

L'image écran, de la toile à l'interface

Jean-Claude Soulages¹

Université de Lyon 2
ICOM, ELICO, Lyon 2

La représentation picturale a enfermé le spectateur dans un cadre. L'écran du cinéma a libéré cette image en lui apportant un cadre-scène, en inventant une place à un sujet regardant co-producteur d'un univers diégétique autonome. Au spectateur éloigné du grand écran, a succédé l'écran performatif du terminal télévisuel. Le flux télévisuel a étendu le cadre d'usage de l'écran cinématographique et démultiplié les postures spectatoriennes. Le terminal des origines est devenu une interface et le flux télévisuel esquisse déjà la silhouette d'un nouveau réseau et d'un nouvel acteur. En abandonnant son destin fonctionnel et solitaire, l'écran informatique dès qu'il a été mis en réseau a donné naissance à une communauté médiatique réticulaire bousculant l'agenda centralisateur et monolocutif du terminal télévisuel. Ce à quoi nous assistons, c'est à un vaste phénomène d'individualisation et de transitivité des écrans mais surtout d'appropriation des technologies de communication par leurs usagers.

MOTS CLÉS : MEDIA, ÉCRAN, IMAGE, FILM, TÉLÉVISION.

The pictorial representation locked the spectator into a frame. The screen of the cinema released this image by bringing him a frame-scene and inventing a place to a spectator co-producer of an autonomous universe. To the spectator remote from the big screen, succeeded the performative screen of the television terminal. The television flow spreads the uses of the screen film and slowed down the viewer's postures. The terminal of the origins became an interface and the television flow already sketches the silhouette of a new network and a new actor. By giving up its functional and solitary fate, the PC screen as soon as it was put in network gave birth to a reticular media community pushing aside the centralist diary of the television terminal. What we attend it is for a vast phenomenon of individualization and transitivity of screens but especially a creative appropriation of the technologies of communication by their users.

KEYWORDS: MEDIA, SCREEN, IMAGE, FILM, TELEVISION.

¹ Jean-Claude Soulages est Professeur à l'Institut de la Communication
Université Lumière Lyon 2

Domaines de recherche ; média, représentations, imaginaires.

Dernier ouvrage paru, *Les Rhétoriques télévisuelles ou le formatage du regard*, DeBoeck, 2007.

Les hommes ont appris très tôt à fabriquer des images, à les contempler mais aussi à les habiter. De ce jeu incessant de fascination et de soumission sont nés, en Occident, des oeuvres mais aussi des supports, interfaces qui en sont venues à jouer un rôle déterminant dans nos encyclopédies culturelles à tel point que, dans les sociétés contemporaines, ces instances médiatisent pour une grande part le rapport de l'individu moderne à la société, au réel, mais aussi à son imaginaire. Les premières fresques, les statues, les monuments, les toiles et puis aujourd'hui les écrans ont pu ainsi successivement représenter les étapes de cette iconisation et de cette transposition du monde vécu ou imaginé. Dès les premiers siècles de notre ère, instrumentalisée par l'institution religieuse, l'image médiatisée est devenue, comme l'affirme Marie-José Mondzain : « le mode de communication universel de la vérité et la propriétaire légitime de tous les lieux et de toutes les nations où elle instaure son « opto-cratie » (). Le processus de mondialisation, de planétarisation de l'image est amorcé². L'avènement de cette médiation a inauguré une rupture décisive avec les arts du corps et de la présence en mettant en oeuvre des artefacts de la simulation et la toute puissance de l'analogie et donc de l'absence. D'où le trouble et les controverses multiples que ces avatars de la réalité susciteront constamment en raison de l'illusion d'immédiateté des univers qu'ils offrent au sujet regardant. En effet, la relation analogique qu'offrent l'image et ses artefacts, prend le contre-pied des opérations savantes de segmentation et de conceptualisation que l'écrit mobilise et sur lesquelles il édifie son pouvoir. L'autre rupture fondamentale et qui concerne la réception est bien le fait que le spectateur de l'image, plus intensément que le lecteur, s'est doté d'un corps. Comme le déclare Hans Belting « aucune conception de l'image ne saurait se dérober à cette relation qui lie d'un côté l'image à un corps-spectateur, de l'autre au médium-support qui la véhicule. »

Dès le Quattrocento, la perspective avait cherché à incarner un point de vue humain en greffant à la représentation un il unique. La figuration pré-moderne de l'univers n'offrait a contrario que la cartographie graphique et symbolique d'un ordre social ou religieux. À la représentation venait s'ajouter désormais le regard et donc le corps d'un spectateur. L'apparition du cadre assigna du même coup un emplacement à ce dernier dans une figuration inédite qui enferma l'image dans une vision anthropomorphe des motifs. Les règles picturales en témoignent, la place de la ligne d'horizon dans les peintures de paysage ou bien l'art du portrait (dont le sujet fixe le sujet regardant), toute la composition y était faite pour le tiers exclu de la représentation, le corps (absent) du spectateur. Dans le même temps, le spectateur empirique, hors-cadre, se mit à exister, acteur social qui, avec l'apparition d'un marché et la circulation des interfaces médiatiques, se transforma petit à petit en public. L'image devint du même coup un artefact performatif, celui du point de vue réflexif d'une communauté humaine sur elle-même. A l'intérieur de chaque tableau, les scènes peintes se transformaient en

2 Mondzain M.-J. (1996), p. 201.

visions assujetties à la présence du regard social. Et, c'est bien de ce même dispositif, le cadre-écran asservissant le regard du sujet regardant, que naîtront à leur tour le cadre de la photographie et puis ceux de tous les écrans qui vont lui succéder, ceux du cinéma, de la télévision et aujourd'hui de nos écrans digitaux.

La toile-écran

En définitive, au début du siècle dernier, l'image-toile qu'incarne le cinéma apparaît comme la résultante de ce lent processus « d'apprivoisement » de la médiation par l'image à travers un amalgame laborieux de l'art pictural et de son cadre, de la photographie et de ses champs, du théâtre et de ses mises en scène. Dès ses origines, le cinéma a grandi dans une forme de compagnonnage étroit avec le spectacle vivant. Il en perpétue, du reste, certains rituels, la salle, la sortie, la survivance d'une pratique culturelle populaire. Manifestement, la toile-écran reste structurellement marquée par la présence et l'interaction discontinues avec le public présentiel de la salle de spectacle. Devant les yeux éblouis du spectateur, l'écran filmique va libérer l'image figurative de sa temporalité inerte en lui apportant une linéarité syntagmatique assurant la fusion de l'espace et du temps. Mais le film va surtout réussir à délivrer l'image du carcan du cadre-support car, dans les coulisses de cette toile-écran, le hors champ et la magie de la salle de spectacle vont nourrir toute une dynamique narrative de captation. Le montage, les effets visuels vont consolider cette visée constante d'implication affective du corps du spectateur en immergeant ce dernier au coeur même de la représentation. Progressivement, le grand écran, est parvenu à imposer un cadre-scène qui a inventé une place pour le sujet regardant, co-producteur d'un univers diégétique autonome, mais auquel le spectateur empirique reste délibérément extérieur, voyeur, rejeté hors cadre. Avec le développement des technologies de l'écran cinématographique, cette intégration du corps du spectateur s'amplifie chaque jour ; des premiers grands écrans aux écrans hémisphériques ou aujourd'hui à travers les procédés immersifs du cinéma en relief. Ces procédés sont redevables principalement du règne sans partage du genre fictionnel qui, avec sa temporalité native et différée et ses publics claquemurés dans la salle obscure, est parvenu en grande partie à saturer le cadre d'usage de la toile-écran. Comme le soulignait déjà Christian Metz lorsqu'il postulait l'existence de deux régimes d'identification, l'écran fictionnel a paradoxalement donné naissance à un double corps du spectateur, un corps empirique réceptacle d'affects et un corps imaginaire, ce dernier opérant, à travers le régime de fictionnalisation, le recouvrement systématique du premier. Ce qu'a pu établir en fait l'image cinématographique, c'est la possibilité d'une série de relations transitives à un monde possible figuré qui prend désormais vie par l'intermédiaire de ces « automates spirituels ³ » audiovisuels qui miment la perception humaine. Car l'opération de figurativisation au-delà

3 Deleuze G., (1985)

de la question d'une quelconque référentialité propose un « effet monde » construit à partir d'affects et de percepts. Toutefois ces mondes recomposés qu'engendrent la toile-écran tout comme leurs publics demeurent des créations discontinues et éphémères, débrayées pour une grande part du monde vécu et de l'expérience sociale des acteurs sociaux.

Le terminal-écran

De la toile-écran au terminal écran, des ruptures décisives vont s'opérer. En premier lieu sur le plan du dispositif médiatique. D'un côté cohabitent un lieu public, un écran collectif, une œuvre unique, des salles de spectacles, des circuits d'édition, de distribution et de productions dédiés. A contrario, la télévision est le fruit de la rencontre d'un lieu privé, d'un écran individuel et d'une multitude de genres à travers la programmation unilatérale d'un flux et du même coup de celle du téléspectateur lui-même. En effet, le petit écran a démultiplié le cadre d'usage générique devenu hégémonique qu'a contribué à instituer le cinéma — la fiction et son *spectator in fabula* hérité du genre romanesque — en proposant, pour ce téléspectateur désormais individué, de nouvelles logiques d'usage ; informative, ludique, voyeuriste, compassionnelle. Au spectateur éloigné du grand écran, a succédé le public performé du terminal télévisuel. Daniel Dayan a analysé ces transformations et le statut spécifique de ce public de télévision : « Les spectacles à public reposent sur une performance du spectateur comme membre d'un public, sur une performance publique d'un spectateur. Les spectacles à spectateur voient une telle performance disparaître pour être reprise en charge, simulée par le texte. Tout se passe comme si la participation de ce dernier n'était qu'une intériorisation, qu'une transposition sur le registre privé d'une performance sociale⁴. » Car cet écran-terminal aux antipodes du spectacle discontinu et intériorisé du cinéma assigne un rapport individué, immédiat et continu inédit à son spectateur, une relation explicite fusionnant ce double corps du spectateur du film. Irrigué par l'omniprésence du direct, le petit écran est à même de proposer à toute une collectivité un site de réunion, un authentique « participe présent ⁵ » et l'institution d'une « communauté imaginée ⁶ » de la Nation moderne à l'élaboration de laquelle il a contribué de façon déterminante tout au long de la seconde moitié du XX^e siècle. Rapport quasi-ontologique fondé en grande partie sur le partage d'une même temporalité. Alors que le cinéma s'est déréalisé en basculant du côté de l'imaginaire, la télévision, rejeton de la technique occidentale, prolonge cette dimension « ensembliste-identitaire » du faire social technique décrite par

4 Dayan D., (1984)

5 Gheude M., (1994)

6 Anderson B. (2002)

Cornelius Castoradis⁷ dont le projet est bien de produire un monde entièrement « prévisible et transparent ». A cet égard, les métaphores qui accompagnent sa naissance sont éloquentes, « fenêtre ouverte », « lucarne », « miroir », etc. Écran performatif qui, à travers cette réflexivité spéculaire, permet au « grand public » lui-même et à ses imaginaires de s'incarner et de se reconnaître à travers l'individualisation et la démultiplication du regard de chaque téléspectateur.

L'écran télévisuel, grâce à sa configuration médiologique, a ainsi réussi à instituer une audience d'individus, de citoyens cathodiques à laquelle il a rapidement prodigué de nouveaux usages mais aussi de nouvelles cartes cognitives. Car même, si la télévision des origines a été observée dans un premier temps comme une lucarne magique et merveilleuse, support inédit d'attractions, elle a très vite quitté ce statut de simulacre pour celui de média de communication. Au bout de la chaîne, le téléspectateur n'est plus seulement un spectateur, il est avant tout le membre d'un public, destinataire de performances qui détient désormais, au cœur du marché des industries culturelles, le final cut. Ce protagoniste y est le plus souvent désigné et contractuellement ou institutionnellement encadré par des rituels socio-discursifs qui concourent à générer une forme de co-présence à l'intérieur même des émissions (regard adressé, posture frontale, asservissement des mouvements du cadre, etc.). Le flux des programmes porte l'empreinte de ces procédés d'encadrement génériques et institutionnels qui nourrissent la performativité de dispositifs télévisuels supportant des cadres participatifs des plus disparates (celui du journal télévisé, des jeux, des émissions de variétés, de débats, etc.). Plutôt qu'à une syntagmatique linéaire des plans⁸, cette image adressée que génèrent l'écran télévisuel et ses dispositifs relève plutôt d'un véritable jeu de commutation du regard du téléspectateur, érigé en véritable contre-champ de l'écran. En rompant avec le continuum diégétique du cinéma et en construisant ses propres paliers d'accès au réel, le flux télévisuel a non seulement étendu le cadre d'usage du petit écran mais surtout démultiplié les rhétoriques écraniques en secondarisant le « cadre-scène » de son ancêtre cinématographique au profit d'une nouvelle topologie du regard à travers de nouvelles trajectoires du corps du spectateur ; spectateur regardé depuis le « cadre fenêtre » du journal télévisé, spectateur-lecteur des « cadres-fresques » ou téléspectateur mobile du « cadre-parcours » des reportages. C'est toute une dynamique du contact, reposant sur la performativité d'un réseau de « signifiants indiciels »⁹ qui va voir le jour.

À ces nouveaux dispositifs de la discursivité sociale correspond désormais un nouvel acteur, un citoyen cathodique, avatar d'une grille de programmes. Ainsi, cet instrument de proximité que constitue l'écran domestique a débouché mécaniquement sur un mouvement tendanciel qui a conduit à l'embeddment du téléspectateur dans les programmes, accomplissant une sorte de boucle réflexive

7 Castoriadis C., (1975)

8 Metz C. (1968)

9 Veron E., (1983)

entre le destinataire des images et leur motif. Selon la prédiction d'Umberto Eco¹⁰, l'écran-fenêtre s'est petit à petit transformé en écran-miroir. Le terminal en est venu à être saturé par la présence de son usager au terme de cet apprivoisement progressif de l'intimité de l'individu moderne, désormais nu au centre de l'écran. La programmation s'est calquée progressivement sur la figure de son usager, le parler, les protocoles, le style, l'agenda et les univers montrés, tous ces reflets incarnent ceux du « miroir social ¹¹ » que tend le média à ses publics. Cette logique d'individuation a été exacerbée par la mise à l'antenne des programmes de la télé-réalité. L'attractivité de la plupart d'entre eux repose sur le point d'incandescence du média que constitue le vécu live (non-scénarisé mais instrumentalisé) de protagonistes délivrés du joug des scénaristes et exposés aux yeux de tous. Derrière l'écran sont enfin présents les avatars du grand public, mon prochain démasqué, déambulant dans le vide éclatant de la quotidienneté, délié de toute détermination culturelle et de toute contrainte sociale. Abstrait de son histoire, de sa famille, voici enfin réalisée l'apothéose télé-génique de l'individu moderne, gesticulant et prisonnier du peep-show médiatique. Écran devenu transparent, phénomène qui apparaît bel et bien comme une des caractéristiques les plus massives de l'individualisme démocratique qui définit nos sociétés, repoussant sans cesse le social et le collectif pour leur substituer la silhouette solitaire de l'individu et de son intimité. Des individus enfin libérés, devenus "transparents" par la magie du média, offerts en pâture et sacrifiés au regard social grâce à la toute puissance des écrans.

Ces types de performances ont fait éclater les derniers remparts du romanesque hérité du livre et du cinéma en lui substituant les images du vécu humain dans leur frontalité et leur crudité. Ce qui s'est opéré sur les écrans des grandes chaînes généralistes, c'est donc un mouvement inéluctable de rétrécissement de l'espace de transaction et de médiation du média au profit de la captation du seul imaginaire de son public : le téléspectateur lambda susceptible de devenir à tout moment sur le petit écran, le héros-personnage exemplaire. Cette personnalisation s'est accompagnée d'une fragmentation de l'identité du grand public. Car, simultanément, c'est son agonie qui s'annonce du fait de la multiplication des réseaux entraînant la segmentation des audiences. Tous ces phénomènes ont nourri la dynamique diasporique des publics avec pour conséquence incontournable cette mue du citoyen cathodique, citoyen national captif, en un citoyen délocalisé et globalisé confronté à une multitude de pratiques et d'appartenances. Le terminal s'est métamorphosé en une interface braquée sur les aspirations et l'expérience vécue de ses destinataires. Le panoptique univoque et monolithique qu'incarnait le terminal des origines est devenu une interface individuelle et le flux télévisuel esquisse déjà la silhouette de nouveaux réseaux et de nouvelles interfaces.

¹⁰ Eco U., (1985).

¹¹ Charaudeau P., (1997).

L'écran-global

Né dans l'univers professionnel, l'ordinateur allait imposer son écran-fresque dédié au calcul et à l'écriture, hésitant longtemps entre la surface de la page, celle du tableau noir ou bien celle du bureau. Rapidement, il va conquérir l'espace du travail en le prolongeant et le délocalisant pour devenir l'interface indispensable entre l'homme et ses activités sociales. Son règne correspond au mouvement général de virtualisation et d'indifférenciation des activités humaines et à la montée en puissance de l'univers des services. Il accompagne l'individuation et la mobilité du salariat, entraînant la dissolution apparente des classes et des corporations au profit de la banalisation et de la personnalisation du poste de travail. Pour ce faire, il a cristallisé et thésaurisé toutes les fonctionnalités de l'écriture et du calcul, tout en démultipliant leur puissance et leur vitesse de circulation. Aujourd'hui, il s'efforce de faire corps avec celui de son usager, avec son écran mobile, tactile, aux commandes intuitives. Interfacé avec ses périphériques, son environnement ergonomique donne accès à ces « signes outils » dans lesquels va s'engrammer toute une microgestuelle, support « d'une métapratiqne intégratrice de toutes les pratiques, mettant en langage unique toutes les pratiques ». Ainsi apprivoisés, les écrans digitaux ont migré résolument vers les sphères de l'espace domestique et ont fait le grand bond, passer du monde du travail à celui de l'entertainment. Des fenêtres du bureau à la console de jeu puis à l'écran du téléphone portable, l'écran digital devenu nomade a réussi à coloniser toutes les interfaces qui relient l'homme à son environnement et est parvenu à occuper une place centrale au cœur des pratiques interactionnelles de la société ordinaire pour finalement entrer dans la famille des « machines à communiquer »¹². Car, en abandonnant son destin fonctionnel et solitaire, l'écran informatique dès qu'il a été mis en réseau est devenu un écran global relié à une communauté médiatique réticulaire bousculant et détrônant l'agenda centralisateur et monolocutif du terminal-écran télévisuel.

En délocalisant les savoirs et en ouvrant son espace à tous, le nouvel écran a réussi à rassembler la mémoire du monde. Il permet aujourd'hui l'accès à des ressources cognitives et affectives disponibles dans l'instant et sans médiation, donnant naissance à une nouvelle distribution mais aussi à une nouvelle cartographie des savoirs et des pouvoirs. Il a progressivement cherché à rassembler et à proposer la possibilité d'une participation dynamique à une nébuleuse d'appartenance ainsi qu'à des réseaux sociaux planétaires, prodiguant de l'identité et de l'éthos commun donnant le jour à une socialité souterraine, massive et individuelle à la fois. Indirectement, l'écran digital est parvenu à pulvériser le lien vertical et collectif du flux de l'écran-terminal de la télévision au profit de l'horizontalité de nouveaux territoires partagés et de nouvelles appartenances identitaires. Symptôme à la fois du rejet des médiations institutionnelles - celle du politique ou bien du savoir et des institutions académiques - mais aussi sans doute à moyen terme réceptacle global de la discurs-

¹² Schaeffer P., (1970)

sivité sociale et sans doute des réseaux télévisuels—, l'écran désormais nomade du web permet à ce « presque public » qu'avait institué l'écran de la télévision de se constituer en public actif et interactif, voire politique. En effet, si la télévision a pu donné naissance à ce « presque public » suivant l'expression de Daniel Dayan, elle a échoué à donner naissance à des publics effectifs. Elle s'est contenté de les irradier quitte parfois à les sensibiliser à travers ces épisodes cérémoniels¹³ fugitifs au cours desquels des diasporas éphémères parviennent ponctuellement à s'agréger. A contrario, sur la toile ce sont des publics cristallisant des individualités distinctes qui s'auto-instituent en communautés tout comme lors de la naissance historique des publics politiques, mais cette fois-ci au cœur d'une nouvelle polis privée de territoire, si ce n'est celui d'un réseau planétaire et donc celui du méta-territoire de la planète elle-même.

Dans les coulisses de ce nouveau mediascape¹⁴, le temps est venu pour que cet acteur appareillé, médiatisé ne soit plus seulement instrumentalisé mais à son tour instrumentalise la technologie. Ce à quoi nous assistons, c'est à un vaste phénomène d'individualisation et de désintermédiation mais aussi d'intégration et d'appropriation des écrans et des technologies par les publics et non plus l'inverse, en définitive à ce que Patrice Flichy dénomme « le sacre de l'amateur ». Car ce qui importe ce n'est pas tant la performance technologique, mais surtout, l'espace d'interaction et de liberté que celle-ci octroie à son usager. A rebours de l'opinion des thaumaturges de la technique, il faut bien convenir que le citoyen digital n'est plus prisonnier d'un réseau ou bien des écrans, tout au contraire, il en est devenu un membre actif et non le simple chaînon. A l'écran ventriloque, au départ simple espace de projection de la Nation et du peuple, s'est substitué un espace écranique pluriphonique produit d'interactions et de participations continues au service d'individus autonomes. La citoyenneté moderne est allée de pair, tout au long de son histoire, avec un vaste système de normalisation et de socialisation assuré par les artefacts et les écrans de l'Etat-Nation postulant un isomorphisme entre peuple, territoire et culture. Les nouveaux écrans ont permis la naissance de communautés diasporiques sans ancrage dans un territoire et ouvertes à la possibilité d'une diversité d'appartenances qui remet en question les fondements de la nation moderne et du vivre ensemble conforme et de la culture commune. Nous sommes entrés sans doute, comme l'annonçait déjà Félix Guattari, dans l'ère du post-média « consistant en une réappropriation individuelle et collective et un usage interactif des machines d'information, de communication, d'intelligence, d'art et de culture ¹⁵». L'écran global est devenu l'écran partagé de communautés effectives, non plus celui de spectateurs captifs mais bien souvent celui de scripteurs et d'acteurs volontaires. Le cadre-écran contemplé et hermétique de jadis est devenu un écran traversé et troué et désormais habité par son usager.

13 Dayan D., Katz E., (1996).

14 Appadurai A., (2005).

15 Guattari F. (1990).

RÉFÉRENCES

- Anderson B. (2002), *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte /poche.
- Appadurai A., (2005), *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris, petite bibliothèque Payot.
- Belting H. (2004), *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, p. 10.
- Castoriadis C., (1975) *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Essais, Editions du Seuil.
- Charaudeau P., (1997) *Le discours d'information médiatique, la construction du miroir social*, Paris, INA-Nathan.
- Dayan D., Katz E., (1996) *La télévision cérémonielle*, Paris, PUF.
- Dayan D., (1984) « Le spectateur performé », *Hors Cadre* n°2, Paris, p.137-149.
- Dayan D., (2000), « Télévision : le presque-public », *Réseaux* n° 100, p. 427 – 456.
- Deleuze G., (1985) *Cinéma 2, L'image-temps*, Paris, éditions de Minuit, Paris.
- Eco U., (1985) « De la paléo-télévision à la néo-télévision », *La guerre du faux*, Paris, Grasset.
- Flichy P., (2010) *Le sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris, Éditions du Seuil.
- Gheude M., (1994) « La réunion invisible », Paris, Presses du CNRS, *HERMÈS 13-14*, p. 275-283.
- Guattari F. (1990), « L'ère postmédia », *Terminal, technologies de l'information, culture et société* n°51, octobre-novembre, p. 5.
- Jeanneret Y., Le Marec J., Souchier E. (2003) (dir.) *Lire, écrire, récrire. Objets, signes et pratiques des médias informatisés*, Paris, Bibliothèque du centre George Pompidou.
- Metz C. (1968), *Essais sur la signification au cinéma*, éd. Klincksieck, Paris, tome 1.
- Metz C., (1977) *Le signifiant imaginaire, psychanalyse et cinéma*, Paris, éd. 10/18 Union générale d'éditions.
- Mondzain M.-J. (1996), *Image, icône, économie, les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil.
- Odin R., (2000) *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université.
- Schaeffer P., (1970), *Machines à communiquer*, Tomes 1 et 2, Paris, Seuil.
- Soulages J-C. (2007), *Les rhétoriques télévisuelles ou le formatage du regard*, Bruxelles, De Boeck Ina.
- Veron E., (1983) « Il est là, je le vois, il me parle », in *Communications* N° 38, Paris, Seuil, 1983, p. 98-120.

