réalisateur qui est instauré par les circonstances en régisseur du processus de signification.

Aux limites de ce quadrant apparaissent donc des types d'images comme celles des débats politiques ritualisés (les grands "duels" présidentiels par exemple) mettant en scène des acteurs politiques dont l'apparence, la gestualité, le comportement ont été totalement "prémédités". Ces situations donnent lieu, on le sait, au niveau de la monstration, à une "neutralisation" du processus de mise en image (interdiction des plans de coupe etc). Si celle-ci est virtuellement *découplée* ou *découplable*, elle ne l'est pas dans les faits, de par l'intervention de normes institutionnelles (codification de la prise de vues contrôlée par les conseillers en communication des candidats et les instances officielles).

Cette logique de classification conduit donc à situer plus à l'intérieur (niveau inférieur d'*autonomie*), et plus bas sur l'axe vertical (niveau supérieur d'*agencement*), les images de situations monologiques (les allocutions des gouvernants) ainsi que les images de plateau des journaux télévisés donnant à voir, comme les précédentes, un acteur médiatique dans une situation de mise en représentation préméditée et soumise à un processus de monstration également normalisé et programmé.

3. Un questionnement

Fondé, contrairement à une tradition théorique sur des critères siégeant au pôle de la "production du sens", ce mode de classification tend à questionner certains formes de théorisation contemporaine de la sémiotique de l'image télévisuelle. En se situant d'emblée à un niveau inter-sémiotique, elle se démarque des approches par trop "ontologiques" de la télévisualité déniaient les rapports syncrétiques que ce type d'image entretient avec le matériau verbal en invitant à déplacer certaines formes de catégorisation sémiotiques par trop figeantes.

Le premier questionnement a trait aux racines de "l'indiciarité" télévisuelle. Celles-ci ne sont pas, dans cette perspective, à rechercher dans le seul matériau visuel mais aussi dans le matériau verbal qui constitue tout autant un lieu d'inscription de "traces de réel". Souvent invoqué, le "pouvoir indiciaire" de la télévision ne se manifeste pleinement que dans certaines images : celles de *direct*

absolu où le "tremblé" de l'image ne prend sens que parce qu'il est confirmé par les hésitations et le trouble qui s'empare de la voix du commentaire. Mais il réside tout autant dans la désarticulation qui s'opère alors entre l'image et le verbe, chacun jouant désespérément sa propre partie.

Le couplage des strates langagières et la cohésion inter-sémiotique qui en résulte (axe horizontal) nous introduirait par contre dans une autre logique. Au principe également du pouvoir de captation des images enregistrées des films animaliers, "l'indiciarité" vient en effet se combiner dans toutes les images *intégrées* à la "conventionnalité" que réintroduit toute adjonction d'un commentaire dominateur (et non plus dominé) ou encore l'intervention d'une musique savamment illustratrice. "Indiciaire", l'image télévisuelle se révèle alors dans sa dimension "symbolique", présente également à bien d'autres niveaux (de l'adjonction d'un carré blanc à celle des incrustations de logos et autres "cabocons").

La progression vers un *agencement* maximal dans laquelle nous engage l'axe vertical tendrait à nous faire entrer dans une autre logique qui est celle de "l'iconicité". Peu importe en effet pour les images *découplées* des débats et autres allocutions, la contemporanéité entre le fait advenant au monde et son affichage instantané sur l'écran. Peu importe également leur unicité : les scènes concernées peuvent avoir été répétées. Il en est de même pour les images fictionnelles ou semi-fictionnelles des *reality shows*, *sitcoms* et publicités. L'important est dans ce cas la qualité mimétique de la représentation. Mais pas plus que les images correspondant au premier niveau du tableau, ces deux catégories n'échappent à une logique graduée de conventionnalité, propre à l'ordre du "symbole", à proportion d'un niveau *d'intégration* de la parole

Provisoire, cette typologie se propose donc de poser dans le continent audiovisuel une spécificité de l'image télévisuelle tout en prévoyant des critères de classification qui permette de rendre compte de l'ensemble de ses formes de manifestation. Elle ne postule pas en conséquence un seul mode de communication télévisuelle prenant appui sur un unique "type de signes" s'imposant à l'ensemble des genres, l'indice¹. Appréhendant l'image de

¹Une position bien résumée par cette affirmation de Frédéric Lambert : "*La photographie et le cinéma sont eux aussi des supports indiciels : ils ont mis en co-présence l'objet représenté et le support qui le représente. Ce que rajoute la télévision, c'est que l'on sait que cette co-présence entre l'objet et le support qui*

télévision dans son interdépendance avec d'autres niveaux langagiers, elle la définit comme un lieu de croisement de plusieurs types *d'intentionnalités signifiantes*, mobilisant, en fonction des genres et des situations de communication, différents "ordres de signification"¹.

reproduit l'objet peut se doubler d'une co-temporalité (la simultanéité du direct). C'est pourquoi dans le flux télévisuel, l'indice du direct finit par contaminer l'ensemble des genres et des images qui nous sont présentées :le film ,la publicité , le jeu , le débat , le magazine semblent ne jamais être diffusés mais "transmis". Frédéric Lambert, "Les indices du direct" , in Télévisions, La vérité à construire,Paris, L'Harmattan, Collection Champs visuels , 1996.

¹ Pour reprendre une expression d'Eliséo Véron, "Il est là, il me voit , il me parle", *Communications*, N°38, Paris, Le Seuil , 1985, p.98-120.