

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/261174726>

Le document audiovisuel : procédures de description et exploitation.

Book · February 2003

CITATIONS

8

READS

7,243

1 author:



[Peter Stockinger](#)

Institut National des Langues et Civilisations Orientales

223 PUBLICATIONS 169 CITATIONS

SEE PROFILE

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:



Design of research projects in semiotics and (intercultural) communication. [View project](#)



Semiotics of organizational communication techniques and strategies. [View project](#)

(Manuscrit)

Le document audiovisuel.

**Procédures de description et exploitations
pratiques.**

Peter Stockinger

**Institut National des Langues et Civilisations Orientales
(INALCO)**

Paris – Lambach 2000 – 2002

Pour Matteo

Sommaire

AVANT-PROPOS.....	12
PREMIERE PARTIE CADRE CONCEPTUEL ET PRATIQUE	20
CHAPITRE 1 DE LA DESCRIPTION D'UN OBJET SIGNIFIANT	22
1.1. INTRODUCTION	22
1.2. QU'EST-CE QUE LA DESCRIPTION ?	23
1.3. DESCRIPTION ET CONNAISSANCES DU DOMAINE.....	26
1.4. LA DESCRIPTION SEMIOTIQUE ET LA DONNEE TEXTUELLE	30
1.5. DESCRIPTION ET CONNAISSANCES METHODOLOGIQUES	34
CHAPITRE 2 LE DOCUMENT AUDIOVISUEL.....	38
2.1. INTRODUCTION	38
2.2. LE SIGNE AUDIOVISUEL.....	39
2.3. LE SIGNE AUDIOVISUEL ET LA REALITE	41
2.4. PARAMETRES SOUS-TENDANT LA DESCRIPTION D'UN DOCUMENT AUDIOVISUEL	43
2.5. LE SCENARIO SEMIOTIQUE.....	48
CHAPITRE 3 DESCRIPTION SEMIOTIQUE ET EXPLOITATIONS PRATIQUES.....	54

3.1. INTRODUCTION	54
3.2. DE L'INDEXATION.....	56
3.3) INDEXATION ET DECOUPAGE DE DOCUMENTS AUDIOVISUELS	60
3.4) LE THESAURUS	65
<i>3.4.1) Fonction et rôle d'un thesaurus.....</i>	<i>65</i>
<i>3.4.2) Descripteurs et taxèmes.....</i>	<i>67</i>
<i>3.4.3) Les principales relations dans un thesaurus.....</i>	<i>69</i>
<i>3.4.4) Différents types de thesaurus.....</i>	<i>70</i>
3.5) DESCRIPTION THEMATIQUE ET ONTOLOGIE	73
3.6) DESCRIPTION SEMIOTIQUE DU DOCUMENT AUDIOVISUEL ET STANDARD DE DESCRIPTION	77
<i>3.6.1) Brève présentation du MPEG 7.....</i>	<i>77</i>
<i>3.6.2) Description sémiotique et schémas MPEG 7.....</i>	<i>80</i>
3.7) SCENARIOS SEMIOTIQUES ET VIDEOS NUMERIQUES INTERACTIVES	83
 DEUXIEME PARTIE LA DESCRIPTION TEXTUELLE D'UN DOCUMENT AUDIOVISUEL	87
 CHAPITRE 4 IDENTIFICATION ET CLASSIFICATION DE SEGMENTS AUDIOVISUELS.....	89
4.1) INTRODUCTION	89
4.2) PRESENTATION DU DOCUMENTAIRE « VILLES CULTURELLES DE CHINE »	90
4.3) LES SEGMENTS AUDIOVISUELS	93
4.4) LES MODES DE MANIFESTATION D'UN SEGMENT AUDIOVISUEL.....	95
4.5) A LA RECHERCHE DE SEGMENTS AUDIOVISUELS TYPIQUES	97
4.6) IDENTIFICATION ET DECOUPAGE DE SEGMENTS AUDIOVISUELS	99
4.7) UN EXEMPLE DE DECOUPAGE EN SEGMENTS AUDIOVISUELS	102
4.8) LE DECOUPAGE HIERARCHIQUE DES SEGMENTS AUDIOVISUELS	104
4.9) LA DESCRIPTION TEXTUELLE COMME HEURISTIQUE POUR L'ANALYSE DU CONTENU	109
4.10) FORMATS SIMPLES DE CLASSIFICATION DE SEGMENTS AUDIOVISUELS	112
 CHAPITRE 5 LA DESCRIPTION DU PLAN AUDIOVISUEL.....	116
5.1) INTRODUCTION	116
5.2) QUESTIONS DE DEFINITION.....	117
5.3) UN EXEMPLE DE DESCRIPTION.....	120
5.4) TROIS APPROCHES POUR DECRIRE LE PLAN VISUEL.....	124
5.5) LE SCENARIO DE PISTES POUR DECRIRE LE PLAN AUDIOVISUEL	127

CHAPITRE 6 LA DESCRIPTION DES SEQUENCES AUDIOVISUELLES	132
6.1) INTRODUCTION	132
6.2) LONGUEUR ET PLACE D'UN SEGMENT AUDIOVISUEL DANS UN DOCUMENT AUDIOVISUEL.....	133
6.3) ELABORATION INTERNE D'UN SEGMENT AUDIOVISUEL.....	137
6.4) LES SEGMENTS-TYPE AUDIOVISUELS	142
6.5) DESCRIPTION TEXTUELLE ET DESCRIPTION THEMATIQUE : DEUX VUES COMPLEMENTAIRES SUR UN DOCUMENT AUDIOVISUEL	149
 TROISIEME PARTIE LA DESCRIPTION THEMATIQUE DE DOCUMENTS AUDIOVISUELS	 154
CHAPITRE 7 DEFINITIONS, ENJEUX ET EXEMPLES	156
7.1) INTRODUCTION	156
7.2) « THEME » ET « CONNAISSANCE ».....	158
7.3) THEME, TERME ET REFERENT	160
7.4) LA DOUBLE PROBLEMATIQUE D'UNE DESCRIPTION THEMATIQUE.....	163
7.5) LES TAXEMES	166
7.6) L'ESPACE TOPIQUE.....	168
7.7) THEMES ANALYTIQUES ET THEMES GENERIQUES	172
 CHAPITRE 8 IDENTIFICATION DE TAXEMES DANS UN CORPUS DE DOCUMENTS AUDIOVISUELS	 176
8.1) INTRODUCTION	176
8.2) UN CORPUS DE DOCUMENTAIRES INFO-TOURISTIQUES.....	177
8.3) SITUATION, FIGURES ET THEMES.....	182
8.4) TROIS APPROCHES POUR IDENTIFIER UN TAXEME.....	185
8.5) ELABORATION D'UNE BASE CANONIQUE DE TAXEMES	191
 CHAPITRE 9 UN FORMAT POUR LA DESCRIPTION THEMATIQUE	 194
9.1) INTRODUCTION	194
9.2) UN POINT SUR LES DESCRIPTIONS THEMATIQUES.....	195
9.3) PRINCIPAUX PARAMETRES DETERMINANT UNE DESCRIPTION THEMATIQUE ..	197
9.4) UN FORMAT POUR LA DESCRIPTION D'UN THEME	200
9.5) LA DESCRIPTION TAXINOMIQUE D'UN TAXEME.....	205
9.6) LA DESCRIPTION MEREONYMIQUE D'UN TAXEME	210
9.7) LA DESCRIPTION NARRATIVE D'UN TAXEME	214

QUATRIEME PARTIE : DESCRIPTION THEMATIQUE ET DOCUMENT AUDIOVISUEL..... 221

CHAPITRE 10 L'ANCRAGE DU THEME DANS LE DOCUMENT AUDIOVISUEL..... 223

10.1) INTRODUCTION	223
10.2) PRODUIRE UN DOCUMENT AUDIOVISUEL I : LE MONTAGE.....	224
10.3) PRODUIRE UN DOCUMENT AUDIOVISUEL II : L'ACTION DE LA CAMERA.....	227
10.4) PRODUIRE UN DOCUMENT AUDIOVISUEL III : STRATEGIES DE MISE EN SCENE ET D'EXPRESSION SYNCRETIQUE.....	228
10.5) LE THEME DANS LE DOCUMENT AUDIOVISUEL.....	230
10.6) LES PROFILS PRINCIPAUX D'UN THEME DANS UN DOCUMENT AUDIOVISUEL	231
10.7) UN FORMAT DE DESCRIPTION DES PROFILS D'UN THEME	235

CHAPITRE 11 LE THEME ET SA DIMENSION NARRATIVE ET RHETORIQUE..... 239

11.1) INTRODUCTION	239
11.2) REMARQUES SUR LA DESCRIPTION RHETORIQUE ET SON OBJET	240
11.3) PARCOURS NARRATIF ET DIMENSION RHETORIQUE.....	243
11.4) COMPOSANT TEXTUEL ET COMPOSANT NARRATIF ET RHETORIQUE.....	247
11.5) DU PLAN AUDIOVISUEL A LA SEQUENCE – L'OPERATION DU MONTAGE.....	252
11.6) EXEMPLE DE DESCRIPTION DU PROFIL NARRATIF ET RHETORIQUE D'UN THEME	258

CHAPITRE 12 MISE EN SCENE DISCURSIVE ET EXPRESSION SYNCRETIQUE DU THEME..... 263

12.1) INTRODUCTION	263
12.2) SITUATION ENONCIATIVE ET THEME	264
12.3) LA SELECTION D'UN THEME DANS UN DOCUMENT AUDIOVISUEL.....	267
12.4) LA « CENTRALITE » RELATIVE D'UN THEME DANS UN DOCUMENT AUDIOVISUEL.....	271
12.5) FORMES D'EXPRESSION D'UN THEME	273

CHAPITRE 13 PROCEDES DE L'ORGANISATION VISUELLE DU THEME 279

13.1) INTRODUCTION	279
13.1) CADRE ET CADRAGE.....	280
13.3) CHAMPS ET HORS-CHAMP.....	282
13.4) LES ECHELLES DE L'IMAGE	283

13.5) L'ANGLE DE PRISE DE VUE.....	285
13.6) LES MOUVEMENTS DE CAMERA.....	286
CONCLUSION	289
BIBLIOGRAPHIE	292
INDEX.....	298

Avant-propos

L'objectif principal de ce livre est de développer un cadre théorique et méthodologique pour la description du *contenu* des documents et produits d'information audiovisuels.

Tout le monde s'accorde sur l'importance centrale qu'a acquise, au courant du XX^e siècle, l'information audiovisuelle dans nos sociétés modernes. Réservée au début aux organisations-phares de l'industrie des « médias de masse » (notamment : au cinéma et à la télévision ainsi que, plus particulièrement, aux sociétés de production pour le cinéma, la télévision et la publicité), la production et la diffusion de l'information audiovisuelle s'est abruptement généralisée avec l'arrivée de la technologie *vidéo*. L'introduction, par exemple, du *magnétoscope* dans les institutions et foyers a non seulement ouvert des marchés beaucoup plus importants qu'auparavant de distribution de productions télévisuelles et surtout cinématographiques mais a contribué aussi très fortement à l'émergence de nouvelles demandes et pratiques de consommation de produits audiovisuels de toute sorte. À côté donc des produits typiques (tels que les films de fiction, les documentaires, les nouvelles, les magazines, les « directs », etc.), la production audiovisuelle s'est très fortement diversifiée et spécialisée et a vu grandir très rapidement tout un nouveau secteur économique en communication et information réalisant et diffusant des produits et services d'information audiovisuelle dans tous les domaines (vie pratique, maison, voyage, nature, enfants, etc.), pour toutes les catégories d'utilisateurs (enfants, familles, entreprises, écoles, etc.) et répondant à toutes sortes d'objectifs (conseil, information, éducation, divertissement, etc.).

La technologie vidéo a également donné naissance à un autre appareil emblématique qui est la *caméra vidéo* ou le *caméscope*. D'une manière très rapide, l'acquisition et l'utilisation de cet appareil se sont généralisées de sorte qu'on a pu voir apparaître, et se stabiliser, des usages et des pratiques totalement nouveaux en matière de production et de diffusion d'informations audiovisuelles. Il faut noter en premier lieu, bien sûr, les pratiques et usages de nature *privée* (familiale) et « *proxémique* » (*i.e.* liée à des groupes sociaux non ou parainstitutionnels : amis, voisins, groupes d'intérêts, etc.) pour documenter, archiver, voire distribuer – en dehors de tous circuits économiques établis – des vidéos de vacances, de fêtes familiales et religieuses, des rencontres et réunions, des témoignages de la « vieille génération en voie de disparition », des objets du passé familial, etc. Toutes ces productions remplissent une fonction importante pour tout groupement humain qui est celle de la constitution ou, au moins, du renforcement, des références communes, d'une histoire commune, d'un patrimoine commun et donc d'une *culture* (de connaissances et valeurs) *commune* à une famille, à un groupe d'amis, à un groupe de personnes partageant des intérêts identiques.

De même, les organisations sociales, elles aussi, ont découvert la technologie vidéo comme un formidable moyen d'information et de communication qui n'engage pas nécessairement des investissements très lourds ni des connaissances techniques très spécialisées et donc très coûteuses. Or, syndicats, écoles, entreprises, associations, collectivités locales, etc. tous l'utilisent (et l'utiliseront encore davantage dans le futur) non seulement pour leur communication interne ou externe mais aussi pour sauvegarder leur patrimoine et pour transférer et diffuser leurs croyances, valeurs et connaissances.

Enfin, l'arrivée des technologies du numérique n'a fait qu'accélérer, dans un premier temps, la généralisation et aussi la banalisation de la chaîne de la production et de l'édition audiovisuelles en mettant à la disposition d'un nombre de plus en plus grand de personnes morales et physiques un matériel de moins en moins cher, mais performant et d'un usage en somme assez simple. En ce qui concerne plus particulièrement la place de l'audiovisuel sur le web, on peut s'aventurer à faire le pronostic qu'une fois les contraintes proprement physiques et technologiques levées, qui empêchent encore son utilisation généralisée, la communication et l'information audiovisuelles occuperont la place qui est la leur dans la société contemporaine.

Mais les enjeux de l'audiovisuel numérique, à notre avis, sont surtout concernés par l'émergence (bien que beaucoup plus lente, hésitante et locale qu'annoncée par des assertions tonitruantes à caractère commercial) de *nouvelles pratiques* et de *nouvelles formes* de produits et services audiovisuels sous forme, par exemple, de vidéos interactives, de produits hypermédias distribués, de médiathèques et de portails, de patrimoines ou

archives institutionnelles, de produits et services réutilisables et personnalisables, c'est-à-dire adaptés à des besoins et contextes particuliers de communication, etc.

C'est donc dire l'importance tout à fait centrale du *produit* – ou comme nous préférons le dire – du *document* audiovisuel et de son contenu dans les différentes applications technologiques et exploitations pratiques dans des contextes et milieux professionnels, institutionnels et plus généralement sociaux les plus divers.

Mais toutes ces applications et exploitations – sollicitant ou non l'informatique – présupposent toujours inévitablement : une *connaissance* de cet objet. Or cette connaissance elle-même peut revêtir des formes bien différentes : des savoir-faire pratiques, des expériences, des traditions et habitudes transmises par un milieu professionnel (comme c'est le cas, par exemple, pour les équipes de réalisation, les équipes de montage et de post-édition se formant « sur le tas » ou dans des écoles spécialisées).

Le « traitement » (délibéré, réfléchi, planifié devant satisfaire à un objectif donné) de l'information audiovisuelle, du *contenu* (comme on dit souvent d'une manière quelque peu approximative) d'un produit ou service audiovisuel, lui aussi, s'appuie obligatoirement et d'une manière incontournable sur des *connaissances* dont l'objet, le *domaine d'expertise* sont constitués de prime abord par la *structure*, l'*organisation interne* d'un document audiovisuel. Or, ce sont des connaissances parfois très spécialisées qui ne doivent pas être confondues avec les diverses technologies et outils de traitement (de description, de classification, d'indexation, etc.) de l'information audiovisuelle. Au contraire, ces derniers – les technologies et outils de traitement de l'information audiovisuelle – présupposent les connaissances de l'organisation interne d'un document audiovisuel sinon ils seront tout simplement inopérants.

Dans cet ouvrage, nous nous concentrerons donc sur l'aspect du *contenu* d'un document audiovisuel (d'un corpus de documents audiovisuels) en considérant un document d'une manière très générale comme un « objet porteur d'information » [cf. STO 99]. Une des raisons de notre choix est motivée par l'importance de la mise en place d'un cadre théorique et méthodologique explicite pour traiter cette question centrale du contenu dans les principales activités de traitement de l'information audiovisuelle : description et classification de segments audiovisuels ; production de thesaurus, index ou ontologies ; indexation de documents audiovisuels ; segmentation (physique ou « virtuelle » à l'aide de méta-données) de documents audiovisuels ; conception de scénarios de production de documents audiovisuels multi-supports et personnalisables, spécification de systèmes de gestion de systèmes d'information audiovisuelle (vidéothèques, patrimoine numérique, portails et collaboratoires, etc.). Mais un tel cadre concerne également – en dehors du contexte

technologique *stricto sensu* – d'autres contextes d'exploitation pratiques et professionnels tels que le conseil en communication, la communication interne et externe, la formation, la documentation ou encore la gestion des archives et centres de ressources d'information audiovisuelle tout court.

Il reste enfin, pour nous, une problématique très importante qui ne sera prise en compte, ici, que d'une manière très marginale mais à laquelle nous souhaitons consacrer un autre ouvrage. Il s'agit de celle de l'insertion et de la « circulation » d'un produit audiovisuel dans les champs et pratiques sociaux particuliers. En effet, il nous paraît clair que cette problématique traitée, par exemple, dans les travaux de Chalvon-Demersay [CHA 96] et surtout – dans une perspective historique – dans ceux de Chartier [CAR 93, 98], doit être prise en considération et étudiée très systématiquement si on veut mieux comprendre l'émergence et l'intégration de « nouvelles » pratiques et de nouveaux genres textuels (audiovisuels) rendus possibles grâce aux technologies du numérique et si on veut évaluer leur impact socioculturel et économique pour nos sociétés modernes.

Cet ouvrage est divisé en quatre parties. La *première partie* est réservée aux questions plus générales d'ordre théorique et méthodologique ainsi que pratique, voire technologique. Après avoir présenté d'une manière synthétique le cadre théorique qui nous guide pour élaborer une méthodologie de description du contenu d'un document ou d'un corpus de documents audiovisuels, nous présenterons et discuterons certaines formes d'exploitations très répandues d'une description du contenu.

La *deuxième partie* est consacrée à la description dite textuelle d'un document audiovisuel ou d'un corpus de documents audiovisuels. Il s'agit ici de méthodes et outils conceptuels pour identifier, dans un flux audiovisuel, des *segments audiovisuels* (soit des plans, soit des scènes ou séquences) qui composent un document audiovisuel et qui forment ensemble une bibliothèque de segments (ré)utilisables seuls ou avec d'autres segments pour constituer un « nouveau » document audiovisuel, voire hypermédia.

La *troisième partie* est consacrée à la description thématique du contenu d'un document audiovisuel ou, plutôt, d'un corpus de documents audiovisuels. Nous nous efforcerons de développer une méthodologie pour l'identification et la description de thèmes (ou configurations thématiques) constituant des « modèles » supposés représenter le contenu (une certaine partie du contenu) d'un corpus de documents audiovisuels.

La quatrième partie est consacrée plus spécifiquement aux différents modes et procédures de « l'implémentation », *i.e.* de l'ancrage d'un thème dans un message ou discours véhiculé par un document audiovisuel. En effet, même si un thème peut être

localisé, par exemple, dans deux ou plusieurs segments audiovisuels différents, cela ne signifie pas – bien loin de là ! – qu’il possède, dans chacun de ces segments le même statut, la même valeur : dans un premier segment, il peut être assez marginal ; dans un autre segment, il peut occuper une position centrale ; dans un troisième segment, il peut s’exprimer visuellement ; dans un quatrième segment, il peut s’exprimer d’une manière syncrétique ; et ainsi de suite. Or, une indexation du contenu (et pas seulement des données signalétiques) d’un segment ou d’un document audiovisuel, voire d’un fonds audiovisuel ne pourra pas se passer (complètement) de ce genre de paramètres déterminant ce que nous appelons le *statut structural* d’un thème dans un discours audiovisuel.

Les exemples concrets pour illustrer notre démarche sont tirés de *documentaires* audiovisuels diffusés sur des chaînes de télévision. Ce genre constitue une offre importante, notamment pour les petites chaînes à thème de la télévision numérique (chaînes d’histoire, chaînes de sciences et de nature, chaînes de voyage et de tourisme, chaînes de musique, etc.)¹.

Contrairement à de simples enregistrements d’événements (tels que, par exemple, ceux d’un entretien ou d’une conférence), le documentaire audiovisuel est un produit dans lequel on exploite les possibilités de la post-production (montage, synchronisation) afin de réaliser un document véhiculant un certain message, un certain point de vue sur l’objet du documentaire – message conforme à une certaine idée (un *scénario* explicite ou simplement « dans la tête ») que l’auteur (le réalisateur) a de son objet. Le documentaire peut donc posséder une structure interne très élaborée (malgré sa simplicité et son évidence apparente qui en font un objet de « grande consommation »). La compréhension de cette structure constitue un vrai défi pour une *théorie de la description* du contenu véhiculé par un document audiovisuel.

Cependant, répétons-le, cet ouvrage n’est pas une étude *sur* les documentaires audiovisuels proprement dits : les documentaires nous servent ici d’exemples pour la mise en place de notre cadre théorique de la description du contenu. Comme nous l’avons dit précédemment, ce sera l’objet d’un autre livre d’investiguer cet espace culturel de l’*imaginaire du véridique* distillé par les documentaires (contrairement, par exemple aux genres de la fiction) et qui nourrit si profondément nos représentations de l’histoire, de l’autre, de la connaissance des pays et contrées lointains, de l’espace, des grands personnages, et autres figures emblématiques de notre culture.

¹ En France, il s’agit avant tout, de chaînes comme Arte, France 5 (ex-Cinquième), Planète, Planète Futur, Histoire, Escales, Odyssée, National Geographic, Voyage, ...

La problématique de cet ouvrage constitue déjà depuis plusieurs années l'objet principal d'un séminaire de sémiotique des médias à l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INaLCO) à Paris. Notre reconnaissance va donc aux étudiants de ce séminaire qui nous ont beaucoup aidé à clarifier progressivement notre façon de comprendre et à traiter cet objet si compliqué et aussi – parfois – aride du contenu du document audiovisuel. Leurs contributions peuvent être consultées en ligne sur le site de l'Equipe Sémiotique Cognitive et Nouveaux Médias (ESCoM) à la Maison des Sciences de l'Homme à Paris (MSH)².

Par ailleurs, nous avons le grand plaisir de diriger un ambitieux programme à la Maison des Sciences de l'Homme (MSH) à Paris qui vise à la constitution progressive d'un patrimoine audiovisuelle numérique de la recherche en sciences humaines et sociales sous forme de tournage, de numérisation, d'édition, d'indexation et de mise en ligne de manifestations scientifiques telles que séminaires de recherche, colloques, tables rondes et plus particulièrement entretiens individuels pouvant durer plusieurs heures³ avec des chercheurs de renom. Ce programme, qui suscite beaucoup d'enthousiasme dans les milieux de la recherche en SHS, constitue pour nous un champ d'expérimentation formidable et permanent pour tester nos idées sur un corpus en grandeur réelle et pour définir de nouvelles pistes de recherche et de développement. Notre gratitude et reconnaissance vont donc tout naturellement à ceux qui le soutiennent, et plus particulièrement à l'administrateur de la MSH, Maurice Aymard, et à nos infatigables collègues et amis Jean-Claude Thivolle et Hammou Fadili. Notre reconnaissance amicale va aussi à tous nos collaborateurs de l'ESCoM qui, chaque jour, assurent l'évolution de ce programme.

Nous remercions également nos amis et collègues Guillaume Bourgeois, Augustin de Benoist, Dominique Flament et Michel Fournié avec qui nous avons le grand plaisir de partager une bonne partie de notre temps de travail et de recherche et qui nous ont tous aidé – directement ou indirectement – à réaliser cet ouvrage.

Enfin, notre sentiment de gratitude va plus particulièrement à Elisabeth, Alexis et Matteo qui ont du subir ces périodes pas toujours très commodes que réservent la préparation et la rédaction d'un ouvrage en plus des activités et responsabilités professionnelles ordinaires.

Paris – Lambach
2000 - 2002

² L'adresse du site de l'ESCoM est : <http://www.semionet.com>.

³ Ce programme peut être consulté sur le site de la Maison des Sciences de l'Homme – <http://www.msh-paris.fr> – rubrique « Manifestations En Ligne »

Première partie
Cadre conceptuel et pratique

Chapitre 1

De la description d'un objet signifiant

1.1. Introduction

Dans ce premier chapitre, nous allons problématiser la description d'un document en général et audiovisuel en particulier. Cette problématisation s'impose dans la mesure où c'est bien la description qui nous fournit les données à l'aide desquelles nous pouvons, par exemple, indexer, classer, archiver mais aussi évaluer, juger ou encore critiquer tel ou tel document, voire tel ou tel corpus de documents. Elle vise à sensibiliser le lecteur à la complexité inhérente à l'acte de la description due notamment au fait que celle-ci est avant tout une « vue » sur un document, vue qui dépend des intérêts, des objectifs et surtout des connaissances de l'interprétant, de l'agent qui décrit un document (un corpus de documents).

La description occupe la plus grande partie des activités scientifiques dans toutes les disciplines empiriques – dans les sciences dites dures mais aussi dans les disciplines des sciences humaines et sociales. Aussi est-il quelque peu paradoxal de constater que cette question n'est guère évoquée dans les différents champs de recherche et de développement des nouvelles technologies de l'information. Si on fait abstraction de la logique de la description – théorie formelle de cet acte –, rares sont les travaux qui posent le problème *conceptuel* de la description ainsi que celui *méthodologique* de sa conduite.

Sans prétendre trouver des solutions « définitives » à ces deux problèmes – conceptuel et méthodologique – nous souhaitons néanmoins y apporter quelques clarifications pouvant servir ensuite à la construction d'un cadre théorique de description de documents audiovisuels.

Dans la section 1.2, nous allons nous poser « naïvement » la question de ce qu'est la description et identifier quelques paramètres à notre avis importants pour sa bonne compréhension.

Dans les sections 1.3, nous considérerons les connaissances qui sont obligatoirement présupposées par toute description à vocation scientifique – sémiotique ou autre.

Dans la section 1.4, nous présenterons succinctement les différentes facettes de connaissances à l'aide desquelles la sémiotique textuelle approche et traite son objet privilégié qui est le *texte* – le *document* ou le *corpus de documents* (audiovisuels ou autres).

Enfin, dans la section 1.5, nous présenterons encore brièvement plusieurs types de connaissances méthodiques (des éléments d'une *méthodologie*) dont une description dite contrôlée (*i.e.* guidée par une théorie aussi explicite que possible) ne pourra pas faire abstraction.

1.2. Qu'est-ce que la description ?

D'une façon générale, la description, est :

- un *acte interprétatif* (plus ou moins complexe, organisé en étapes et phases) ayant comme objectif une certaine *compréhension* de son objet, *i.e.* d'un document ou d'un corpus de documents ;
- et/ou son *résultat* (*i.e.* une certaine *compréhension* de l'objet d'un document ou d'un corpus de documents).

Afin de rendre plus concret le résultat de la description, on utilise la métaphore visuelle selon laquelle la description constitue une *vision*, une *vue* sur un objet, un document audiovisuel (dans notre cas). Or, un objet en général et un document audiovisuel en particulier – aussi simple qu'il soit – peut être le « support » de plusieurs vues, voire d'une diversité plus ou moins importante de vues – vues plus ou moins

compatibles ou, au contraire, incompatibles les unes avec les autres, plus ou moins partielles et partiales, plus ou moins acceptées collectivement ou contestées. Cela veut bien dire qu'une description est un *acte interprétatif*, une *interprétation* qui présuppose toujours :

- un *point de vue* (un point à partir duquel un "agent" interprète, décrit, "voit" l'objet) ;
- un *intérêt* (un besoin, un objectif, c'est-à-dire une certaine intention qui oriente la description) ;
- un *savoir-faire descriptif* à proprement parler, c'est-à-dire une compétence dans la conduite d'une description ainsi que dans sa réalisation et communication.

La description peut être comprise comme une *réponse* (plus ou moins appropriée, plus ou moins réussie, etc.) à une question qui est une *demande d'information* (i.e. la conséquence d'un manque d'information auquel la description est censée remédier). Par exemple, la description, l'interprétation d'une photo de famille peut varier selon le point de vue adopté pour la décrire. On peut opter pour un point de vue :

- *historique* : mise en relation du contenu de la photo avec telle ou telle date historique (dans la vie familiale) ;
- *anecdotique* : mise en relation du contenu de la photo avec tel ou tel événement dans la vie familiale ;
- *poétique* : mise en relation du contenu de la photo avec un certain genre de représentation visuelle ;
- *esthétique* : mise en relation du contenu de la photo avec des exigences relatives à la composition des éléments de la photo et de sa texture ;
- *technique/technologique* : mise en relation du contenu de la photo avec les procédures de sa réalisation ;
- *physique* : mise en relation du contenu de la photo avec son support physique de réalisation ;
- etc.

Cet exemple possède un caractère général, car – comme nous l'avons déjà dit – (en principe) tout signe et notamment tout texte (au sens linguistique du terme) est susceptible de lectures multiples plus ou moins divergentes, plus ou moins complémentaires. Nous y reviendrons plus en détail dans la section 1.2.

L'intérêt (pratique ou théorique) obligatoirement présupposé par une description montre que celle-ci est toujours produite dans un certain *contexte social* (aussi : *contexte pragmatique*), c'est-à-dire dans un contexte spécifié notamment par :

- la ou les *problématiques* posées et les buts à réaliser par la description ;
- l'*utilisation* ou l'exploitation de la description ;
- l'*environnement* socioculturel et institutionnel de la description.

Ainsi, une description possède toujours une certaine *valeur*, non pas dans l'absolu, mais *relative* à un contexte donné. Sa valeur, c'est sa *préférence* au détriment d'autres descriptions concurrentes.

L'exemple de la photo de famille montre bien cet aspect de la valeur relative d'une description. Dans le contexte d'une recherche sur le genre photo de famille, une description physique (*i.e.* du support) ou encore une description esthétique possèdera probablement une valeur inférieure à une description proposant une vue, une vision sur la représentation du genre en question, sur l'évolution du dit genre, sur sa spécificité dans la photo en question, etc. Par contre, dans un contexte professionnel, par exemple dans celui de la restauration de (vieilles) photos de famille, une description physique (du support, du grammage du papier, etc.) possèdera une valeur très probablement plus élevée qu'une description des avatars du genre « photo de famille ».

Enfin, pour en revenir au troisième point cité ci-dessus, c'est-à-dire au savoir-faire à proprement parler d'un acte de description, à sa conduite, sa réalisation et sa communication, il s'agit ici de l'élaboration ou encore de l'utilisation d'une *méthodologie de la description*. Celle-ci est déterminée en premier lieu par des activités et tâches plus ou moins précisément circonscrites. Nous y reviendrons ci-après.

Le schéma représenté par la figure 1.1 n'a aucune prétention à l'exhaustivité. Il ne nous montre que les principaux types de connaissances qui sont impliquées dans une description et que nous venons d'identifier : la conduite d'une description et son résultat (*i.e.* la « vue » sur son objet) sont toujours tributaires :

- 1) Des *connaissances contextuelles*, c'est-à-dire des connaissances sur les données « historiques » dont dispose une description (problèmes posés, besoins existants, etc.) et sur les objectifs (problèmes à résoudre, utilisation/exploitation de la description, etc.).
- 2) Des *connaissances du domaine*, c'est-à-dire des connaissances sollicitées pour comprendre un document (tel ou tel aspect du document) ou un corpus de documents (tel ou tel aspect d'un corpus).
- 3) Des *connaissances méthodologiques*, c'est-à-dire des connaissances nécessaires pour « décortiquer » l'objet de description (un document ou un corpus de documents), pour planifier ce processus et pour communiquer le résultat de ce processus.

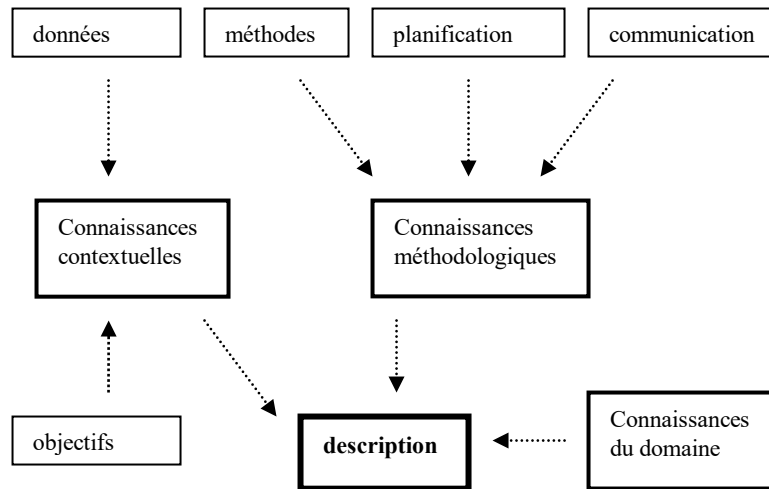


Figure 1.1 : *Principaux types de connaissances influant la description au sens d'un acte et de son résultat, i.e. d'une certaine vue sur l'objet de description*

On peut entrevoir sans difficultés que cette clarification (proposée dans la figure 1.1) des trois principaux types de connaissances impliquées dans un acte de description, nous permet d'établir une sorte de *guide pratique* pour la *spécification*, la *planification*, la *conduite* et la *réalisation* d'une description – outil indispensable à partir du moment où la description acquiert une dimension professionnelle et doit être réalisée à l'aide du concours d'un collectif d'acteurs.

1.3. Description et connaissances du domaine

Revenons aux différents points de vue cités dans la section 1.1 pouvant déterminer partiellement ou complètement une « lecture », une interprétation spécifique d'une photo donnée.

Si on considère de plus près chacun des points de vue descriptifs cités, ceux-ci nous indiquent avec évidence que l'agent de description maîtrise (doit maîtriser) un

ensemble de *connaissances présupposées*. Celles-ci restent, normalement, *tacites* sauf s'il y a controverse entre deux ou plusieurs descriptions concurrentes. Dans ce cas, les affirmations avancées dans la description seront explicitées et argumentées par le recours aux dites connaissances.

Ainsi, selon le point de vue adopté, une description présuppose une fois des connaissances sur la vie familiale, une autre fois en histoire des genres, une troisième fois en esthétique visuelle, etc. Ces connaissances constituent donc les *références (épistémiques)* pour un agent de description (et le destinataire de celle-ci). Ce sont des *standards* (des conventions, des règles) qui sous-tendent une description, qui stimulent l'attente à laquelle une description est supposée répondre et qui permettent aussi son évaluation.

Ces standards peuvent prendre la forme de théories plus ou moins explicites et systématiques. Telles théories sont, par exemple, la poétique du texte, la stylistique, la sémiotique audiovisuelle. Outre ces théories qui concernent surtout le signe, son organisation et son sens, il existe des théories qui traitent plutôt la manifestation physique d'un contenu visuel : la chrominance, la luminance, les formes (la morphologie) des objets représentés, les rapports topologiques entre ces objets, etc. Ce sont des connaissances nécessaires, par exemple, pour produire des descriptions à des fins d'indexation automatique mais aussi à des fins de compression et d'impression de photos.

Mais les standards sous-tendant une description peuvent s'articuler également sous forme d'un *savoir-faire pratique et technique* – savoir-faire nécessaire, par exemple, pour réaliser ou au moins pour tenter de réaliser une certaine « vision » de la réalité représentée sur la photo. Ces standards peuvent se constituer sous forme d'expériences et de souvenirs plus ou moins personnels. C'est un savoir nécessaire, par exemple, pour produire des descriptions historiques et anecdotiques d'une photo de famille. Enfin, ils peuvent prendre également la forme de stéréotypes, de clichés ou de lieux communs au moyen desquels on range, par exemple, une photo ou le contenu représenté visuellement dans une photo dans des schémas considérés comme abusivement généralisateurs.

Ces différents types de connaissances présupposées constituant la référence épistémique à une description, à un acte de description, peuvent être réunis sous l'étiquette de *connaissances du domaine* (d'un domaine d'expertise, d'un objet) : connaissances du domaine de la poétique, du domaine de l'histoire familiale, du domaine de la production technique, etc.

En tant que théories ou constructions théoriques plus explicites, les connaissances du domaine font partie des disciplines scientifiques concernées. Elles constituent en même temps le « ciment » d'une culture, des connaissances et valeurs collectives, partagées par un groupe, une organisation, une institution, une profession. Autrement dit, des connaissances de tel ou tel domaine, tout le monde croit en avoir et, souvent, croit en plus que les siennes sont les « vraies », les « bonnes » connaissances, « préférables » du moins à des connaissances concurrentes. C'est pour ne pas sous-estimer la difficulté de la description d'un objet qui doit prendre en considération :

- d'une part l'identification du domaine, de l'objet de son activité,
- d'autre part le type de connaissances à prendre comme référence.

Pour prendre l'exemple de la photo de la famille : si on souhaite faire une description esthétique de cet objet, si l'esthétique d'une telle photo en constitue l'objet, alors à quelle théorie esthétique faut-il faire référence et pour quelle raison, ou faut-il faire référence (à la manière d'une sociologie des cultures) au « goût » des gens, des couches ou classes sociales et de nouveau, pour quelle raison ?

De même, pour prendre un autre exemple relevant de la presse économique : si on souhaite faire une description de l'évolution de tel ou tel marché, si une problématique macroéconomique en constitue l'objet principal, à quelle théorie doit-on se référer pour motiver, justifier une telle description, et aussi, dans quelle mesure faut-il tenir compte des paramètres discursifs et textuels (traitement de tel ou tel thème particulier, organisation et déroulement linéaire d'un texte, etc.) et, encore une fois, à quelle théorie faut-il se référer ?

Une des problématiques principales concernant l'évaluation de l'activité descriptive est justement de comprendre comment différentes visions, différentes « vues » sur un objet (un document) s'articulent les unes avec les autres et quelles sont leurs fonctions et tâches dans un contexte donné. La question qui se pose ici est celle de savoir comment rendre compte des descriptions *divergentes*, concurrentes ou complémentaires. C'est la problématique de la méta-description, c'est-à-dire de la *description des descriptions* – problématique non seulement théorique mais aussi pratique dans la mesure où elle doit être traitée dès lors que l'on se trouve en face de descriptions multiples d'un corpus de données textuelles (*lato sensu*).

Pour donner un exemple concret : dans le programme, initié par la Maison des Sciences de l'Homme à Paris, visant la constitution d'archives audiovisuelles numériques en ligne de la recherche en sciences sociales et humaines, nous donnons à

tout responsable d'un séminaire ou colloque, voire à tout chercheur réalisant un entretien dans le cadre ce programme, la possibilité de produire son propre index thématique (sa propre « ontologie ») pour décrire, classer mais aussi pour retrouver les informations dans un « espace d'information » donné (un espace d'information étant circonscrit par un « événement scientifique » particulier : colloque, séminaire, entretien avec un chercheur, etc.)⁴. Ainsi, chaque colloque, chaque séminaire, chaque entretien individuel peut être exploré via un index thématique qui lui est propre, qui est supposé décrire au mieux les informations qui sont les siennes. Cependant, on se trouve avec autant d'index thématiques que de colloques, séminaires ou entretiens filmés, archivés et mis en ligne.

Autrement dit, l'espace d'information global des archives audiovisuelles est composé par *n* descriptions locales mais qui ne peuvent pas être agrégées pour former une description globale de l'espace étant donné, par exemple, qu'un même terme peut posséder des sens différents dans deux ou plusieurs descriptions locales ou encore peut se trouver dans des hiérarchies thématiques différentes. D'où la problématique à la fois théorique et pratique qui est celle d'une méta-description jouant, dans notre cas précis, le rôle d'une description globale (sous forme d'un index global) de l'espace d'information « archives audiovisuelles » et d'un « pont » entre les différentes descriptions (sous forme d'index thématiques locaux). Par ailleurs, rien n'empêche la production d'index thématiques locaux concurrents à l'intérieur d'un même espace d'information. Par exemple, un colloque ou un séminaire peut être l'objet de plusieurs activités de description thématique concurrentes se concrétisant sous forme de plusieurs index thématiques proposant des « vues » spécifiques sur un « espace d'information » local. Or, le problème ici est de savoir quel est le « langage » permettant de comprendre ces différentes vues afin de pouvoir les exploiter selon les besoins et intérêts d'un lecteur ou d'un utilisateur du dit espace d'information⁵.

⁴ Pour plus d'informations sur le dit programme et pour visionner des événements scientifiques (colloques, séminaires, entretiens, ...), consulter le site officiel de la Maison des Sciences de l'Homme (<http://www.msh-paris.fr> – rubrique « Manifestations scientifiques »).

⁵ En ce qui concerne le cadre du programme « Manifestations Scientifiques » de la Maison des Sciences de l'Homme, le problème du « langage » commun entre les différents index locaux et possiblement concurrents a été résolu d'une manière pragmatique : chaque index est lui-même indexé dans un modèle institutionnel qui est celui précisant les principaux axes et thématiques de recherche de la Maison des Sciences de l'Homme. Ce modèle institutionnel est donc une sorte de méta-index. D'autres types de méta-index sont parfaitement envisageables (dans le cadre du programme cité, nous développons, actuellement, un modèle plus conceptuel plus proche de la *pratique scientifique*). Toujours est-il, cependant, que la création de plusieurs

1.4. La description sémiotique et la donnée textuelle

L'objet de la description sémiotique est le document ou le texte au sens large du terme (et pas seulement au sens d'un document écrit). Le texte est appréhendé à travers différents constituants typiques dont les suivants (cf. aussi [STO99]) :

- le *composant thématique* (composant qui concerne la sélection et l'organisation thématiques des informations dans un document ou un corpus de documents) ;
- le *composant narratif* (qui concerne l'intégration des informations sous forme de parcours narratifs et rhétoriques) ;
- le *composant de mise en scène discursive* (qui concerne le traitement à proprement parler d'une information thématisée en lui conférant un « profil » qui lui est propre à l'intérieur d'un document ou d'un corpus de documents) ;
- le *composant de l'expression des informations* (qui concerne le choix d'un ou de plusieurs langages d'expression d'une information) ;
- le *composant de l'organisation formelle et physique* de l'information (qui concerne la visualisation au sens large du terme d'une information sur un support donné) ;
- le *composant (inter-)textuel* (qui concerne le partitionnement et le positionnement fonctionnels des segments textuels selon leur statut et tâches dans la production et la communication d'une information) ;
- le composant de *l'interaction* entre un *document* et son *lecteur/utilisateur* (qui concerne la réception, la lecture et l'exploitation d'un document par un destinataire et qui prend toute son ampleur, comme on le sait, dans le cadre du document numérique) ;
- le *composant matériel* (qui concerne à la fois l'aspect « produit » et l'aspect « support » d'un document tel que « film cinémascope », « cassette VHS », « produit DVD », « fichier .avi ») ;
- le *composant cycles de vie* d'un document (qui concerne la généalogie d'un document, son insertion dans un champ socio-économique et culturel de production ainsi que les différentes étapes de son existence).

Ces composants constituent différentes facettes de la connaissance du domaine de description sémiotique – facettes auxquelles se réfère, en d'autres mots, la description sémiotique d'un document ou d'un texte, d'un segment textuel ou d'un corpus de

méta-index soulève le même problème de compréhension et de communication que celle d'index concurrents et la question se pose de comment arrêter cette sorte de récursivité...

documents. Bien sûr, selon ses objectifs, une description concrète privilégiera tantôt telle ou telle autre facette. Ainsi peut-on avoir :

- des descriptions plus orientées vers une analyse du composant thématique (c'est le cas, très typiquement, si on souhaite produire un thesaurus, un index ou encore une ontologie pour un corpus de documents) ;
- des descriptions plus orientées vers une analyse du composant rhétorique (c'est le cas, par exemple, si on s'intéresse davantage à la question du genre d'information) ;
- des descriptions plus orientées vers une analyse de la mise en scène discursive (c'est le cas, par exemple, si on s'intéresse plus spécifiquement à des traitements spécifiques d'une information thématisée dans un document – un article journalistique, par exemple, ou un documentaire) ;
- des descriptions plus orientées vers une analyse de l'expression, de la visualisation (au sens large du terme) d'une information (c'est le cas, par exemple, si on s'intéresse aux types de langages utilisés pour exprimer et communiquer une information ainsi qu'aux rapports entre les différents langages utilisés, etc.) ;
- des descriptions plus orientées vers une analyse de l'organisation logique et physique d'une information sur un support donné (c'est le cas, par exemple, si on s'intéresse non seulement à la lisibilité, voire à l'impact visuel d'une information mais aussi à la standardisation de sa réalisation sous forme d'un produit d'information) ;
- des descriptions plus orientées vers une analyse des rapports intertextuels entre les différentes parties – segments – d'un document et/ou de plusieurs documents (c'est le cas typique si on s'intéresse non seulement à l'hyper-textualité mais aussi aux rapports qu'entretient un document avec son environnement culturel et historique) ;
- des descriptions plus orientées vers une analyse de l'axe texte/lecteur-utilisateur (c'est le cas si on s'intéresse non seulement à la compréhension d'un document, aux interprétations parfois multiples auquel un document peut donner lieu mais aussi à son utilité, à l'usage – informatif, didactique, persuasif, instructif – que l'on en fait).

On voit donc que sous la description sémiotique peuvent se cacher des descriptions fort diverses, fort variées mais qui partagent néanmoins un cadre commun de référence théorique qui est celui de la *sémiotique textuelle* – cadre de référence pour un type général de connaissances du domaine textuel (cf. aussi [STO 99] ; [STO 01]). Sans rentrer ici dans plus de détails, il faut noter au moins que chacun des constituants cités ci-dessus est en lui-même un objet – un domaine – de connaissances complexe soumis à des approches théoriques concurrentes.

Ces quelques remarques générales au sujet des connaissances impliquées dans une description sémiotique nous montrent – fait souvent ignoré dans les milieux de

l'ingénierie de l'information et documentaire – que l'objet (le texte, le document) lui-même possède une complexité structurale interne assez redoutable qui exige un cadre théorique approprié pour un traitement adéquat. Or, ce cadre théorique peut être trouvé du côté des différentes disciplines et sciences du « texte » (au sens large du terme) mais non pas du côté de l'ingénierie.

La figure 1.2 résume les principaux composants des connaissances pour la description sémiotique d'une donnée textuelle (*lato sensu*).

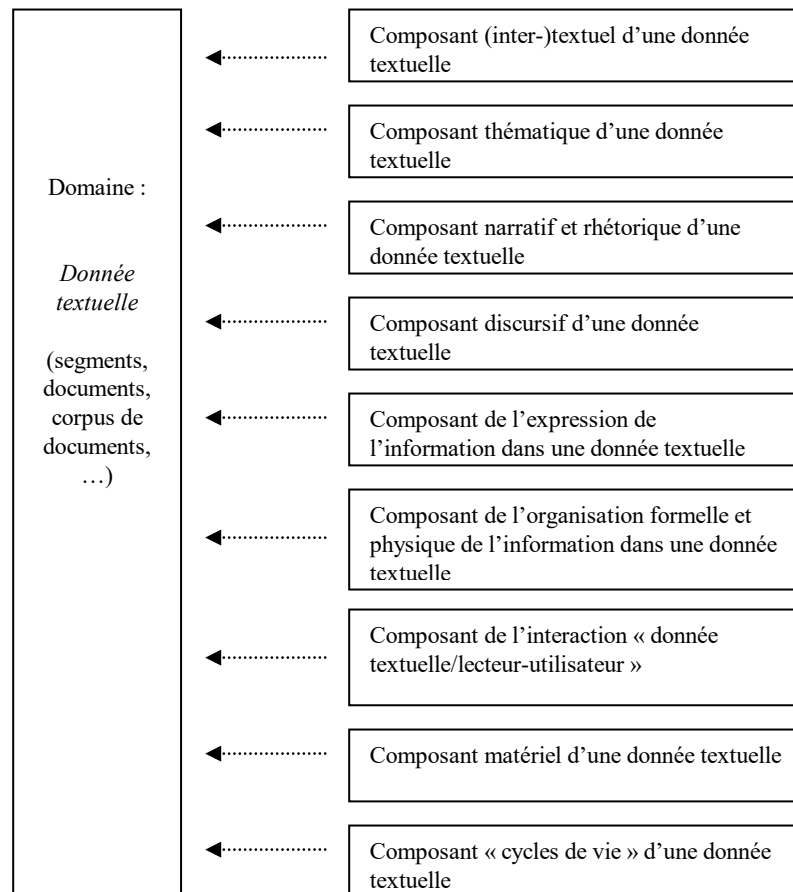


Figure 1.2 : Les principaux composants constituant, dans une approche sémiotique, l'objet document ou texte

1.5. Description et connaissances méthodologiques

Ceci dit et en nous référant à la figure 1.1 ci-dessus, les connaissances du domaine ne constituent, cependant, *qu'une* ressource cognitive nécessaire à l'acte de la description. Une deuxième ressource est constituée par les connaissances propres à la conduite même de cet acte, c'est-à-dire par les stratégies employées pour *produire* une description et pour la *communiquer*. Ces connaissances (section 1.1) sont appelées *méthodes de description*. On peut distinguer des méthodes très différentes et utilisées souvent dans des contextes de travail bien déterminés.

Un type important de connaissances méthodiques est, par exemple, *l'expérimentation*. Dans notre cas, une expérimentation peut prendre la forme de *tests* de perception (d'une photo ou d'un document audio-visuel). Grâce à l'arrivée de logiciels spécialisés de traitement de l'image et du son, voire de montage de scènes et de séquences audiovisuelles, l'expérimentation peut prendre aussi la forme de *modifications contrôlées* d'une image, d'un son, voire d'une scène ou de séquences audiovisuelles pour en juger les conséquences.

La forme d'expérimentation de type « modification contrôlée » qui nous intéresse plus particulièrement ici est celle qui s'inspire des « ateliers d'écriture » ou de « production » de documents (audiovisuels). Cela dit, l'expérimentation peut servir à une meilleure compréhension de chacun des composants typiques constituant le domaine.

Un autre type de connaissances méthodiques est la *méthode comparative*. Dans notre cas, cette méthode prescrit le choix d'un corpus de photos ou de documents audiovisuels. Selon le composant (le domaine de connaissances) en jeu, la méthode comparative doit être adaptée aux spécificités du composant sélectionné.

Ainsi, à travers la méthode comparative, on essaie de classer un document ou un corpus de documents (voire plus exactement, telle ou telle dimension – thématique, narrative, discursive, visuelle, matérielle – d'un document ou d'un corpus de documents), d'identifier la position particulière (*i.e.* la « spécificité ») d'un document (d'un segment textuel) dans une classe de documents (de segments textuels), d'élaborer une typologie plus générale de documents tout en tenant compte de leur enracinement

dans une culture et, enfin, de comprendre l'évolution historique d'une forme textuelle à travers la comparaison de textes appartenant à des périodes historiques différentes.

Un troisième type de connaissances méthodiques est représenté par des *enquêtes* sur le terrain essayant de comprendre, par exemple, les différentes interprétations, les différentes « lectures » d'un document tel qu'une photo (pour reprendre notre exemple). Il faut dire que cette famille de méthodes constitue souvent le parent pauvre de l'approche sémiotique du document (audiovisuel) bien que toutes les études sociologiques (dont notamment celles de Chalvon-Demersay [CHA 96]) montrent l'importance des représentations sociales préexistantes non seulement pour la réception, l'intégration et l'usage que font les groupes sociaux de tel ou tel produit audiovisuel mais aussi pour la définition d'une offre (commerciale) de produits audiovisuels.

Les différentes familles citées de méthodes de description concernent davantage *l'élucidation* d'une problématique, d'une question relative à un document (un corpus de documents). Une dernière famille de méthodes concerne davantage la *communication* d'une description : son énonciation sous forme de discours descriptif, la « rédaction » de celui-ci – de nouveau – sous forme d'un document qui occupe la position de métadocument par rapport au corpus de documents décrits, l'édition et la diffusion de ce métadocument (cf. à ce propos [STO 99]).

Enfin, outre le choix d'un ensemble de faire cognitifs et pragmatiques pour mener une description, une *méthodologie de la description* doit tenir compte également de la *planification* de ceux-ci dans le cadre d'un *projet de description* (cf. [STO 99]). Cela signifie, plus concrètement parlant, qu'un projet de description connaît différentes phases ou étapes, que chaque étape est spécifiée par rapport à des objectifs particuliers à réaliser ainsi que par des activités contribuant à la réalisation de ces objectifs. L'objectif, le but à atteindre impose également plusieurs choix typiques et récurrents qui obligatoirement précèdent la description d'un document ou d'un corpus de documents – choix tels que :

- celui de la dimension et de la taille du corpus de documents qui est soumis à une description (autrement dit : quels sont les *composants* qui sont concernés par la description et quel est le *corpus* de la description) ;
- celui d'un certain *niveau de finesse* d'une description (on parle également de la *granularité*, voire du *schématisme* d'une description) ;

– et surtout celui d'un certain *angle d'attaque*, d'un certain *point de vue* qui privilégiera tel ou tel aspect d'un document ou corpus de documents, tel ou tel composant au détriment de tel ou tel autre).

Pour terminer, insistons sur le fait que ces connaissances méthodologiques forment la différence la plus remarquée entre :

- les descriptions dites *naturelles, spontanées, intuitives*, etc.,
- et les descriptions *contrôlées* par une théorie, un système de connaissances explicites.

Les descriptions naturelles ou spontanées sont des actes que nous produisons chaque jour et à toute occasion dans la mesure où nous classons, comparons, évaluons des objets, personnes ou situations, en nous référant à nos expériences, aux traditions, à la normalité, etc. Les descriptions dites contrôlées reposent, par contre, sur des théories et des connaissances plus ou moins explicites – *connaissances du domaine* mais aussi *connaissances d'une méthodologie de la description*. Une description contrôlée veut donc simplement dire qu'elle se justifie par rapport à une théorie. Cela signifie :

- qu'une théorie contrôlée peut être évaluée par rapport à sa prise en compte de la théorie dans son acte d'interprétation,
- mais qu'une description contrôlée n'est pas obligatoirement plus vraie, plus véridique qu'une description spontanée (tout dépend, en fait, de la théorie à laquelle elle se réfère).

Chapitre 2

Le document audiovisuel

2.1. Introduction

Il va de soi – et tout le monde en est conscient – que le document audiovisuel est l’objet d’approches les plus diverses – la sémiotique en est une. Ce deuxième chapitre est donc dédié plus particulièrement à une élucidation brève mais – nous l’espérons – claire de ce qu’est un signe audiovisuel en général, comment il se différencie en types et genres particuliers afin de constituer avec les produits textuels *stricto sensu* et numériques l’essentiel des produits et services de l’industrie de l’information et de la communication. En outre, nous allons préciser, dans ce deuxième chapitre, les principaux paramètres de l’approche sémiotique du document audiovisuel ainsi que la place et le rôle de la description sémiotique par rapport aux exploitations pratiques et plus particulièrement technologiques.

Dans la section 2.2, nous allons préciser ce qu’est un signe audiovisuel en général et identifier la classe des artefacts et produits dont nous nous occupons dans cet ouvrage.

La section 2.3 est consacrée aux rapports entre le signe audiovisuel et les différents niveaux de la réalité à prendre en considération lorsqu’on traite des objets audiovisuels.

Dans la section 2.4 nous allons exposer très succinctement les hypothèses et paramètres principaux à prendre en considération dans l'analyse sémiotique d'un document audiovisuel.

La section 2.5 traite de la diversité des descriptions d'un document audiovisuel et positionne notre propre approche dans cette diversité donnée.

Enfin, la section 2.6 expose d'une manière schématique mais concise la place de la description sémiotique par rapport à la théorie sémiotique qui la sous-tend ainsi que par rapport aux applications et exploitations diverses. Elle introduit également la notion – pour nous centrale – du scénario sémiotique comme résultat d'une description sémiotique d'un signe audiovisuel.

2.2. Le signe audiovisuel

Après avoir introduit la problématique de la description sémiotique d'une donnée textuelle en général (cf. chapitre 1), voyons maintenant ce qu'est le *signe audiovisuel* et comment l'approcher. Au sens large du terme, un signe audiovisuel est tout signal pouvant être perçu par nos deux sens, c'est-à-dire par *l'ouïe* et par la *vision*.

Dans ce sens, est un signe audiovisuel non seulement le film ou la vidéo (représentants prototypes de cette catégorie de signes) mais aussi, par exemple, nos *impressions acoustiques et visuelles* qui nous fournissent une image de notre environnement (externe ou interne).

Au sens *plus étroit* du terme, un signe audiovisuel est un certain type d'*artefacts* (de *produits*) qui ont été développés par les hommes et dont ils se servent pour communiquer et conserver des informations, des messages. On peut citer pêle-mêle de tels artefacts ou, plutôt, des types d'artefacts, tels que :

- l'écrit, l'imprimé, etc. ;
- le dessin, la peinture, les graphies ;
- la musique, le bruitage ;
- l'image statique et animée ;
- le film et la vidéo.

Dans cet ouvrage, nous nous occupons surtout des signes « film » et « vidéo ». Cette catégorie de signes :

- possède une forme *d'expression synchrétique* (elle repose sur la coordination de plusieurs médias – image, parole, musique, bruitage, écrit, dessin, etc.) pour organiser et véhiculer un contenu, une information,
- se réalise à travers un médium *temporel* et *linéaire* (i.e. l'information, le contenu se constitue au fur et à mesure, dans le temps).

Il existe une multiplicité de types différents de productions filmiques qui se distinguent selon leur appartenance à un *genre audiovisuel*. Parmi les genres audiovisuels les plus connus on peut citer ceux qui constituent :

- *l'offre télévisuelle* (la fiction, le magazine, le documentaire, les jeux, les « directs », les nouvelles, etc.),
- ainsi que, plus particulièrement, *l'histoire du cinéma* (cf. les différents types du genre de la fiction tels que le western, la comédie, le film d'action, le film de science fiction, etc.).

Mais la catégorie « film » et « vidéo » s'étend encore à toute une variété d'autres genres dont certains sont d'une très grande importance par exemple pour :

- la *communication professionnelle* (les films de motivation, les films « corporate », etc.) ;
- *l'enseignement* et la *recherche* (les conférences, les séminaires, les tables rondes, les colloques, les entretiens, etc.) ;
- le *transfert de connaissances* et la *vulgarisation* scientifique (les expérimentations, les enquêtes, les débats, etc.) ;
- la constitution des *mémoires dites organisationnelles* (i.e. des institutions mais aussi de groupes sociaux tels que la famille, les clubs et associations, etc.).

Chacune de ces catégories répond à des exploitations pratiques spécifiques et donc aussi à des intérêts (d'information, de distraction, etc.) particuliers. Par exemple, les documentaires audiovisuels qui sont des produits commerciaux (i.e. vendues à et diffusées par des chaînes de télévision) peuvent ainsi nous aider dans :

- la recherche d'une meilleure compréhension de l'offre télévisuelle (de sa production, de son organisation, de sa « mise à jour » ou encore de son impact sur un public, etc.) ;
- la recherche d'une meilleure maîtrise de la reprise de l'offre télévisuelle traditionnelle dans de nouveaux contextes d'application comme c'est le cas pour la télévision sur le web, pour la télévision dite personnalisée, mais aussi pour la réalisation de nouveaux produits et/ou services d'information (c'est le cas de l'intégration de

scènes documentaires dans une offre de voyage, dans des produits pédagogiques ou encore dans un service d'information sur un pays, une période historique) ;

- plus particulièrement, la spécification de nouvelles offres télévisuelles à thème et donc aussi des offres à thèmes plus souples, plus adaptés aux besoins et désirs de publics ;

- les travaux et recherche sur l'indexation et la description du contenu dans le cadre des applications sollicitant le concours des nouvelles technologies de l'information (portails, bibliothèques numériques, mémoires organisationnelles, etc.) ;

- le développement de méthodes et guides de « scénarisation », de « production » de documentaires audiovisuels traditionnels ou interactifs.

2.3. Le signe audiovisuel et la réalité

Le signe audiovisuel au sens de document ou texte audiovisuel construit, reconstruit une réalité qui lui est propre. Même le film le plus objectif (par exemple, l'enregistrement d'une conférence, d'un séminaire ou d'un objet d'intérêt scientifique, d'un concert, etc.) reproduit la réalité selon *son langage*. Cela signifie plus particulièrement que même l'enregistrement « brut » d'un événement ou d'un objet repose sur plusieurs « choix » caractéristiques pour rendre une scène donnée, tels que :

- le choix d'un angle de vue ;
- le choix d'une certaine distance entre l'« œil » de la caméra et la scène filmée ;
- le choix d'un cadre visuel ;
- et le choix d'un champ/hors-champ visuel.

C'est dans ce sens que l'on dit que la *réalité filmique*, c'est-à-dire la réalité développée et montrée dans le film, est un *fait sémiotique* – une construction qui obéit à des règles, à un langage (de la même façon que la production d'une phrase ou d'un texte obéit, entre autres, aux règles de la grammaire d'une langue).

La réalité filmique constitue, comme Hohenberger [HOH 00] l'a montré avec beaucoup d'acuité, un plan de réalités parmi d'autres qu'il faut distinguer d'un point de vue théorique et méthodologique:

- le plan de la *réalité non-filmique* qui constitue le réservoir des thèmes, des sujets possibles pour les productions filmiques ;
- le plan de la *réalité pro-filmique* qui réunit toute scène, toute figure sur laquelle est fixée la caméra ;

- le plan de la *réalité du signe audiovisuel* lui-même qui concerne les différents aspects de la production, de la fabrication d'un produit audiovisuel ;
- le plan de la *réalité filmique* qui est la représentation d'une réalité donnée dans le film ;
- le plan de la *réalité post-filmique* qui concerne la réception, l'exploitation d'un film par ses usagers, son rôle dans la vie professionnelle ou quotidienne.

Dans cet ouvrage, nous sommes concernés surtout par la *réalité filmique* et la description systématique de celle-ci. Suivant Kiener [KIE 99] – et d'une manière très générale – la particularité de la réalité filmique se construit principalement sur la base des deux actions principales que sont d'une part l'action de la caméra et d'autre part l'action du montage. L'*action de la caméra* (choix d'un angle de vue, choix d'un cadre, choix d'une distance focale, etc.) peut être comparée métaphoriquement à une sorte de *prothèse visuelle* du spectateur d'une situation (pro-filmique) – spectateur qui en a justement une certaine vision, une certaine compréhension. Le *montage* (composition de plans, scènes ou séquences en un tout cohérent), est, techniquement parlant, l'activité technique du *post-traitement* de bouts de film ou de vidéo obtenus par le tournage d'une situation pro-filmique. Mais l'essentiel ne réside pas dans le découpage et le réarrangement de bouts de film ; il réside dans le fait que l'activité du montage est supposée réaliser non seulement une certaine vue, une certaine vision d'une situation pro-filmique mais également un *plan*, une *stratégie* pour communiquer cette vision et la rendre compréhensible et acceptable par le destinataire.

Dans ce sens la vision, c'est-à-dire la réalité filmique d'une scène pro-filmique est une sorte de *discours* (même à dimension minimale et réduite à une simple *assertion implicite* de ce que l'auteur voit). Elle « invite », voire « contraint » le destinataire à voir la dite scène selon la vision de l'auteur, à avoir, pour parler ainsi, le « même discours ». Bien sûr, le destinataire peut la réfuter, corriger et réinterpréter. Autrement dit : à partir de l'existant (*i.e.* à partir de la vision « mise en discours » d'une scène pro-filmique), il change de rôle (passif) du destinataire en celui (actif) du spectateur-auteur d'un nouveau discours, d'un discours corrigé, réaménagé par rapport à l'existant.

Action de la caméra et *montage* produisent ce que l'on appelle le ou plutôt les *codes cinématographique(s)*. Les codes cinématographiques sont des configurations signifiantes mono- ou multi-planes. Cela veut dire qu'un code constitue une *unité de sens* (une « brique ») qui compose avec d'autres unités un document audiovisuel mais qui, à lui seul n'est pas (forcément) spécifique à un document, à un segment audiovisuel, et peut se trouver aussi dans d'autres documents audiovisuels. « Configurations *mono- ou multi-planes* » veut dire qu'une telle unité de sens peut relever soit de l'un des principaux

composants analytiques identifiés dans la figure 1.2 soit de deux, voire de plusieurs. L'identification et la description de telles configurations – notamment *textuelles* et *thématiques* – dans des corpus de documents audiovisuels constituent le sujet principal de cet ouvrage et nous y reviendrons d'une manière détaillée dès le chapitre suivant.

En tenant compte des deux principales actions – action de la caméra et montage – qui sont à la base de la réalité filmique à proprement parler et qui produisent donc des configurations signifiantes appelées « codes cinématographiques » structurant et organisant un document audiovisuel, voire un corpus de documents audiovisuels, nous présentons trois hypothèses centrales qui précèdent toute description sémiotique d'un tel objet. Tout document audiovisuel constitue un « tout de signification » ([GRE 79]) se composant de segments plus petits (séquences, sous-séquences, scènes, plans, etc.) qui contribuent à la réalisation d'un objectif d'information (au sens large du terme) :

- un document audiovisuel est censé posséder une certaine *cobérence*, un certain *ordre* qui se réfère à des *standards culturels*, c'est-à-dire à des systèmes de valeurs et de connaissances, des idéologies, des traditions (principe de *cobérence*) ;
- tout en s'appuyant sur des modèles culturels préexistants pour documenter des événements ou situations non-filmiques, un document audiovisuel développe, construit une *nouvelle* réalité des ces événements : réalité plus ou moins conforme aux modèles culturels de référence ou, au contraire, possédant un statut d'originalité par rapport à un existant culturel (principe de *constructivisme*) ;
- l'ensemble des informations développées dans un document audiovisuel peuvent être considérées comme une sorte de *réponse* à une *question* préalablement posée, c'est-à-dire comme un moyen, une « stratégie » de solution d'un problème de manque, de besoin ou encore de désir d'informations au sens très large (principe de *pertinence*).

2.4. Paramètres sous-tendant la description d'un document audiovisuel

Toute description d'un objet en général et d'une donnée textuelle (*lato sensu*) repose d'une part sur une théorie (toujours modifiable) de son objet ainsi que sur un ensemble d'hypothèses qui en découlent. C'est dans le chapitre précédent (section 3) que nous avons proposé très succinctement le cadre général d'une théorie sémiotique – cadre qui nous guidera dans l'analyse, la description de documents audiovisuels ainsi que dans les exploitations pratiques et technologiques d'une description donnée.

Conformément à ce que nous avons déjà vu dans le premier chapitre, il faut distinguer deux groupes de paramètres sur la base desquels s'élabore la description d'un document audiovisuel : a) les paramètres *méthodologiques* et b) les paramètres liés à la *connaissance sémiotique* de l'objet lui-même.

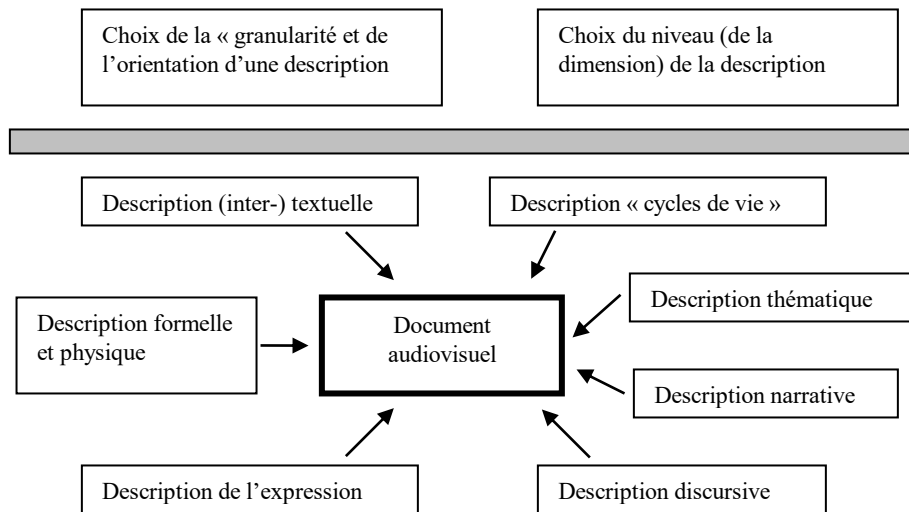


Figure 2.1 : La description d'un document audiovisuel

La figure 2.1 montre les principales approches descriptives d'un document audiovisuel ainsi que les deux paramètres méthodologiques qui « jaugent » la pertinence d'une description étant donné un certain objectif, un certain but à atteindre. Il s'agit d'une part de la *granularité* et du *point de vue* et d'autre part du *niveau textuel* (et de la *taille du corpus*) choisis pour entreprendre une description.

Ainsi, le choix du *niveau de l'analyse* concerne plus particulièrement la *circonscription* du document audiovisuel qui sera soumis à une description :

- circonscription au niveau d'un document audiovisuel ou de l'un de ses segments qui le constituent (séquences, scènes, plans, image),
- circonscription au niveau d'une collection de documents audiovisuels (d'une archive, d'une collection, d'une programmation, etc.).

Le choix de la *granularité* concerne le degré de finesse de la description d'un document audiovisuel circonscrit et peut s'appliquer à chacun des composants cités à l'aide desquels nous appréhendons un signe audiovisuel. Le paramètre du choix d'un

certain angle d'attaque, tient compte, comme nous l'avons déjà dit, du fait que certains composants peuvent être d'un intérêt plus central pour un objectif à réaliser que certains autres.

Dans la figure 2.1 sont identifiées un ensemble d'approches descriptives du document audiovisuel qui se distinguent les unes des autres par le fait que chacune d'elle privilégie l'un ou l'autre des composants analytiques à l'aide desquels la sémiotique tente à maîtriser son objet qui est la donnée textuelle en générale et audiovisuelle en particulier.

Ainsi la *description (inter-) textuelle* d'un document audiovisuel a comme objectif d'explicitier l'organisation logique interne d'un document audiovisuel (corpus de documents audiovisuels) ainsi que les rapports (intertextuels) pouvant exister entre des segments appartenant au même document ou à des documents différents (audiovisuels ou autres).

La *description thématique* vise l'identification et la description des principales configurations thématiques représentant des « lieux de savoir » (des visions, des représentations, des valeurs, etc.) qui semblent être pertinentes pour un corpus donné de documents audiovisuels ainsi que leurs positions spécifiques dans tel ou tel document audiovisuel. Un cas particulier est ici la description des *représentations sociales* déterminant la réception et l'usage des informations fournies par un document audiovisuel. Celle-ci vise à expliciter, notamment à l'aide d'enquêtes et d'entretiens, les visions (connaissances et valeurs) que des groupes sociaux possèdent d'une réalité pro-filmique afin de pouvoir rendre compte dans quelle mesure ces visions influencent la sélection et la compréhension des informations fournies par un document audiovisuel.

La *description narrative* a comme objectif d'explicitier les *schémas* servant au développement d'une thématique donnée. En effet, la succession de plans, scènes ou séquences est régie par des *plans de construction* relatifs à un discours qui se développe au sujet d'une situation pro-filmique. Est particulièrement importante ici la *description* du ou des *genres sous-tendant* l'organisation interne d'un document audiovisuel. Un genre est un plan narratif (*lato sensu*) qui, typiquement, organise (seul ou avec l'appui d'autres plans narratifs) une classe de documents audiovisuels. C'est dans ce sens que tel ou tel ensemble de document audiovisuels peuvent être rangés sous l'étiquette « documentaire », « magazine », « reportage », etc., parce qu'ils partagent des modes de construction narratifs spécifiques qui les rapprochent des documents audiovisuels faisant partie du même genre et qui les distinguent des documents audiovisuels appartenant à un genre différent.

La *description de la mise en scène discursive et audiovisuelle* d'une situation pro-filmique vise à expliciter non seulement que cette dernière est thématisée selon tel ou tel point de vue mais comment elle est thématisée : qui en parle, pour qui ; quels sont les points centraux, importants dans le discours sur une situation pro-filmique et quels sont, au contraire, les points moins importants, plutôt marginaux ? Entre en jeu ici aussi l'utilisation des moyens d'expression visuelle (tels que ceux du cadrage, de l'angle de vue, des mouvements de caméra) et ceux d'expression sonore (choix délibéré d'une musique d'accompagnement, utilisation du bruitage, etc.) pour servir à la production d'une mise en scène appropriée aux intentions discursives et communicatives de l'auteur (réalisateur) d'un document audiovisuel.

Plus spécifiquement, la *description de l'expression multimodale* (par la voie de l'image filmique ou vidéo, de la parole, de la musique, du bruitage mais aussi par d'autres voies telles que les incrustations, les animations, les effets spéciaux, les effets de transitions entre segments textuels) vise à identifier et à expliciter les médias utilisés pour exprimer la réalité filmique (*i.e.* la représentation d'une situation pro-filmique et le discours tenu au sujet de celle-ci) dans le document audiovisuel et leur fonctions et tâches dans la production de celui-ci.

La *description de la composition visuelle* d'un segment textuel (notamment du plan audiovisuel) a comme tâche de décrire *in fine* l'organisation logique et physique de l'expression visuelle d'une réalité filmique au sens de la représentation d'une situation pro-filmique. Elle est concernée par l'organisation de l'espace (du champ) visuel sous forme de la disposition entre les différents plans qui le composent et qui en font un espace signifiant (une configuration spatiale) en termes de scène principale, scènes secondaires, avant-scènes, arrière-scènes, hors-scènes peuplées d'objets et d'acteurs agissant et interagissant.

La *description des cycles de vie d'un document audiovisuel* est concernée, d'une manière plus étroite, par les différentes phases de production, post-production, édition et diffusion d'un document audiovisuel – phases telles que la production d'un synopsis, l'écriture d'un scénario, la localisation de moyens et de ressources de réalisation, de lieux et de personnages pour le tournage, le tournage, le montage des films tournés (des « rushes »), la post-synchronisation du film monté avec la parole du narrateur (dans le cas des documentaires) et la musique d'accompagnement, la masterisation et l'édition, la distribution du produit audiovisuel, etc. D'une manière plus large, celle-ci est également concernée par la description des *conditions (socio-économiques et culturelles)* de production, de réalisation et de diffusion d'un document audiovisuel, c'est-à-dire par ce

que l'on appelle le marché et l'industrie audiovisuels et le positionnement d'un document audiovisuel (d'une gamme de documents audiovisuels) dans l'offre commerciale sous forme de produits et services audiovisuels.

Enfin, la *description de la matérialité* d'un document audiovisuel s'occupe, entre autre, des rapports multiples entre contenu d'un document audiovisuel, support physique et produit au sens socio-économique, ainsi qu'entre ces trois paramètres et celui de la réception, interprétation et exploitation par un spectateur. Un aspect particulièrement important ici est celui de la *réutilisabilité*, voir de *l'adaptabilité* d'un contenu donné dans des documents audiovisuels se matérialisant sous forme de supports physiques ainsi qu'en des produits commerciaux différents. Cette dernière problématique est celle de *l'édition multi-support* au sens propre du terme.

Tout en tenant compte de ces différentes approches, nous privilégions, dans cet ouvrage, le point de vue de la *description textuelle* et *thématique* d'un document audiovisuel ou d'un corpus de documents audiovisuels – approche qui poursuit un triple objectif :

- *premièrement*, le découpage d'un document audiovisuel (d'un corpus de documents audiovisuels) en segments qui les constituent,
- *deuxièmement*, l'identification, la description (qualification) et la classification des principaux thèmes ou configurations thématiques dans un corpus de documents audiovisuels,
- *troisièmement*, la description du statut, du « profil » particulier d'un thème dans un segment, document ou corpus de documents audiovisuels.

Le premier objectif concerne, comme nous le verrons dans la deuxième partie de cet ouvrage, l'identification d'unités textuelles (appelées segments) typiques et récurrentes qui constituent, pour parler ainsi, un espace textuel (*lato sensu*) sous forme d'une bibliothèque de segments (thématiquement circonscrits). Le deuxième objectif concerne, comme nous le verrons dans la troisième partie de cet ouvrage, la mise en place d'un modèle descriptif à l'aide duquel le contenu d'un corpus de documents audiovisuels peut être explicité et traité. Mais, et c'est le troisième objectif développé dans la troisième partie de cet ouvrage, l'explicitation, le traitement du contenu audiovisuel ne peut pas se passer d'une description du processus selon lequel un thème est sélectionné et développé dans un segment ou un document audiovisuel donné.

Enfin, insistons sur le fait que la description textuelle et thématique d'un corpus de documents (audiovisuels) se situe – obligatoirement – en amont (cf. figure 2.2) des exploitations pratiques et technologiques diverses telles que :

- l’élaboration d’un vocabulaire pour la description d’un corpus de documents audiovisuels sous forme de glossaires, thesaurus ou ontologies ;
- l’indexation de fragments d’un document audiovisuel, de la classification de segments audiovisuels (physiques ou virtuels, c’est-à-dire sous forme de méta-données) en des bibliothèques ou archives audiovisuelles ;
- la spécification d’interfaces de recherche de segments audiovisuels correspondant à une demande d’information particulière et d’exploration thématique d’une base de segments audiovisuels ;
- la production de documents audiovisuels « virtuels » (*i.e.* sous forme d’un montage de plusieurs segments appartenant à un ou plusieurs documents) personnalisés (*i.e.* adaptés aux besoins d’un utilisateur).

2.5. Le scénario sémiotique

Le résultat de la description sémiotique d’un signe audiovisuel se présente sous forme d’un *scénario* (appelé scénario sémiotique, cf. [STO 99]). Le scénario peut être comparé analogiquement au scénario filmique, voire théâtral et constitue un modèle de l’objet décrit.

La figure 2.2 nous donne une vue d’ensemble des activités sémiotiques autour du signe audiovisuel (et textuel) ainsi que de la place de la description et du scénario sémiotiques par rapport aux applications pratiques et technologiques.

Le fait particulier à souligner est le suivant : toute application pratique – informatique ou non – présuppose nécessairement une *description*, un *modèle* « en amont » de l’objet textuel (dans notre cas : audiovisuel). Sans description explicite, pas d’application, au moins contrôlée ou « raisonnée, possible.

Mais une description elle-même présuppose une *théorie*, un *cadre théorique* qui permet l’élaboration d’un *langage de description* (*i.e.* des critères utilisés par une description) et qui justifie et explicite une description particulière (cf. la problématique déjà discutée de la « connaissance de l’objet textuel »). Notre objet étant le signe audiovisuel, pour en rendre compte, nous utilisons le cadre théorique de la sémiotique textuelle, la théorie sémiotique du signe textuel. Un des avantages réside certainement dans le fait de nous proposer une approche multi-dimensionnelle de l’organisation interne du signe textuel.

Une grande partie des applications informatiques technologiques actuelles ont besoin d'un tel cadre théorique afin de mieux maîtriser les multiples facettes d'un signe audiovisuel aussi bien dans une optique de gestion d'information et de connaissances que dans le développement et la réalisation de produits d'information audiovisuels numériques et/ou à support traditionnel adaptés aux besoins ou désirs d'un groupe d'utilisateurs.

L'élaboration de scénarios, de modèles relatifs à un corpus de données textuelles (*i.e.* audiovisuelles) se fait non seulement par rapport et grâce à une théorie de l'objet mais aussi en fonction d'un ensemble de tests et procédures de vérification dont les principaux instigateurs sont des groupes d'acteurs spécifiques tels que les *utilisateurs* d'une application de la description visée. Un autre groupe d'acteurs est constitué par les *experts* du domaine de connaissances qui est traité et véhiculé par le signe audiovisuel (le corpus de signes audiovisuels) soumis à une description sémiotique.

Les deux groupes d'utilisateurs ont comme tâche de vérifier d'une manière pragmatique moins la validité d'une description par rapport au cadre théorique présumé que la *pertinence pragmatique* d'une description : les utilisateurs (actuels, visés, potentiels, etc.) quant à l'intérêt, à l'impact de la description par rapport à leurs propres habitudes, interrogations ou problèmes ; les experts quant à la fiabilité ou l'exactitude de la description par rapport à leur propres connaissances et valeurs. Enfin, la validité d'une description par rapport à un cadre théorique de référence ne peut être jugée que par les *spécialistes* du dit *cadre théorique* lui-même – dans notre cas, par des spécialistes d'études textuelles, des spécialistes de la sémiotique de l'image et de la sémiotique audiovisuelle.

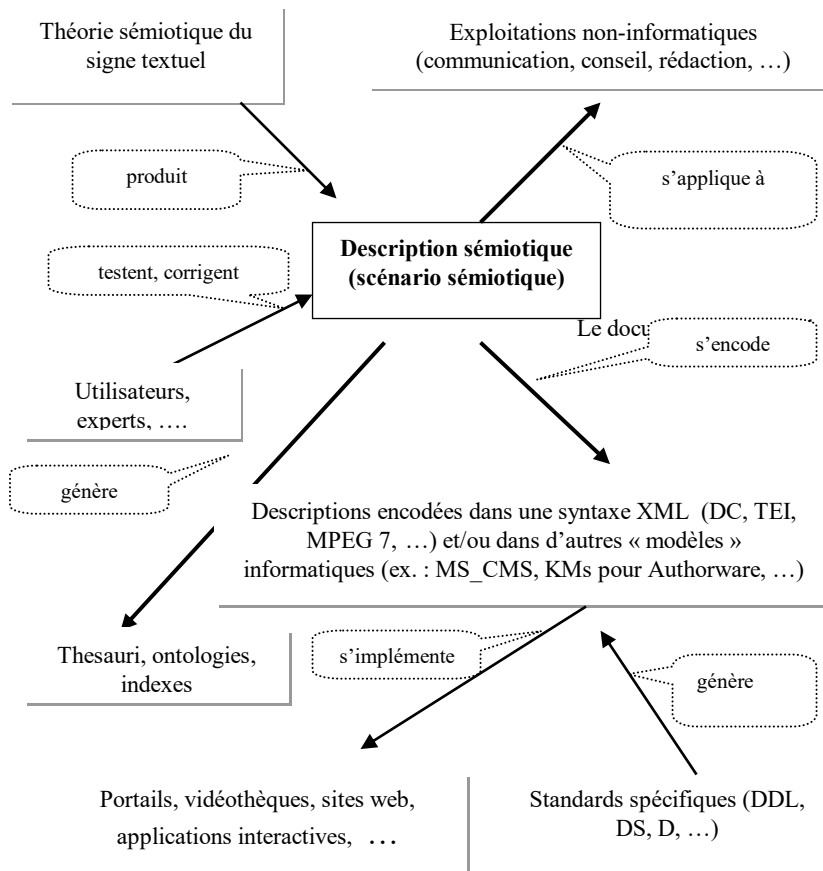


Figure 2.2 : *La sémiotique et ses rapports avec les exploitations pratiques et technologiques*

Comme nous l'avons déjà dit ci-dessus, le résultat de la description d'un signe textuel en général et audiovisuel en particulier, est un *scénario*. Sans vouloir être exhaustif, nous pouvons distinguer différentes catégories de scénarios qui correspondent à des objectifs d'application particuliers :

- les scénarios de *l'organisation logique (hiérarchique)* d'un signe audiovisuel en général sous forme d'arborescences (partielles) identifiant, par exemple, les séquences, scènes et plans qui constituent un signe audiovisuel ;
- les scénarios de la *présentation formelle et physique* et du *déroulement temporel* d'un signe audiovisuel sous forme d'une maquette, d'un story-board, d'un modèle par pistes où chaque piste correspond à un média utilisé pour exprimer et véhiculer un contenu ;
- les scénarios de *l'organisation* et de *l'expression du contenu* sous forme de graphes orientés, de tableaux et matrices structurés, de dictionnaires conceptuels, etc.) ;
- les scénarios sous forme de *scripts* ou *scènes* d'accès et d'exploration du contenu d'un signe audiovisuel ou d'un corpus, voire d'une bibliothèque de tels signes.

Un scénario lui-même sert à la réalisation d'un ou de plusieurs objectifs. Ces objectifs peuvent être de nature *théorique* permettant, par exemple, de jauger les limites mêmes de la théorie qui le sous-tend ou aussi celles de la méthodologie qui a guidé les différentes phases de son élaboration. Très souvent, les objectifs sont plutôt de nature pratique, voire technologique. Ainsi, les scénarios servent, par exemple, à :

- la confection d'outils pour l'indexation de ressources textuelles *lato sensu* (glossaires, thesaurus, ontologies, terminologies, etc.) ;
- l'indexation et la classification de données textuelles (audiovisuelles) ;
- la spécification de l'accès à une bibliothèque de données textuelles et de son exploration ;
- la spécification de la visualisation (*lato sensu*) d'un contenu dans un produit d'information ;
- l'identification et la localisation d'informations dans le cadre d'une activité de veille ;
- la conception de produits ou services interactifs (de sites web de toutes sortes, de produits pédagogiques, de produits d'information numériques, etc.).

Comme le montre la figure 2.2, les applications pratiques d'un scénario sémiotique peuvent concerner des *applications non* (ou *non prioritairement*) *informatiques* telles qu'on les rencontre dans le cadre du conseil en communication (professionnelle, institutionnelle, etc.), de la conception, rédaction et réécriture de produits d'information textuels, audiovisuels ou autres, de l'organisation de services d'information, etc.

Cependant, la description sémiotique acquiert une importance de plus en plus centrale pour les *applications informatiques* et, plus largement, pour des applications technologiques dans des domaines tels que l'ingénierie documentaire, la gestion de l'information et des connaissances, la gestion de patrimoines, la technologie éducative, etc. Dans le cadre de ces applications, le scénario sémiotique :

- peut être un simple guide (par exemple dans la conception de sites web ou dans la mise en place d'un espace d'information composé de « fragments textuels » pour la production de documents personnalisables⁶) ;
- peut être codé ou codable dans un standard technologique tel que XML ou dans un standard plus spécialisé tel que : MPEG 7 (*Movie Picture Expert Group 7*) pour la description de données audiovisuelles, OWL (*Ontology Web Language*) dans le cadre du web sémantique, Dublin Core pour la description de données textuelles d'un point de vue « bibliothécaire », TEI (*Text Encoding Initiative*) pour la description de données littéraires et linguistiques ;
- peut être intégré comme modèle (*template*) opérationnel dans des logiciels spécialisés (par exemple comme un nouveau *knowledge object* dans la bibliothèque contenant les objets du logiciel d'auteur Authorware utilisé pour développer des produits pédagogiques, etc.) ;

⁶ Pour plus d'informations concernant la problématique des « documents virtuels personnalisables », on peut consulter le site DVP 2002 <http://iasc.enst-bretagne.fr/DVP2002/>

- peut également servir comme *template* ou modèle pour des *services web*, dans des environnements de bases de données, de génération de sites web ou d'espaces de travail partagés.

Chapitre 3

Description sémiotique et exploitations pratiques

3.1. Introduction

Avant de développer une approche systématique permettant la description textuelle et thématique d'un document audiovisuel, nous traitons, dans ce chapitre quelques aspects des exploitations pratiques, voire technologiques d'une description sémiotique. Comme il y en a une grande diversité, nous allons nous concentrer sur des exploitations qui jouent, certes, un rôle important dans le domaine des nouvelles technologies de l'information mais qui font également partie d'autres domaines – archives audiovisuelles et vidéothèques, conseil et communication, enseignement, production-crédation de documents audiovisuels.

Comme nous l'avons dit dans le chapitre précédent (section 2.5), la description d'un corpus de documents audiovisuels – tout comme la description sémiotique de n'importe quelle donnée textuelle – peut et doit répondre à des objectifs assez variés, par exemple :

- *l'indexation* de segments audio-visuels ;
- la *recherche de segments audio-visuels* dans une base de données (bibliothèque, médiathèque, archives, etc.) audiovisuelles ;

- l’exploration, à partir d’un segment audio-visuel, d’un *contexte potentiellement pertinent* (*i.e.* constitué par d’autres segments audiovisuels, textuels, par des données dites structurées, etc., dont le contenu possède un rapport quelconque avec celui du segment audio-visuel en question) ;
- la *navigation pertinente* (par rapport aux besoins ou intérêts d’informations d’un utilisateur) à travers différents segments audio-visuels ;
- l’*annotation* autour d’un segment audio-visuel (*i.e.* la production de commentaires structurés correspondant à des genres divers tels que le commentaire au sens propre du terme, la critique, l’explication, l’ajout d’informations complémentaires ou témoignages) ;
- la spécification de *scénarios de production* de segments ou documents audiovisuels ;
- ou encore la personnalisation de produits audiovisuels (*i.e.* l’édition à la carte).

Ce ne sont que quelques exemples d’exploitation pratique, voire technologique d’une description sémiotique et systématique de documents audiovisuels mais ils constituent un indicateur de l’importance potentielle d’une théorie et d’une méthodologie aussi explicite que possible pour affronter ces enjeux de taille et aussi pour prendre au sérieux, en amont de toute problématique technologique à proprement parler, la – souvent – difficile démarche de description d’un corpus de documents (audiovisuels).

Dans la section 3.2, nous allons discuter brièvement la problématique de l’indexation. Dans la section 3.3, nous aborderons la question du découpage physique ou logique de documents audiovisuels, de la constitution d’une bibliothèque de segments et de l’importance du découpage pour différentes pratiques d’exploitation d’une telle bibliothèque.

Dans la section 3.4, nous considérerons le thesaurus comme un outil majeur pour la description-indexation de documents audiovisuels. Dans la section 3.5, nous discuterons d’une manière très générale et très condensée d’un autre outil de description-indexation très populaire, actuellement, qui est l’« ontologie » d’un domaine de connaissances.

Dans la section 3.6, nous considérerons le standard de description MPEG 7 (*Moving Picture Experts Group 7*), très important pour tout projet professionnel ayant à voir avec des ressources d’information audiovisuelle. Enfin, dans la section 3.7, nous allons encore discuter brièvement de l’importance du *scénario* dans un projet de production et d’édition – *i.e.* de montage (numérique) – d’un document audiovisuel.

3.2. De l'indexation

Indexer un document (audiovisuel) ou un corpus de documents (audiovisuels) veut dire *proposer une description du dit document ou du dit corpus de documents*. D'une façon plus générale, indexer veut dire expliciter une certaine organisation sémantique d'un ensemble de ressources d'informations – l'organisation sémantique devant correspondre d'une part aux contraintes structurales (*i.e.* aux spécificités internes) de ces ressources et d'autre part aux contextes et objectifs d'application et d'exploitation.

Habituellement la description sous forme d'une indexation se fait sur la base d'un ensemble de thèmes (ou configurations thématiques) préalablement définis et organisés en des catégories, structures de classification, etc. Mais *l'indexation* dite *thématique* n'est qu'un cas particulier de la description d'un fonds documentaire. D'autres types d'indexations peuvent concerner notamment l'organisation syntagmatique soit d'un document, soit d'un segment audiovisuel, l'indexation des formes syncrétiques d'expression du contenu d'un document ou segment audiovisuel, l'indexation de la mise en scène discursive d'un thème ou d'une configuration thématique, bien sûr l'indexation signalétique d'un fonds documentaires ou encore – mais il s'agit ici d'un type bien à part – l'indexation automatique d'un flux audiovisuel.

L'indexation des structures syntagmatiques est concernée par la description des scénarios d'intégration et de développement d'un contenu. Bien que peu utilisée (à cause notamment de la complexité de la tâche elle-même), elle est particulièrement importante si on vise, par exemple, la réutilisation soit des schémas de production (sous forme de scénarios prédéfinis) soit des segments audiovisuels provenant d'un ou de plusieurs document audiovisuels pour en faire un nouveau document (adapté, par exemple, à un certain besoin d'information).

L'indexation des formes syncrétiques de l'expression d'un thème ou d'une configuration thématique vise à mieux identifier si telle ou telle information est disponible soit sous forme visuelle, soit sous forme orale, soit sous forme d'un « mixte » audiovisuel. On comprend facilement l'intérêt d'une telle indexation pour permettre des recherches mais aussi des exploitations d'informations multimédias.

L'indexation de la mise en scène discursive constitue toujours le parent pauvre de la description de ressources d'information en ligne en général et audiovisuelles, en

particulier. Ceci est dû, vraisemblablement, au fait qu'elle sollicite des connaissances solides en analyse du discours – domaine de recherche à la fois complexe et peu ou pas enseigné dans les filières professionnelles concernées. Cependant, ce type d'indexation est d'une importance capitale s'il faut rendre compte du profil particulier d'une information (audiovisuelle) dans un document un ou corpus de documents donné. Par profil, nous entendons le fait de tenir compte de l'importance, de la relative *centralité* d'une information thématifiée dans son environnement documentaire, du fait aussi du point de vue selon lequel elle est abordée, par qui et à l'adresse de qui, avec quelle « force » ou certitude ou encore du fait de savoir si elle constitue un fait incontestable ou si elle est plus ou moins sujette à caution. On comprendra que la prise en compte de tels paramètres peut constituer une vraie valeur ajoutée à des applications de type « mémoires » ou « patrimoines » institutionnels, « centres de ressource », « bibliothèques » ou « médiathèques » en ligne, voire améliorer et raffiner les paramètres des *moteurs de recherche* dans le cadre des applications du type « portail »⁷ ou « web sémantique ».

Contrairement aux indexations syntagmatiques et discursives, *l'indexation des informations signalétiques* est, maintenant, monnaie courante et grandement facilitée par des standards assez largement acceptés – standards tels que celui proposé par un consortium international sous le nom de « Dublin Core ». Cependant, il faut être conscient qu'il ne s'agit pas ici d'une description du contenu à proprement parler d'une ressource en ligne mais plutôt de l'identification d'une ressource selon quelques grands critères importants pour la gestion d'un fonds.

Enfin, les recherches et applications en *indexation automatique* constituent un domaine à part tant du fait que tous les types d'indexation précités sont réalisés presque exclusivement par l'intervention d'agents humains que du fait aussi qu'elles sont concernées, pour le moment, par la description, formalisation et reconnaissance de « patterns » perceptifs (formes des figures, couleurs, texture, etc.), spatiaux (distribution et organisation des formes sur un espace 2D) et temporels (variations des patterns perceptifs dans des intervalles temporels). Aussi, sont-elles plutôt concernées par des problèmes de compression-décompression (cf. à ce propos notamment le standard MPEG 2) des flux audiovisuels que par la question du contenu à proprement parler.

⁷ Nous entreprenons actuellement, à la Maison des Sciences de l'Homme, des expérimentations dans ce sens dans le cadre du développement de portails de recherche fédérés autour d'un portail « institutionnel » supporté principalement par les quatre « briques » technologiques Sharepoint Server, Content Management Server, Exchange Conferencing Server et ISA Server de Microsoft (pour plus d'informations, cf. [COL 03]).

C'est d'ailleurs le standard MPEG 7 qui fait une claire distinction entre des schémas de description-indexation relevant de cette problématique et ceux qui relèvent de ce que l'on appelle assez malencontreusement le « niveau conceptuel » des ressources audiovisuelles.

Cela dit, l'activité de l'indexation présuppose des « outils » qui doivent être réalisés en amont de toute activité concrète d'indexation d'une ressource audiovisuelle (document, segment, corpus, fonds, etc.). Il en existe toute une gamme parmi lesquels on compte :

- le vocabulaire structuré ;
- le thesaurus ;
- l'ontologie ;
- la base de connaissances.

Le vocabulaire structuré correspond assez précisément à un *dictionnaire spécialisé* (par exemple, à un dictionnaire devant couvrir un domaine d'expertise). Il est organisé selon de grandes thématiques à l'aide desquelles on prétend obtenir la compréhension d'un domaine. A chaque grande thématique correspond un certain nombre d'expressions spécialisées – des termes. Ils – ces termes – sont organisés d'une manière alphabétique. Chaque terme constitue, en règle générale, l'accès à un article dans lequel on trouve une définition du terme et, parfois, d'autres informations (linguistiques ou référentielles). Souvent, ces dictionnaires spécialisés sont composés, outre du vocabulaire *stricto sensu*, d'illustrations dans lesquelles sont référencées les différents termes. On peut citer comme exemple, le monumental vocabulaire de l'architecture de Jean-Marie Pérouse de Montclos [PER 72].

Le thesaurus ressemble au vocabulaire mais lui ajoute des dimensions d'explicitation dues notamment au fait qu'il positionne les termes (appelés « descripteurs ») les uns par rapport aux autres à l'aide de relations de classification et d'autres indications pour l'utilisation d'un terme. Nous y reviendrons. Citons comme exemples les différents thesaurus de l'UNESCO : le *Unesco Thesaurus*, développé sous la direction de Jean Aitchison [AIT 77] et les thesaurus plus spécialisés développés sous la direction de Jean Viet tel que le *Thesaurus international du développement culturel* [VIE 80] ou le *Thesaurus de la communication de masse* [VIE 82].

Une ontologie ressemble à maints égards à un thesaurus. Elle est, selon les spécialistes tels que Gruber ou Guarini, un vocabulaire qui explicite sous forme de définitions une conception (un « point de vue ») d'un domaine. Par exemple, un

domaine de connaissances tel que la description de sites web peut être conceptualisé selon des points de vue et des intérêts différents : description socio-économique, technologique, description du point de vue du management d'un site, description sémiotique (structurale). Chaque conception possède sa propre ontologie (même si elle n'est pas disjointe des autres) : des « assomptions » à propos de l'objet, des connaissances, des théories, etc. Tout cela s'exprime obligatoirement à travers un *langage* qui, de la manière la plus rudimentaire possible, est composé de *termes* (mots) et de *règles de composition* de termes (syntaxe). Autrement dit, même si deux conceptions partagent un sous-ensemble de termes, les termes en question acquièrent un sens particulier selon leur appartenance à une conception. Une ontologie est donc supposée rendre compte de ces différences en :

- reconstruisant le langage et la conception qui le sous-tend,
- définissant les termes (le "vocabulaire") dudit langage,
- classifiant les termes (ou, plutôt, le contenu des termes).

Ceci étant, il est, d'un point de vue empirique, souvent très difficile de tenir compte d'une manière satisfaisante du premier aspect que nous venons de citer de sorte qu'une ontologie ressemble bien souvent à une sorte de thesaurus.

Enfin, une base de connaissances est, traditionnellement, assimilée à des systèmes informatiques utilisant une expertise humaine formalisée pour résoudre certains problèmes dans des domaines circonscrits. On connaît, par exemple, les systèmes experts, les systèmes d'aide à la décision, certains systèmes plus proches au traitement du langage tels que les aides à la traduction, à la rédaction, etc.. Il existe différents formalismes et systèmes de représentation pour décrire une certaine connaissance. Les plus populaires sont les *graphes conceptuels* [SOW 84], les *frames* et *scripts* ([SHA 77], [WIL 83]), les réseaux sémantiques, etc. Ils se ressemblent tous – certains reposent sur des théories formelles plus sophistiquées que d'autres, certains autres sont très proches des langages formels tout faits (tels que les différents KRLs – *Knowledge Representation Language*). Mentionnons ici plus particulièrement le NKRL (*Narrative Knowledge Representation Language*) conçu et développé par Zarri [ZAR 02] qui propose un cadre très élaboré et sophistiqué pour représenter, par exemple, des connaissances événementielles (chronologiques, causales, intentionnelles, polémico-consensuelles, etc.). Une telle représentation peut être utilisée ensuite, par exemple, pour l'indexation de ressources en ligne afin, comme l'ont montré Zarri et ses collègues, de procéder à un *filtrage* assez fin des informations.

Le point essentiel est que l'on essaie de décrire les connaissances d'un domaine sous forme de petites configurations ou réseaux (sémantiques). Certaines configurations sont considérées comme plus basiques que d'autres, on en dérive alors des configurations plus spécialisées à l'aide d'un petit ensemble de règles formelles. En somme, c'est un peu comme si l'on considérait chaque thème comme un petit réseau sémantique, comme un graphe conceptuel qui, tel quel, est indépendant d'autres thèmes, d'autres graphes ou réseaux. Néanmoins cette autonomie n'est que partielle dans la mesure où telle ou telle partie d'un thème (tel ou tel nœud dépendant dans un graphe ou réseau) peut se trouver également dans un autre thème (dans un autre graphe ou réseau). D'où justement la possibilité de comparer plusieurs thèmes, de passer d'un thème à un autre, de sérier des thèmes en des hiérarchies partielles, etc.

3.3) Indexation et découpage de documents audiovisuels

Une activité particulièrement importante tant d'un point de vue méthodologique que pratique est celle du découpage de documents audiovisuels en des segments qui le constituent. Elle se situe en amont de toutes sortes d'exploitations concrètes mais en constitue un passage obligé. Par rapport à l'activité de l'indexation, elle peut être conçue, comme on le verra ci-après, comme une activité indépendante (visant d'autres objectifs que l'indexation) mais il est plus judicieux de la considérer comme une activité complémentaire de celle de l'indexation.

Le découpage (physique ou logique, cf. *infra*) de documents (audiovisuels) a comme but la constitution d'une bibliothèque de segments (audiovisuels), chaque segment acquiert de ce fait le statut d'un document à part entière. Le document (audiovisuel) originel devient, lui, une sorte de réseau de segments documentaires (de segments audiovisuels, dans notre cas) qui peut être modifié, adapté aux besoins et aux contraintes spécifiques d'un contexte d'application donné. Dans ce sens, on parle du découpage (physique ou logique) en termes de processus d'enrichissement de documents (audiovisuels), en terme d'un processus de production *d'une valeur ajoutée* d'un document (cf. à ce propos le très intéressant article de Lainé, Cruzel et Guinet [LCG 00]). L'enrichissement d'un document à l'aide de son découpage (physique ou logique) permet, par exemple :

- une réutilisation plus aisée de certaines parties (thématiquement homogène) d'un document (audiovisuel) dans des nouvelles productions ;

- une circonscription plus fine du sens ; *i.e.* d'une certaine thématique pouvant se manifester, se développer à différents endroits, dans différents segments d'un même document (audiovisuel) ou à travers plusieurs documents (audiovisuels) ;
- un accès plus direct aux informations pertinentes relatives à une question (*i.e.* un besoin exprimé) ;
- la publication personnalisée de segments (audiovisuels, textuels, etc.) appartenant à un ou différents documents (audiovisuels) – défi à la fois conceptuel, technique et socio-économique majeur pour les métiers de l'édition et de la diffusion au sens traditionnel ;
- la mise à jour plus aisée car seulement locale de grands complexes documentaires (exemple, le cas de la documentation technique qui représente, souvent, une quantité importante de documents concrets de toutes sortes).

Comme nous le verrons par la suite, le processus de découpage d'un document en un certain nombre de segments repose sur des critères textuels (début et fin d'un plan, transitions, données sonores, données relatives à la parole, etc.) et surtout *thématiques* (*i.e.* relatifs au contenu). Ce sont ces derniers critères qui formeront l'essentiel des *méta-données* (de description, d'indexation) des segments.

Comme déjà signalé, le découpage d'un document (audiovisuel) en un certain nombre de segments (audiovisuels) peut se réaliser :

- sous forme de création de fichiers physiquement distincts,
- sous forme purement conceptuelle (*i.e.* d'une description relative à une partie – un segment – d'un document audiovisuel).

Dans le premier cas, on découpe réellement (en général) une copie du fichier informatique contenant le document (audiovisuel) original. Ce processus exige, bien sûr, la connaissance et l'utilisation de logiciels appropriés (pour le découpage physique de documents audiovisuels, on peut utiliser, par exemple, des logiciels tels que *Premiere* d'Adobe ou *Final Cut Pro* d'Apple). Mentionnons aussi le cas particulier de production de plusieurs fichiers informatiques lors du processus de numérisation d'un document audiovisuel à support analogique (cassette VHS, etc.) ou du processus d'acquisition d'une vidéo numérique (cassette DV). En règle générale, les cartes d'acquisition (analogique/numérique et/ou numérique/numérique) d'un certain niveau sont fournies avec un logiciel d'acquisition permettant, entre autres, l'acquisition sélective de telle ou telle partie d'un document audiovisuel (en anglais « *batch capture* »).

Dans le cas du découpage purement « conceptuel » d'un document audiovisuel en un certain nombre de segments, le document-source (*i.e.* le fichier informatique contenant un document audiovisuel) n'est pas touché. On crée seulement différentes vues (« schémas ») sur les parties, les segments d'un document. Ces vues constituent des méta-données qui sont ensuite stockées soit sous forme de fichiers (méta-fichiers) qui pointent vers le segment en question soit sous forme d'enregistrements dans une base de données. Ainsi peut-on avoir *n*-interprétations plus ou moins divergentes, plus ou moins proches ou contradictoires d'un même document sans qu'il faille pour autant toucher au fichier original lui-même.

Le travail le plus important consiste ici en une définition-spécification d'un cadre conceptuel commun – en tant que tel ou au sens d'un cadre dynamique généré sur la base d'une *grammaire commune* aux cadres conceptuels potentiellement contenus dans une grammaire. Un tel cadre conceptuel (généré ou non par une grammaire « sous-jacente ») présuppose d'une part une *théorie de la description* des données textuelles (audiovisuelles, dans notre cas) qui est celle de la sémiotique textuelle (cf. les chapitres 1 et 2) ainsi qu'un *langage de description* (cf. le chapitre 9 fournissant un ensemble d'éléments d'un langage pour une description thématique). La théorie de la description (par exemple de la description thématique dont nous nous occupons dans cet ouvrage) motive et justifie (sous forme d'hypothèses concernant l'organisation structurale d'une donnée textuelle et/ou audiovisuelle) le choix d'un cadre conceptuel (« tel quel ») ou d'une grammaire permettant d'engendrer des cadres conceptuels différents mais compatibles les uns les autres. Le langage de description fournit les éléments et règles pour produire des cadres conceptuels (appelés aussi *schémas de description*) ainsi que les formes d'expression de tels cadres conceptuels ou schémas de description (par exemple, terminologie et système de représentation graphique utilisés pour exprimer un cadre ou un schéma). Tout cela est très clairement exposé dans les documents techniques relatifs au standard MPEG 7.

Bien évidemment, les deux procédures (physique et conceptuelle) peuvent co-exister, ce qui est le cas, par exemple, dans le programme que nous dirigeons à la Maison des Sciences de l'Homme à Paris visant la constitution des archives audiovisuelles numériques de la recherche en sciences sociales et humaines sous forme d'enregistrements d'entretiens individuels avec des chercheurs, de colloques, de tables rondes ou encore de séminaires de recherche. Dans le cadre de ce programme, est visée la mise en place technique d'un portail pour la recherche et l'enseignement, pourvu d'un ensemble de services web ayant pour but l'édition, l'indexation, l'archivage, la diffusion « multi-support », le partage et la réutilisation (partielle)

d'informations scientifiques collectées à travers des manifestations scientifiques réalisées et/ou soutenues par la Maison des Sciences de l'Homme.

Or, en ce qui concerne le cas particulier des fichiers contenant les enregistrements vidéo des entretiens, séminaires ou colloques, ceux-ci sont soumis aussi bien à la procédure de découpage physique qu'à celle du découpage conceptuel. Le découpage physique s'impose déjà pour des raisons purement techniques (taille des fichiers aussi bien en format MPEG qu'en format « *stream* ») mais aussi pour des raisons d'exploitation pratique. Pour prendre l'exemple d'un entretien avec un chercheur individuel qui peut durer jusqu'à dix heures, celui-ci est découpé selon le principe du « thème-directeur » (cf. la deuxième partie de cet ouvrage) en grandes rubriques à thème.

Cette procédure – en somme assez simple à mettre en œuvre d'un point de vue purement technique – permet un accès plus direct à des sujets développés dans un entretien. Mais, chose encore plus importante, elle permet une réutilisation relativement facile de telle ou telle partie d'un entretien pour figurer, par exemple, avec d'autres parties (du même entretien ou de plusieurs entretiens) sur un cédérom ou DVD traitant d'un certain sujet ou d'une certaine personnalité scientifique.

Ainsi, certains *sujets* ou *thèmes de recherche* tels que celui de la « *narration* », de la *représentation*, des *pratiques sociales* ou de *l'historicisation* traversent tout un ensemble d'entretiens avec des chercheurs et il paraît tout à fait intéressant de réaliser de nouveaux produits audiovisuels (sous forme de cédérom ou DVD ou encore sous forme de sites web) autour de tels thèmes. La même observation vaut aussi pour la réalisation de produits d'information multi-supports autour de certaines personnalités scientifiques telles que *Pierre Bourdieu*, *Michel de Certeau*, *Fernand Braudel* ou *Claude Lévi-Strauss* qui constituent des références partagées par des chercheurs venant de disciplines scientifiques différentes.

La réalisation de nouveaux produits audiovisuels contenant toutes ces références est certainement très intéressante pour des utilisations pédagogiques et autres. Bien sûr, il ne faut pas se tromper : la réalisation de tels nouveaux produits entraîne des opérations de post-édition plus ou moins importantes telles qu'au moins les suivantes :

- l'ajout, à un segment découpé, d'un générique du début ;
- l'ajout d'effets de transition au début et à la fin du segment ;
- l'ajout de liens vers d'autres segments ;
- et surtout le re-visionnement du contenu du segment afin de le « nettoyer » et de l'adapter complètement à son nouvel environnement textuel.

Précisons que nous n'avons mentionné que les procédures de post-édition les plus communes dans ce contexte de réingénierie documentaire. En fonction des objectifs à satisfaire par un nouveau produit d'information, d'autres procédures peuvent s'ajouter. Cependant (faut-il le rappeler ?) chaque procédure supplémentaire allonge sa durée de développement mais exige aussi la mise en place d'un cahier et de méthodes de conduite de projet de plus en plus importants, ce qui se reflète dans les coûts d'un tel projet.

Le découpage « conceptuel » – notamment – des entretiens individuels avec des chercheurs se base, lui, d'une part sur un modèle XML de description thématique du contenu (*i.e.* des sujets des recherches) développé dans les entretiens et d'autre part sur la notion des « vues » adaptables aux intérêts de tout un chacun souhaitant se constituer, par exemple, ses propres archives des entretiens en vue de leur exploitation pratique dans un contexte pédagogique, de recherche, etc. Le modèle XML⁸ – pour le moment encore très simple – permet d'organiser sous forme de méta-données (thèmes réalisés dans un entretien) les entretiens en des segments « virtuels » auxquels on peut accéder via une interface de recherche appelée « glossaire ». Un glossaire non seulement pointe vers les segments concernés mais contient également d'une part des définitions-descriptions et exemples produits par les chercheurs eux-mêmes ainsi que d'autre part des liens hypertextuels entre les différentes entrées thématiques, ce qui permet une exploration analogue à celle d'un dictionnaire spécialisé de l'environnement d'une notion (d'un thème) abordée dans un ou plusieurs entretiens⁹.

⁸ développé par Alexandre Arcouteil, chercheur-ingénieur à l'ESCoM – Equipe Sémiotique Cognitive et Nouveaux Médias – à la Maison des Sciences de l'Homme à Paris.

⁹ Un exemple concret de cette application qui représente une réelle valeur ajoutée à notre programme « archives audiovisuelles numériques de la recherche en SHS » est un entretien réalisé avec le sémioticien et philosophe canadien Jean Guy Meunier qu'on peut consulter sur le site de la MSH (<http://www.msh-paris.fr> – rubrique Manifestations Scientifiques En Ligne). Une autre version d'un tel glossaire a été développée par un autre jeune chercheur à l'ESCoM, Cyril Grouin, sous forme d'un « catalogue thématique » qui, lui est réalisé sous forme d'une base de données relationnelles. Aussi bien le glossaire que le catalogue thématique peuvent être édités sous forme de documents pdf et/ou rtf, ce qui permet leur réutilisation non seulement dans des produits d'information dérivés tels que des cédéroms mais aussi sous forme de ressources textuelles que le chercheur (ou toute autre personne intéressée) peut modifier et enrichir à volonté.

La notion de « point de vue », introduite et élaborée par Marc et Jocelyne Nanard [NAN 95] dans les recherches sur les hypertextes, est réalisée sous forme de « patrons d'indexation » dans le cadre d'un projet de recherche coordonné par l'INA (Institut National de l'Audiovisuel)¹⁰ et est actuellement utilisé à titre expérimental dans le cadre du programme précité de la Maison des Sciences de l'Homme. Un patron d'indexation est un schéma adapté aux besoins de description d'une personne (ou d'un groupe de personnes) et permet donc de créer (sous forme de méta-données) des *vues* différentes sur un même entretien, un même document audiovisuel.

On voit bien, à travers l'exemple que nous venons de citer, qu'en fin de compte les activités de la description et de l'indexation, et celle du « découpage conceptuel » convergent pour ne former qu'un seul et même processus. Ce qui les différencie, peut-être, ce sont les *objectifs prioritaires visés* : dans le cas de l'indexation, on vise avant tout la recherche d'informations dans un fonds de documents audiovisuels et l'exploration de ce fonds, dans le cas du découpage, on vise avant tout la réutilisation de certaines parties – de certains segments – jugées pertinentes d'un ou de plusieurs documents audiovisuels constituant le fonds.

3.4) Le thesaurus

3.4.1) *Fonction et rôle d'un thesaurus*

Notre propos se réduit ici à rappeler le rôle central d'un thesaurus pour l'indexation à proprement parler d'un fonds de documents (audiovisuels) ainsi que ses principales caractéristiques. Cependant, ce que nous souhaitons souligner, c'est le fait que l'élaboration d'un thesaurus gagnera grandement si on tient compte davantage :

¹⁰ Il s'agit du projet Opales - un projet RIAM - coordonné par l'Institut National de l'Audiovisuel (INA) . Opales vise la mise en place d'un ensemble de services de description et d'indexation de ressources audiovisuelles numériques dans le cadre d'un portail pour la recherche et l'enseignement. Pour plus d'informations, on peut consulter le site de l'ESCOm : <http://www.semionet.com>

- de descriptions de corpus de documents se basant sur un cadre théorique et méthodologique plus approprié à la réalité de la « donnée textuelle » ;
- du fait qu'un thesaurus (aussi volumineux qu'il puisse être ...) ne constitue qu'une vue (pour utiliser le terme de Nanard) sur une donnée textuelle ;
- et qu'il serait certainement plus réaliste de découper les grands thesaurus (d'un usage et d'une exploitation franchement difficiles) en un réseau de modules de thesaurus thématiquement restreints et se basant sur quelques taxèmes (*i.e.* de thèmes servant comme base pour décrire un « espace conceptuel ou cognitif » d'une notion ; cf. à ce sujet les chapitres 7 et 9).

Laureilhe, spécialiste dans le domaine de l'élaboration et de la gestion de thesaurus, qui insiste sur l'importance centrale de cet outil pour la gestion de l'information en général et de bibliothèques, vidéothèques ou médiathèques en particulier, le définit comme suit :

« Le thesaurus est un outil fondamental en documentation : c'est un élément essentiel de la chaîne qui assure la liaison entre le document et son utilisateur. Que l'on parte d'un document à indexer, ou d'une demande d'information auprès d'une bibliothèque (ou d'un centre d'information) on aboutit au thesaurus, outil qui permet de transcrire en un langage documentaire les mots du langage naturel. » [LAU 77 :1]

Laureilhe précise également que le thesaurus « est un vocabulaire de termes d'indexation contrôlés, structurés de sorte qu'il mette en évidence les relations à priori entre les concepts » [LAU 77 :7] ; qu'il est « une liste d'autorité organisée de descripteurs et non-descripteurs obéissant à des règles terminologiques propres et reliés entre eux par des relations hiérarchiques ou sémantiques » [LAU 77 :1]. Comme nous le verrons encore dans la troisième partie consacrée à la description thématique, le sens de « à priori » ne peut être défini raisonnablement que par rapport au fait que la description-indexation d'un document ou d'un fonds de documents doit avoir recours à un modèle (*i.e.* un modèle thématique) dans lequel les thèmes (improprement appelés « concepts ») sont qualifiés et positionnés sous forme de configurations les uns par rapport aux autres. Un thesaurus :

- est la pièce centrale pour la normalisation des termes-thèmes utilisés lors de la description - indexation d'un document ou d'un corpus de documents ;
- constitue le guide par excellence dans le processus d'indexation (guide de définition, d'explication, de coordination, etc.) ;

– produit l'*index thématique* d'un corpus de ressources d'information – index thématique qui est le résultat même du processus de description-indexation d'un tel corpus et qui constitue un sous-ensemble des thèmes composant le thesaurus.

L'*index thématique* représente ou, plutôt, recouvre la structure sémantique ou encore le schéma thématique propre à un document ou à un fonds de documents. Le thesaurus, lui, est supposé contenir tous les schémas thématiques d'un certain type de documents.

Un *schéma thématique* correspond à ce que l'on appelle aussi un *scénario* (thématique), un *modèle* (thématique, conceptuel, sémiotique, etc.) ou encore, en anglais, un *template*. En d'autres termes, un schéma thématique tel qu'un index thématique est une vue sur un document ou encore un corpus de documents.

L'index thématique, par ailleurs, peut être rapproché de ce que l'on appelle également des *méta-données* - des méta-données qui (comme le terme le suggère déjà) interprètent les données *textuelles* (*i.e.* les documents, corpus de documents, voire les parties ou segments de documents textuels, audiovisuels ou autres).

En effet, un schéma thématique ou encore un index thématique relatif à une « ressource d'information » est le résultat d'un processus de description qui peut être codé dans un certain standard informatique de traitement et de gestion de l'information dont, notamment, le standard XML ou tel ou tel standard spécialisé dans, par exemple :

- la gestion et le traitement de tel ou tel type d'information (cf. le standard MPEG 7 pour le codage de thèmes audiovisuels, le standard TEI pour le codage de thèmes relatifs à la littérature linguistique, sociologique, etc.) ;
- la gestion dans tel ou tel domaine ou contexte professionnel (cf. le cas du Dublin Core qui est un des standards en gestion de ressources d'information proche de l'optique documentaliste ...).

3.4.2) *Descripteurs et taxèmes*

Un thesaurus existe pour des raisons pragmatiques, c'est-à-dire que son organisation, sa composition de thèmes sont déterminés par des intérêts d'exploitation pratique. Conception, réalisation et maintenance d'un thesaurus (monolingue et multilingue) constituent l'objet de plusieurs normes et standards dont les normes ISO 2788 et ISO 5964 ainsi que la norme française AFNOR Z 47.100 et Z 47.101. Ces normes définissent d'une part la composition et les constituants principaux d'un

thesaurus ainsi que, d'autre part, sa planification, gestion et exploitation. Ainsi, un thesaurus s'organise très typiquement autour des éléments et procédures suivants :

- des descripteurs (non-descripteurs) ;
- un vocabulaire normalisé (tenant compte des conventions d'expressions et d'écriture) ;
- des relations principales qui organisent le vocabulaire ;
- de certaines parties constitutives du thesaurus (telles que la classification-définition des descripteurs, les différentes listes alphabétiques, thématiques, spéciales, l'index permuté, etc.) ;
- de quelques principes simples de construction adapté à tel ou tel type spécifique de thesaurus.

Le descripteur est un mot ou un groupe de mots choisi (parmi, en général, un ensemble de mots candidats) pour représenter, exprimer une notion (un thème, un lieu de savoir) dans le thesaurus. La classe des non-descripteurs recouvre, par contre, les expressions qui ne sont pas employées comme descripteurs mais qui auraient pu l'être et qui, autrement dit, servent également à exprimer un thème, une notion. On en tient compte, typiquement, à l'aide de la relation *EM* (« employer ») ou *EP* (« employé pour ») :

ORDINATEUR
EP Computer, calculateur
 Computer
EM ORDINATEUR [LAU 77 :7]

Il est clair que l'utilisation de tel ou tel terme, tel ou tel syntagme linguistique comme descripteur d'un thème dépend entièrement du choix de l'auteur d'un thesaurus. Si « ordinateur » est le descripteur dans le thesaurus A, il peut être un non-descripteur dans le thesaurus B au détriment, par exemple, du terme calculateur.

Le descripteur, il faut le souligner, joue un rôle particulier dans le thesaurus qui est celui de déterminer le *niveau de pertinence* (de généralité, de spécialisation, d'orientation, etc.) du contenu d'un thesaurus. C'est dans ce sens que le descripteur est comparable à un type très particulier de thème qui est le *taxème* dont nous parlerons encore plus en détail dans la troisième partie.

Notons seulement ici qu'un taxème est un *thème de base* dans une description thématique. Il constitue le contexte (d'identification, de classification) d'autres thèmes pertinents. Ces autres thèmes sont appelés *spécifieurs* (*i.e.* thèmes spécifiant le contexte

circonscrit par un taxème) sans que cela veuille dire qu'il s'agirait nécessairement de thèmes plus spécialisés (par exemple, dans une hiérarchie de thèmes). Taxème et spécifieurs, ensemble, définissent un *espace topique* qui peut être rapproché, partiellement, de ce qu'on appelle les *schémas fléchés* dans certaines constructions très intéressantes de thesaurus [AIT 92].

Il faut également préciser qu'un thème jouant le rôle d'un taxème dans une description ne joue pas obligatoirement ce rôle dans une autre description. En effet, pour utiliser le terme « vue », deux descriptions peuvent constituer deux vues différentes sur un corpus de documents (audiovisuels) et donc aussi bien deux niveaux de pertinence que deux espaces cognitifs ou conceptuels différents.

Enfin, rappelons que tout thesaurus présuppose nécessairement une description (thématique) en amont (cf. figure 2.2). Cela signifie donc que la *conversion* ou encore le *codage* d'une description thématique en une application du type thesaurus se fait sur la base *taxème* → *descripteur*. Nous y reviendrons encore dans la troisième partie.

3.4.3) *Les principales relations dans un thesaurus*

Il existe un canon de relations « lexico-sémantiques » pour structurer, organiser les descripteurs. Voici les trois les plus souvent utilisées :

- 1) *Relation général/spécifique* : « TG » (= terme dit générique, *i.e.* général) ; « TS » (= terme spécifique).
- 2) *Relation dite associative* : « TA » (terme associatif).
- 3) *Relation de restriction* : « NA » (= note d'application).

Pour les illustrer, voici un petit exemple très simple adapté de celui proposé par Laureilhe [LAU 77 :5] :

MEMOIRE

NA : au sens de partie d'un ordinateur conservant les informations

TG : Ordinateur

TS : Mémoire vive, mémoire morte, mémoire virtuelle; disque

TA : écran, clavier, unité centrale, etc.

Sans vouloir entrer ici dans plus des détails, remarquons tout de même dans l'exemple ci-dessus que les dites relations de base ne font pas une distinction claire

entre deux types de relations constitutives pour toute classification et tentative de modéliser un domaine de connaissances, à savoir les types de relations *taxinomiques* et *méréonymiques* (cf. chapitres 7 et 9). Or, une définition plus explicite de ces deux types de relations a non seulement comme conséquence une représentation bien plus fine d'un – comme on dit – domaine d'expertise mais pose également la question de l'existence d'autres types de relations susceptibles de mieux expliciter les connaissances pertinentes relatives à un domaine d'expertise donné.

En effet, l'utilisation des types de relations tels que ceux introduits ci-dessus n'a rien de nécessaire en soi mais repose tout simplement sur une décision délibérée du concepteur-réalisateur d'un thesaurus, voire plus simplement sur une habitude (formalisée par des normes de spécification et réalisation d'un thesaurus) de les utiliser. Cela veut dire également que si on ne considère pas les types de relations cités comme une sorte de « dogme » à appliquer sans réflexion théorique et critique préalable, alors les frontières entre les différents outils d'indexation tels que ceux que nous avons cités au début de ce chapitre (thesaurus, ontologie, glossaire, dictionnaire spécialisé, etc.) se brouillent, perdent de leur caractère « opérationnel » pour faire place à la question (bien plus importante) de *l'adaptabilité* et donc de la *qualité* d'un outil de description-indexation d'un corpus, voire d'un fond de ressources (analogiques ou numériques, peu importe), par rapport aux objectifs auxquels un tel outil est supposé répondre.

Répetons donc qu'il faut être conscient qu'il s'agit ici d'un canon de relations qui peut être remplacé ou modifié (spécialisé, raffiné, etc.). Tout dépend de savoir si on dispose d'une bonne typologie de relations incluant – problématique centrale qui relève *moins* de l'ingénierie d'outils de description et d'indexation d'un fond de ressources mais *plutôt* d'une théorie de la description d'un document, à savoir d'une sémiotique textuelle.

Nous y reviendrons *in extenso* dans la troisième et quatrième parties de ce livre consacrée à la description thématique d'un corpus de documents audiovisuels.

3.4.4) *Différents types de thesaurus*

On distingue différents types de thesaurus qui se basent sur des modes et des logiques de confection particulières :

- le *thesaurus structuré* ou *explicite* (c'est le type de thesaurus standard comportant une liste alphabétique de descripteurs dans leur environnement sémantique respectif

complété, souvent, par une table thématique organisant les descripteurs en différents champs sémantiques) ;

– le *thesaurus à représentation graphique* (c'est un type de thesaurus qui se présente sous forme de schémas fléchés ou de graphes; sous forme d'arborescence ou encore sous forme de représentations circulaires et concentriques) ;

– le *thesaurus à facettes* (ce type de thesaurus permet d'intégrer des points de vue particuliers sur un objet d'expertise ou de connaissances, cf. ci-après) ;

– le *macrothesaurus* (c'est un type de thesaurus qui couvre plusieurs domaines de connaissances et dont la mise en place exige souvent de grands moyens et l'implication d'institutions-clés dans ces domaines de connaissances) ;

– le *thesaurus sectoriel* ou *spécialisé* (c'est un type de thesaurus conçu et élaboré pour un domaine, voire sous-domaine de connaissances spécifiques) ;

– le *thesaurus multilingue* (c'est un type de thesaurus proposant son vocabulaire dans différentes langues).

Le type de thesaurus (peut-être le plus intéressant) est le *thesaurus à facettes* qui introduit la notion du « point de vue » dans la conception et l'élaboration d'un vocabulaire pour indexer des ressources d'information. Ci-après, on trouve un exemple très simplifié de thesaurus à facettes (cf. figure 3.1).

Nous allons introduire, dans la troisième partie, une autre notion centrale pour la description thématique d'un document (audiovisuel) qui est celle du *thème analytique* ou encore du *modèle analytique*. Un thème analytique est un « métathème » ou encore un thème à caractère méthodologique qui ne décrit pas le contenu d'une donnée textuelle à proprement parler mais dont le rôle consiste à signaler à l'analyste que s'il décrit tel ou tel type de contenu, tel ou tel type de domaine de connaissances, alors, il doit s'y trouver (il y a une certaine probabilité qu'il y soit) tel ou tel type de thème. Par exemple, si on doit décrire, dans un corpus de données textuelles, des informations relatives à une personne, une personnalité (politique, scientifique, etc.), alors, on a habituellement recours à un modèle analytique (un modèle à caractère méthodologique) selon lequel qu'il convient de systématiser et d'explicitier une telle description à l'aide de thèmes (analytiques, méthodologiques) tels que *biographie* (de la personnalité), *caractère* (de la personnalité), *réalisations* (de la personnalité), *commentaires* (sur la personnalité), etc.

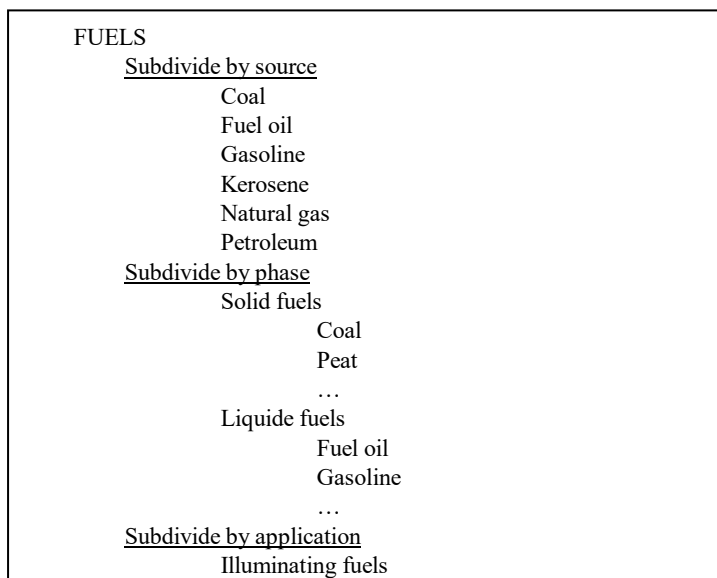


Figure 3.1 : *Exemple très simplifié d'un thesaurus à facettes d'après [LAU 77 :1]*

Tous ces thèmes – *biographie, caractère, réalisation, commentaires*, etc., – ne sont pas des thèmes descriptifs à proprement parler, mais dessinent plutôt des lieux de thèmes encore à identifier pour décrire, par exemple, des personnalités scientifiques, politiques, ou autres. Autrement dit, cela implique que si nous devons décrire, par exemple, des informations relatives à un homme politique, un savant ou un architecte, alors il convient de s'appuyer sur ce genre de modèles pour spécifier les thèmes descriptivement pertinents pour un corpus de documents donné. Ainsi, le thème analytique *réalisation* dessine, selon le cas, un lieu pour des thèmes tels que :

- *production d'une œuvre littéraire et artistique* ;
- *construction architecturale* ;
- *mise en œuvre d'un programme politique* ;
- etc.

Un modèle analytique, dans ce sens, est une sorte de standard proposant une normalisation des différentes descriptions dont il est chargé et la possibilité de leur échange, dans le cadre par exemple d'un système d'information, de leur réutilisation et de leur gestion par une institution ou organisation sociale.

La notion de *modèle analytique* devient donc centrale dans les tentatives de mise en place de normes, standards, etc., en gestion de l'information. Voici, pour donner un exemple, la norme *Afnor Z 47 100* qui spécifie un *modèle analytique* en six facettes pour l'organisation des thesaurus techniques, technologiques, industriels, etc. :

- *processus* (action voulue, provoquée par un agent humain ou anthropomorphe) ;
- *phénomène* (action naturelle échappant au contrôle de l'homme) ;
- *propriétés* (physiques, chimiques, etc.) ;
- *matériaux* (terre, bois, etc.) ;
- *outils* ou *équipement* (objets fabriqués, etc.) ;
- *sciences, technologie, domaine* (domaines de connaissances, théories, etc.).

Or, on l'a compris, les thèmes analytiques constituent les *facettes* dans un thesaurus à facettes permettant d'inclure ce qu'on appelle des points de vue sur un domaine d'expertise ou de connaissances. Dans ce cas, la conversion ou le codage d'une description en un thesaurus (à facettes) implique deux niveaux :

- un *premier niveau* qui concerne la conversion ou de codage d'un *taxème* en un *descripteur*,
- un *deuxième niveau* de conversion ou le codage entre un *thème analytique* et une *facette*.

3.5) Description thématique et ontologie

Les travaux de recherche sur les ontologies ont pris une très grande importance pendant ces dernières années autour de la problématique du *web sémantique* mais aussi autour des questions relatives à la gestion de patrimoines, de mémoires organisationnelles, d'archives de toutes sortes, etc. Comme il s'agit ici d'un domaine de recherche et de développement en pleine effervescence, nous nous contenterons d'un très bref survol, le but étant de montrer qu'une description sémiotique telle qu'elle sera présentée dans les parties suivantes de ce livre est obligatoirement présupposée par ce type d'application.

Gruber [GRU 1993] définit une ontologie, d'une manière générale, comme une « spécification explicite d'une conceptualisation » d'un domaine d'expertise ou de référence. Dans une perspective de représentation de connaissance plus traditionnelle,

la conceptualisation est un ensemble de termes (souvent improprement appelés « concepts ») qui « nomment » des pièces de connaissances et qui, par leur formes d'expression suggèrent plutôt une certaine compréhension qui l'explicitent, *i.e.* qualifient ou la définissent.

Ce qui manque, ce sont les *définitions* pour chacun des termes constituant le *vocabulaire*. La production de telles définitions est une des tâches centrales d'une ontologie. Dans ce sens, Guarino précise : « the main purpose of an ontology is to specify the intended meaning of a vocabulary, *i.e.* its underlying conceptualization » ([GUA 97]). Or, une telle définition ou, comme nous préférons dire, une qualification du « sens » d'un vocabulaire renvoie obligatoirement à une *description* d'un objet – dans notre cas d'une donnée textuelle lato sensu. Une telle description, elle, répétons-le, présuppose une théorie de la description qui est la sémiotique textuelle.

On distingue différents types d'ontologies. Par exemple, les *top-level ontologies* comprennent les définitions de termes très généraux dont on affirme qu'ils peuvent se retrouver, indistinctement, dans une grande diversité de domaines de référence plus spécifiques¹¹. Les *ontologies de domaines* forment la plus grande partie des travaux de recherche et de développement. D'une manière analogue aux thesaurus spécialisés, elles proposent des vocabulaires (de termes et de relations) adaptés à la description – comme leur nom l'indique déjà – d'un domaine d'expertise ou de référence circonscrit. Les *ontologies de tâches* sont des ontologies « procédurales » qui proposent un vocabulaire pour la compréhension (et le partage) de tâches particulières (telle que le diagnostic, la conception, la production, etc.). Un des points de départ ici est le KADS (*Knowledge Acquisition Development System*) visant une méthodologie compréhensive pour tous les cycles de développement de systèmes à base de connaissances¹². Les *ontologies d'applications* (concrètes) sont mises en place et utilisées pour mieux gérer, par exemple, un atelier logiciel (*i.e.* les cycles de développement d'un logiciel), etc. Un cas particulier constituent les *meta level ontologies* qui proposent des formats de représentation et de définition des ontologies particulières (dont, notamment, d'ontologies de domaines et

¹¹ Pour des informations détaillées, il est recommandé de consulter le Ontolingua Home Page de l'Université de Stanford : <http://www.ksl.stanford.edu/software/ontolingua/>

¹² Pour plus d'informations, on peut consulter le KADS-II Home Page : <http://www.swi.psy.uva.nl/projects/CommonKADS/home.html>

de tâches. Parmi ces *méta-ontologies*, on peut citer la *frame ontology*¹³ [GRU 93] ou encore la théorie des graphes conceptuels (cf. [SOW 84], [CDH 00]).

A la base, une ontologie ressemble (n'en déplaise aux défenseurs de ce type de recherche-application) à un thesaurus (à facette) :

- une ontologie est composée d'un vocabulaire de « termes » ;
- chaque terme est défini dans son environnement relationnel (*i.e.* dans une configuration de relations qui lui est propre) ;
- un terme peut posséder une définition « minimale » en langage naturel, voire une définition dite encyclopédique ;
- les termes peuvent être organisés dans des champs ou catégories thématiques (d'une manière assez similaire aux « grands thèmes », aux « catégories thématiques » dans un thesaurus).

Le vocabulaire d'une ontologie est souvent l'objet d'une distinction en des sous-types plus spécifiques. Les deux sous-types les plus connus sont :

- celui représentant un *concept* ou un *thème*,
- celui représentant une *relation conceptuelle* ou *thématique*.

Concept d'une part et *relation conceptuelle*, de l'autre, sont organisés en des *hiérarchies* (par défaut, *taxinomiques*). La *mise en rapport* d'un ou de plusieurs concepts et relations conceptuelles constitue une sorte de *description-définition du contenu d'une donnée textuelle* (d'un document audiovisuel ou d'un de ses segments). Cette mise en rapport entre les deux types d'entités et leur « référencement » dans une donnée textuelle est tout à fait comparable à ce que nous appelons une *scène thématique* qui représente une configuration thématique (*i.e.* de thèmes) sélectionnée dans et développée par un document (cf. à ce propos, la quatrième partie). Cependant, comme nous le verrons également cette partie, *sélection* et *montage* (*i.e.* mise en rapport) de plusieurs thèmes formant une structure thématique typique pour un document ou un segment de document donné *ne représentent qu'un aspect particulier* dans un éventail bien plus large et différencié de « stratégies » ou de « procédures » de production d'un « contenu ». Or, il est indispensable de rendre compte de ces stratégies ou procédures afin d'améliorer la qualité de la description et de l'indexation du contenu d'un corpus de documents. Nous y reviendrons encore *in extenso* dans la quatrième partie.

¹³ Pour des informations très détaillées, il faut consulter les pages relatives à cette théorie sur le site de l'Université de Stanford : <http://www-ksl.stanford.edu/knowledge-sharing/ontologies/html/frame-ontology/>

La conversion (le « codage ») d'une description thématique en une ontologie est assez évidente : les taxèmes (*i.e.* les thèmes de base pour une description) et les thèmes spécifiant l'espace cognitif ou conceptuel d'un taxème doivent être réunis sous forme de types (sous-types, etc.) de thèmes pour former justement une hiérarchie (taxinomique) de « concepts » tandis que les relations thématiques (cf. chapitre 9) doivent être organisées en une hiérarchie (taxinomique) de relations. La description-indexation du contenu d'un segment de document, d'un document ou d'un corpus de documents se fait ainsi par la sélection d'un taxème, d'un ou de plusieurs thèmes-spécificateurs et d'une ou de plusieurs relations thématiques précisant les rapports entre taxème et thèmes-spécificateurs ainsi qu'entre les thèmes spécificateurs.

Enfin retenons que, ici, une priorité est donnée à deux types de description complémentaires d'un corpus de documents audiovisuels :

- 1) La *description textuelle* visant à identifier des segments sur lesquels et à partir desquels se construit un document audiovisuel.
- 2) La *description thématique* visant à rendre compte des informations thématiques dans un document ou un corpus de documents audiovisuels.

Mais, comme nous l'avons déjà vu dans les deux premiers chapitres, il existe toute une variété d'autres types de descriptions possibles qui s'appuient d'une manière prioritaire sur l'un ou l'autre des composants principaux à l'aide desquels une sémiotique textuelle approche son objet qui est la donnée textuelle, *lato sensu* (cf. à ce sujet la figure 1.2). Cela signifie, en d'autres termes, qu'en principe une donnée textuelle (tel qu'un corpus de documents audiovisuels) peut relever de différents *types d'ontologies* – type *textuel*, type *thématique*, type *narratif* et *rhétorique*, etc. –, chaque type d'ontologies possédant sa propre conception, son propre langage du dit objet « donnée textuelle ». Ceci donne un aperçu de la complexité de la tâche consistant à spécifier et à développer des outils de type « ontologie » pour le traitement d'un document ou d'un corpus de documents.

3.6) Description sémiotique du document audiovisuel et standard de description

3.6.1) Brève présentation du MPEG 7

Comme on le sait, il existe différents standards pour « normaliser » la description de corpus de documents (de ressources d'information, plus généralement parlant) afin de permettre l'échange, le traitement distribué, l'accès, etc. aux informations contenues dans ces ressources. C'est ici que réside la très grande importance du langage et standard XML (*Extensible Mark up Language*). XML est une syntaxe permettant de produire des schémas de description pour tout type d'objet dont, bien sûr, les documents ou encore les « ressources d'information ». Pour cela, il faut produire, en amont de toute conformation à une syntaxe de type XML, des schémas ou *modèles descriptifs* représentant (ou supposés représenter) tel ou tel aspect d'un document ou d'une partie d'un document. Or, c'est bien à ce niveau qu'il y a un manque souvent étonnant de théories et méthodologies non seulement opérationnelles mais aussi appropriées aux spécificités des objets de description, *i.e.* aux données textuelles.

En soi, chaque acteur, chaque organisme peut définir son propre « domaine » (XML) contenant un vocabulaire et des schémas de description-définition. Ainsi, on voit apparaître des modèles partagés par une communauté d'intéressés (par exemple, de chercheurs de telle ou telle discipline, etc.). Mais, comme on le sait, la spécification de standards internationalement reconnus et utilisés, est l'affaire de grands consortia où se joignent des intérêts institutionnels, économiques mais aussi politiques dans la mesure où « normalisation » rime non seulement avec « contrôle » mais aussi avec « imposition de schémas de pensée (intrinsèquement historiques et culturels, donc toujours relatifs à une société, un groupe social possédant les moyens d'imposer « ses » schémas de pensée et modèles de raisonnement). Produire et faire accepter un standard, insistons là-dessus, n'est pas seulement une affaire conceptuelle et technique mais aussi une question de pouvoir politique et économique !

Parmi les « grands » standards, citons ici le Dublin Core (qui spécifie 15 éléments de base pour la description bibliographique de ressources textuelles), le TEI (*Text Encoding Initiative*) ou encore – standard qui nous intéresse plus particulièrement – le MPEG7 (*Multimedia Content Description Interface*) destiné à produire un *langage*, des *schémas de description-définition* et de *descripteurs* de l'information audiovisuelle et multimédia. Il doit aussi donner naissance à des outils de travail (notamment d'indexation et d'annotation). Ce qui est propre à ces différents standards, c'est le fait

qu'ils constituent tous des *spécifications* du XML (*Extensible Markup Language*) qui provient, lui-même, comme on le sait, du SGML (*Standardized General Markup Language*).

Considérons de plus près le standard MPEG 7 dont les champs d'application et d'utilisation sont très variés et prometteurs¹⁴. D'une manière d'ailleurs assez similaire à une description textuelle et thématique d'une donnée textuelle (ou audiovisuelle), on distingue, dans le standard MPEG 7 entre :

- les données et leurs propriétés ;
- les descripteurs ;
- la valeur d'un descripteur ;
- le schéma de description, la description elle-même et le langage de description.

Les *données* sont les informations audiovisuelles qui seront décrites à l'aide du standard MPEG 7. Ces *données* peuvent être des images fixes, des vidéos, des films, des animations, des conversations, de la musique, du bruitage, etc., dont, chacune possède ses propriétés signifiantes particulières. Le *descripteur ou dénominateur* (*descriptor, D*) est l'expression, la représentation (métalinguistique) d'un *thème* et de son *espace topique* (cf. chapitres 7 et 9) Un thème est souvent représenté par un terme ou une expression terminologique. Mais il existe aussi d'autres formes de représentation. Par exemple, l'espace conceptuel du thème du chromatisme est, normalement, représenté par un histogramme chromatique, les formes géométriques et topologiques d'une figure visuelle sont représentées par leur meilleur exemple, etc. La *valeur* d'un descripteur ou d'un dénominateur associe à un descripteur une ou un ensemble d'occurrences composant une pièce d'information audiovisuelle donnée. Par exemple, à tel ou tel terme signifiant un *rôle socio-professionnel* donné (les artisans, les artistes, etc.), on assigne des occurrences particulières (tel(s) artisan(s) dans tel(s) film; tel(s) artiste(s) dans tel(s) film(s), etc.). De même, à un histogramme chromatique assigne-t-on telle ou telle valeur *RVB* (rouge – vert – bleu) pour identifier une composition chromatique concrète. Le *schéma de description* ou encore le *scénario* (description scheme, DS) définit les rapports - *syntactiques* - entre ses différents composants (thèmes et/ou schémas de description imbriqués). Par exemple, en nous appuyant sur des schémas de description textuelle, thématique et audiovisuelle que nous allons détailler dans les parties suivantes de ce livre, on peut développer, assez aisément, des schémas MPEG-7 qui constituent une certaine vue sur l'information audiovisuelle.

¹⁴ Pour des informations détaillées, on peut consulter le site web du Fraunhofer – IPSI dédié au MPEG 7 : <http://ipsi.fhg.de/delite/Projects/MPEG7/>

La *description* d'un document ou d'un corpus de documents audiovisuels consiste dans l'utilisation d'un schéma de description pour qualifier une information audiovisuelle et donc dans l'assignation de valeurs constituant ladite information aux descripteurs/thèmes d'un schéma de description. Enfin, la *description codée* (*coded description*, en anglais) est une description transformée en un code (informatique) pour répondre à des besoins particuliers de traitement : compression, identification d'informations pertinentes, filtrage d'informations, hiérarchisation d'informations, accès à une pièce d'information audiovisuelle demandée et exploration d'un fond d'informations audiovisuelles, etc. Par exemple, une description codée est la « transformation » ou encore la « réécriture » des schémas de description textuelle et thématique en un format de type XML afin de permettre certaines formes de traitement de l'information audiovisuelle : sélection de l'information, filtrage de l'information, hiérarchisation de l'information, mise en contexte de l'information, etc. Dans ce sens, le *langage définissant les schémas de description* (*description definition language, DDL*) est un langage qui propose, d'une manière analogue à un langage de description sémiotique, un ensemble de composants et de règles pour la construction de schémas de description.

Les différents types principaux de schémas de description multimédia sont distingués selon leurs fonctions dans un projet d'information audiovisuelle ou multimédia. A partir d'un ensemble de *schémas* (et d'outils) de *base* sont identifiés et retenus, dans le standard MPEG 7, plusieurs familles de schémas de description :

- famille de schémas relatifs à la description du contenu d'une information audiovisuelle ;
- famille de schémas relatifs à la description de la *gestion* d'une information audiovisuelle ;
- famille de schémas relatifs à la description de l'*organisation* d'une information audiovisuelle ;
- famille de schémas relatifs à la description de l'*accès* au contenu et de la *navigation* à travers une information audiovisuelle.

Dans la catégorie de la *gestion* on compte par exemple des schémas de description relatifs à la *création* et *production* d'informations audiovisuelles (schémas de description qui pointent, par exemple, sur le titre, le réalisateur, le producteur, l'année de production, etc.) et à l'*utilisation* et l'*exploitation* d'informations audiovisuelles (schémas de description qui pointent, par exemple, sur les différentes questions du droit relatif à un produit audiovisuel).

Dans la catégorie de la description du contenu à proprement parler, on trouve les schémas de description relatifs aux *supports* en jeu (schémas de description qui concernent, par exemple, les types de support de stockage, d'édition, de diffusion, de visualisation, les formats, les codecs – les algorithmes de compression/ décompression utilisés –, etc.), aux *aspects* de l'*expression* et de la *manifestation logique et physique* d'une information audiovisuelle (schémas de description relatifs, par exemple, à l'organisation spatiale d'un plan audiovisuel, à son organisation temporelle, au chromatisme, à la texture, à la composition, au son, etc.) ainsi qu'aux *aspects du contenu*¹⁵ d'une information audiovisuelle (schémas de description qui concernent, par exemple, l'organisation hiérarchique d'un document audiovisuel, son organisation thématique, l'expression syncrétique d'une information audiovisuelle, etc.).

Dans la catégorie « accès et exploration » d'une information audiovisuelle, on range, entre autres, les schémas de description proposant des sortes de *résumés structurés* d'un certain type d'informations audiovisuelles et des *variations thématiques* (i.e. des balayages conceptuels des contextes potentiellement pertinents pour mieux comprendre, mieux faire admettre, etc. une information audiovisuelle). Dans la catégorie « organisation du contenu », on range notamment les schémas de description relatifs aux *collections* de pièces d'informations audiovisuelles (corpus, médiathèques, médiathèques virtuelles, médiathèques réparties, etc.).

3.6.2) *Description sémiotique et schémas MPEG 7*

Une description sémiotique peut – pour parler ainsi – « œuvrer » pour certains types de schémas distingués ci-dessus : en amont et en tenant compte du cadre conceptuel qui est le sien (cf. chapitres précédents). Parmi ces schémas de description, nous pensons notamment, bien sûr, aux schémas de description du contenu mais également aux schémas concernant l'accès à une information audiovisuelle et à la navigation dans un fonds d'informations audiovisuelles ainsi qu'enfin aux schémas de gestion de collections et d'archives audiovisuelles.

¹⁵ On trouve une excellente et très pédagogique discussion du codage de description d'informations audiovisuelles (corpus : nouvelles télévisuelles) en RDF, DC, MPEG 7, DCD, SoX et SMIL dans [HUI 98] et [HUA 99] – travaux consultables en ligne. A consulter également [HUN 01] pour la description codée d'informations audiovisuelles dans le contexte du « web sémantique ».

La spécification des schémas de description du contenu sont laissés quelque peu « en friche » dans le standard MPEG 7, c'est-à-dire que c'est plutôt aux concepteurs de systèmes d'informations audiovisuelles à les spécifier et adapter à leurs besoins et objectifs.

En principe, ces schémas concernent de prime abord la *description textuelle* (cf. deuxième partie) et la *description thématique* (cf. troisième et quatrième parties) de documents audiovisuels. Ces deux types de description qualifient, pour un corpus (un fonds) de ressources audiovisuelles :

- leur structure « hiérarchique » typique et pratiquement standard,
- les espaces topiques ou cognitifs des principaux thèmes (taxèmes) organisant leur contenu et leur utilisation ou exploitation dans un segment audiovisuel donné.

La structure typique et très récurrente d'une description de document audiovisuel est donc *hiérarchique*. Cela veut dire :

- qu'un *document audiovisuel* (un documentaire, des nouvelles télévisées, un magazine, une émission de divertissement, etc.) se compose d'une ou - le plus souvent - de plusieurs *séquences* ;
- qu'une séquence se compose d'une ou – le plus souvent – de plusieurs *scènes* ;
- qu'une scène se compose d'un ou – le plus souvent – de plusieurs *plans audiovisuels* ;
- qu'un plan audiovisuel se compose d'une ou de plusieurs *situations*, d'objets, d'acteurs, d'un décors, d'un narrateur ou d'une communauté de narrateurs,
- etc.

Comme déjà dit au début de chapitre, l'explicitation de l'organisation hiérarchique d'un document audiovisuel (voire d'un corpus, d'une classe, d'un genre, d'une collection, etc. de documents audiovisuels) peut servir à différents buts : elle permet :

- de circonscrire avec plus de précision le contenu véhiculé par telle ou telle séquence, scène, voire par tel ou tel plan audiovisuel ;
- de résoudre le problème de la description (indexation-annotation) à niveaux variables d'un document audiovisuel (niveau bibliographique vs niveaux plus spécialisés : séquences, scènes, plans, etc.) ;
- de rapprocher des séquences, scènes ou plans plus ou moins similaires appartenant à un document audiovisuel (voire à différents documents audiovisuels) ;
- de résoudre conceptuellement le problème de la communication et de l'appropriation « personnalisée » d'informations audiovisuelles via un medium telle que l'Internet – solution sous forme d'une quantité plus ou moins importante de petits bouts d'information pouvant être assemblés dynamiquement côté interface client.

La description thématique, comme nous le verrons encore plus loin, vise à identifier et à qualifier les principaux thèmes à l'aide desquels un corpus ou un fonds de documents audiovisuels développe un certain point de vue, c'est-à-dire un message sur une situation pro-filmique de référence. Ces principaux thèmes sont appelés « taxèmes » qui couvrent, chacun, un *espace* dit *topique* particulier organisé sous forme d'une configuration de thèmes appelés « thèmes-spécifieurs » dans la mesure où ces derniers spécifient telle ou telle dimension d'un espace topique donné. Le positionnement des thèmes spécifieurs les uns par rapport aux autres peut être décrit à l'aide d'un ensemble de relations canoniques – taxinomiques, méréonomiques et narratives. Nous y reviendrons d'une manière plus détaillée dans la troisième partie. Toujours est-il que ces espaces topiques peuvent être facilement conformés à des schémas de description MPEG 7 pour être utilisés, ensuite, comme des outils d'indexation, de recherche d'informations, de comparaison de plusieurs segments audiovisuels quant à leur proximité thématique, etc.

Cependant, une des spécificités et aussi une des complexités sémiotiques d'un document audiovisuel réside certainement dans le fait qu'il dispose de tout un ensemble – parfois encore mal maîtrisé – de stratégies et de procédures pour utiliser, exploiter tel ou tel thème (*i.e.* telle ou telle partie de l'espace topique d'un taxème), pour construire un certain point de vue, un certain message sur une situation pro-filmique. Il s'agit ici de la problématique du *statut structural particulier* qui acquiert un thème (telle ou telle partie de l'espace topique d'un taxème) dans un document audiovisuel donné. En effet, il va de soi que même si deux documents audiovisuels « puisent » dans le même espace topique, exploitent le même taxème, ils ne sont pas pour autant obligatoirement similaires, ils ne construisent et ne communiquent pas pour autant un même message à propos d'une situation pro-filmique donnée. Le statut structural qu'acquiert donc un thème dans un document audiovisuel recouvre, entre autres :

- sa *relative centralité* dans le développement du message dans un document audiovisuel ;
- son *rôle rhétorique* (dans ce sens qu'il peut s'agir d'un thème faisant partie d'un discours particulier : discours descriptif, discours explicatif, discours argumentatif, mais aussi débat, témoignage, conseil, appréciation, etc.) ;
- sa *forme d'expression* (syncrétique ou non) via un média d'expression ;
- sa forme de *représentation visuelle* et *audiovisuelle* à l'aide de procédures telles que le cadrage, l'angle de vue, le choix d'un plan visuel de représentation, etc.

Les quatre procédures que nous venons de citer n'épuisent pas – loin de là – tout l'arsenal de procédures donnant un profil très particulier à un thème conformément

aux objectifs de production et de communication d'une information audiovisuelle. Nous les discuterons d'une manière plus systématique dans la quatrième partie. Notons seulement ici que leur prise en compte est tout à fait incontournable dans une perspective de gestion et exploitation plus pertinente, voire plus « intelligente » d'un fonds d'informations audiovisuelles.

Nous venons de tracer d'une manière très sommaire le *cadre conceptuel* qui organise et guide un certain type de description (*i.e.* textuelles et thématiques) d'un document audiovisuel ou d'un de ses segments constitutifs. Ce cadre conceptuel s'appuie sur les principaux composants analytiques à l'aide desquels une sémiotique textuelle appréhende son objet qui est la donnée textuelle au sens le plus large du terme. Comme nous le verrons encore, il nous permet de spécifier des schémas de description qui sont tout à fait compatibles avec la structure syntaxique d'un schéma MPEG 7 (qui, en fin de compte, n'est qu'une spécialisation de la syntaxe XML). Mais l'avantage des schémas de la description textuelle et thématique est qu'ils reposent sur une théorie du texte (« texte » au sens le plus large du terme).

Une telle théorie fait, à notre avis, cruellement défaut dans la plupart des travaux de recherche et de développement en ingénierie de l'information ou des connaissances ouvrant ainsi la porte à la réalisation et exploitation de schémas de description parfois totalement arbitraires, absurdes par rapport aux connaissances théoriques disponibles de l'objet « texte », voire simplement dénués de tout bon sens.

3.7) Scénarios sémiotiques et vidéos numériques interactives

Tout document (audiovisuel) et, à fortiori, tout corpus de documents (audiovisuels) s'appuient sur des *schémas de développement typiques* d'une information, *i.e.* d'un certain point de vue et d'un message relatifs à une situation pro-filmique. Ces schémas, comme nous le verrons encore davantage dans les chapitres 6 et 11, se composent de séquences, scènes et de plans audiovisuels. On peut les retrouver (d'une manière plus ou moins modifiée) dans des documents audiovisuels différents. Ils forment ou, plutôt, ils contribuent à la formation de ce que l'on appelle un *genre (textuel)* [STO 01].

Un genre (textuel) « pré-organise » un scénario, *i.e.* un modèle gérant le développement d'un document audiovisuel. Pré-organiser un scénario veut intuitivement dire proposer un ensemble de facettes pour écrire (spécifier) un scénario devant guider la production et l'édition d'un ensemble de nouveaux produits d'information audiovisuels.

Or, la définition et la spécification de scénarios constituent une problématique centrale pour des applications concrètes très diverses. En premier lieu nous pensons au domaine de recherche des *documents virtuels personnalisables*¹⁶ (cf. [RAC 99], [GAR 99]) c'est-à-dire à la production de documents (audiovisuels) adaptés aux besoins, intérêts ou désirs d'un utilisateur :

- à partir d'une « bibliothèque » de *segments audiovisuels*,
- sur la base d'un *scénario* de production.

Nous avons déjà mentionné au début de ce chapitre notre programme de constitution des archives audiovisuelles pour la recherche en sciences humaines et sociales à la Maison des Sciences de l'Homme ainsi que notre objectif de réaliser, d'éditer de nouveaux produits audiovisuels à partir de segments audiovisuels physiques ou simplement logiques (*i.e.* identifiés par un ensemble de méta-données) composant les dites archives. Ces nouveaux produits audiovisuels peuvent être, par exemple, des sites web ou DVD autour d'un thème commun nourris de segments audiovisuels provenant de différents entretiens et autres manifestations scientifiques. Ils peuvent avoir une forme plutôt encyclopédique proposant une somme de connaissances sur un thème choisi ; ils peuvent avoir une forme plutôt didactique et pédagogique avec des séquences d'exercices, de tests, etc. ; ils peuvent se présenter sous forme d'un débat imaginaire où on met en exergue les positions opposées, les conflits, les approches concurrentes autour d'un thème choisi, etc. On le voit, chaque type de réutilisation de segments audiovisuels déjà existants pour éditer un nouveau produit d'information, présuppose obligatoirement un « plan », un modèle de sélection et d'intégration de tels segments – modèle que nous appelons *scénario de production*.

L'exemple de la réutilisation d'une bibliothèque de segments audiovisuels que nous venons de donner est relativement simple et il est relativement facile de s'imaginer des cas bien plus complexes et difficiles. Nous aurons plusieurs fois l'occasion de revenir sur cette question, à notre avis passionnante, de l'explicitation et de la définition de scénarios de production. Toujours est-il – et nous y insistons – que tout système de

¹⁶ pour plus d'informations, cf. le site du colloque DVP 2002 à l'ENST à Brest, France : <http://iasc.enst-bretagne.fr/DVP2002/>

gestion d'une bibliothèque de ressources audiovisuelles, textuelles ou autres visant des exploitations et utilisations diversifiées de son patrimoine, a besoin d'une sorte de module « entre » la bibliothèque elle-même et les utilisateurs, composé soit de *scénarios de production* de produits d'information audiovisuels soit – encore mieux – d'un *outil de définition* de tels scénarios de production.

Comme nous l'avons déjà précisé lors de notre discussion concernant la place et la fonction d'un scénario sémiotique dans un projet d'information, un tel scénario peut se présenter soit sous la forme d'un simple guide, d'une aide à la production-édition, soit sous la forme d'un modèle codé, par exemple, sous forme d'un « template » XML ou SMIL (*i.e. Synchronized Multimedia Integration Language*), d'un modèle faisant partie d'une bibliothèque de modèles d'un logiciel spécialisé (comme c'est le cas, par exemple, des *knowledge objects* du logiciel Authorware d'Adobe, etc., des *bibliothèques* dans le logiciel Flash de Macromedia, etc.).

Dans le cadre d'un projet de production, d'édition et de diffusion de vidéo numérique, le scénario aide, oriente et guide le travail de *montage*. Ce travail peut recouvrir des « réalités » de production très différentes et hétéroclites. Un cas limite est représenté par le montage au sens propre du terme (*i.e.* la réalisation, suivant un scénario, d'un film à partir d'un nombre plus ou moins important de rushes) qui présuppose non seulement des connaissances techniques spécialisées mais aussi une bonne culture filmique. Ce cas de figure est, typiquement, celui des productions télévisuelles ou cinématographiques. Un autre cas extrême est celui où le montage se réduit à un simple enregistrement d'un rush dans l'environnement d'un logiciel de montage numérique¹⁷ avant d'être exporté dans un format approprié pour une publication donnée (publication web sous forme d'un fichier « stream », publication sous forme d'un cédérom ou DVD, publication sous forme d'une cassette VHS analogique, etc.) sans qu'il y ait un travail d'édition à proprement parler.

Entre ces deux cas extrêmes se situe toute une variété de cas de figure intermédiaires dont celui des archives audiovisuelles cité ci-dessus. Un autre cas est celui des enregistrements dits scientifiques (*i.e.* des enregistrements qui témoignent d'un travail « sur le terrain » comme, par exemple, en sociologie ou en ethnologie mais en milieu professionnel) où le montage est considéré plutôt comme un « trucage » qui enlève une valeur d'authenticité et de véracité à un document audiovisuel. Souvent, les

¹⁷ Il existe toute une gamme de logiciel de montage numérique dont, bien sûr, Première d'Adobe et Final Cut Pro d'Apple,

seules interventions du monteur consistent en la production d'un générique et d'un titre ainsi qu'en quelques coupes dues soit à la longueur du document soit à la pertinence thématique des situations filmées.

Prenons l'environnement du logiciel de montage numérique Premiere d'Adobe. Dans celui-ci, la production et l'édition d'un nouveau document audiovisuel, à partir d'une bibliothèque de segments audiovisuels existants sous forme de fichiers, est organisé en termes de *projet* qui se développe autour et à l'aide d'une interface graphique composée, entre autres :

- d'un chutier qui pré-enregistre l'ensemble de fichiers nécessaires pour réaliser un nouveau produit audiovisuel ;
- d'un table de montage appelé « scénario » sur lequel les fichiers (ou les parties choisies des fichiers) sont montés et post-traités ;
- deux écrans servant à visualiser les fichiers dans le chutier et le projet tel qu'il se développe ;
- d'une bibliothèque d'effets de transition ;
- etc.

Or, un tel environnement ne peut être exploité d'une manière raisonnée et conforme à une certaine intention de communication que si on dispose d'un modèle, d'un guide, c'est-à-dire d'un scénario qui cadre un travail de production et d'édition d'un document audiovisuel. En effet, on peut se rendre compte assez aisément qu'un travail plus important sous Premiere présuppose la scénarisation, *i.e.* la conception et la spécification d'un modèle qui guide la personne ou les personnes devant réaliser un projet de création d'un document audiovisuel (interactif) d'une certaine envergure.

C'est donc notamment ici que devient utile, voire même dans certains cas, indispensables, une étude comparative sur des scénarios typiques qui se dégagent dans des corpus de documents audiovisuels. Nous reviendrons sur ce point à plusieurs reprises, notamment dans la prochaine partie consacrée à la description textuelle de documents audiovisuels ainsi que dans le chapitre 11 où nous aborderons progressivement un discours audiovisuel.

Deuxième partie

La description textuelle
d'un document audiovisuel

Chapitre 4

Identification et classification de segments audiovisuels

4.1) introduction

Dans ce chapitre nous exposerons les grandes lignes de la *description textuelle* d'un document audiovisuel, c'est-à-dire l'identification et la classification des *segments audiovisuels* qui le composent.

Nous nous appuierons sur un documentaire commercial, consacré à la présentation de quelques villes d'importance culturelle en Chine. Ce documentaire sera brièvement présenté dans la section 4.2.

Puis, dans la section 4.3, nous discuterons de la notion de segment audiovisuel – notion centrale pour une description textuelle de document audiovisuel.

Un segment audiovisuel (et, plus généralement, textuel) est un *modèle* mais non pas un texte (audiovisuel) manifesté lui-même. Dans la section 4.4, nous discuterons cette opposition entre modèle d'un texte et texte manifesté (cf. aussi [STO 01]) ainsi que certains modes de manifestation d'un segment textuel.

Nous montrerons le fait qu'un document audiovisuel est composé d'un ensemble plus ou moins typique de segments audiovisuels qui, à eux seuls, jouissent d'une certaine organisation, d'une certaine structure interne. Ainsi, la section 4.5 est destinée à la question des segments audiovisuels typiques considérés comme des sortes de « briques » servant à la production (mais aussi à la compréhension) d'une diversité plus ou moins importante de documents audiovisuels.

La section 4.6 est dédiée à la question théorique et méthodologique de l'identification d'un segment audiovisuel et du découpage d'un document audiovisuel en segments qui le composent. La section 4.7 propose, ensuite, deux petits exemples d'identification de segments audiovisuels.

La section 4.8 propose une approche plus sophistiquée de description des segments composant un document audiovisuel et en tire un ensemble de conséquences pour des exploitations pratiques et technologiques.

Enfin, dans la section 4.9, nous allons présenter un ensemble d'arguments témoignant de l'importance de la description textuelle systématique pour une description du contenu de documents audiovisuels. Nous verrons encore dans la prochaine partie que la description thématique de documents en général et audiovisuels en particulier n'est pas une mince affaire. A notre avis, la description textuelle constitue une bonne heuristique pour la description thématique.

4.2) Présentation du documentaire « Villes culturelles de Chine »

Comme objet d'exemplification d'une description textuelle, nous avons choisi un documentaire traitant de cinq villes chinoises d'importance culturelle. Ce documentaire a été diffusé sur la chaîne thématique française *Escales*¹⁸. Nous l'avons choisi tout simplement parce qu'il fait partie de cette catégorie de documentaires « commerciaux » qui constituent l'offre principale de maintes chaînes dites à thème. Ces documentaires

¹⁸ Le titre du documentaire est *Villes culturelles de Chine : Zunyi, Shouxian, Huaian, Yangzhou, Yanan*. Les réalisateurs sont Karl Holman et Timor Haviv ; le producteur est William McAbian. Le documentaire a été produit en 1994, le copyright de ce documentaire appartient à Powersports International. Enfin, la durée du documentaire est de 50 minutes.

ne visent pas à une « nouvelle écriture » documentariste au sens que donnent à cette notion les spécialistes de l'histoire des documentaires (cf., par exemple, [BAR 93]).

Au contraire, ils puisent dans des schémas thématiques, narratifs et audiovisuels tout à fait classiques pour nous proposer une vision, elle-même souvent imprégnée de clichés passe-partout de leur objet. Dans le cas des cinq villes chinoises, cette vision s'articule sur la base de grands thèmes tels que la *diversité locale*, le *folklore*, l'*harmonie* entre l'ancien et le moderne, la nature et la culture, et la *diligence* des gens.

Sont présentées cinq villes d'importance culturelle : la ville de Zunyi, la ville de Shouxian, la ville de Huaian, la ville de Yangzhou et la ville de Yanan. Il s'agit d'autant de « portraits de ville » développés, chacun, dans une séquence audiovisuelle autonome. Les séquences se succèdent dans un ordre de simple énumération (sans prétention classificatrice ou hiérarchisante). Les cinq portraits sont précédés d'un générique de début et d'une séquence d'introduction générale, d'une très brève mise en contexte géographique et historique des villes en question. Le documentaire est clôturé par un générique de fin. Chacune de ces cinq villes est présentée sous un ou plusieurs angles ou « facettes » qui sont supposés représenter leurs spécificités. Ce sont, entre autres, le *folklore* et la *musique populaire*, la *gastronomie*, l'*artisanat*, l'*histoire impériale* et l'*histoire révolutionnaire*, l'*homme dans ses activités quotidiennes*.

Nous nous appuierons plus spécifiquement sur le portrait de la ville de Zunyi. La présentation, qui dure à peu près six minutes, est principalement organisée autour des axes *l'homme dans ses activités quotidiennes*, la *gastronomie*, l'*artisanat et la folklore* et enfin, *l'équilibre entre tradition et modernité (économique)*. Ces axes thématiques sont développés à travers une quinzaine de séquences plus ou moins longues qui sont identifiées dans la figure 4.1.

En considérant de plus près le tableau de la figure 4.1, nous pouvons nous rendre compte assez aisément des grands axes thématiques qui organisent le portrait de la ville de Zunyi. Ceux-ci mettent en scène la vie quotidienne des gens « anonymes », des activités telles que faire le marché, la gastronomie et la cuisine locale, l'importance tant culturelle que sociale et économique des spiritueux, le lien essentiel (et respecté) entre la tradition et la modernité, d'une part, et la nature et la culture, de l'autre.

Id.	Durée	Séquence - intitulé	Critères de délimitation
-----	-------	---------------------	--------------------------

1	12'19	Origine de la ville et localisation géographique	Début du film; position
2	12'28	La place centrale comme lieu de rencontre et de divertissement	Donnée visuelle et sonores
3	13'25	Le marché de la ville	Donnée visuelle et musique
4	14'04	Les aliments de base - boulettes et gaufres	Donnée visuelle et sonores
5	14'44	Préparation des nouilles au tofu	Données visuelles
6	15'10	Cuisson de la viande de mouton	Données sonores
7	15'53	Préparation d'un plat à base de viande de mouton	Données visuelles
8	16'06	Consommation d'un plat à base de viande de mouton	Données sonores
9	16'36	Rôle des spiritueux dans la vie sociale	Données visuelles et données sonores
10	17'04	Histoire et tradition des spiritueux	Données sonores et données visuelle
11	17'32	Le savoir-faire de la ville de Zunyi et sa réputation	Données visuelles
12	17'48	Position essentielle de la production des spiritueux dans l'économie locale	Données sonores
13	18'06	Tradition et modernité dans la production des spiritueux	Données sonores
14	18'16	La consommation des spiritueux comme "fait social" en Chine et la contribution de la ville de Zunyi	Données sonores
15	19'12"	Méfais écologiques dans l'histoire de la ville de Zunyi	Données sonores, données visuelles et musique
16	19'33	Rétablissement des méfaits écologiques	Données sonores
17	19'53	Harmonie entre vieilles croyances et efficacité économique assurant un bel avenir à la ville de Zunyi	Données sonores

Figure 4.1 : *Les principales séquences composant le segment dédié à la présentation de la ville chinoise de Zunyi*

Ces grands axes thématiques reflètent un *stéréotype de l'idylle urbaine exempte de conflits* se basant sur un ensemble de valeurs présumées telles que celles du

communautarisme, de la famille, de la tradition, de la recherche de la perfection, de la gaieté, des coutumes ou encore de l'harmonie déjà citée. L'analyse d'un corpus plus grands de tels documentaires sur des villes, pays, régions, voire peuples et communautés montrerait l'importance, la récurrence de ce stéréotype de *l'idylle ethnographique* qui s'apparente à une compréhension édulcorée et non-historique de la société (communauté) précapitaliste.

4.3) Les segments audiovisuels

Les unités cherchées par une analyse textuelle sont des *segments* textuels (dans notre cas : audiovisuels) tels que :

- les *séquences*, *sous-séquences* et *scènes*,
- les *plans audiovisuels*, *visuels* et *sonores* (plan de la parole, du bruitage, de la musique).

Dans une optique de documents virtuels personnalisables ([GAR 99], [RAK99]), les segments textuels correspondent aux fragments textuels [GAR 99], aux composants documentaires ou encore aux « briques d'information » [RAK99] qui, ensemble avec des méthodes de production et d'édition de documents, constituent ce que l'on appelle un « espace d'information » [RAK99] :

“a Virtual Document is a composite class, IBs are *components*, and techniques and tools are *construction methods*. A Real Document is then a sequence of IBs generated by the methods in concordance with the user's specification.” [RAK99]

Cependant, comme nous allons le voir par la suite, dans une perspective sémiotique du texte, les fragments textuels ou briques d'information constituent non seulement des *objets multi-dimensionnels* mais *peuvent aussi varier dans leur définition même* selon l'approche principale (textuelle, thématique, rhétorique, etc.) choisie. Autrement dit, un segment textuel (et, plus particulièrement, audiovisuel) se caractérise toujours par *au moins* deux critères.

En ce qui concerne le premier point (*i.e.* le *composant textuel au sens d'un objet multi-dimensionnel*), identifier un segment textuel (ou audiovisuel) veut dire lui attribuer :

- un *statut textuel proprement dit* (*i.e.* « séquence », « sous-séquence », « scène », etc.) ,
- un *statut thématique* (« séquence présentant la ville X », « sous-séquence présentant l'activité X », etc.) ou un *statut narratif* (« séquence d'explication de X », « séquence de commentaire de X », etc.), soit un *autre statut*, voire un « *mixte* » de *plusieurs statuts*.

En ce qui concerne le fait qu'un segment audiovisuel *peut varier dans sa définition même* selon le point de vue choisi, anticipons notre analyse du documentaire sur la ville de Zunyi : une description textuelle prioritairement thématique y identifiera un ensemble de segments audiovisuels qui peuvent être caractérisés par leur thème directeur, i.e. par le thème qui y est développé ou encore par le thème qui circonscrit en quelque sorte l'« univers sémantique » d'un segment audiovisuel. Ainsi on parlera, par exemple :

- d'une séquence de « présentation générale de la ville »,
- d'une séquence dédiée à « la vie quotidienne sur la place centrale de la ville »,
- d'une séquence de « présentation du marché de ville »,
- et ainsi de suite.

On essaiera ensuite de comprendre, dans un corpus de documentaires du même type (i.e. destinés à produire des sortes de portraits des villes), lesquels de ces *segments audiovisuels à thème directeur* sont les plus récurrents, les plus spécifiques (à tel ou tel documentaire) etc., afin d'élaborer une classification des segments audiovisuels en question qui pourra servir, ensuite, aux objectifs pratiques ou théoriques les plus divers.

Cependant, si on privilégie une approche narrative ou rhétorique, on arrivera à une classification de segments audiovisuels qui sera différente de celle des *segments audiovisuels à thème directeur*. Par exemple, on pourra s'intéresser aux *segments audiovisuels à caractère narratif* qui servent principalement à la construction globale d'un documentaire sur une ville : introduction avec anticipation, mise en contexte, chronologie, différents types d'itinéraire, etc.

De même, une autre approche pourra s'intéresser aux segments audiovisuels qui se distinguent par leurs configurations visuelles et audio-visuelles spécifiques. On obtiendra ainsi une classification de segments audiovisuels selon leur composition visuelle – segments tels que les segments à plans visuels alternés, les composants à cadre visuel statique ou dynamique, les segments de synchronisation « parole –visuel », ou encore les segments spéciaux « incrustation », « effets spéciaux », etc.

Retenons donc le fait important qu'en amont de toute description textuelle, de toute identification et classification de segments audiovisuels d'un document audiovisuel ou d'un corpus de documents audiovisuels, on se posera la question de savoir quels sont les critères utilisés pour cette tâche. Ceci dit, comme nous venons le voir, on utilise habituellement des critères très divers pour démarquer des séquences, scènes, etc. Néanmoins, les deux points importants à souligner sont les suivants :

- même s’il y a diversité de critères dans la délimitation de segments audiovisuels, ces critères appartiennent toujours à l’un ou l’autre des principaux composants à l’aide desquels la sémiotique textuelle « regarde » l’objet « donnée textuelle » ;
- la délimitation d’un segment audiovisuel particulier repose sur l’usage de critères appartenant à deux ou à plusieurs segments (dont l’un est obligatoirement le segment textuel) analytiques de l’objet « donnée textuelle ».

4.4) Les modes de manifestation d’un segment audiovisuel

Nous voudrions insister sur le fait que l’identification et la classification de segments audiovisuels ne peuvent pas faire abstraction des *modes de manifestation* de ceux-ci dans un document concret.

Il faut bien comprendre que le segment audiovisuel *n’est pas* le texte manifesté, *i.e.* le texte « tel qu’il apparaît sous nos yeux », ni le produit à proprement parler, *i.e.* le film ou le livre édité, diffusé et consommé. Un segment audiovisuel est un *type de texte* – un *modèle* ou encore un *texte générique*, un *scénario* au sens que nous l’avons défini dans [STO 99] – pourvu d’un ensemble de caractéristiques ou attributs (thématiques, narratifs, audiovisuels, physiques, etc.) et également d’une organisation interne. C’est, répétons-le, à la *description* textuelle de fournir un segment audiovisuel avec des caractéristiques et une structure qui le spécifient. Par exemple, un segment audiovisuel du type « déplacement (du guide-narrateur) » qui joue un rôle central dans la construction de documentaires info-touristiques¹⁹, possède des caractéristiques structurales et une organisation interne typique sous forme de petites *scènes* telles que :

- « recherche d’un moyen de déplacement »,
- « utilisation d’un moyen de déplacement »,
- « commentaires relatifs au moyen de déplacement »,
- « conversations avec co-voyageurs »,
- « traversées de paysages »,
- etc.

Mais, comme on peut se l’imaginer facilement, un tel segment complexe se réalise de manières fort diverses dans les différents documentaires (info-touristiques) qui l’utilisent. Schématiquement parlant, un segment audiovisuel peut, en effet :

¹⁹ Pour notre séminaire consacré à la description sémiotique de documents audiovisuels, nous avons analysé un petit corpus de documentaires info-touristiques – description que l’on pourra consulter sur le site de l’ESCoM (<http://www.semionet.com>). Nous y reviendrons plus loin d’une manière plus détaillée.

- 1) Se manifester en un endroit du flux textuel (audiovisuel) ou dans différents endroits.
- 2) Se manifester d'une manière « complète » (par rapport à sa définition en tant que type de textes) ou d'une manière plus ou moins partielle (*i.e.* en faisant un choix parmi les caractéristiques qui le décrivent).
- 3) Se manifester à l'aide des moyens d'expression qui varient (*i.e.* en utilisant tantôt la parole, tantôt l'image, tantôt d'autres moyens d'expression, tantôt un syncrétisme de plusieurs moyens d'expression).
- 4) Se manifester seul ou en combinaison avec d'autres segments textuels (*i.e.* être monté avec d'autres segments textuels).

Or, pour reprendre notre exemple du segment audiovisuel « déplacement (du guide-narrateur) », celui-ci se manifeste dans un documentaire info-touristique, en règle générale, d'une manière itérative, c'est-à-dire qu'il réapparaît plusieurs fois dans un flux audiovisuel, voire même d'une manière continue (dans le cas des documentaires qui ne thématisent que le déplacement). Certaines parties se répètent d'une manière fort régulière (par exemple la partie de la « traversée des paysages ») dans la mesure où elles constituent la raison même du déplacement (*i.e.* faire connaître des nouveaux lieux au spectateur et l'inviter à s'y rendre).

En ce qui concerne la manifestation plus ou moins complète ou, au contraire, partielle du dit segment, celle-ci dépend bien évidemment des caractéristiques, du scénario sous-jacent, *i.e.* élaboré au préalable par la description. Cela dit, on peut se rendre compte très facilement qu'une partie d'un segment audiovisuel telle que celle de la traversée des paysages, ne constituent parfois qu'un plan visuel tandis qu'elle peut se déployer, à d'autres occasions, en un véritable « micro-documentaire » dédié à un paysage avec commentaires du guide-narrateur, explications de co-voyageurs, insertions d'autres segments montrant des facettes, des situations de vie relevant du paysage, etc.

Même si la « traversée des paysages », pour garder cet exemple, sollicite principalement et d'une manière dominante le moyen de l'expression visuelle, celui-ci peut être – au moins partiellement – remplacé par la parole du guide-narrateur (c'est le guide qui raconte un paysage qui n'est pas montré, qui n'est pas visible). Aussi peuvent être utilisés soit la musique et/ou le bruitage soit la parole pour signaler, par exemple, une émotion que le guide-narrateur souhaite transmettre au spectateur à la vue d'un paysage : l'extrême solitude d'un paysage montagnard, les fureurs de la mer déchaînée, le bonheur champêtre d'un petit village au bord d'un lac, etc.

Enfin, le segment audiovisuel « déplacement (du guide-narrateur) » peut être combiné – « monté » avec d'autres segments afin de contribuer au développement du documentaire en tant qu'un « tout (de signification) cohérent » ([GRE 79]). Pour reprendre une dernière fois l'exemple de la « traversée des paysages », celle-ci peut être montée avec un autre segment audiovisuel central dans les documentaires info-touristiques qui est celui de la « rencontre avec des gens (d'une communauté) ». En effet, il est assez habituel – et d'un point de vue chronologique, naturel – de montrer le guide-narrateur traversant (en voiture, en vélo, à cheval, etc.) un paysage et, puis, en un deuxième temps, en contact avec des gens faisant partie de ce paysage. Ce montage simple sert donc à construire, à partir de deux ou plusieurs segments audiovisuels un segment plus grand ou bien encore, à construire à partir de deux ou plusieurs segments une *séquence* hiérarchiquement supérieure aux deux segments en question.

L'exemple du montage de deux segments différents montre également assez clairement la différence entre d'une part ce que l'on appelle « document virtuel » et d'autre part le document produit ou « concret ». Le document virtuel est en fait une bibliothèque de segments audiovisuels identifiés et spécifiés par la description textuelle d'un corpus de documents audiovisuels. La production (ou la génération) d'un document concret, elle, s'appuie comme nous l'avons déjà montré ailleurs ([STO 99]), d'une part sur les segments audiovisuels d'une telle bibliothèque et d'autre part sur un *scénario* de production. La spécification d'un tel scénario de production a recours aux mêmes critères d'analyse que la description servant à la constitution d'une bibliothèque de segments audiovisuels. Cependant, étant donné l'intention particulière de communication d'un document concret, les segments audiovisuels reçoivent un traitement approprié correspondant à la réalisation de la dite intention de communication – traitement approprié dont les quatre modes de manifestation cités ci-dessus constituent les types principaux et incontournables.

Nous reviendrons plus en détail sur cette problématique très importante dans la quatrième partie – notamment dans le chapitre 10 où nous discuterons différentes procédures « responsables » de la diversité réelle de scènes et séquences audiovisuelles manifestes dans des documentaires qui, pourtant reposent toutes sur un même modèle.

4.5) A la recherche de segments audiovisuels typiques

Une catégorie très importante de segments audiovisuels sont ceux qui possèdent une structure et une fonction typiques, récurrentes (non seulement dans un corpus mais, bien plus, à travers *toute une tradition* de production de documents audio-visuels en général et de documentaires en particulier). Dans le cas du document audiovisuel, on pense évidemment tout de suite aux deux segments audiovisuels pratiquement omniprésents qui sont le *générique du début* et le *générique de la fin*. Mais des descriptions plus systématiques de corpus de documentaires nous ont montré l'existence de toute une variété de tels segments typiques qui ne se jouissent pas d'une reconnaissance aussi immédiate que le générique mais qui, néanmoins, contribuent d'une manière tout à fait centrale à l'organisation textuelle d'un documentaire.

Par exemple, deux jeunes chercheurs [GSL 01] ont pu mettre en évidence, dans l'analyse d'un corpus de documentaires sur le sujet de l'invention, l'existence d'une dizaine de segments audiovisuels typiques qui interviennent dans la construction d'un documentaire audiovisuel concret. Parmi ces segments, ils comptent, par exemple :

- les « interviews avec les spécialistes ou inventeurs »,
- les « images d'archives commentées par l'auteur ou le spécialiste »,
- les « reconstitutions à l'aide de films anciens »,
- etc.²⁰

De même, dans une petite description de documentaires dits info-touristiques [STO 02], nous avons pu également constater la récurrence d'un ensemble de segments audiovisuels qui d'une manière très évidente jouent un rôle dans la construction et l'organisation d'un documentaire concret. Parmi eux, on peut citer, par exemple :

- « description d'un objet ou lieu d'intérêt touristique »,
- « déplacement (du ou des guides-narrateur) »
- ou « chroniques (des activités et faits peuplant un séjour touristique) ».

Retenons ici l'importance capitale de ces *segments-types* dans la « production » mais aussi dans la lecture, la compréhension d'un document audiovisuel en général et d'un documentaire en particulier. Il va de soi que le découpage textuel approprié d'un document audiovisuel en un ensemble de segments ne peut pas se faire d'une manière mécanique sans respect pour la texture propre du document.

²⁰ On peut trouver sur le site de l'ESCoM (Equipe Sémiotique Cognitive et Nouveaux Médias) tout un ensemble de descriptions textuelles de corpus de documentaires audiovisuels (<http://www.semionet.com> – rubrique Enseignement/2001-2002/Sémiotique des Médias)

Ces segments audiovisuels fortement typés faisant partie d'une « bibliothèque » de segments dont se nourrissent des documentaires info-touristiques nous amènent à ce qu'on appelle aussi les genres textuels, *i.e.* des textes qui possèdent une structure et, plus souvent encore, une fonction typique facilement reconnaissables par le lecteur/utilisateur compétent. Les genres textuels ([STO 01]) sont omniprésents dans la production, réception et gestion des informations dans la mesure où ils constituent de véritables *standards* (élaborés à travers une expérience pratique et/ou d'une manière délibérée) auxquels les acteurs participant à un flux d'informations se réfèrent afin de coordonner leurs activités et de réguler leurs attentes et échanges.

4.6) Identification et découpage de segments audiovisuels

Pratiquement et d'une manière canonique, l'analyse de segments audiovisuels s'appuie sur des schémas qui ressemblent à celui utilisé dans la figure 4.2 :

Id.	Début	Fin	Intitulé	Critères de délimitation
-----	-------	-----	----------	--------------------------

Figure 4.2 : *Schéma canonique utilisé pour identifier et découper un segment audiovisuel*

L'entrée « id » (= numéro d'identification) sert uniquement – comme sa dénomination l'indique – à attribuer un numéro d'ordre à un segment audiovisuel identifié ; « début » et « fin » permettent respectivement la localisation temporelle d'un segment identifié dans le flux audiovisuel ; « intitulé » est réservé à une très brève caractérisation du segment audiovisuel sous forme d'un thème-titre et « critères de délimitation » est réservé à l'énumération des critères (cf. section précédente) utilisés pour l'identification du segment. Dans les chapitres suivants, destinés à l'analyse textuelle d'un document audiovisuel, nous verrons comment ce schéma de base peut – et doit – être complexifié afin qu'il devienne un outil réellement efficace pour cette analyse.

L'identification d'un ensemble de segments audiovisuels va de pair avec la procédure du *découpage* descriptive qui consiste à décomposer un texte audiovisuel en des unités formelles plus petites :

– *plans audiovisuels* (unités de base correspondant, analogiquement, à l'énoncé linguistique),

– *scènes* et/ou *séquences* (unités plus ou moins complexes se composant d'un, et, le plus souvent, de plusieurs plans)

Les plans, scènes et séquences sont des *types de segments audiovisuels* hiérarchiquement différents. Autrement dit, ils assurent la composition tant au niveau local qu'au niveau global d'un document audiovisuel en général et d'un documentaire en particulier. Parmi les critères spécifiques récurrents d'identification et de découpage de segments audiovisuels, on trouve :

- le critère *thématique* (changement thématique au sens de l'introduction d'un nouveau thème, de l'élargissement d'une thématique déjà présente, de l'approfondissement d'une thématique, etc.) ;
- le critère *référentiel* (changement ou persistance de l'identité du référent, détails de l'objet référentiel, etc.) ;
- le critère du *rôle du locuteur* (identité ou changement du locuteur, locuteur en voix in ou voix off, etc.) ;
- le critère de la *prise de vue* (intérieur ou extérieur, de l'intérieur vers l'extérieur, etc., jour ou nuit, etc.) ;
- le critère du *type de plans visuels* (plan d'ensemble, plein cadre, gros plan, très gros plan, etc.) ;
- le critère de la *position* de la caméra (fixe, panoramique, travelling, etc.) ;
- le critère de l'*angle de vue* de la caméra par rapport à l'objet filmé (à hauteur égale, en plongée, en contre-plongée, etc.) ;
- le critère du *cadrage visuel* (changement vs persistance du focus, de la profondeur du champs, de la composition champs vs hors-champ, etc.) ;
- le critère de l'*éclairage* d'une situation filmée (éclairage "naturel", éclairage "artificiel", changement vs persistance de la constellation d'une luminosité caractéristique pour une situation filmée, etc.) ;
- le critère du *son* (changement ou persistance d'un environnement sonore sous forme de bruitage caractéristique d'une situation filmée, d'une musique post-synchronisée, « amplification » de l'objet sonore, etc.).

Il va de soi que les critères utilisés par une description textuelle sont d'une part relatifs aux objectifs pratiques de l'analyse et d'autre part propres à la structure textuelle qui caractérise le document audiovisuel. Par exemple, dans le cadre des documentaires audiovisuels, la délimitation d'un segment par recours au critère de la *parole* (identité du locuteur, discours en voix off, en voix in, etc.) reste l'instrument le plus souvent utilisé. Cela est dû au fait qu'on rencontre souvent des documentaires audiovisuels dont la construction dépend très fortement du narrateur (en voix off ou voix in) et de ses interventions verbales.

Voici un autre tableau typique utilisé pour découper un flux audiovisuel. Ce tableau n'est qu'une spécialisation du tableau précédent (figure 4.2) dans la mesure où il tient compte plus particulièrement des « frontières » entre deux segments audiovisuels. En même temps, il sert de justification au découpage d'un flux audiovisuel en deux ou plusieurs segments.

	segment (1)	segment (2)	transition
plan du thème-directeur			
plan de l'image			
plan du son			
plan de la parole			

Figure 4.3 : Schéma d'analyse utilisé pour décrire les « frontières » entre deux composants textuels

Dans le tableau ci-dessus (figure 4.3), quatre critères très typiques ont été retenus pour procéder à un découpage entre deux segments audiovisuels :

- le *plan du thème-directeur* qui constitue, comme nous l'avons déjà dit, l'espace sémantique d'un segment audiovisuel,
- les *trois plans principaux de l'expression* d'une information audiovisuelle que sont, au moins dans le cas du documentaire audiovisuel, le *plan de la parole* (*i.e.* du narrateur en voix off et parfois aussi en voix in, voire d'un acteur participant à une situation filmée qui n'est pas le narrateur), le *plan du son* (avec notamment la musique qui accompagne et, très souvent, dramatise, rythme une situation filmée ainsi que le bruitage caractéristique pour une situation filmée) et, bien sûr, le *plan de l'image*, du flux visuel à proprement parler.

Répetons-le, les critères utilisés pour découper et pour justifier un découpage, peuvent être modifiés et adaptés à l'objet de l'analyse ainsi qu'à l'objectif sous-tendant un découpage. Cependant, tout changement critériologique doit être explicité et argumenté.

Les trois colonnes du tableau 4.3 sont constituées d'une part par les deux segments à distinguer ou, plutôt, à créer à l'aide du *processus du découpage* à partir d'un flux

audiovisuel, ainsi que par ce moment plus ou moins court appelé « *transition* » qui, pour ainsi dire, « matérialise » la frontière, le passage entre deux segments textuels identifiés.

4.7) Un exemple de découpage en segments audiovisuels

En nous référant au tableau 4.1 qui représente les 17 séquences que nous avons identifiées comme les segments audiovisuels principaux pour la construction du portrait audiovisuel de la ville de chinoise Zunyi, nous pouvons constater que le critère principal du découpage est celui du thème-directeur, *i.e.* celui d'un espace sémantique homogène qui caractérise chacune des séquences en question. Comme nous le verrons tout de suite ci-après, une telle délimitation linéaire peut être affinée afin de mieux rendre compte de l'organisation sémantique de la *macrostructure textuelle* de la séquence audiovisuelle relative à la ville de Zunyi.

Mais avant de problématiser ce point, voici deux exemples pour illustrer l'utilisation du tableau dans la figure 4.3 lors du processus de découpage d'un flux audiovisuel en des segments distincts.

	segment (2)	segment (3)	transition
plan thème-directeur	La place centrale (de la ville) comme lieu de divertissement et de conversation	Le marché de la ville comme expression de la prospérité de la ville et comme lieu d'activités quotidiennes	Introduction d'un nouveau thème-directeur
plan image	Référent : deux hommes jouant aux dés Cadre : plein cadre Mvt caméra : statique	Référent: le marché dans la ville de Zunyi Prise : mvt panoramique Plan : cadre d'ensemble	Courte superposition de la fin et du début des images des composants 2 et 3
plan son	Musique chinoise populaire	Musique chinoise populaire	Persistance thématique
plan parole	Référent : Le centre ville comme lieu de conversations	Référent : La prospérité de la ville	Changement thématique

Figure 4.4 : *Premier exemple d'un découpage du flux audiovisuel en deux segments audiovisuels*

Le premier exemple (figure 4.4) montre le découpage entre la séquence 2 « la place centrale comme lieu de rencontre et de divertissement » et la séquence 3 « le marché de

la ville », le deuxième exemple (figure 4.5) montre le découpage entre la séquence 8 « consommation d'un plat à base de viande de mouton » et la séquence 9 « rôle des spiritueux dans la vie sociale ». Les deux exemples présentés dans les figures 4.4 et 4.5 nous montrent un concours concerté entre différents éléments tant au niveau du plan de l'image qu'au niveau du plan de la parole et de la musique pour asseoir le changement au niveau du thème-directeur. Ainsi, dans le premier exemple, on peut constater que le changement du thème-directeur est exprimé notamment par un changement visuel et un changement du discours du narrateur (toujours cependant en voix off) tandis que le plan de la musique témoigne d'une continuité. Cet exemple nous montre donc qu'un changement au niveau du thème-directeur peut être exprimé soit par l'un ou l'autre des principaux plans de l'expression d'un contenu audiovisuel soit par une combinaison de deux, voire de plusieurs de ces plans.

Le deuxième exemple représenté dans la figure 4.5 nous montre une situation comparable à celle décrite dans la figure 4.4 avec, cependant, quelques différences légères. En effet, on constate – dans le cas des documentaires audiovisuels – que le changement d'un thème-directeur peut être signalé, au niveau sonore, soit par un changement de musique d'accompagnement (*i.e.* post-produite), soit par un changement du « code » sonore, c'est-à-dire par le remplacement d'une musique d'accompagnement par un bruitage (réel ou post-produit). Un autre cas de figure très typique est celui de la disparition du discours du narrateur (en voix off) pendant la dernière scène d'un segment audiovisuel finissant et sa réintroduction dans une nouvelle scène signalant par là même le début d'un nouveau segment audiovisuel, d'un nouveau thème-directeur.

	segment (8)	segment (9)	transition
Plan thème-directeur	Culture culinaire et gastronomique de la ville de Zunyi	Importance sociale, culturelle et économique du vin et des spiritueux pour la ville de Zunyi et son savoir faire	Introduction d'un nouveau thème-directeur
plan image	Référent : Cantine populaire Cadre : cadre d'ensemble Composition : Au premier plan, un pot qui fume, en arrière plan, gens attendant la soupe	Référent : mains tenant des bocaux en forme de corne servant à boire de l'eau de vie (scène faisant partie d'un rite d'accueil chez une minorité ethnique chinoise)	Courte superposition de la fin et du début des images des composants 8 et 9
plan son	Musique chinoise traditionnelle	En arrière fond, bruits de voix des gens accueillant d'autres gens	Changement du « code » sonore

plan parole	<i>Absent</i>	L'importance des spiritueux en Chine	Reprise de la parole
--------------------	---------------	--------------------------------------	----------------------

Figure 4.5 : Deuxième exemple d'un découpage du flux audiovisuel en deux segments audiovisuels

Bien que l'élément dominant dans le découpage d'un flux audiovisuel en des segments audiovisuels soit celui du thème-directeur, il ne faut surtout pas sous-estimer le fait qu'il existe toute une variété de types de « frontières » (*i.e.* de transitions) entre deux segments identifiés. Or, l'étude de ces types de frontières est centrale pour mieux comprendre non seulement les différentes techniques du « raccordement » entre deux segments audiovisuels à un niveau donné (plan, scène, séquence, etc.) mais aussi pour apprécier leur impact dans la construction progressive du message d'un document audiovisuel.

4.8) Le découpage hiérarchique des segments audiovisuels

Revenons maintenant de nouveau à la figure 4.1 représentant les 17 séquences qui forment les segments audiovisuels principaux à travers lesquels se construit le portrait de la ville de Zunyi. En effet, un simple regard nous confirme que certaines sont plus apparentées entre elles que d'autres, qu'elles forment des « macro-séquences » et qu'une description un peu plus systématique pourra peut-être nous renseigner sur certaines thématiques récurrentes dans la construction de portraits d'autres villes – dans le même documentaire ou dans d'autres documentaires.

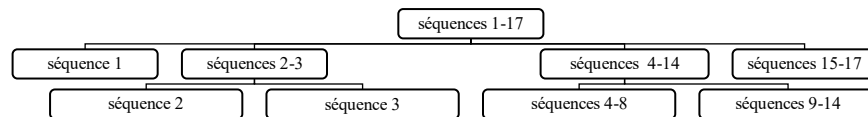


Figure 4.6 : Découpage « hiérarchique » du segment audiovisuel dédié à la ville de Zunyi

Il s'agit ici en effet d'un découpage du flux audiovisuel en des segments audiovisuels appartenant à des niveaux hiérarchiques différents – découpage qui est guidé par le critère du thème-directeur, *i.e.* du thème qui « circonscrit » un espace sémantique (relativement) homogène et propre à un segment donné.

Dans la figure 4.6, nous voyons un arbre qui représente un découpage (possible) du segment audiovisuel développant un ensemble d'informations relatives à la ville de Zunyi. Ce qui nous importe ici sont les trois points suivants :

1) Un segment audiovisuel peut être plus ou moins complexe, *i.e.* appartenir à des niveaux hiérarchiques différents d'intégration syntagmatique de segments audiovisuels (de niveaux inférieurs) en un « tout cohérent » qui est le document audiovisuel lui-même.

2) Un segment audiovisuel n'est pas seulement doté d'un ensemble de caractéristiques structurales (thématiques, narratives, visuelles, etc.) mais aussi d'une structure syntagmatique (*i.e.* d'un parcours de développement de son thème-directeur).

3) Un segment audiovisuel peut posséder une structure interne plus ou moins typique et récurrente « ayant déjà fait ses preuves » dans le passé et pouvant être réutilisée telle quelle ou moyennant certaines modifications.

En considérant donc les différentes séquences composant l'arbre de la figure 4.6, on peut donc – d'une manière hypothétique – à la fois déterminer une organisation typique sous-tendant (dans notre cas) la présentation d'une ville et spécifier une « bibliothèque » de segments audiovisuels dans laquelle on pourra puiser (par exemple dans une perspective d'ingénierie du « document virtuel ») pour produire des présentations d'autres villes.

Le segment A contenant les séquences 1-17 n'est que le scénario sous-tendant le portrait de la ville de Zunyi et il est, de ce fait, le segment *le plus spécifique* – le plus riche aussi, en compréhension – mais le segment certainement le moins facilement « exportable » et réutilisable.

Le segment B contenant la séquence 1 propose un scénario pour la localisation historico-géographique d'une ville à présenter et se retrouve certainement (tel quel ou avec certaines modifications) dans un grand nombre de documentaires dédiés à des villes.

Le segment C contenant les séquences 2-3 constitue un scénario possible des activités quotidiennes des gens « anonymes » et fournit donc un choix thématique important dans la présentation d'une ville – choix thématique important dans la mesure où, par exemple, un portrait peut être consacré, par exemple, aux personnalités et grandes œuvres d'une ville ou, au contraire, aux « sans noms » qui l'habitent.

Le segment D contenant la séquence 2 décrit un scénario de lieu public comme lieu social de rencontre, de divertissement, etc., des gens « anonymes ». Il peut

constituer une partie du segment précédent mais il peut être également utilisé en dehors de celui-ci.

Le segment E contenant la séquence 3 décrit le marché comme lieu d'activités utilitaires des gens « anonymes » : étalage, examen et achat de produits frais ou cuisinés. Dans ce documentaire il fait partie du segment C mais, dans d'autres productions, il peut se trouver naturellement en présence d'autres scénarios.

Le segment F contenant les séquences 4-14 propose un scénario destiné à développer la culture du « manger et du boire » des gens anonymes. Le segment G contenant les séquences 4-8 spécifie un scénario destiné à parler de la culture gastronomique : préparation et consommation de produits « typiques », lieux et mœurs de consommation, etc. Comme on le sait, il est très prisé dans les documentaires sur des villes (mais aussi dans les documentaires sur des communautés, des régions et des pays ou encore des civilisations). Le segment H contenant les séquences 9-14 spécifie un scénario destiné à parler des us et coutumes liés à la production et consommation de l'alcool dans une ville. Enfin, le segment contenant I les séquences 15-17 propose un scénario permettant de parler du respect de la nature et des traditions et de leur importance pour une ville.

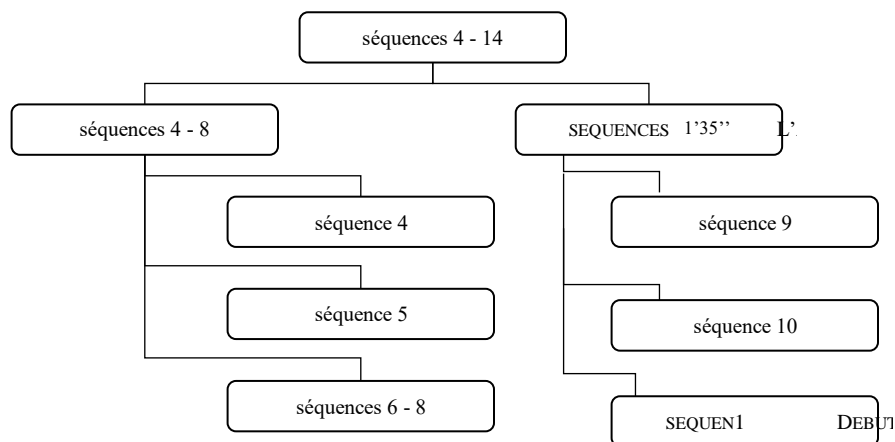


Figure 4.7 : *Arbre représentant le segment central dans le portrait sur la ville de Zunyi, i.e. sa culture gastronomique et l'importance du vin et des spiritueux dans cette ville*

Il ne s'agit que d'une très brève description d'un ensemble de segments hiérarchiquement différents qui constituent une partie d'une bibliothèque dont peuvent

se nourrir les documentaires développant un portrait de ville. Mais elle nous montre déjà le fait bien connu depuis au moins la *Morphologie du conte* de Propp [PRO 70] et la *Sémantique structurale* de Greimas [GRE 66], que les « briques d'information » (des « fonctions » au sens de Propp ou des « programmes » au sens de Greimas) peuvent posséder une organisation interne plus ou moins complexe, peuvent être composées d'autres « briques d'information » (de « programmes » plus généraux). Il est donc central de comprendre les règles de production de segments hiérarchiquement supérieurs à partir de segments hiérarchiquement inférieurs – non pas tant quant à leur caractère formel (plutôt évident) mais quant à leur pertinence pour un genre textuel donné.

La figure 4.7 nous montre comment les deux segments G (« culture gastronomique ») et H (« importance culturelle, historique et économique de l'alcool ») s'élaborent internement. Nous reviendrons encore sur cette question de l'élaboration de séquences à partir de sous-séquences ou scènes constitutives (cf. chapitre 6), mais voyons très brièvement la branche des séquences constituant le composant G qui recouvre les séquences 4 à 8.

Le segment G qui recouvre les séquences 4 à 8 (cf. figure 4.1), se constitue sur la base d'un scénario qui possède la structure interne représentée dans la figure 4.8 ci-après. Ce scénario ne représente qu'une structure – qu'un programme – très globalement spécifié. Nous allons voir dans le chapitre 6 à l'aide d'un autre exemple que cette spécification peut « descendre » jusqu'au niveau du plan audiovisuel et atteindre un niveau d'explicitation très élevé. L'important est que nous disposons ici d'une méthode de description nous permettant d'explicitier d'une manière systématique les scénarios sous-tendant telle ou telle œuvre documentaire ou telle ou telle partie d'une œuvre et de les réutiliser à des fins pratiques et/ou technologiques.

L'exemple du scénario globalement spécifié dans la figure 4.8 peut être compris de différentes manières mais parfaitement compatibles avec les unes les autres :

- comme une simple proposition, un guide pour élaborer des scénarios apparentés mais différents, voire pour développer des documentaires partiellement similaires ;
- comme une norme qui doit être « appliquée » telle quelle dans la production de documentaires sur la culture gastronomique ;
- comme une spécification possible parmi d'autres pour thématiser la culture gastronomique d'une ville (d'une région, etc.).

C'est le troisième point qui nous intéresse le plus dans la mesure où le scénario entendu au sens d'un modèle, d'une structure générique d'une classe de documents (réduite parfois à un seul document), est lui-même un produit élaboré à partir d'un *ensemble de segments* (et sous-segments) qui le constituent, et d'un *parcours* entre ces segments.

Un segment audiovisuel doit être compris à son tour, répétons-le, soit comme un scénario, soit comme un élément de base, chaque élément pouvant être défini, spécifié à l'aide des principaux paramètres de la description sémiotique exposés dans le chapitre 1 (cf. figure 1.2). Cela veut dire, concrètement, qu'un scénario comme celui dans la figure 4.8 peut être modifié : d'autres segments peuvent y être introduits, certains peuvent être remplacés par d'autres. Par ailleurs, le parcours entre les scènes du scénario ne doivent pas toujours être linéaire : il peut posséder des embranchements, des chemins alternatifs mais, surtout, il peut être soumis à des conditions, des épreuves, etc., qui en font un véritable parcours narratif au sens de Greimas [GRE 79].

Première scène : présenter et décrire quelques aliments de base (composant J recouvrant la séquence 4).

Deuxième scène : présenter et décrire d'une manière très synthétique la préparation des pâtes et des boulettes de riz (composant K recouvrant la séquence 5).

Troisième scène : présenter et décrire d'une manière plus élaborée (par rapport à la deuxième scène) :

- la préparation et cuisson de la viande du mouton (= sous-scène 3.1 prise en charge par le composant M recouvrant la séquence 6),
 - la confection de plats à base de nouilles et de viande cuite (= sous-scène 3.2 prise en charge par le composant N recouvrant la séquence 7)
 - et de sa consommation dans des restaurants populaires (= sous-scène 3.3 prise en charge par le composant O recouvrant la séquence 8).
-

Figure 4.8 : *Structure globale d'un scénario pour la thématisation de la culture gastronomique*

Cependant, l'essentiel ici réside dans le fait de disposer d'une bibliothèque suffisamment riche et explicite de tels composants et de parcours possibles afin de pouvoir spécifier non seulement un scénario mais toute une variété de scénarios adaptés aux besoins et spécificités de documentaires thématiques la culture gastronomique. C'est cela, à notre avis, le vrai défi d'une description, d'une modélisation à la fois explicites et riches des connaissances d'un domaine de référence. Nous y reviendrons encore dans le chapitre 6 où nous spécifierons des sortes de « mini-grammaires » de production de tels scénarios.

4.9) La description textuelle comme heuristique pour l'analyse du contenu

Pour terminer, encore un mot en ce qui concerne l'intérêt d'une description textuelle systématique pour la description du contenu d'un documentaire audiovisuel en particulier et de tout document en général.

La description thématique constitue, sans aucun doute, un enjeu majeur pour la bonne compréhension du contenu d'un documentaire, en particulier, et d'un document textuel, en général. Mais, comme nous le verrons aussi, la description thématique est une entreprise assez compliquée de par la nature même de son objet.

Or, la description textuelle visant l'identification des segments audiovisuels d'un document ou d'une classe de documents, peut constituer une bonne heuristique pour une analyse thématique dans la mesure où la plupart des segments identifiés le sont sur la base de leur thème-directeur, *i.e.* du thème qui *circonscriit l'espace sémantique* de son composant.

En considérant les différents segments audiovisuels que nous avons identifiés dans les figures 4.7 et 4.8, on peut se rendre compte que l'analyse textuelle et hiérarchique d'un document audiovisuel peut, par exemple :

- nous renseigner sur les principaux thèmes « de base » qui sous-tendent et organisent l'univers sémantique d'un tel segment ;
- nous renseigner sur l'importance relative des thèmes développés dans ledit segment ;
- nous permettre de faire des hypothèses sur la vision stéréotypée sous-tendant – dans notre cas – la présentation d'une ville (ou d'une de ses parties) dans un documentaire (un corpus de documentaires) ;
- nous permettre d'esquisser globalement des *scénarios thématiques* (de production, d'indexation, d'évaluation, d'exploitation).

Par exemple, à travers notre analyse textuelle des unités composant le segment audiovisuel relatif à la présentation de la ville de Zunyi, nous pouvons déjà non seulement nous faire une idée sur les thèmes développés dans ce segment mais aussi sur un éventuel modèle, une possible configuration thématique pouvant sous-tendre la présentation, le portrait d'une ville particulière. En effet, en considérant de nouveau les

deux tableaux hiérarchiques des segments textuels dans les figures 4.7 et 4.8, nous pouvons constater les quatre phénomènes suivants.

Premièrement, le portrait d'une ville semble être organisé autour de quelques thématiques générales telles que, par exemple :

- [lieux sociaux]²¹ ;
- [gens (ordinaires)] ;
- [activités quotidiennes] ;
- [savoirs faire (traditionnels)] ;
- [valeurs mythiques] (déterminant les rapports sociaux et les rapports avec l'environnement) ;
- etc.

Ce sont des thèmes constitutifs qui configurent *l'espace sémantique* (*l'univers sémantique*, selon Greimas) dans lequel se déploie donc la description (possible) d'une ville.

Deuxièmement, la pertinence descriptive d'un thème ou d'une configuration thématique se situe à un autre niveau qui est celui des taxèmes, *i.e.* des thèmes de base sur lesquels s'érige la description à proprement parler d'une ville. Dans notre cas, ces thèmes de base ou taxèmes sont, par exemple :

- les lieux sociaux [marché de ville] et [place centrale] ;
- les activités quotidiennes [converser], [jouer], [faire le marché] et [se nourrir] ;
- le savoir faire traditionnel de [distillation de l'alcool de riz] ;
- etc.

Dans une première approximation, on peut dire (au moins en ce qui concerne les documentaires commerciaux à structure textuelle très simple) que les thèmes-directeurs d'un composant constituent de bons candidats pour constituer les taxèmes propres à un portrait donné. Les taxèmes eux-mêmes, comme nous pouvons le remarquer aisément, appartiennent à une, voire plusieurs dimensions thématiques.

Troisièmement, c'est de nouveau grâce à l'organisation interne d'un segment audiovisuel (sous forme d'un scénario d'autres segments le constituant et d'un parcours

²¹ Les expressions mises entre crochets possèdent un statut métalinguistique, *i.e.* elles font partie d'un langage de description. Dans notre cas, elles désignent le contenu (la définition, la description) du thème – du taxème faisant partie de l'univers sémantique d'un corpus de documents audiovisuels.

entre ces segments) que nous pouvons expliciter, qualifier un taxème à l'aide de ce que nous appelons des thèmes spécifiques (nous y reviendrons plus en détail dans le chapitre 7). Un taxème recouvre l'univers sémantique local d'un segment audiovisuel, document ou d'une classe de documents. Dans notre cas, le taxème « gens ordinaires » recouvre une partie de l'univers sémantique organisant le portrait de la ville de Zunyi.

Quatrièmement, un taxème tel que celui des [gens ordinaires], de la [consommation de plats cuisinés], de la [distillation de l'alcool de riz], etc., peut renvoyer à une multiplicité de *situations pro-filmiques*. Les segments audiovisuels nous indiquent les situations auxquelles ils font référence. Dans notre cas, ils renvoient, bien évidemment, aux gens de Zunyi, à la gastronomie de Zunyi, à l'industrie des spiritueux à Zunyi, etc. – sans restriction sociale ni temporelle. Le portrait d'une autre ville utilisera peut-être les mêmes taxèmes (sans ou avec des modifications concernant les thèmes spécifiques) mais pour renvoyer aux gens ordinaires de la ville en question, à sa culture gastronomique, etc. Par ailleurs, un autre documentaire sur Zunyi et ses gens ordinaires y pourra renvoyer différemment par rapport à notre documentaire. Il pourra, par exemple, parler des gens ordinaires de l'époque Mao Zedong, ce qui signifie que, contrairement à notre documentaire, la situation pro-filmique est restreinte temporellement à une certaine époque.

Comme déjà dit, nous reviendrons sur ces différents points centraux pour la description thématique d'un document en général et d'un document audiovisuel en particulier. Ici, notre propos a été seulement de montrer l'intérêt heuristique indéniable d'une analyse textuelle systématique pour la description thématique.

Une autre approche pour comprendre le contenu d'un documentaire ou d'un document est celle qui décrit les *schémas rhétoriques et narratifs* utilisés pour traiter et intégrer des univers sémantiques locaux (représentés par des taxèmes) en un « tout cohérent », pour parler comme Greimas. Or, ici, de nouveau, la description textuelle constitue une bonne heuristique pour comprendre ces schémas et leur travail dans un (dans notre cas) documentaire donné.

Comme nous l'avons déjà dit, un scénario est constitué principalement de segments textuels et d'un parcours entre ces composants. Or, le parcours lui-même doit être motivé, il doit « faire sens » et n'est pas de nature formelle comme le suggère une certaine vision « hypertextuelle ». Bien que non contenus explicitement dans les représentations hiérarchiques des segments textuels (figure 4.7 et 4.8), les segments majeurs formant le scénario global de notre segment dédié à la ville de Zunyi constituent également un schéma d'intégration dans la mesure où il semble clair que le

portrait d'une ville doit déjà commencer en la localisant historiquement et géographiquement, qu'il peut proposer ensuite des scènes sur des lieux publics de la ville suivies des scènes montrant davantage des activités quotidiennes des gens habitant la ville, et ainsi de suite.

Par ailleurs, la figure 4.8 décrivant un scénario possible permettant de développer des informations relatives à la culture gastronomique d'une ville en constitue un bon exemple pour comprendre les schémas d'intégration à l'œuvre dans un documentaire. Nous y reviendrons plus en détail dans la quatrième partie de cet ouvrage destinée à la description du *profil structural*, de la *position particulière* d'un thème dans un document audiovisuel.

4.10) Formats simples de classification de segments audiovisuels

La description d'un document ou d'un corpus de documents audiovisuels doit aboutir à l'élaboration d'une sorte de *dictionnaire* de segments audiovisuels servant à la réalisation, par exemple, d'une bibliothèque. La structure canonique d'une classification de segments audiovisuels est la suivante (figure 4.9) :

Classification textuelle	Classification thématique
<segment AAA>	[taxème TTT] [spécificateurs SSS]

Figure 4.9 : *Structure canonique pour la classification d'un segment audiovisuel*

Dans la figure 4.10 est représenté un cadre plus spécialisé de la structure canonique (figure 4.9). Ce cadre tient explicitement compte de cinq paramètres principaux pour la classification textuelle d'un segment audiovisuel :

- 1) Son *identifiant* et son *intitulé* (qui lui sont donnés, dans la plupart des cas, par l'analyste).
- 2) Le *type fonctionnel* qu'il représente (c'est-à-dire le fait de savoir s'il représente un segment-type audiovisuel ou s'il fait partie d'un tel segment-type²²).
- 3) Le thème-directeur qui a servi pour délimiter, circonscrire l'« espace sémantique » du segment²³.

²² Nous avons déjà abordé cette question dans la section 4.3 mais nous y reviendrons encore dans le chapitre 6 (section 6.4).

4) Le *rang hiérarchique* qu'il occupe dans la hiérarchie des segments composant un document audiovisuels.

5) La *localisation du segment* dans le flux audiovisuel.

Le même cadre (figure 4.10) prévoit aussi les principales entrées pour la description thématique du contenu d'un segment audiovisuel identifié – description thématique qui sera encore présentée d'une manière détaillée dans les troisième et quatrième parties de cet ouvrage :

- le ou les taxèmes²⁴ qui se trouvent implémentés dans le segment,
- le ou les champs topiques concernés,
- le statut structural du ou des taxèmes et de leur espace topique respectif.

Segment audiovisuel	Classification (description thématique)
<p>I. Identifiant et intitulé :</p> <p>II. Type fonctionnel (du segment) : (cf. chapitre 6.4)</p> <p>III. Thème-directeur (du segment) :</p> <p>IV. Rang : (séquence, scène, plan)</p> <p>V. Localisation : (début : fin : durée : est précédée par : fait partie de :)</p>	<p>I. Taxème(s) : (intitulé)</p> <p>II. Espace topique (du taxème) : spécifieurs</p> <p>III. Statut structural du taxème et de son champ concerné ; i.e. son implémentation dans le segment (cf. la partie IV de cet ouvrage)</p>

Figure 4.10 : Structure plus spécialisée pour la classification d'un segment audiovisuel

En nous appuyant sur la structure canonique représentée dans la figure 4.9, nous pouvons produire une classification normalisée mais très simple de segments audiovisuels. A l'aide de la structure plus spécialisée de la figure 4.10, nous pouvons, par contre, réaliser non seulement une classification normalisée mais aussi beaucoup plus élaborée de segments audiovisuels constituant une « bibliothèque » ou encore un « espace d'information ». Dans la figure 4.11 ci-après, on trouve un petit exemple de classification d'un segment audiovisuel faisant partie du documentaire sur quelques villes en Chine. Nous allons voir, dans le chapitre 9 et dans la quatrième partie, comment améliorer, rendre plus fine la classification thématique d'un tel segment (cf. la partie droite du tableau dans la figure 4.11) .

²³ Un thème-directeur peut être parfois identique à un taxème mais, répétons-le, les deux thèmes appartiennent à deux descriptions, à deux « points de vue » différents et donc aussi à deux catégories différentes !

²⁴ cf. nos remarques dans la note 20 ci-dessus

L'expression « normalisée » veut dire que la structure dans la figure 4.10 nous sert d'une sorte de *standard de description* et que ce standard est supposé imposer la même forme à toutes les descriptions audiovisuelles réalisées dans un certain contexte et pour un objectif donné.

La structure normalisée de description-classification de segments audiovisuels peut servir à des « vues » différentes sur un document audiovisuel ou un corpus de documents, ce qui signifie que le découpage physique de segments audiovisuels n'en constitue qu'une pratique particulière. La description thématique telle que nous la concevons entraîne comme conséquence des découpages fort différents les uns des autres (dus aux intérêts et objectifs propres dont fait l'objet le document audiovisuel) et, en fin de compte, explique aussi la diversité empirique de cette pratique.

segment audiovisuel	Classification thématique	
1) Id. : séquence-5 2) Intitulé : Préparation traditionnelle des nouilles au tofu sur le marché de Zunyi 3) Thème-directeur : « Préparation de nouilles au tofu » 3) Type : {segment-type « cuisine traditionnelle »} 4) Début : 14'44 5) Fin : 15'10 6) Durée : 26" 7) Est précédée par : <séquence-4> 8) Fait partie de : « La ville de Zunyi »	Taxème :	[culture gastronomique locale]
	Champs topique (Spécificateurs) :	[préparation traditionnelle], [nouille au tofu], [femme chinoise]
	Statut structural	(cf. partie IV du livre)

Figure 4.11 : Extrait d'une classification plus élaborée de composants audiovisuels

Chapitre 5

La description du plan audiovisuel

5.1) Introduction

Dans ce chapitre, nous aborderons plus particulièrement la notion de plan audiovisuel. Le plan audiovisuel est lui-même une entité composite qu'il faut traiter au niveau a) du plan visuel, b) du plan sonore (musique et bruitage) et c) du plan de la parole ("discours"). Par ailleurs, on montrera que le plan (comme d'ailleurs la scène ou la séquence) peut être appréhendé soit sous forme d'une entité textuelle, soit sous forme d'une entité thématico-référentielle, soit encore sous forme d'une entité discursive. Des exemples d'analyse de plan audiovisuel sont donnés. Ils proviennent tous, d'un documentaire sur la capitale du Brésil : Brasília.

Dans la section 5.1, nous aborderons la question de la définition du plan audiovisuel en l'adaptant cependant au cas particulier du documentaire. En effet, contrairement, par exemple, au film de fiction mais aussi au simple enregistrement audiovisuel d'un événement ou d'un discours, le documentaire possède ses spécificités structurales dont il faut tenir compte lors de la définition de la notion de plan audiovisuel.

Dans la section 5.2, nous présenterons l'exemple d'un documentaire sur Brasilia tout en focalisant notre attention sur une séquence particulière de ce documentaire. Comme l'exemple du documentaire sur les villes chinoises, introduit dans le chapitre précédent, celui-ci nous servira aussi tout au long de cet ouvrage.

En nous appuyons sur une séquence particulière du documentaire sur Brasilia, nous montrerons, dans la section 5.4 trois approches complémentaires pour décrire le plan audiovisuel.

Enfin, dans la section 5.5, nous présenterons le scénario de pistes qui constitue l'outil principal pour une description systématique et *in fine* d'un plan audiovisuel. Nous terminerons le chapitre en proposant une grille de critères explicites pouvant agir comme une sorte de standard pour l'enregistrement d'une description de plan audiovisuel.

5.2) Questions de définition

Il existe plusieurs définitions de la notion de plan au sens audiovisuel. Par exemple, Aumont et Marie la définissent comme « la portion de film comprise entre deux collures » ([AUM 99 : 36]). Une autre définition – similaire à la première – le considère comme l'unité filmique minimale entre deux coupes. Enfin, une troisième définition courante est celle de la prise de caméra d'une scène (*i.e.* au sens d'une situation pro-filmique)

Il convient de distinguer d'abord la *bande image* et la *bande son* (comprenant aussi bien la parole que la musique et le bruitage). Bande son et bande image constituent le plan de la *manifestation logique* des *modalités d'expression* d'une réalité filmique, c'est-à-dire de la *représentation audiovisuelle* d'une situation pro-filmique et du *discours tenu* sur celle-ci. Un plan audiovisuel est donc une *entité composite* dont il faut décrire :

- 1) chacune des modalités d'expression d'une réalité filmique.
- 2) l'expression *syncrétique* et *synchronisée* de cette réalité.

Dans les études cinématographiques, l'analyse des plans audiovisuels privilégie le plan audiovisuel au sens du *plan visuel* (*i.e.* de sa manifestation logique côté bande image). Dans les études documentaristes (*i.e.* sur les documentaires audiovisuels), la tendance est celle de privilégier la parole par rapport au plan visuel.

En considérant de plus près les quelques définitions introduites ci-dessus, le plan audiovisuel peut être comparé à la notion de la *phrase* en linguistique discursive, c'est-à-dire :

- la phrase au sens *thématique* et *narratif* : la *proposition* thématisant selon un certain point de vue un objet, une situation pro-filmique ;
- la phrase au sens *discursif* : l'*acte d'énonciation* produisant un énoncé qui prend en charge et développe une proposition ;
- la phrase au sens du signifiant ou d'une unité textuelle proprement dite (évaluant entre des segmentateurs graphiques, phoniques, etc.) : c'est le *segment textuel minimal*.

L'approche du plan au sens d'une proposition (d'un syntagme thématique) privilégie la description d'une part des situations et des référents (visuels, sonores ou encore verbalisés) et d'autre part des thèmes (axiologies, etc.) déterminant le point de vue sur les situations pro-filmiques.

Une notion centrale dans ce contexte est celle de *l'isotopie thématique* ([GRE 66] ; [GRE 79]), c'est-à-dire celle de la récurrence de thèmes ou de configurations thématiques à travers un document audiovisuel (*i.e.* à travers des scènes et séquences textuelles). Par exemple, dans un corpus de documentaires info-touristiques sur lequel nous reviendrons plus en détail, il existe un taxème (un thème de base) très important et central pour ce genre de productions qui est celui de la *rencontre des gens* (habitant un lieu visité). Ce taxème s'articule sous forme d'une configuration thématique riche et complexe et constitue une des isotopies les plus centrales pour les documentaires appartenant au genre info-touristique. Comme nous le verrons encore, la configuration spécifiant le dit taxème distingue différentes catégories de gens (jeunes, indigènes, artistes, gens ordinaires, etc.), différents types de rencontres (accueil, sortie, discussion, compétition, partage de vie, etc.), différents types de lieux et moments de rencontre, etc. Or, une approche thématique du plan audiovisuel s'intéresse plus particulièrement au *rôle* que celui-ci joue dans le développement et la réalisation d'une telle isotopie, *i.e.* :

- y a-t-il présence ou absence d'un thème, d'une configuration thématique dans un plan ?
- s'il y a présence, s'agit-il d'une reprise, d'une répétition thématiques ou d'une introduction d'un nouveau thème, de l'approfondissement d'un thème déjà introduit préalablement ?
- quel est le schéma narratif ou rhétorique qui organise et « fonctionnalise » la présence d'un thème ?

En prenant comme exemple le taxème à *la rencontre des gens* (habitant un lieu visité), une description thématique des plans audiovisuels essaie de répondre à des questions telles que les suivantes :

- où se trouvent, dans le flux audiovisuel, les plans qui thématisent des scènes de partage de vie avec des jeunes, des indigènes ; des scènes de sorties avec des jeunes d'une région visitée ; des scènes d'accueil chez les habitants, etc. ?
- étant donné deux plans qui thématisent, l'un et l'autre, des scènes de partage de vie entre le guide et les jeunes d'une région visitée, en quoi sont-ils différents ?
- en prenant la configuration « partage de vie avec les habitants de la région visitée », comment évolue-t-elle à travers le flux audiovisuel de tel ou tel documentaire ?

Un plan s'intègre dans une scène ou séquence pour former un tout thématique et fonctionnel (*i.e.* narratif) à l'intérieur d'un scénario global (*i.e.* un plan au sens d'un syntagme thématico-narratif). Un type spécifique de syntagme thématico-narratif est celui du *plan-séquence* (dans la terminologie de Metz) qui est un plan autonome jouant le rôle d'une scène ou d'une séquence dans un scénario global. Un plan-séquence est en général un plan relativement long qui constitue une unité thématique et fonctionnelle telle que le plan-séquence reproduisant un débat, une discussion dans une salle de réunion ou encore le plan-séquence reproduisant une interview dans un documentaire du genre cinéma direct, etc.

L'approche du plan au sens d'un *acte d'énonciation* (d'un syntagme discursif) privilégie la description des différents types de prises de vue qui caractérisent un plan et leurs attributs : angle de vue, fixité de la caméra, échelle de plans visuels, éclairage, etc. Il faut pouvoir rendre compte du fait que des plans par ailleurs équivalents au sens thématique et narratif, peuvent varier d'un point de vue exclusivement discursif. En effet, une situation pro-filmique thématisée selon un certain point de vue dans un plan, peut être, comme on le sait, mise en scène sous différents angles de vue, par des cadrages différents, etc. Nous y reviendrons dans la quatrième partie de cet ouvrage consacré au discours audiovisuel.

Enfin, la description textuelle du plan audiovisuel est surtout concernée par la durée d'un plan entre deux coupes et par sa composition visuelle et sonore. Enfin, comme nous le verrons ci-après, la composition du plan audiovisuel concerne d'une part l'organisation de la bande image (et de la bande son) sous forme de *l'intégration* des images (d'objets sonores) en un *plan visuel (sonore)* et le plan visuel (sonore) en une scène ou séquence thématiquement circonscrite et d'autre part la *synchronisation* des deux bandes constitutives du plan audiovisuel. Aussi, au moins en ce qui concerne l'objet particulier du documentaire audiovisuel, s'impose une distinction, côté bande sonore,

en un *plan de la parole* (représenté notamment par la voix du narrateur) et en un *plan sonore* (recouvrant la *musique* –d’accompagnement, post-produite ou en tant qu’élément d’une situation pro-filmique ainsi que le *bruitage*). Si la pertinence de la description l’exige, la distinction textuelle entre ces trois types de plans (plan visuel, plan de la parole et plan sonore) peut être modifiée et adaptée à la spécificité de l’objet de l’analyse. La description textuelle du plan audiovisuel travaille avec un modèle – appelé *modèle* ou *scénario de piste* – qui ressemble beaucoup au *storyboard* utilisé pour spécifier d’une manière détaillée le déroulement et la synchronisation des différents éléments d’une scène ou séquence filmique.

Le tableau (figure 5.1) résume les possibilités de description d'un document audiovisuel au niveau du segment *plan audiovisuel* :

	Bande Son		Bande Image	Syncrétisme
	Parole	Musique et Bruitage	Image	
Syntagme thématique				
Syntagme discursif				
Syntagme textuel				

Figure 5.1 : Tableau résumant d'une manière synthétique les différentes approches de description du plan audiovisuel

5.3) Un exemple de description

Afin d'exemplifier notre approche de description sémiotique du plan audiovisuel, nous allons nous appuyer sur un petit documentaire dédié à la capitale du Brésil, *Brasilia*. Le réalisateur de ce documentaire de douze minutes est Michaël Ward qui en est aussi le producteur pour la chaîne *Travel Channel*. Le documentaire a été réalisé en 1999 et diffusé, en France, par *La Cinquième* (France 5) dans la série *Les Trésors de l'Humanité - Trésors des Amériques* (faisant partie du programme *Sur les chemins du monde*). Dans ce documentaire, la ville de Brasilia est présentée comme *la plus grande réalisation moderne*. L'auteur traite Brasilia surtout d'un point de vue architectural. Sont développés notamment les sujets suivants :

- Le défi gigantesque du président brésilien Kubicek, au début des années 60, de construire à l'intérieur du Brésil une nouvelle capitale ;

- Le projet urbanistique très particulier de l'architecte Lucio Costa qui a gagné le concours pour la construction de la capitale ;
- Les réalisations monumentales du très connu architecte Oskar Niemeyer ;
- Les connotations mystiques accompagnant le projet de Costa et l'atmosphère mystico-réligieuse dans laquelle semble baigner la ville elle-même ;
- Le devenir de la ville et des principaux acteurs qui sont à l'origine de cette ville (*i.e.* Kubicek, Costa, Niemeyer) ;
- L'importance actuelle de Brasília.

Pour une présentation plus détaillée du contenu de ce documentaire, on peut consulter [STO 00a]. Ici, nous nous intéressons plus particulièrement à la *séquence 2*, c'est-à-dire à la séquence qui thématise l'« utopie futuriste » qui détermine aussi bien la volonté politique de Kubicek de créer de toutes pièces, dans un lieu à priori hostile une nouvelle capitale à l'image du grand pays qui est le Brésil, l'élaboration du projet urbanistique très particulier de Costa et les réalisations monumentales de l'architecte Niemeyer. Celle-ci dure environ 20 secondes et elle est composée de neuf plans visuels, d'un plan sonore et de deux plans de la parole (cf. figure 4.2).

La *séquence 2* est donc destinée à thématiser l'*utopie futuriste* qui sous-tend les audaces urbanistiques et architecturales des fondateurs de la capitale du Brésil. Ce thème prime, dans ce documentaire, sur toutes les autres considérations (politiques, économiques, etc.) et constitue en quelque sorte le « message », le « sens profond » de la ville. Autrement dit, le segment audiovisuel en question a comme fonction de mettre en exergue l'essentiel ou, plutôt, ce qui est considéré par les auteurs comme l'essentiel dans la capitale du Brésil. En effet, le portrait de la ville proposé dans ce documentaire insiste sur les aspects architecturaux et mystico-politiques qui attribuent à Brasília une position tout à fait particulière reposant au moins partiellement sur une forme de dénégation de la réalité politique et économique (très caractéristique pour une grande partie de la production commerciale de documentaires diffusés sur les chaînes de télévision). Cette position de « chef d'œuvre » artistique né de la volonté inébranlable de grandes personnalités (dans notre cas, le *triumvirat* Kubicek, Costa et surtout l'architecte Niemeyer) occulte en effet la « triste réalité » historico-politique et économique de la ville – « triste réalité » qui n'est thématisée que d'une manière très synthétique dans une séquence isolée et presque « à contre-cœur ».

Temps	Plan Visuel	Plan Sonore	Plan de la Parole
-------	-------------	-------------	-------------------

	Plan 1: Immeubles modernes de Brasília	Plan n (de la première séquence) : (fin)	
	Plan 2 : Partie de la ville de Brasília		
		Plan 1: Musique "de fosse" (jazzy)	
	Plan 3 : Façades vitrées dans lesquelles se reflètent les immeubles		Plan 1 : Evaluation globale de Brasília en tant que projet architectural
	Plan 4 : Façade en béton armé et avec vitre (chromatisme dominant : bleu)		
	Plan 5 : Façade en béton armé et avec vitre (chromatisme dominant : bleu)		Plan 2 : Explication du "sens" des immeubles ultramodernes de Brasília comme des réalisations d'une "utopie futuriste"
	Plan 6 : Façade avec grand nombre de petites fenêtres symétriquement disposées		
	Plan 7 : Façade avec chromatisme dominant bleu et rouge		
	Plan 8 : Façade vitrée bleue		
	Plan 9 Forme fluctuante bleutée		

Figure 5.2 : *Plan audiovisuel constituant la séquence 2 du documentaire « Brasília » de Michael Ward, réalisé en 1999*

En ce qui concerne, plus généralement parlant, la fonction spécifique de la *séquence* 2 dans le scénario global sous-tendant ce documentaire, notons qu'un portrait d'une ville (d'un pays, d'une période historique, d'une personnalité, etc.) en comporte très typiquement toujours une qui ressemble à celle-ci et qui a comme fonction de « pointer » sur la spécificité, la singularité de l'objet dépeint et, en quelque sorte, d'argumenter sur l'intérêt du documentaire lui-même.

En considérant l'organisation du plan audiovisuel sous-tendant la *séquence 2* (cf. figure 5.2), on peut se rendre compte assez facilement que c'est *essentiellement au plan de la parole* de nous donner la clé de la compréhension des images organisés dans les plans visuels tandis que c'est au plan sonore d'y mettre une « atmosphère » particulière devant évoquer justement une sensation (supposée) semblable à celle qu'on ressent dans une expérience mystico-religieuse. Cela signifie qu'il y a un certain type de rapports – assez courant en ce qui concerne les documentaires audiovisuels « standard » – entre d'une part le plan de la parole et le plan visuel et d'autre part entre le plan sonore et les deux autres plans :

- le plan de la parole, souvent, a en charge de proposer une *clé d'interprétation* et de *compréhension* des images tandis que le plan visuel, sert non seulement à montrer, mais – bien plus – à *exemplifier*, voire à *vérifier*, à *valider* ce qui est dit,
- le plan sonore très typiquement (au moins en ce qui concerne sa version post-produite) sert à créer une « *ambiance* », une « *atmosphère* » (*émotionnelle*) traduisant le *ballo émotionnel* qui accompagne de toute façon tout discours (même le plus « neutre »).

A notre avis, ces deux rapports très typiques et très récurrents sont essentiels pour comprendre le genre documentaire. Sans pouvoir entrer ici dans plus de détails, notons que les spécialistes de ce genre ont souvent insisté sur le rapport très particulier qu'entretient ce genre avec la réalité pro-filmique d'une part et le genre fictionnel, de l'autre. En effet, un documentaire ne se réduit pas au simple enregistrement d'une situation pro-filmique (enregistrement, par exemple, d'une conférence académique, d'un événement sportif, d'une activité scientifique) même si le processus lui-même d'un « simple » enregistrement implique déjà des choix subjectifs. Un documentaire repose, au contraire, sur un scénario (un modèle) même implicite qui reflète une certaine vision que l'auteur du documentaire possède de la réalité pro-filmique et qu'il souhaite exprimer à travers son œuvre. Mais, en même temps, un documentaire (au moins standard) n'est pas non plus une fiction, il n'appartient pas non plus au genre fictionnel même s'il emprunte certaines techniques, certains aspects de mise en scène de tel ou tel genre fictionnel particulier. Le point est le suivant : typiquement et en ce qui concerne notamment les productions commerciales diffusées habituellement sur les chaînes télévisuelles, le documentaire prend la réalité pro-filmique comme *prétexte* non seulement pour développer une certaine *vision* (*i.e.* une certaine compréhension verbale validée par des images correspondantes), mais aussi un sentiment, une émotion communicables et (collectivement) partageables à travers justement des figures visuelles commentées et en quelques sorte « désambiguïsées ».

5.4) Trois approches pour décrire le plan visuel

Revenons à notre problématique de la description systématique du plan audiovisuel qu'est un segment foncièrement *syncrétique*. Une telle description se conçoit comme une activité qui a comme objet d'une part chaque plan pris individuellement et d'autre part la « synchronisation » des différents plans constitutifs du plan audiovisuel. Plus particulièrement, la description du plan visuel est concernée par les trois points suivants :

- 1) *sélection* et *thématisation*, plan par plan, des référents (objets, événements, situations, etc.).
- 2) *traitement* (*composition*) des référents sélectionnés et thématiques.
- 3) *intégration syntagmatique* des référents sélectionnés et thématiques.

En ce qui concerne le premier point – la *sélection* et la *thématisation* – de référents faisant partie d'une situation pro-filmique, on constate que dans l'exemple représenté par la figure 5.2, l'objet le plus souvent sélectionné est celui de la façade des immeubles – façade où domine la couleur bleue, des formes géométriques dépouillées à l'extrême et pourvue de rangées très ordonnées de fenêtres et de vitres. Cette sélection répétée d'un même type d'objets avec toujours pratiquement les mêmes attributs pour « peupler » le plan visuel de la séquence en question, présuppose une sorte de « modèle », un « modèle culturel ». Celui-ci possède le statut d'un standard de référence sur lequel s'appuie l'auteur de la séquence (du documentaire) pour sélectionner les éléments qu'il juge pertinents pour développer son message.

Nous avons décrit ce processus de sélection-hiérarchisation d'une manière plus détaillée dans [STO 01]. Remarquons ici seulement que, techniquement parlant, ce modèle culturel se présente comme une configuration de thèmes (de lieux de savoir) qui à la fois oriente l'auteur (mais aussi le lecteur, spectateur ou utilisateur d'un document) dans son choix d'éléments constituant les référents de son message et attribue à ces référents un sens particulier conforme à sa définition, à sa position dans la configuration thématique. Par exemple, dans notre cas, les façades des immeubles de la ville de Brasília acquièrent notamment un sens artistique (« avant-garde ») et mystico-religieux ; dans le cadre d'un documentaire politique, celles-ci peuvent acquérir par exemple un sens tel que celui de l'exploitation de la richesse pour la gloire d'une petite oligarchie ; dans le cadre d'un documentaire technique, les façades peuvent servir à la description des techniques de construction, etc.

Cette question d'attribution d'un sens spécifique est traditionnellement traitée en termes de *connotation* en opposition à la *dénotation*. Mais cette opposition pose beaucoup de problèmes. Retenons ici seulement le fait qu'une définition présupposée et acceptée comme évidente (par un groupe, un actant collectif) peut servir – et sert – de base sur laquelle plusieurs élaborations secondaires (ou métaphoriques au sens cognitif) peuvent se mettre en place. Dans notre exemple, une définition présupposée et évidente est celle de la façade au sens d'une surface extérieure d'un bâtiment qui se prête (qui sert comme *extension*) à un ensemble d'élaborations secondaires (*i.e.* en *intension*) – élaborations secondaires selon un point de vue politique, artistique, historique, technique, etc.

Cela dit, le processus d'actualisation d'un contenu dans un texte (un composant textuel) est essentiellement constitué par le choix d'un modèle « culturel » de référence pour « parler » d'une situation pro-filmique, la sélection de référents et leur thématization suivant les définitions dans le modèle choisi.

En ce qui concerne le deuxième point cité ci-dessus, *i.e.* celui du *traitement*, de la *composition*, des référents thématized en *situations filmiques* ou *plans*, *scènes* ou *séquences*, il concerne avant tout les opérations de « mise en scène » telles que celles du choix d'un angle de vue à partir duquel une situation filmique est vue, du cadrage, des mouvements de la caméra, de la hiérarchisation spatiale d'un plan sous forme de plans principaux et secondaires, de premiers plans et d'arrières-plans, et ainsi des suite. Dans notre exemple concret (cf. figure 5.2), on peut constater que les façades des immeubles de Brasília sont, bien sûr, toutes visualisées – à partir du plan visuel 3 – en premier plan sur un fond, qui lui-même ne varie que très peu (immeubles). Les différences entre les plans visuels 3 à 8 concernent plus particulièrement le cadrage (du plan d'ensemble au gros plan), l'angle de vue (d'une position supérieure de la caméra à une position nettement inférieure) et le mouvement de la caméra (d'une prise complètement statique au panoramique horizontal et au travelling vertical). Retenons que ces opérations sont souvent décrites d'un point de vue purement technique mais il ne faut pas oublier que leur emploi dépend, de nouveau, de *modèles (culturels)* de *traitement* et de *composition* en vue de produire, un certain *effet de sens*. Citons ici l'exemple certainement le plus connu qui est la position de contre-plongée (position inférieure de la caméra) pour « magnifier » un objet, pour le rendre « menaçant », etc.

Enfin, le troisième point cité ci-dessus concerne la problématique de *l'intégration syntagmatique* des « compositions » de référents visuels (et, plus largement, sonores et synchrétiques). Celle-ci se réalise sur la base de et à travers des schémas déjà donnés. Ces

schémas – appelés *schémas narratifs* et *rhétoriques* – constituent de nouveau des modèles culturels de référence dont l'exemple le plus connu est constitué par les actes de discours (description, explication, narration, etc.) et les genres.

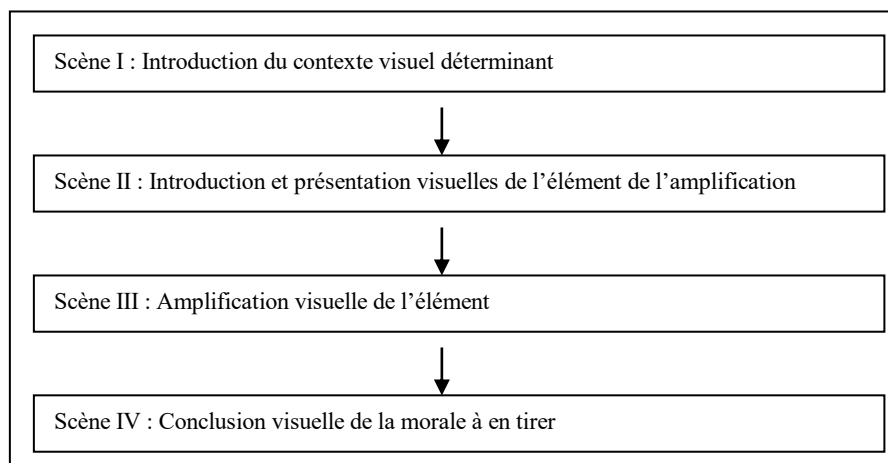


Figure 5.3 : *Schéma simplifié et approximatif de l'amplification visuelle utilisée dans la séquence 2 du documentaire sur Brasília*

Dans notre exemple (cf. figure 5.2), on voit bien que la séquence est articulée en plusieurs scènes :

- 1) Une première scène introduit le contexte général (le quartier et les immeubles qui conditionnent, orientent le message et aussi notre compréhension, dans ce sens on parlera de Brasília d'un certain point de vue).
- 2) Une deuxième scène introduit le référent principal (les façades).
- 3) Une troisième scène est destinée à le répéter plusieurs fois sous différents angles.
- 4) Une quatrième scène, enfin, introduit un référent non-figuratif (la forme bleutée) mais qui partage quand même avec le référent « façade » le chromatisme dominant (le bleu).

On « transcende », pour ainsi dire, au *niveau visuel* et *en conclusion* le cas particulier des façades comme exemple de l'utopie futuriste qui s'exprime, *en effet*, à travers les différentes réalisations architecturales et urbanistiques de la capitale du Brésil.

La succession temporelle simple et non-motivée des plans visuels est en effet *conditionnée* par un *schéma*, un *plan narratif* qui – en ce qui concerne notre cas concret –

ressemble beaucoup à *l'amplification* au sens rhétorique mais réalisée à l'aide de moyens visuels. Dans la figure 5.3, on voit représentée la forme approximative de ce schéma narratif qui conditionne l'intégration des plans visuels constituant la séquence 2.

L'analyse de l'intégration des plans visuels et/ou sonores sert à comprendre ces schémas tout à fait cruciaux pour la spécification de scénarios de production et à en reconstruire la grammaire, *i.e.* les règles de génération et de compréhension.

5.5) Le scénario de pistes pour décrire le plan audiovisuel

On voit, qu'un plan audiovisuel est composé de n objets pouvant être typés en quelques grandes catégories: objets visuels, objets sonores, objets de la parole (figure 5.4). Bien sûr, pour les besoins d'une analyse, d'autres types d'objets composant un plan audiovisuel peuvent être identifiés : objets de transition, incrustations, titres, etc.

La description du plan audiovisuel peut être systématisée et rendue plus explicite à l'aide du *scénario des pistes* – un modèle qui ressemble beaucoup à celui dont on se sert en montage au sens d'une opération de post-production, de sélection et de raccordement d'éléments audiovisuels, textuels et autres, afin de réaliser un nouveau document audiovisuel.

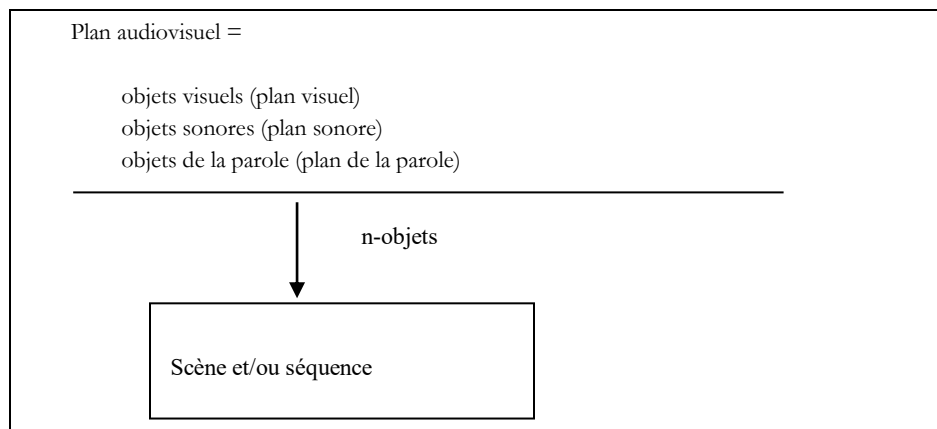


Figure 5.4 : *Le plan audiovisuel au sens d'un objet composite de description*

La figure 5.5 montre donc ce modèle de pistes. Celui-ci connaît une ligne temporelle T qui représente le flux d'informations audiovisuelles. En dessous de la ligne temporelle, on trouve les différents types de plans distingués afin de rendre compte de la composition interne d'un plan audiovisuel. Dans notre cas, il s'agit de trois types de plans mais, comme nous l'avons déjà dit, on peut y rajouter autant de types que nécessaire pour produire une description pertinente et appropriée à un objectif donné.

On peut également différencier les types de plans retenus en sous-types plus spécialisés. Par exemple, le plan sonore dans la figure 5.5 peut être dissocié, si besoin est, en un plan « bruitage » et un plan « musique (d'accompagnement, *i.e.* post-synchronisée ou originale). Aussi peut-on introduire un *plan abstrait* qui est celui du thème-directeur des scènes, séquences, etc., se trouvant au-dessus de la ligne temporelle : bien qu'« invisible », celui-ci existe tout aussi bien que les autres plans et il est même, comme nous le savons déjà, central dans la constitution d'un segment audiovisuel (au moins en ce qui concerne le genre *documentaire*).

Au-dessus de la ligne temporelle T, on trouve donc les segments textuels constitués par les différents plans. Si l'analyse l'exige, on peut introduire d'autres types hiérarchiques de séquences mais aussi des *types fonctionnels* tels que nous les avons vus dans le chapitre 4 (section 4.5). Ainsi, ce modèle peut être utilisé pour décrire la constitution de n'importe quel segment audiovisuel et la synchronisation de ses différents éléments.

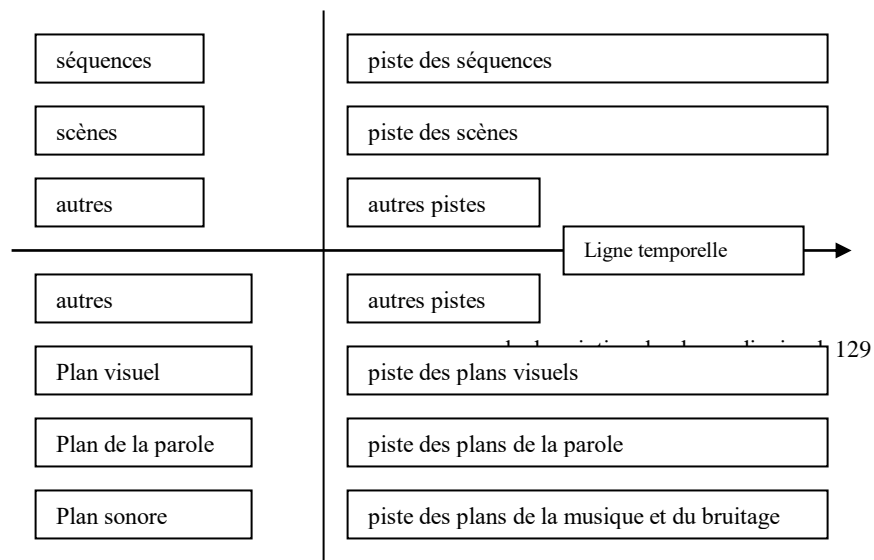


Figure 5. 5 : *Le scénario de pistes pour la description du plan audiovisuel*

En appliquant le scénario de pistes à notre exemple de la deuxième séquence tirée du documentaire sur la capitale du Brésil, nous obtenons la description représentée dans la figure 5.6.

L'intérêt d'une telle description concerne *aussi bien* l'activité de la *scénarisation* et de spécification d'un story-board pour la production d'un document audiovisuel *que l'indexation* détaillée des éléments constitutifs d'un segment audiovisuel et des rapports temporels de la synchronisation entre ceux-ci.

Une telle indexation, par exemple, de la synchronisation des éléments constitutifs d'un composant et du flux d'informations audiovisuelles, peut être codée dans des schémas syntaxiques MPEG 7 ou SMIL pour devenir opérationnelle dans un contexte d'application informatique.

Mais un tel codage présuppose obligatoirement une description sémiotique systématique et une représentation de cette description sous forme de modèle pouvant se plier à la structure formelle des schémas de description définis dans des standards tels que MPEG7 ou SMIL, ce qui est le cas du modèle de piste.

séquences	Séquence 2			
Scènes (S)	<S1 >	<S2 >	<S3 >	<S4>
				→
Plan visuel (V)	<V1> <V2>	<V3> <V4>	<V5> <V6> <V7> <V8>	<V9>
Plan de la parole (P)		<P1>	<P2 >	
Plan sonore		<P2 >		

Figure 5.6 : Représentation de l'organisation interne du plan audiovisuel constituant la séquence 2 du documentaire Brasília à l'aide du modèle de pistes

A partir de ce modèle de pistes, il est aisé d'identifier les principaux paramètres pour une description purement textuelle des différents éléments constitutifs d'un plan audiovisuel. Par exemple, pour la description textuelle du plan visuel en tant qu'élément d'un plan audiovisuel organisant un segment donné, on retiendra les paramètres (qui, si besoin est, peuvent être raffinés) identifiés et brièvement décrits dans la figure 5.7.

Informations signalétiques	1. Informations relatives à l'objet de description	Numéro d'identification : titre, synthèse, ...
	2. Informations relatives à la description	Auteur, date, ...
Informations textuelles	3. Identification temporelle	Durée, début, fin
	4. Localisation sur la bande visuelle	Est précédé par (quel plan visuel) – titre, id. est suivi par (quel plan visuel) – titre, id.
	5. Synchronisation (avec d'autres éléments audiovisuels)	Est synchrone avec (quel plan sonore) – titre, id. durée (de synchronie) : début (de synchronisation) : fin (de synchronisation)
		Est synchrone avec (quel plan

		de la parole) – titre, id. durée (de synchronie) : début (de synchronisation) : fin (de synchronisation) :
	6.Intégration textuelle	Fait partie de (quelle unité supérieure) – titre, id.

Figure 5.7 : *Principaux paramètres de base pour la description textuelle des éléments constitutifs d'un plan audiovisuel*

Chapitre 6

La description des séquences audiovisuelles

6.1) Introduction

Nous allons discuter dans ce chapitre certaines hypothèses que l'on peut émettre sur le contenu et le message d'un documentaire à partir des indications liées :

- à la forme, la structure interne, la taille et la place d'une séquence audiovisuelle dans l'ensemble des constituants du documentaire ;
- aux rapports textuels qu'on peut identifier entre les différentes séquences audiovisuelles établissant des sortes de schémas de lecture.

Enfin, nous reviendrons sur la description textuelle de séquences d'un documentaire en termes d'unités audiovisuelles (scènes et plans) qui les constituent. Les exemples concrets sont tirés du documentaire audiovisuel *Brasília* ainsi que d'un corpus de documentaires info-touristiques.

Dans la section 6.2, nous discuterons certaines hypothèses liées à la taille et à la place d'un segment audiovisuel en ce qui concerne son statut dans l'ensemble textuel qui compose un document audiovisuel.

Dans la section 6.3, nous examinerons plus en détail l'élaboration d'une séquence à partir d'un ensemble de plans audiovisuels.

Dans la section 6.4. nous reviendrons sur la question des segments types qui constituent une « bibliothèque » de segments à l'intérieur de laquelle on puisera pour (re-)produire de documents audiovisuels.

Enfin, dans la section 6.5, nous discuterons de la distinction théorique et méthodologique entre *description textuelle* et *description thématique* d'un document audiovisuel (d'un corpus de documents audiovisuels) en insistant sur le fait qu'il s'agit ici de deux points de vue différents mais complémentaires sur un objet d'analyse donné.

6.2) Longueur et place d'un segment audiovisuel dans un document audiovisuel

La prise en compte de la longueur et de la place d'un segment audiovisuel dans l'ensemble des segments constituant un documentaire permet de faire des hypothèses au sujet de *l'importance relative* du segment en question (*i.e.* de sa centralité dans le discours audiovisuel). Dans la figure 6.1, on peut identifier assez aisément la place centrale des segments 4, 5 et 6 :

- ils sont les plus longs (ensemble, ils durent environ 7 minutes et 10 secondes sur une longueur totale d'environ 10 minutes et 50 secondes) ;
- ils élaborent ensemble l'axe textuel central (l'isotopie textuelle centrale) qui sert – pour parler ainsi – de « pôle d'attraction » pour la plupart des autres composants (à l'exception des séquences 7, 8 et 9) ;
- ils se trouvent également physiquement au milieu du documentaire ;
- ils sont les plus élaborés intérieurement (en termes de sous-séquences, séquences, scènes, etc.).

En effet, en considérant de plus près le tissu audiovisuel schématiquement représenté par la partie droite de la figure 6.1, on se rend aisément compte que – ensemble – les trois séquences en question y constituent un véritable centre dont la suppression d'un de ces segments, voire même sa simple modification détruirait dans son ensemble le discours audiovisuel exprimé par le documentaire en question. L'organisation globale du documentaire est, d'ailleurs, conçue d'une telle façon que les trois séquences en question en constituent le *climax*, le lieu ou le moment de la plus haute tension et attention.

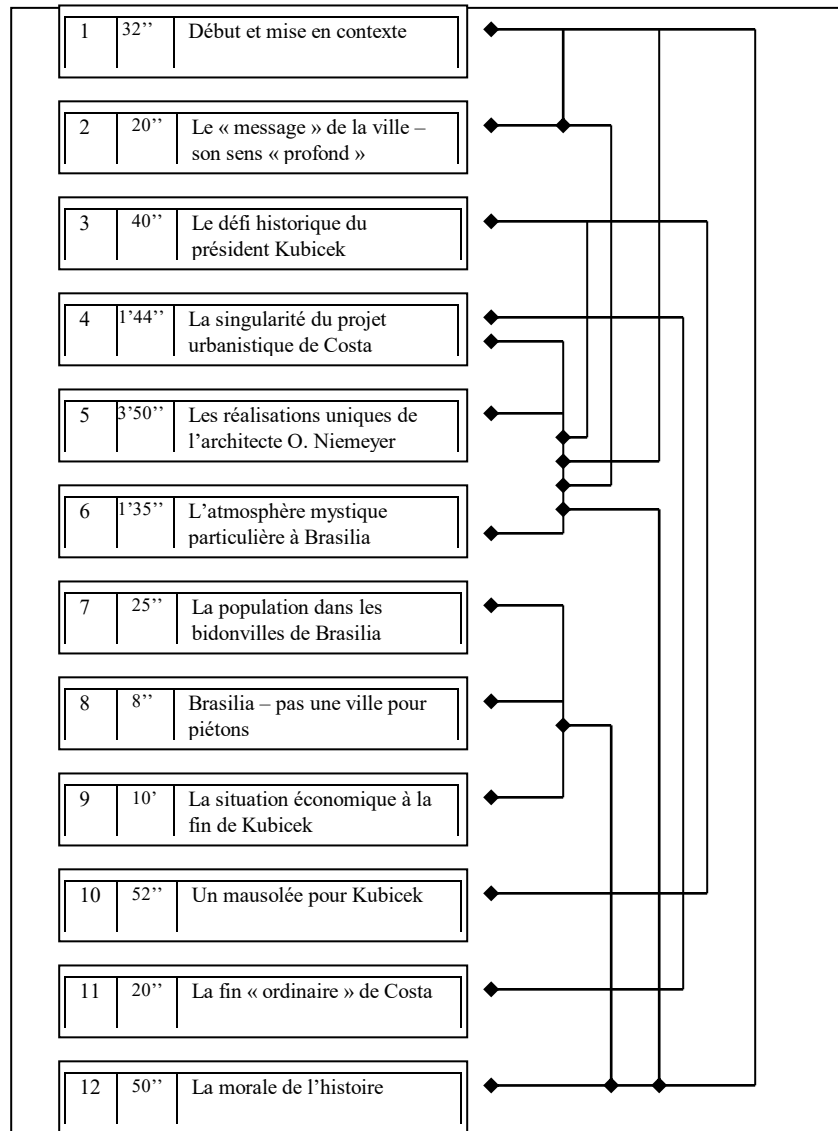


Figure 6.1 : L'organisation globale des segments audiovisuels du documentaire *Brasilia*

Il semble bien que le tout soit organisé comme une *structure à chapeau* que l'on connaît d'ailleurs très bien dans le genre narratif :

- une ou plusieurs séquences au début d'un documentaire font monter l'attention, voire la tension – leur rôle est de « préparer le terrain » pour les principales séquences ;
- cette attention et tension progressives « débouchent » sur une ou plusieurs séquences centrales du documentaire qui en constituent la véritable « raison d'être » ;
- suivent ensuite une ou plusieurs séquences qui « accompagnent » en quelque sorte la chute de l'attention et de la tension et dont le rôle principal est de « clore le sujet ».

Sans développer davantage ces quelques observations au sujet de la *structure à chapeau* conférant à un segment audiovisuel une fonction particulière dans la gestion de l'attention du destinataire d'un document (audiovisuel), on comprendra son importance aussi bien pour le développement que pour la compréhension d'une information thématifiée dans un document audiovisuel.

Les sujets, les thèmes-directeurs des séquences 4 à 6 peuvent être synthétisés comme suit : « une nouvelle forme d'urbanisme » (séquence 4), « des formes architecturales en rupture radicale avec le passé » (séquence 5) et « l'atmosphère mystique à Brasília » (séquence 6). Etant donné la place centrale des trois séquences dans le tissu audiovisuel et dans le développement narratif du documentaire, ces trois thèmes directeurs sont les plus importants. Ils font partie – avec d'autres thèmes tels que celui de la singularité des acteurs à l'origine de la création de la ville – du *thème constitutif* « Brasília – un mythe contemporain » qui est l'un des deux thèmes constitutifs du documentaire²⁵.

L'autre thème constitutif est constitué par les trois séquences 7, 8 et 9 qui s'opposent très systématiquement aux trois séquences principales 4, 5 et 6. En effet, elles sont très courtes (ensemble, elles durent à peine une minute) ; elles ne sont pas intégrées dans le tissu audiovisuel et n'entretiennent aucun rapport évident avec les trois séquences principales ; et, enfin, elles ne se trouvent pas sur la ligne de tension de la structure à chapeau qui caractérise le développement narratif du documentaire.

C'est comme si elles s'étaient *malgré tout* introduites dans l'organisation globale du documentaire pour ébaucher un documentaire autre, alternatif sur la capitale du Brésil. D'une certaine façon, elles ébauchent un autre discours sur cette ville – un discours

²⁵ Pour une discussion plus détaillée de la notion « thème constitutif », il faut consulter le chapitre 8 (section 8.3).

contraire à celui, dominant, qui est de nature artistique et mystico-religieuse. Si on considère de plus près les thèmes-directeurs constitutifs des trois séquences en question, ce discours contraire et seulement ébauché est de nature sociale, politique et économique : la triste réalité socio-économique des bidonvilles (séquence 7), les conséquences négatives pour la vie quotidienne de la planification urbanistique des années 60, la situation économique catastrophique à la fin de la présidence de Kubicek et l'arrivée de la junte militaire (séquence 9). Ce deuxième discours n'a qu'une importance marginale dans le documentaire et par rapport au discours dominant mais il avoue néanmoins la possibilité d'un discours même radicalement opposé et donc d'un documentaire bien différent sur le même objet qui choisirait d'autres référents conformément au point de vue (au modèle culturel présupposé) tout en laissant, peut-être, une place – marginale – aux référents qui sont mis en avant dans ce documentaire-ci.

L'existence de deux discours dans un même documentaire est un bel exemple de ce que nous avons appelé la *hiérarchisation discursive* des thèmes et donc des informations thématiques dans un document en général et un documentaire en particulier (cf. [STO 01]). Il nous montre aussi très clairement en quoi consiste l'intégration textuelle d'un segment audiovisuel en une entité supérieure. L'intégration se décrit en termes d'une fonction (appelée *fonction textuelle*) qu'accomplit un segment audiovisuel donné dans l'organisation globale d'un document :

- fonction d'*introduction* d'un nouveau thème, d'une nouvelle information (qui peut revêtir, bien sûr, un caractère rhétorique ou narratif particulier) ;
- fonction d'*approfondissement* d'un thème ou d'une information déjà introduite ;
- fonction de *reprise* d'un thème ou d'une information déjà abordée au préalable,
- fonction d'*anticipation* de ce qui sera abordé plus tard,
- etc.

Nous traiterons cette question plus en détail dans le chapitre 11. Remarquons encore qu'une fonction très particulière que peut accomplir un segment audiovisuel dans un parcours de segments composant un document audiovisuel est celle de la *contribution à une synthèse supérieure*, c'est-à-dire à un sens plus global dépassant celui, local, du segment en question. Chacune de ces trois séquences principales (4, 5 et 6) du documentaire sur Brasilia possède son thème directeur spécifique mais contribue en même temps à l'*émergence* d'un *thème plus global* qui synthétise en quelque sorte les trois thèmes directeurs plus spécifiques.

6.3) Elaboration interne d'un segment audiovisuel

Nous revenons maintenant encore une fois à une question que nous avons déjà abordée dans le chapitre 4, à savoir à la description hiérarchique des segments audiovisuels afin de mieux cerner la fonction devant être accomplie au niveau local par un segment audiovisuel. Pour cela, nous prenons la séquence 5 du documentaire – la plus élaborée (figure 6.2).

<i>Sous-Séquence 5.1 : Exorde (Introduction)</i>
Scène 5.1.1 : Introduction d'Oskar Niemeyer
Scène 5.1.2 : Accroche (appréciation générale de l'œuvre de N.)
<i>Sous-Séquence 5.2 : Le fait exceptionnel de Niemeyer</i>
Scène 5.2.3 : Les contraintes pour le travail de N.
Scène 5.2.4 : le succès de N.
<i>Sous-Séquence 5.3 : Le théâtre national</i>
Scène 5.3.5 : Exorde
Sous-Scène 5.3.5.1 : Mise en contexte
Sous-Scène 5.3.5.2 : Accroche
Scène 5.3.6 : L'utilisation du béton armé par Niemeyer
Scène 5.3.7 : Comparaison du théâtre avec la pyramide Kheops
<i>Sous-Séquence 5.4 : La cathédrale nationale</i>
Scène 5.4.8 : Exorde (accroche)
Scène 5.4.9 : Les techniques utilisées pour construire la cathédrale
Scène 5.4.10 : Explication de Niemeyer sur ses choix de construction
<i>Sous-Séquence 5.5 : Les réalisations de Niemeyer en général</i>
Scène 5.5.11 : la diffusion de l'œuvre de Niemeyer
Scène 5.5.12 : les types de constructions de Niemeyer
<i>Sous-Séquence 5.6 : Le congrès</i>
Scène 5.6.13 : Exorde
Sous-Scène 5.6.13.1 : Mise en contexte
Sous-Scène 5.6.13.2 : Accroche
Scène 5.6.14 : Les spécificités des monuments
<i>Sous-Séquence 5.7 : Palais de justice</i>
<i>Sous-Séquence 5.8 : Palais du gouvernement</i>
<i>Sous-Séquence 5.9 : La performance de Niemeyer</i>
<i>Sous-Séquence 5.10 : Le contexte des réalisations de Niemeyer</i>

Figure 6.2 : *Synopsis des principaux composants textuels de la séquence 5 du documentaire Brasília*

Le thème-directeur de cette séquence fait référence aux réalisations architecturales décisives d'Oskar Niemeyer qui sont en rupture radicale avec la tradition. La séquence est composée de 45 plans visuels, de 14 scènes et de 10 sous-séquences.

Ce synopsis nous fournit les informations nécessaires pour comprendre au moins d'une manière générale l'organisation de la séquence en question. En consultant la figure 6.2, nous pouvons systématiser :

- les principaux *objets pro-filmiques* qui sont traités dans cette séquence et qui en constituent les *référents* pour une certaine *vision*, un certain *point de vue* adopté ;
- ainsi que le *parcours textuel* selon lequel on traite, intègre et développe en un tout cohérent les objets pro-filmiques.

Les principaux objets pro-filmiques thématiques et traités dans cette séquence sont donc quelques-unes des réalisations architecturales majeures d'Oskar Niemeyer dans la capitale du Brésil. Il s'agit, par exemple, de la cathédrale nationale, du parlement, du palais de justice ou encore du théâtre national. Ces objets sont thématiques d'un point de vue *artistique et technique*. Ils sont décrits et évalués dans le contexte de la tradition architecturale et aussi par rapport à certaines œuvres marquant l'histoire de l'art et de l'architecture. Une place est donnée aussi, dans cette séquence, aux techniques utilisées par Niemeyer pour réaliser des constructions aussi audacieuses. D'autres objets abordés dans cette séquence concernent plus particulièrement la spécificité et l'importance de l'œuvre de l'architecte Niemeyer ainsi que les conditions très difficiles dans lesquelles le travail de l'architecte a eu lieu.

Le *parcours textuel*, répétons-le, articule une forme *d'intégration syntagmatique* possible des objets thématiques, représentés par des moyens audiovisuels et verbalisés via la parole du narrateur en des *unités* ou *segments textuels* qui sont :

- *hiérarchiquement distincts* au sens que certains segments composent avec d'autres segments une *unité audiovisuelle plus globale* (*i.e.* un plan ou un ensemble de plans composent une scène, une scène ou un ensemble de scènes composent une séquence, etc.),
- *positionnés* les uns par rapport aux autres selon un certain *ordre linéaire* (*i.e.* un segment – appartenant à un certain niveau hiérarchique – suit l'autre).

Comme nous le verrons plus en détail dans le chapitre 11, un parcours textuel déterminant l'organisation syntagmatique d'un segment audiovisuel ou d'un document, dépend avant tout du choix d'un *plan narratif* et d'une *dimension rhétorique*. Le plan narratif *motivé* d'un point de vue cognitif l'enchaînement des plans, scènes ou sous-séquences pour former, dans notre cas, une séquence. Le choix d'un acte rhétorique, voire d'une certaine dimension rhétorique détermine comment on « parle » (au sens le plus large du terme) d'un objet ou d'une situation pro-filmique.

En ce qui concerne, par exemple, les actes rhétoriques à l'aide desquels on « parle » des réalisations de Niemeyer, il s'agit notamment des actes de la *description* (*i.e.* on décrit – par le discours du narrateur mais aussi par des moyens visuels – telle ou telle réalisation), de l'*explication* (*i.e.* sous forme de citation, Niemeyer explique ses choix techniques), de la *comparaison* (*i.e.* on rapproche telle ou telle réalisation à des œuvres marquantes dans l'histoire de l'architecture) et aussi des *appréciations* (*i.e.* sous forme de louanges sur le « génie extraordinaire » de Niemeyer).

Afin de saisir plus concrètement comment ces différentes entités – plan narratif, dimension rhétorique, segments audiovisuels – interagissent pour produire une intégration syntagmatique possible, considérons la sous-séquence 5.3 qui nous fournit un ensemble d'informations sur le théâtre national comme un des chefs-d'œuvres d'Oskar Niemeyer. Cette sous-séquence est délimitée par le thème directeur *réalisation du théâtre national par Oskar Niemeyer* : elle est composée de 6 plans visuels, 3 plans de parole et 1 plan de musique (de type « new age »). Les plans visuels composant la sous-séquence « réalisation du théâtre national par Oskar Niemeyer » représentent et mettent en scène les objets pro-filmiques suivants :

Id. Plan Visuel	Référent Visuel
Plan 11	Façade extérieure avec objets rectangulaires (théâtre national)
Plan 12	Façade extérieure du théâtre national
Plan 13	Façade extérieure du théâtre national
Plan 14	Plafond vitré du théâtre national
Plan 15	Statue voûtée (intérieur du théâtre national)
Plan 16	Théâtre national (extérieur)

Les 3 plans de parole forment trois *scènes rhétoriques* particulières que sont : un exorde (une introduction et une annonce), une description (technique), un commentaire explicatif. Dans l'exorde est introduit le thème constitutif de cette séquence qui est le caractère exceptionnel de la construction architecturale du théâtre ; la description expose d'une manière plus détaillée en quoi consiste cette singularité ; et, enfin, le commentaire constitue une sorte d'explication du travail accompli sous forme de citation des paroles de Niemeyer lui-même. Les trois actes sont l'œuvre du narrateur du documentaire (en voix off).

L'actualisation de ces trois scènes rhétoriques et leur intégration en un tout semble suivre un plan narratif simple, voire élémentaire, mais répandu pour traiter un objet ou

une situation pro-filmique qui peut être explicitée (très approximativement) à l'aide de la règle (« maxime ») suivante :

- 1) introduis l'objet dont tu veux parler ;
- 2) décris-le (selon tel ou tel axe de pertinence choisi) ;
- 3) fais-en un commentaire (une explication, un critique, etc.).

Nous y reviendrons d'une manière plus systématique. Soulignons seulement qu'il ne s'agit ici que d'un exemple et qu'il faut, bien sûr, un corpus de séquences semblables à celle-ci pour décrire d'une manière plus précise notre plan narratif. Dans la figure 6.3, nous voyons, enfin, représenté sous forme d'un graphe arborescent les rapports entre les différents éléments textuels, narratifs et rhétoriques ainsi que visuels qui, ensemble, composent le *parcours textuel* (ou « textualisé ») de notre unité syntagmatique. Ce n'est qu'un parcours textuel parmi d'autres possibles.

La figure 6.3 représente, cependant, une description qui privilégie un *point de vue bien particulier* qui est celui du *plan de la parole*. Cela peut se justifier par l'importance cruciale du plan de la parole qui, par le biais du rôle du narrateur (habituellement en voix off), fournit, dans un très grand nombre de documentaires audiovisuels un cadre (interne) d'interprétation et de compréhension d'une situation pro-filmique représentée par des moyens visuels et sonores.

La figure 6.4 présente une description qui tient compte non seulement du fait qu'il y a un *discours verbal* (se développant au niveau du plan de la parole) sur un objet ou une situation pro-filmique mais aussi un *discours proprement visuel* (se développant au niveau du plan visuel) et qu'en fin de compte, les deux discours *ensemble* (avec, bien entendu, le discours sonore que nous négligeons ici) caractérisent cette intégration syntagmatique (à la fois textuelle, narrative, rhétorique et visuelle) de la sous-séquence en question.

Sans entrer trop dans les détails, notons que le discours visuel, *i.e.* la façon dont nous « parlent » les images du plan visuel de l'objet en question (*i.e.* du théâtre national à Brasília), est très commun : il tient compte du fait qu'un objet physique peut être vu de *l'extérieur* et de *l'intérieur*, qu'il peut être considéré dans sa *globalité* ou à travers *certaines parties*, voire des *détails* apparemment *significatifs*. Voici le *raisonnement narratif* qui semble être à la base de la construction du *discours visuel* tel qu'il se déploie sous forme de segments visuels (les plans et les scènes visuo-thématiques identifiés dans la figure 6.4) qui se succèdent.

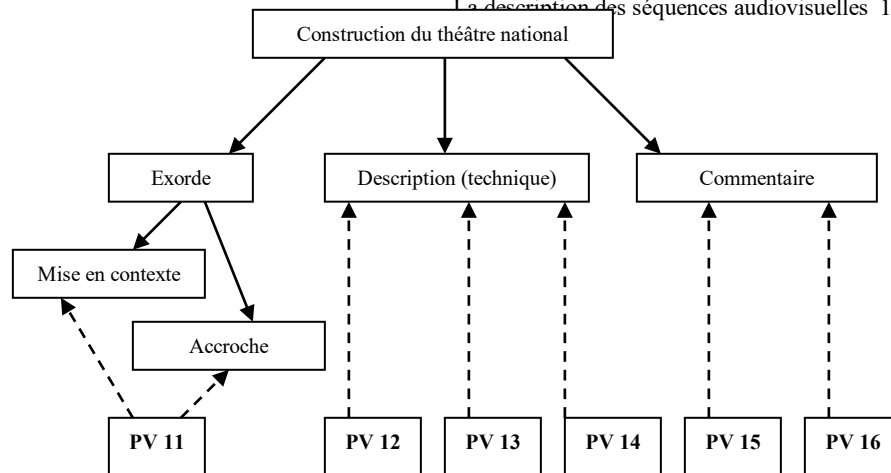


Figure 6.3 : Représentation graphique de l'organisation syntagmatique de la sous-séquence 5.3 faisant partie du documentaire *Brasilia*

Se pose ici la question de l'existence de la dimension rhétorique du plan visuel. En effet, en considérant, dans la figure 6.4, la succession des plans (ou des images composant un plan), on se rend compte qu'elle reproduit certains schémas rhétoriques comme par exemple :

- le *schéma descriptif* (d'abord, montre *le tout*, *l'ensemble* et, puis, *le détail*)
- et aussi le *schéma énumératif* (montre *le détail 1*, puis *le détail 2*, etc.).

Bien évidemment, ici de nouveau, d'autres constructions visuelles sont tout à fait possibles s'organisant en des scènes visuo-thématiques différentes (par exemple de nature historique) et suivant d'autres plans narratifs et rhétoriques (par exemple, de nature comparative).

Pour terminer, revenons encore un moment sur la figure 6.4. En effet, elle présente une description plus complète que celle dans la figure 6.3 dans la mesure où elle intègre le point de vue purement verbal (cf. figure 6.3) et le point de vue purement visuel. Mais cette intégration n'est pas une simple juxtaposition de deux points de vue. En considérant, par exemple, le plan visuel PV 11 dans la figure 6.4, on se rend compte qu'il ne fait évidemment pas seulement partie d'un discours visuel développant un certain point de vue sur l'objet pro-filmique « Théâtre National de Brasilia » mais qu'il renvoie également au propos du discours verbal introductif afin d'en donner une représentation visuelle. Or, la question qui se pose ici, est celle de savoir si tous les plans visuels de cette séquence peuvent jouer ce rôle de représentation visuelle du propos introductif ou encore, quelles seraient les conséquences d'« effets de sens » si

on remplaçait, par exemple, le plan visuel PV 11 par le plan visuel PV 14 (cf. figure 6.4) pour fournir une représentation visuelle du dit propos introductif.

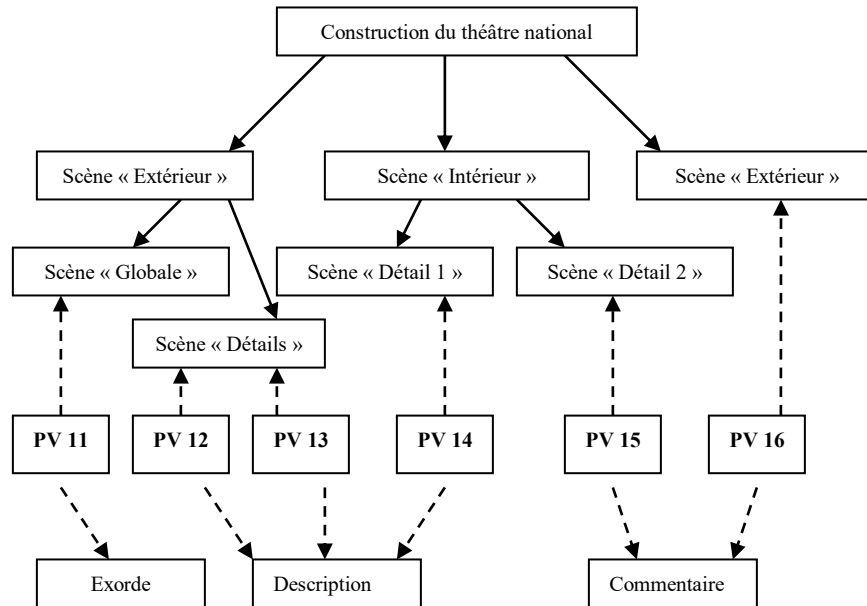


Figure 6.4 : *Discours visuel et discours verbal organisant le syntagme de la sous-séquence 5.3 qui fait partie du documentaire Brasília*

On comprend bien que ces questions apparemment de détail possèdent une très grande importance pour comprendre à la fois la construction d'un message audiovisuel et en donner une description appropriée.

6.4) Les segments-type audiovisuels

Avant de clore ce chapitre, nous voudrions revenir encore une fois sur la question, déjà traitée dans le chapitre 4, des segments audiovisuels (et, plus généralement, textuels) *fonctionnellement typés*, c'est-à-dire des segments audiovisuels qui possèdent une

certaine structure, une organisation typique à travers leurs réalisations dans un ou plutôt un corpus de documents audiovisuels et qui jouent une fonction reconnaissable dans le développement d'un message, d'un propos sur une situation pro-filmique.

Dans le chapitre 4 (section 4.8), nous avons identifié les grands contours d'un ensemble de scénarios possibles pour construire aussi bien localement que globalement un documentaire audiovisuel. Ils s'agit de scénarios identifiés à partir de l'organisation *hiérarchique* du segment audiovisuel composant la séquence qui propose un portrait sur la ville chinoise de Zunyi (cf. à ce propos la figure 4.6) – scénarios servant à développer, par exemple, une scène sur la culture gastronomique populaire, une autre sur les traditions et l'industrie de l'alcool de riz, une troisième sur les passes-temps des gens ordinaires, etc. Dans le chapitre 5 et dans la section ci-dessus, nous avons pu prendre connaissance, plus particulièrement, des principes (notamment *narratifs* et *rhétoriques*) d'intégration de plans audiovisuels en des scènes et séquences audiovisuelles – principes qui sont les mêmes que ceux qui sont à la base de l'élaboration de schémas typiques plus globaux et qui servent à « faire avancer » le propos, la réalisation du message d'un documentaire.

Ce sont deux pôles de la description de segments textuels (audiovisuels, dans notre cas), deux stratégies complémentaires et nécessaires l'une et l'autre. Elles visent, toutes les deux, la détection des *segments audiovisuels typiques* :

- au niveau du plan audiovisuel intégrant les éléments filmiques,
- au niveau de la scène audiovisuelle intégrant un plan ou un ensemble de plans audiovisuels,
- au niveau de la séquence audiovisuelle intégrant une scènes ou plusieurs scènes audiovisuelles.

A chaque fois, il s'agit donc de décrire la structure interne de tels segments audiovisuels et d'essayer de mettre en évidence une sorte de « *grammaire* » de production d'une telle structure. Par exemple, dans un petit corpus de documentaires info-touristiques²⁶ sur lequel nous avons travaillé, on peut identifier une « bibliothèque » de

²⁶ Le corpus est composé des six documentaires suivants : 1) documentaire sur l'Alaska dans la série Rough Guide, editors : Steve Cooper-Bagnall et Gordon Howe, The Rough Guide Publishers Ltd BBC 1996 ; 2) documentaire sur la Nouvelle-Zélande, editors : Alison Martin, BBC Manchester 1999 ; 3) documentaire sur la Norvège, série : Lonely Planet, Lonely Planet 1997 ; 4) documentaire sur les Iles de Palau, série "D'Iles en îles", producteur, auteur et éditeur : Ted Shillinger, 1999 ; 5) documentaire sur Washington D.C., série "Travelers", Banyan

segments audiovisuels typiques qui jouent des fonctions plus ou moins clairement identifiables dans la réalisation d'un documentaire donné – fonctions qui concernent notamment :

- la *gestion* du spectateur (*i.e.* l'éveil et le maintien de sa curiosité, la production et le maintien d'un certain « climat de confiance et d'entente entre le narrateur-guide et le spectateur ») ;
- la *réalisation progressive* d'un certain discours sur des objets, activités ou situations (très diverses, bien sûr) pouvant intéresser une catégorie donnée de touristes (potentiels) .

Voici donc quelques exemples de tels segments audiovisuels typiques organisant – partiellement, au moins – un documentaire info-touristique. Une des façons les plus courantes de mettre en route un documentaire info-touristique est représentée par un type de segment audiovisuel qui s'appuie sur un *modèle* (un *scénario*) dont les *trois* principaux éléments sont représentés dans la figure 6.5.

- {segment audiovisuel « guide »} : segment(s) où le ou les guides s'introduisent et introduisent le lieu du visite
- {segment audiovisuel « générique »} : segment(s) où des informations relatives au documentaire sont introduites (titre, réalisateur, etc.)
- {segment audiovisuel « impressions »} : suite de plusieurs plans relativement courts donnant des impressions visuelles générales du lieu de visite (avec/sans fonction d'anticipation, *i.e.* prélevées ou non de segments qui seront développés plus tard dans le documentaire)

Figure 6.5 : *Éléments principaux caractérisant le type de segment « début d'un documentaire info-touristique »*

Ce type de segment audiovisuel a comme fonction de produire des informations pour identifier le documentaire lui-même, d'introduire le(s) guide(s) qui joue(nt) le rôle du narrateur tout au long du documentaire, de capter l'intérêt du spectateur et de produire une première vision d'ensemble du lieu (touristique) : pays, région, ville, etc. Précisons que le type de segment dans la figure 6.5 représente une possibilité souvent utilisée pour mettre en route un documentaire info-touristique mais il ne s'agit ici que d'une possibilité et non pas, bien sûr, d'une nécessité. Par ailleurs, le début d'un documentaire info-touristique peut se réaliser sur la base des trois types de segments

identifiés dans la figure 6.5. Il peut, cependant, se réaliser aussi sur la base de deux, voire d'un seul type de segment. Par exemple, dans un documentaire info-touristique où la figure du guide-narrateur n'existe pas, le type de segment : {*segments « guide »*} n'est évidemment pas sollicité. Ainsi, même les documentaires info-touristiques débutant seulement avec un générique (cf. le type de segment : {*segment « générique »*}) sont, en principe, couverts par les éléments du modèle esquissé dans la figure 6.5. Enfin, chacun des trois types de segments audiovisuels est susceptible de se réaliser sous forme d'un seul segment simple mais aussi sous forme d'une configuration hiérarchique et syntagmatique de segments, ce qui est, par exemple, le cas pour certains documentaires possédant un pré-générique assez développé sous forme de segment réservé à la présentation du guide (des guides), à une première identification du lieu à visiter ou explorer et de ses principales curiosités, voire à un aperçu de quelques événements-clés qui seront développés plus tard dans le documentaire.

Ces quelques remarques nous ramènent à ce que nous avons déjà dit au sujet d'une « grammaire » de production. Il s'agit, en effet :

- non (ou, plutôt, pas seulement) de décrire des schémas ou modèles *tout faits* qui, de toute façon, ne peuvent rendre compte que d'une manière très approximative de la diversité réelle d'un documentaire,
- mais avant tout de déterminer d'une part les *éléments* (dans notre cas, des types de segments) et d'autre part les *règles* ou instructions permettant de produire, à l'aide des mêmes éléments, différents modèles ou scénarios faisant partie, néanmoins, d'une même *grammaire*.

En tenant compte des remarques explicatives au sujet de la figure 6.5, on peut identifier différentes catégories de règles qui nous semblent concourir à la production d'un schéma ou modèle particulier sous-tendant le type de segment audiovisuel appelé « début d'un documentaire info-touristique ». Ainsi, il semble clair qu'il y a une catégorie de *règles de sélection de types de segments* qui décide quel(s) type(s) de segment intervient dans la construction d'un schéma particulier. Nous avons vu, par exemple qu'il y a des schémas « début d'un documentaire info-touristique » qui s'appuient sur les trois types de segments dans la figure 6.5, d'autres schémas éludent le type de segment : {*segment audiovisuel « guide »*}, d'autres ne font appel qu'au type de segment : {*segment audiovisuel « générique »*}, etc.

Une deuxième catégorie de règles concerne l'*enchaînement de segments audiovisuels sélectionnés* pour former le schéma d'un segment type « début d'un documentaire info-touristique » – règles, comme nous l'avons déjà dit, motivées par un plan narratif sous-jacent, c'est-à-dire par une stratégie décidant de la façon dont on « raconte », on

développe le début d'un documentaire info-touristique. Nous reviendrons dans le chapitre 11 sur la problématique du plan narratif. Une troisième catégorie recouvre les règles de *répétition* ou d'itération d'un type de segment à plusieurs « endroits » dans le schéma qui constitue le segment type « début d'un documentaire info-touristique ». Une quatrième *catégorie de règles* concerne *l'élaboration* d'un type de segment en un segment qui est lui-même composé de deux ou de plusieurs segments locaux.

Nous sommes convaincus qu'une telle approche visant l'explicitation d'une *grammaire de production* de scénarios ou *modèles d'intégration syntagmatique* des segments d'un document (audiovisuel) en un « tout cohérent » peut s'avérer assez puissante et utile non seulement pour une meilleure compréhension de l'organisation interne d'un documentaire ou d'un corpus de documentaires mais aussi dans le cadre du développement d'outils et d'applications concrètes.

Voyons encore brièvement quelques autres types de segments audiovisuels que l'on rencontre habituellement dans le genre info-touristique. Dans la figure 6.6, sont représentés les principaux éléments audiovisuels servant à l'introduction et au développement d'informations relatives à un objet (un lieu, etc.) d'intérêt touristique. Cette structure très simple se trouve notamment dans les documentaires du type *catalogue touristique* qui consistent essentiellement en une longue série de plans visuels et musicaux mettant en scène les « éléments » les plus beaux (les plus pittoresques, etc.) d'un lieu à visiter – longue série de plans encadrés parfois par un narrateur (en voix off) qui donne l'interprétation, la compréhension appropriée des représentations visuelles et musicales sans prétention quelconque d'un point de vue argumentatif.

- | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <ul style="list-style-type: none"> – {segment audiovisuel « identification »} : type de segment audiovisuel qui est composé, souvent, d'un <i>plan général</i> de l'objet, de la situation et du commentaire du narrateur (en voix off ou in) ; – {segment audiovisuel « énumération »} : type de segment audiovisuel composé d'une série de prises de vue proposant une vision plus exhaustive de l'objet, de la situation (cette série peut être également constituée par le type {segment audiovisuel « impressions »}). |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Figure 6.6 : *Eléments principaux caractérisant le type de segment « montrer et décrire un objet à intérêt touristique »*

- | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <ul style="list-style-type: none"> – {segment audiovisuel « introduction »} : segment d'introduction de la « problématique » et du lieu (de l'objet, etc.) par le guide-narrateur en voix in ; |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

- {segment audiovisuel « impression »} : suite de plusieurs plans relativement courts donnant des impressions visuelles générales du lieu de visite ;
- {segment audiovisuel « témoignage »} : témoignage par une personne impliquée ;
- <segment audiovisuel « montrer » et « décrire » un objet à intérêt touristique> (figure 6.6).

Figure 6.7 : *Éléments principaux caractérisant le type de segment « rapporter un objet à intérêt touristique »*

Cependant, le type de segment audiovisuel caractéristique des catalogues touristiques (cf. figure 6.6), peut se trouver encadré par un autre type de segment (cf. la figure 6.7) que nous avons appelé *reportage* (sur un lieu, un objet à intérêt touristique). Ensemble, les deux types constituent un type de segment audiovisuel plus récurrent, plus typique du genre info-touristique mais également d'un nombre très important de productions documentaristes.

Un type de segment audiovisuel très usuel est, naturellement, celui dont les éléments de scénario sont représentés dans la figure 6.8 et qui recouvre les différentes façons dont sont « racontés » et développés les déplacements du guide-narrateur pendant son voyage, son exploration d'un lieu à intérêt touristique.

Enfin, citons encore deux autres types de segments audiovisuels très récurrents dans la production de documentaires info-touristiques – le type « chronique des activités du guide-narrateur » (cf. figure 6.9) et le type « activités à frisson » (cf. figure 6.10).

- {segment audiovisuel « introduction »} : segment dans lequel un (nouveau) déplacement est annoncé par le guide (en voix in) ;
- {scène audiovisuel « déplacement »} : suite de segments selon la logique du changement de lieux ;
- {scène audiovisuel « racontés »} : suite de plans relativement courts (de type « impressions ») qui rendent compte d'une certaine durée temporelle (par exemple d'un déplacement dans le train, etc.) ;
- {segment audiovisuel « contact »} : segment(s) qui développe(nt) un rencontre entre le guide-narrateur et d'autres voyageurs ou – plus souvent – des habitants du lieu de voyage ;
- {segment audiovisuel « commentaire »} : segment(s) qui développe(nt) des commentaires, apartés, etc. du guide-narrateur.

Figure 6.8 : *Éléments principaux caractérisant le type de segment « déplacement du guide-narrateur »*

- {segment audiovisuel « introduction »} : segment d'introduction par le guide ;
- {segment audiovisuel « chronique »} : suite de segments développant les petits faits, événements et activités qui intéressent le guide selon une logique chronologique ;
- {segment audiovisuel « raccourcis »} : suite de plans relativement courts (de type « impressions ») qui rendent compte d'une certaine durée temporelle (par exemple d'un déplacement dans le train, etc.).

Figure 6.9: *Éléments principaux caractérisant le type de segment « chronique »*

Le type de segment audiovisuel servant à développer des « activités à frisson » dont notamment des activités de sport extrême (très prisé dans un grand nombre de documentaires info-touristiques destinés à un jeune public), possède une organisation, une structure typiquement narrative (cf. figure 6.10). Ceci s'explique par le fait qu'il introduit et développe, dans un documentaire info-touristique, une tension, un suspens, un « frisson » dû à la nature de l'activité (dangereuse, « mystérieuse, etc.) et au dénouement évidemment heureux de celle-ci pour le guide-narrateur. Un exemple très typique pour une « activité à frisson » est le sport extrême tel que le saut de corde, la descente en corde de la façade extérieure totalement lisse d'un immeuble, la descente d'une rivière de montagne en canoë, etc. Le développement audiovisuel de ces activités très particulières se fait en général sur la base d'un scénario dont les principaux éléments sont décrits dans la figure 6.10. Nous y reviendrons dans le chapitre 11 où nous discuterons davantage de la motivation de ce genre de segment audiovisuel par un certain plan de production et de communication d'un discours sur une situation ou une activité pro-filmique.

- {segment audiovisuel « introduction »} : segment d'introduction par le guide en voix in ;
- {segment audiovisuel « impressions »} : suite de plusieurs plans relativement courts donnant des impressions visuelles générales et anticipatrices de l'« activité à frisson » ;
- {segment audiovisuel « préparation »} : segment(s) développant les activités, émotions, faits, etc. précèdent l'activité à frisson à proprement parler ;
- {segment audiovisuel « décisif »} : segment(s) développant les moments décisifs de l'« activité à frisson » elle-même ;
- {segment audiovisuel « commentaire »} : segment(s) de commentaires d'experts (de personnes averties) en voix in ;
- {segment audiovisuel « témoignage »} : segment(s) de commentaires et d'exclamations des personnes participant activement dans une activité « à frisson » ;

– { *segment audiovisuel « finale »* } : segment(s) de la détente, du plaisir final, de la reconnaissance réciproque.

Figure 6.10: *Eléments principaux caractérisant le type de segment « activités à frisson »*

Pour terminer, nous voudrions insister encore une fois sur le grand intérêt d'une telle description textuelle. En effet, il nous semble que l'identification et la description des types de segments audiovisuels (et, plus largement, textuels) sont absolument nécessaires :

- non seulement pour une *classification* et *indexation* plus appropriées des *segments audiovisuels*,
- mais aussi pour la spécification, l'écriture de modèles ou de *scénarios d'utilisation* et de réutilisation de ces segments.

Nous y reviendrons encore dans le prochain chapitre (section 7.8) où nous discuterons de la classification thématique de segments audiovisuels. Soulignons que nous nous sommes attachés ici à la description de segments audiovisuels typiques, donc par des *éléments audiovisuels* (au niveau du plan ou de la séquence) pour produire un document audiovisuel. Nous nous sommes contentés ici d'une description plutôt sommaire des différents segments types identifiés dans le genre info-touristique. Une description plus explicite et systématique s'appuiera sur les différents composants analytiques qu'utilise une sémiotique textuelle pour traiter une donnée textuelle (cf. figure 1.2) et produira, pour chaque segment et chaque élément constituant un segment typique, les informations pertinentes : informations concernant la thématique sélectionnée, sa structure narrative et rhétorique, son expression audiovisuelle, etc. Ainsi peut-on obtenir des modèles ou schémas de segments audiovisuels qui s'adaptent parfaitement à des besoins et objectifs pratiques, technologiques ou autres.

6.5) Description textuelle et description thématique : deux vues complémentaires sur un document audiovisuel

Comme nous allons terminer maintenant la description textuelle de documents audiovisuels pour nous concentrer, dans la suivante partie sur la description thématique à proprement parler, insistons sur la nécessité de distinguer ces deux descriptions qui constituent *deux points de vue différents* sur la même donnée textuelle :

- la *description textuelle* (dont nous avons parlé dans cette deuxième partie) vise à l'identification, la description et la classification des segments audiovisuels constituant un document, ou plutôt un corpus ou un fonds de documents audiovisuels ;
- la *description thématique* (dont nous parlerons dans la troisième partie), vise, à l'identification, la description et la classification des principaux thèmes dans un corpus ou un fonds de documents audiovisuels.

Par exemple, une description textuelle peut se demander (se demande) : *quels sont les principaux thèmes d'un segment audiovisuel identifié ?* La description thématique, elle, se demande, au contraire : *quels sont les principaux segments audiovisuels dans lesquels est implémenté un thème donné ?* Ces deux descriptions sont complémentaires mais différentes et le choix de l'une ou l'autre ou des deux dépend des objectifs à satisfaire par une description.

La figure 6.11 représente justement un ensemble de spécifications d'un *segment audiovisuel* qui sont le résultat d'une description textuelle d'un corpus de documents audiovisuels. Ici, il s'agit « d'augmenter » la structure, l'organisation d'un segment audiovisuel en y ajoutant, successivement, des « couches » de spécifications dont chacune est identifiée et justifiée dans le cadre d'une théorie sémiotique de la donnée textuelle (cf. figure 1.2). Selon les besoins et les contraintes « pratiques », un segment audiovisuel est donc caractérisé par un nombre correspondant de couches de spécifications.

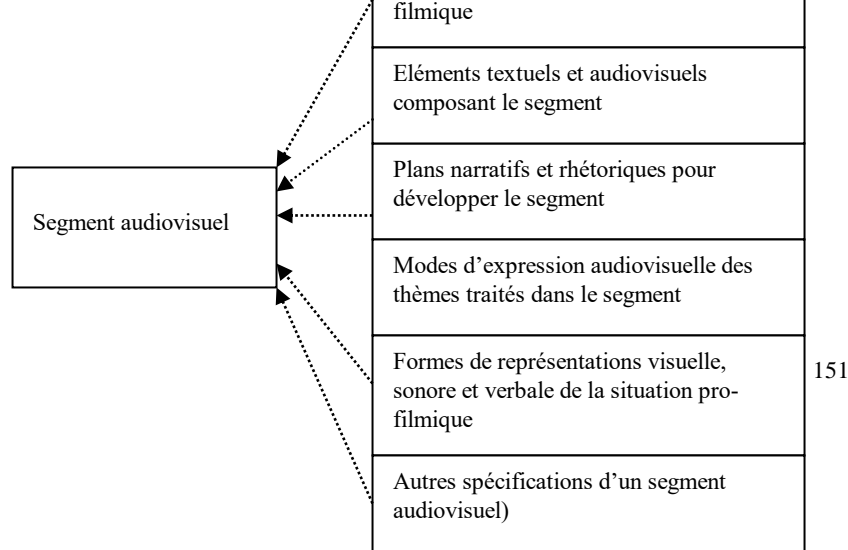


Figure 6.11 : *Description textuelle et spécifications d'un segment audiovisuel*

Si nous considérons maintenant la figure 6.12, nous nous rendons compte des différences systématiques entre une description textuelle (cf. figure 6.11) et une *description thématique* d'un document ou d'un corpus de documents audiovisuels.

La description thématique est un *processus de spécification progressive d'un thème* qui commence par l'identification du thème, la description de son « contenu », c'est-à-dire de son sens, pour examiner ensuite, selon les besoins et objectifs donnés, les couches de spécifications de celui-ci, c'est-à-dire les procédures de son « implémentation » dans un document ou un corpus de documents audiovisuels. Ainsi peut-on s'intéresser, par exemple, aux formes narratives typiques à l'aide desquelles un thème est déployé dans un corpus de documents audiovisuels, aux formes d'expression syncrétiques employées ou encore aux différents procédés pour le représenter, etc. Toutes ces questions seront discutées dans la quatrième partie de l'ouvrage.

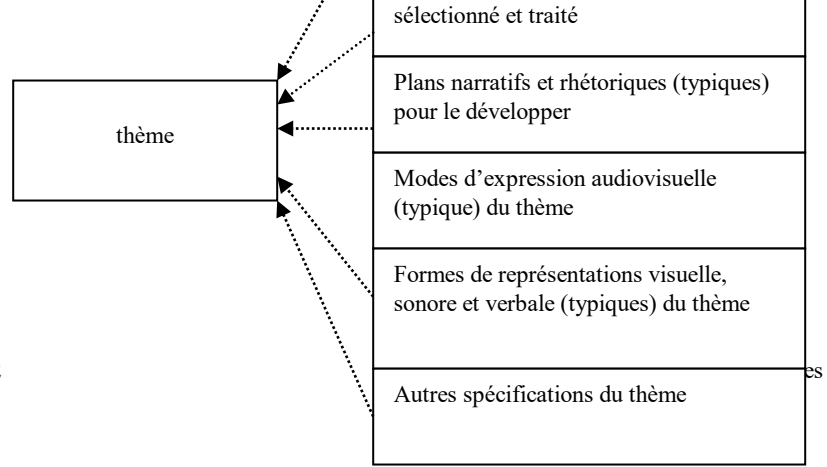


Figure 6.12 : *Description thématique et spécifications successives d'un thème*

Troisième partie

La description thématique de documents audiovisuels

Chapitre 7

Définitions, enjeux et exemples

7.1) Introduction

La description thématique constitue un point de vue particulier sur l'objet de la sémiotique textuelle qui est la donnée textuelle au sens large du terme (incluant, notamment, la donnée audiovisuelle). Une autre vue est représentée par la description textuelle que nous avons discutée dans la deuxième partie. Les deux types de descriptions (textuelle et thématique) sont, à notre avis, centraux non seulement pour une compréhension systématique et approfondie de l'organisation interne d'un document ou d'un corpus de documents audiovisuels mais aussi pour toutes les applications et exploitations que nous avons brièvement présentées dans le chapitre 3.

Ajoutons seulement qu'il y a encore d'autres types de descriptions dont nous allons rencontrer les plus représentatives dans la quatrième partie. Nous pensons, par exemple, à la description narrative et rhétorique d'un corpus de documents audiovisuels, à la description proprement discursive, à la description des formes et modes d'expression audiovisuelle du contenu ou encore à celle de la représentation visuelle et audiovisuelle d'un tel contenu.

Dans la section 7.2 nous tenterons de préciser la notion de thème en la rapprochant de celles de connaissance et de culture. La section 7.3, est consacrée à une clarification des trois notions – souvent utilisées d’une manière assez floue – « thème », « terme » et « référent » et de leurs rapports respectifs.

Nous verrons dans la section 7.4 que l’expression « description thématique » elle-même peut prêter à confusion dans la mesure où elle couvre une double problématique qu’il faut bien distinguer : celle de la description-qualification d’un thème lui-même au sens d’un « lieu de savoir » et, ensuite, celle de la description du statut particulier qu’un thème occupe dans un document (ou segment) audiovisuel. Cette deuxième question présuppose en effet la description-qualification d’un thème et s’occupe davantage de ce que nous appellerons, d’une manière quelque peu métaphorique, son « *implémentation* » (ou encore son « *ancrage* ») dans un document particulier selon sa contribution à la production d’un certain point de vue, d’un certain message sur une situation profilmique qui en constitue le référent.

Dans la section 7.5, nous introduirons une catégorie de thèmes très particuliers – les *taxèmes* – qui constituent les éléments de base d’une description thématique. Les taxèmes établissent à la fois le niveau de pertinence et le cadre cognitif ou conceptuel global couvert par une description thématique.

Une fois la notion de taxème introduite, il nous reste à proposer, dans la section 7.6, des méthodes de description de l’espace cognitif (que nous appellerons *espace topique*) propre à un taxème.

Dans la section 7.7 nous introduirons une autre catégorie de thèmes, celle des *thèmes analytiques*. Les thèmes analytiques (ou méthodologiques) forment des sortes de modèles ou standards qu’on utilise, dans une description thématique, pour identifier des thèmes descriptivement pertinents pour un fonds ou un corpus de documents audiovisuels.

Enfin, dans la section 7.8 nous reviendrons sur la question de la classification des segments audiovisuels mais cette fois-ci d’un point de vue thématique.

7.2) « Thème » et « connaissance »

Au sens phénoménologique, une connaissance est un *schéma de typification* (en allemand, « Typisierungsschema », [SCH 79]) qu'on appelle thème. Un thème est le *lien cognitif* servant à capter, à identifier une grandeur donnée comme porteuse d'information (potentielle) pour un agent.

Par exemple, pour des raisons historiques, un grand nombre de villages et petites communes possède, dans nos contrées, une topographie approximativement concentrique avec, au milieu, un marché, une place souvent limitée par l'église, la mairie, parfois l'école, des lieux publics de rencontre, etc. Cet agencement à la fois spatial et social constitue un schéma typique qui organise non seulement le centre historique d'un certain nombre d'agglomérations urbaines, de villages et petites communes, mais aussi notre compréhension (collective) de ceux-ci et notre capacité (notre compétence) de nous y retrouver. Comme on le sait aussi, cette représentation sociale peut devenir néanmoins un obstacle à nos agissements si nous nous trouvons dans des agglomérations dont la forme d'organisation spatiale (et sociale) diffère de celle que nous venons de citer.

Très généralement dit, les différents événements qui se produisent autour de nous, dans lesquels nous sommes impliqués et qui caractérisent la vie sociale *nous* sont plus ou moins familiers, sont *pour nous* plus ou moins attendus, possèdent *pour nous* un caractère plus ou moins agréable, plus ou moins (moralement) acceptable, etc., parce qu'ils se manifestent selon une certaine probabilité et régularité pour lesquelles nous possédons des schémas de typification (selon la terminologie de Schütz), c'est-à-dire une *compétence culturelle* qui nous permet de les interpréter et – dans une certaine mesure – de « jouer » avec eux.

C'est ainsi aussi que nous sommes supposés savoir distinguer entre une visite d'Etat et un séjour touristique dans une capitale étrangère, entre une action de maintien de l'ordre public et une violence physique arbitraire, entre un investissement économique et un financement frauduleux, entre une guerre régulière et un acte terroriste, entre une fête nationale ou religieuse et une fête familiale, entre l'emploi et le travail à la maison, etc. Les *institutions* au sens le plus large du terme sont en quelque sorte les garants de la production attendue et conforme aux règles, traditions et coutumes [BEN 89] ou à l'opinion publique des événements sociaux, c'est-à-dire des événements qui possèdent un intérêt collectif mais aussi des événements qui ponctuent le temps social de la vie de tous les jours, de la vie dite active, de la vie plus ou moins privée d'une famille. Comme l'a écrit Ruth Benedict, « L'histoire de la vie de tout individu est d'abord et avant tout l'accommodation aux modèles et aux règles en usage

dans sa communauté. Dès sa naissance, les coutumes du monde où il est né modèleront son expérience et son comportement futur . » [BEN 89].

C'est en effet l'anthropologie et l'ethnologie qui illustrent à travers une multiplicité d'exemples que l'étrangeté, voire le « non-sens » apparent d'événements ou d'actions sociaux pour des observateurs occidentaux plongés dans la vie des communautés différentes, peuvent parfaitement faire sens pour ces dernières, peuvent faire partie de la culture et de l'histoire de ces dernières – culture et histoire incarnées, maintenues et aussi imposées par les institutions que se sont données ces communautés ou sociétés. Cela montre *simplement* que les événements sociaux, les événements qui ont un caractère social, qui peuvent être interprétés par un groupe social, une communauté, n'acquièrent leur statut d'événement social que s'ils reposent sur, peuvent être référencés par rapport à des « modèles », des « schémas de typification ». Un des principaux enjeux de cette hypothèse que les événements sociaux ne sont « sociaux » que dans la mesure où ils se conforment à des modèles culturels, est celui de savoir s'il y a une sorte de *grammaire*, c'est-à-dire des *formes typiques* et des *plans* ou *schémas de construction* sous-tendant la « production » et la compréhension de tels événements à caractère social d'une manière analogue, par exemple, à une grammaire textuelle qui sous-tendrait la production et la réception de signes textuels.

Techniquement parlant, le thème fait partie d'une *définition* ou – plutôt – d'une *qualification notionnelle* d'une situation, d'un domaine d'expertise. Une telle définition ou qualification notionnelle (nous y reviendrons plus loin) peut s'exprimer soit sous forme d'un acte de discours (la définition, justement) soit sous forme d'une *configuration thématique*. Une configuration thématique constitue donc le *cadre de référence* (le *standard*, comme nous l'appellerons) selon lequel s'organise une vision ou encore un point de vue à l'aide duquel sont identifiés et qualifiés des *situations* (concrètes ou abstraites, pragmatiques ou cognitives, etc.) potentiellement porteuses d'informations pertinentes.

En ce qui concerne notre objet d'étude, il faut tenir compte du fait qu'un *standard*, qu'une *configuration thématique* peut satisfaire à trois principaux objectifs et donc occuper des rôles différents dans le processus de la production, communication et réception d'un signe textuel. Ainsi convient-il de faire une distinction fonctionnelle entre :

- 1) Les configurations qui organisent notre « précompréhension », notre savoir pratique et intuitif du monde social et naturel.
- 2) Les configurations qui organisent et structurent les informations au sujet de ce monde et que nous proposons et développons à travers des signes textuels tels que l'écrit, l'image, la parole, le geste, etc.

3) Les configurations qui organisent la « lecture » et la compréhension d'un signe textuel par un destinataire.

Comme on sait, les premier et troisième types fonctionnels de configurations sont surtout l'apanage des études et recherches (d'obédience plutôt sociologique ou psychosociologique) sur les représentations sociales tandis que le deuxième type fonctionnel constitue la « chasse gardée » des spécialistes de l'analyse textuelle. Mais, il va de soi que le traitement séparé de ces trois types de configurations n'a pas d'intérêt.

Le problème qui se pose ici est surtout un problème de *méthodes* et d'utilisation d'un *même langage de description* pour rendre comparables ces différentes recherches.

7.3) Thème, terme et référent

Il faut toujours bien distinguer d'une part le *thème* qui fait partie, comme nous venons de le voir, d'une définition ou qualification notionnelle d'un type de situations ; la situation ou l'ensemble des situations elle(s)-mêmes à laquelle (auxquelles) le thème se réfère, qui constitue(nt) le *référent du thème* ; et, enfin, *l'expression du thème* – la terminologie ou les autres moyens (symboliques, figuratifs, etc.) utilisés pour exprimer un thème.

Prenons un exemple. Dans un corpus de documentaires info-touristique que nous avons analysé²⁷, un des thèmes centraux et récurrents est le thème [à la rencontre des habitants (d'un lieu visité)] – que nous proposons d'explicitier comme suit :

[A la rencontre des habitants (d'un lieu visité)] est un thème qui recouvre toutes sortes de situations où un guide approche, rentre en contact et/ou partage la vie des habitants d'un lieu visité afin de proposer un tableau vivant de mœurs et de coutumes des habitants.

Figure 7.1 : *qualification notionnelle du thème* « [à la rencontre des habitants (d'un lieu visité)] »

²⁷ Rappelons que le corpus est composé des six documentaires : un documentaire sur l'Alaska ; un documentaire sur la Nouvelle-Zélande ; un documentaire sur la Norvège ; un documentaire sur les Iles de Palau ; un documentaire sur Washington D.C. ; un documentaire sur le Salzkammergut (cf., pour plus d'informations, la note 21)

A l'aide de la qualification de la figure 7.1, on peut se référer à un certain type de situation, mais pas encore à telle ou telle situation en particulier. Autrement dit, le contenu d'un thème *fixe* les propriétés ou encore les caractéristiques que partagent – à titre d'hypothèse – un ensemble de situations, d'objets, de lieux, etc. Autrement dit – et en anticipant quelque peu sur ce que nous allons voir dans le prochain chapitre – en consultant différentes situations filmiques dans un corpus de documentaires donnés, on se pose la question sur ce que ces situations partagent et ce qui les distinguent. A partir d'une telle interrogation, on essaie, ensuite, de déterminer les propriétés ou caractéristiques qui semblent les organiser.

Ainsi, en voyant, par exemple, une situation qu'on n'a jamais vue auparavant, un nouvel objet, une nouvelle personne, on est en mesure de dire : « cette situation relève du thème [à la rencontre des habitants (d'un lieu visité)], cette personne accomplit le rôle d'un « guide-chroniqueur », ce lieu naturel est un lac qui accomplit la fonction d'un « lieu de détente ». Dans ce sens, il faut distinguer entre :

- le *contenu d'un thème* qui réunit les caractéristiques, propriétés, etc. d'un ensemble de situations, objets, lieux, etc. ;
- le *réfèrent d'un thème* qui est telle ou telle situation, tel ou tel objet, telle ou telle personne, etc. pour laquelle (lequel) le contenu du thème possède une certaine pertinence, une *prétention* de constituer la « bonne » compréhension.

Cette distinction entre thème et réfèrent est extrêmement importante pour toute activité de description et représentation des connaissances. Par exemple, on voit souvent, dans des index, thesaurus, etc., confondus pêle-mêle des thèmes avec des noms propres, des références géographiques, des noms des lieux, des noms désignant des périodes historiques, etc. Ces thèmes et référents ôtent en effet à la description des connaissances toute opérationnalité.

Comme déjà dit, le thème peut être rapproché de ce qu'on appelle aussi une connaissance ou encore un lieu de savoir – une connaissance à propos d'un domaine de référence donné, un lieu de savoir partagé par une communauté d'acteurs (par un « actant collectif », dans la terminologie plus neutre de Greimas [GRE 79]) et qui assure une certaine compréhension collective à un domaine donné. Un thème, dans ce sens, se compose – *comme tout signe sémiotique* :

- d'un *contenu* (*i.e.* du contenu d'une connaissance, d'un lieu de savoir) et
- d'une *expression* (*i.e.* de l'expression linguistique, visuelle, etc. du contenu).

Le thème [à la rencontre des gens (d'un lieu visité)], condense donc un contenu (constitué par la définition-qualification notionnelle dans la figure 7.1) qui s'exprime à l'aide d'un *syntagme nominal*.

L'explicitation d'un contenu se fait, en règle générale à l'aide d'un ensemble privilégié d'actes de discours dont, notamment la *définition*, la *description*, l'*exemplification*, la *comparaison*. Souvent, une telle explicitation est donnée dans une forme suggérant sa prétendue universalité mais l'auteur d'une qualification peut moduler son caractère affirmatif en le restreignant, par exemple, par rapport à sa *certitude épistémique* (i.e. l'auteur se dit plus ou moins sûr de la qualification qu'il avance...), la *période* et le *point de vue* pour laquelle (lequel) elle est – selon l'auteur – valide (l'auteur d'une qualification peut concéder, par exemple, qu'en l'état actuel de connaissances, il propose la qualification mais que celle-ci peut être rendue caduque plus tard), etc.

Aussi, la qualification dans la figure 7.1 est-elle une définition *possible* du thème [à la rencontre des habitants (d'un lieu visité)]. D'autres définitions – plus ou moins proches de celle-ci – sont tout à fait pensables, voire même très probables. Dans ce sens, une description des connaissances (puisque'il s'agit bien de cela ...) plus explicite d'un corpus ou d'un domaine doit intégrer des paramètres *pragmatiques* liés à la situation de l'énonciation d'un acte de qualification et relatifs au contexte de la qualification lui-même : *qui a produit la qualification ? quand ? dans quel contexte institutionnel ? pour qui ? selon quel point de vue ? avec quel degré de certitude ? etc.*

En somme, proposer, mettre en avant une qualification notionnelle pour expliciter le contenu d'un thème est une *activité linguistique* comme toute autre activité linguistique avec pourtant cette *différence* importante qu'elle est réglée et contrôlée (c'est-à-dire qu'elle se développe et se réalise dans le cadre d'une théorie et à l'aide de moyens d'expression normalisés).

Très souvent, on utilise le vocabulaire d'une langue naturelle pour *exprimer* un thème ou un ensemble de thèmes. Une tradition terminologique veut qu'on utilise notamment des mots simples, des mots composés (des « synthèmes ») ou encore – mais bien plus rarement des syntagmes nominaux, ou verbaux. Mais rien n'empêche d'utiliser d'autres systèmes de signes – des graphes, par exemple, des symboles ou encore des icônes. Le point important est de définir ou d'utiliser un système de désignations et de notations aussi explicite que possible pour une description thématique.

En ce qui concerne plus particulièrement l'utilisation du vocabulaire d'une langue naturelle, il faut être conscient du problème de *l'homonymie* : par exemple le contenu d'un thème s'exprimant par le mot français « monument » n'est pas – obligatoirement – identique à celui qu'on trouve dans un dictionnaire de la langue française :

- dans le premier cas, il s'agit bien d'un thème faisant partie d'une description des connaissances d'un corpus ou d'un domaine ;
- dans le deuxième cas, il s'agit d'un vocable de la langue française.

Il est vrai que cette ambiguïté homonymique est souvent utilisée pour pallier les faiblesses d'une description de connaissances.

7.4) La double problématique d'une description thématique

Nous allons voir d'une manière plus explicite et détaillée dans le chapitre 9 consacré à la mise en place d'éléments d'un langage de description thématique, que la notion de description thématique recouvre en effet deux problématiques différentes qu'il faut *très soigneusement distinguer* :

- l'activité de *qualification du thème* ou d'un *ensemble de thèmes* eux-mêmes ;
- l'activité de description de l'actualisation et du « traitement » (i.e. du *statut structural*) d'un thème ou d'un ensemble de thèmes *dans un document*, un composant textuel ou audiovisuel.

La première activité est obligatoirement présupposée par la deuxième *mais en aucun cas* elle ne pourra passer pour une description de la *vie* d'un thème dans un document ou un corpus de documents. En effet, on rencontre très souvent les deux « court-circuitages » suivants :

- les approches qui font abstraction d'une quelconque définition des thèmes ou notions qu'elles veulent déterminer dans un document ou corpus de documents comme si ces notions ou thèmes, ces lieux de savoir « allaient de soi », comme s'ils possédaient une définition à priori évidente et « immuable », partagée et accessible par tout le monde (ceci est souvent le cas dans les analyses qui recourent au postulat « le texte et rien que le texte », à l'exigence méthodologique mal interprétée de l'autonomie du texte) ;
- les approches qui, au contraire, se contentent avec des définitions purement conceptuelles du thème (d'ailleurs souvent appelé *concept*) d'un domaine d'expertise sans se poser la question du statut structural d'un thème dans un segment audiovisuel ou

une « bibliothèque » de segments textuels donnés. Cette vision qui très curieusement fait complètement abstraction de l'organisation du signe textuel domine d'une manière très évidente une grande partie des applications dans l'ingénierie de l'information et des connaissances.

Il faut donc aussi faire attention au statut de l'objet de description (*i.e.* de la donnée textuelle *lato sensu*) – statut qui lui-même est *double*. Dans le cas de la description-définition, de la qualification du contenu de thèmes, le texte ou, plutôt, le corpus de textes sert à comprendre a) les thèmes et b) comment ces thèmes sont organisés. Mais, on ne se pose pas réellement la question de savoir comment les thèmes sont organisés, traités, etc., dans un segment audiovisuel spécifique. Autrement dit, dans ce premier cas – le corpus textuel sert surtout à la *construction d'un modèle descriptif approprié*, pertinent. Cependant, le corpus textuel *ne jouit d'aucune position d'exclusivité* dans la construction d'un modèle descriptif approprié. On peut – et on le fait d'ailleurs – consulter toute une variété de sources d'information pour asseoir l'identification et la qualification d'un thème, d'un canon de thèmes descriptivement pertinents : documents qui font partie d'un corpus de validation, dictionnaires, glossaires, standards déjà existants, mais aussi entretiens avec spécialistes ou experts, etc.

Dans le cas de la description thématique d'un segment audiovisuel ou d'un corpus de tels segments, on essaie, au contraire, non seulement d'identifier les thèmes dans un composant ou un corpus de composants donnés mais aussi de comprendre quelle est sa place, sa fonction dans un segment choisi et comment il s'y manifeste. Par exemple, un thème tel que [activités sportives extrêmes] dont nous avons déjà parlé dans le chapitre 6, joue un rôle important dans un grand nombre de documentaires info-touristiques destinés prioritairement à un jeune public. Mais dans un premier documentaire, il peut être tout simplement absent ; dans un deuxième documentaire il peut donner place à une séquence narrative très élaborée tandis que dans un troisième documentaire il peut ne faire lieu qu'à une petite scène ; dans un quatrième documentaire il peut se manifester sous forme d'un thème syncrétique (sollicitant le concours de l'image, du son et de la parole) tandis qu'il n'est que rapporté par le narrateur dans un cinquième documentaire ; dans un sixième documentaire il peut se répéter à travers plusieurs séquences constitutives du documentaire tandis qu'il est « ramassé » en une seule séquence dans un septième documentaire ; et ainsi de suite.

Sans parler des questions théoriques importantes que soulève le statut de la description thématique, on comprend donc très aisément l'importance de la prise en compte du *statut structural* d'un thème pour une très grande diversité d'applications et d'exploitations pratiques, voire technologiques. En effet, ce n'est qu'à l'aide d'une

description du statut structural d'un thème dans un segment audiovisuel (dans une « bibliothèque » de segments textuels) qu'on pourra déterminer avec précision le *profil structural particulier* du thème qui s'élabore sur la base des principaux composants d'une donnée textuelle (cf. figure 1.2). Ainsi, peut-elle déterminer, par exemple, l'importance d'un thème, le degré d'élaboration d'un thème, sa « prise en charge » (par une instance qui en est responsable), son média de manifestation, et ainsi de suite. Nous y reviendrons d'une manière plus détaillée dans la quatrième partie de cet ouvrage.

Insistons encore une fois sur la qualification d'un thème ou d'un ensemble de thèmes. Comme nous venons de le dire, cette activité peut prendre des « directions » différentes. Elle peut définir un ensemble de thèmes en dehors de toute considération à propos d'un corpus de documents tout en appliquant ces définitions ensuite à un corpus choisi. La qualification des thèmes peut être l'affaire d'experts, de spécialistes, elle peut se trouver dans des manuels et autres sources d'information, elle peut être le résultat de techniques et pratiques particulières telle que celles du « brainstorming », d'entretiens de groupe, etc. La spécificité de cette approche est qu'on fait pratiquement complètement abstraction d'un corpus particulier de documents – l'objectif principal étant de produire des qualifications (des définitions) pouvant convenir à un groupe (une institution, une organisation) et non pas à un corpus donné de documents. Cette approche est certainement pertinente dans un cadre de recherche d'informations pour un sujet donné, le sujet étant le thème préalablement défini et servant en quelque sorte de « grille » de lecture et de compréhension d'un corpus de documents. C'est une façon de procéder très répandue : aussi bien dans les différents domaines d'application en communication et conseil qu'en documentation et information technique et scientifique, dans les projets de gestion de connaissances ou encore dans toutes sortes d'études « de comportement » se basant sur des enquêtes de terrain. Ce qui leur est commun, c'est une vision assez « naïve » de ce qu'on appelle communément le contenu de leur documentation.

Comme nous l'avons déjà dit, un thème est une sorte de « lieu de connaissances », un cadre à travers lequel un acteur ou groupe d'acteurs interprète, comprend une situation et interagit avec celle-ci. Le cadre lui-même n'est que relatif – il peut être concurrent d'autres cadres, il a une durée de vie, il peut posséder une valeur préférentielle variable pour tel ou tel autre acteur. Autrement dit, rien ne dit (bien au contraire) que des qualifications élaborées sous forme d'un *consensus* de groupe (d'institution, d'organisation sociale) doivent corroborer avec celles – souvent implicites – qui dominent dans un corpus donné.

C'est donc pour cela que, même pour l'activité de qualification d'un thème ou d'un ensemble de thèmes (qui, répétons-le, précède obligatoirement la description du statut structural d'un thème dans un composant textuel), il est plus judicieux de ne pas négliger une approche de *description comparative* de thèmes dans un corpus de documents donnés.

Une *description comparative* consiste, pour parler d'une manière intuitive et simple, dans le rapprochement de deux « objets » afin de constater ce qu'ils ont en commun et ce qui les sépare. Mais pour pouvoir faire ce rapprochement il nous faut déjà quelque chose qui nous permette de distinguer ce qui est commun aux deux objets et ce en quoi ils diffèrent – il faut ce qu'on appelle un *tertium comparationis*. Dans notre cas, c'est en effet une définition ou qualification d'un thème donné – définition ou qualification qui peut justement être le résultat d'un « travail de groupe », d'une recherche dans un manuel ou un dictionnaire spécialisé. La description comparative d'un corpus occupe, dans ce cas, une *fonction de correction et d'adaptation* de la qualification d'un thème (élaborée au préalable de techniques psychologiques ou sociologiques particulières) à la spécificité présumée du corpus (de la documentation) en question.

7.5) Les taxèmes

Par hypothèse on peut affirmer que tout besoin, intérêt, ou désir d'information s'élabore sur un ensemble de thèmes principaux, centraux qui constituent, composent l'intention d'une requête ou d'un apprentissage. Ces thèmes sont les *thèmes constitutifs* d'une requête, d'un apprentissage, d'un processus d'acquisition d'informations, voire de connaissances qui définissent également – souvent d'une manière implicite – leur niveau particulier de pertinence. De même, peut-on présumer que toute « intention de communication » s'élabore autour d'un ensemble de *thèmes constitutifs* du message qui en circonscrivent le niveau de pertinence. Pour la description thématique, les thèmes constitutifs sont appelés taxa ou *taxèmes*.

Les taxa ou taxèmes forment les unités de base d'une classification qui en délimite légalement le niveau de pertinence (culturelle). Autrement dit, pour un type d'objet ou de situation, peuvent exister plusieurs classifications plus moins compatibles. On connaît bien le cas des classifications scientifiques (par exemple en botanique ou en zoologie, en médecine mais aussi dans les domaines sociaux institutionnels) qui se confrontent assez systématiquement à ces ethno- ou socio-classifications. Un autre

type de classification est celle qui organise le niveau notionnel des vocabulaires et lexiques de telle ou telle langue, voire de telle ou telle famille de langues, comme cela a été montré dans toute une variété d'études telle que celle – paradigmatique dans son genre – de Benveniste [BEN 80] sur les institutions indo-européennes dans laquelle l'auteur explicite les « visions » (politiques, juridiques, économiques, religieuses, etc.) qui se dégagent des vocabulaires utilisés dans la plupart des langues indo-européennes.

Pour revenir à la description thématique de corpus de documents, les unités recherchées sont donc des taxèmes ou taxa, *i.e.* des unités constitutives d'un point de vue pragmatique sur la base desquelles s'élabore le modèle descriptif. Les principaux paramètres de l'identification de la structure taxémique (des taxèmes) dans un document audiovisuel (un corpus de documents audiovisuels) sont donc :

- la ou les bases de taxèmes, *i.e.* le *canon taxémique*, une *base canonique de taxèmes* ;
- les composants qui spécifient et organisent un taxème, *i.e.* les *thèmes spécifiques*.

La mise en place d'un canon de taxèmes instaure un point de vue sur un document audiovisuel (un corpus de documents audiovisuels). Dans ce sens, les taxèmes constituent en quelque sorte des *contextes* dans un modèle de description et les spécifiques les *paramètres organisant* ces contextes. Techniquement parlant, les taxèmes constituent *l'extension* d'un modèle de description, les spécifiques son *intension*.

Nous verrons dans le chapitre 8 différentes stratégies d'identification de taxèmes. Notons seulement ici qu'un *bon candidat* pour devenir le taxème d'une description thématique est le *thème-directeur* que nous avons utilisé pour délimiter l'espace sémantique d'une séquence ou, plus généralement, d'un segment audiovisuel constituant avec d'autres segments un document audiovisuel, ou une bibliothèque de segments dont se « nourrit » un document audiovisuel particulier. Dans ce sens, les thèmes-directeurs listés dans la figure 4.1 constituent, à titre d'hypothèse, un canon de taxèmes pour décrire le documentaire audiovisuel consacré à la ville de Zunyi et, d'une manière plus ou moins partielle, à d'autres villes (dans le même documentaire ou dans d'autres).

Mais, il faut le noter, un thème-directeur fait partie d'une *autre catégorie* de thèmes – celle des thèmes jouant un rôle prépondérant dans l'identification et la délimitation de segments audiovisuels – qui ne doit pas être confondue avec la catégorie de thèmes appelés taxèmes dont le rôle est de contribuer à l'élaboration d'un message, à la réalisation (progressive) d'une intention de communiquer un certain point de vue sur une situation – dans notre cas – pro-filmique. Autrement dit, un thème-directeur n'est pas à priori un taxème ; de même, un taxème peut être un thème qui ne joue aucun

rôle dominant dans la production et la délimitation d'un segment dans un document audiovisuel. Cependant, reste le fait que les différents thèmes servant à circonscrire un segment audiovisuel peuvent être supposés suffisamment importants pour figurer comme des éléments à l'aide desquels s'élaborent un point de vue, un « discours » sur une situation pro-filmique.

En reprenant notre discussion de l'explicitation de thèmes à travers différentes techniques (textuelles ou non-textuelles, *i.e.* psycho-sociologiques, etc.), on peut dire qu'elles visent en premier lieu justement la mise au point d'un canon de taxèmes. La forme que prend le processus de l'explicitation de taxèmes dépend crucialement de la théorie qui le guide et contrôle ainsi que de la méthodologie employée.

7.6) L'espace topique

Un taxème se présente, plus techniquement parlant, comme la *configuration* d'un ensemble d'autres thèmes qui lui procurent sa spécificité conceptuelle. Prenons l'exemple du documentaire consacré à la ville chinoise de Zunyi dans lequel nous avons identifié et spécifié un thème-directeur qui occupe également la fonction d'un taxème intitulé [culture gastronomique locale]. On voit bien que le taxème dans la figure 7.2 tire sa spécificité du fait qu'il entretient des rapports avec un ensemble d'autres thèmes appelés spécifieurs. Les spécifieurs – pour parler ainsi – « factorisent » l'espace conceptuel ou cognitif du taxème [culture gastronomique locale]. L'espace conceptuel (ou cognitif) [culture gastronomique locale] est caractérisé par un ensemble d'activités typiques – des activités techniques de préparation d'aliments et de leur cuisson –, des activités de consommation, des activités sociales autour de la table, des activités économiques, etc. Les autres spécifieurs sont des lieux sociaux (cuisine, restaurant populaire) et des acteurs définis soit dans leur rôle socioprofessionnel (cuisinier, vendeuse, etc.) soit selon leur appartenance à une communauté (Chinoise) soit encore selon leur appartenance à une tranche d'âge (enfants, adultes, etc.). Dans notre cas, les lieux contextualisent les activités techniques (cuisine, etc.) ou les activités sociales (restaurant populaire, etc.).

Intitulé du taxème	Espace topique couvert par le taxème
[culture gastronomique locale]	[procédure de préparation d'aliments], [procédure de cuisson], [préparation de plats], [confection de plat], [consommation de plat]

	[plat cuisiné] [boulette au riz], [gaufre au riz], [viande de mouton], [nouille au tofu] [adulte chinois], [enfants chinois], [cuisinier chinois], [vendeuse chinoise] [cuisine], [cantine populaire] ...
--	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Figure 7.2 : *Spécification de l'espace topique du taxème* [culture gastronomique locale]

Précisons bien qu'il ne s'agit ici que d'un *exemple* de spécification d'un taxème au sens d'espace conceptuel ou cognitif et retenons surtout le point suivant :

Le taxème recouvre une sorte d'espace conceptuel ou cognitif. On parle parfois aussi de « cartes cognitives » ou encore de « topiques », voire de « cartes topiques » ; on peut également l'assimiler à ce qu'on appelle un « stéréotype » au sens d'un « lieu commun » qui se répète à travers un corpus de documents et qui constitue en quelque sorte un « horizon d'attente » au sens du phénoménologue Schütz [SCH 79].

Tel ou tel spécifieur donne un accès particulier à, ouvre une certaine perspective (de compréhension, d'exploration, etc.) dans un tel espace conceptuel ou cognitif. Par exemple, l'espace ci-dessus peut être approché par les actions techniques ou, au contraire, par les actions sociales ; il peut être approché à partir des lieux techniques ou sociaux ; il peut s'ouvrir dans la perspective des acteurs socioprofessionnels, communautaires ou générationnels.

Pour la description de l'organisation de l'espace conceptuel ou cognitif qu'est un taxème, on se sert souvent de trois approches de classification complémentaires que sont l'approche *taxinomique*, l'approche *méréonymique* ou *partonymique* et l'approche *narrative*. L'approche taxinomique s'interroge sur le fait de savoir si et comment un ensemble de spécifieurs peut être organisé dans un réseau hiérarchique de thèmes généraux, spécialisés, similaires ou contraires ; l'approche méréonymique s'interroge sur le fait de savoir si et comment un ensemble de spécifieurs peut être organisé dans un réseau de thèmes se référant à un « tout » et des « parties d'un tout » ; l'approche narrative, enfin, s'interroge sur le fait de savoir si un ensemble de spécifieurs peut être structuré dans un réseau *événementiel*. Nous y reviendrons en détail dans le chapitre 9. Ci-après des exemples pour l'organisation méréonymique d'un taxème (figure 7.3), pour une organisation taxinomique (figure 7.4) et pour une organisation narrative (figure 7.5).

Intitulé du taxème	Organisation méréonymique de l'espace topique
[culture gastronomique locale]	[riz], [viande de mouton] (<i>fait partie de ...</i>) [préparation], [cuisson] (<i>fait partie de ...</i>) [cuisine], [cantine populaire] (<i>fait partie de ...</i>) [cuisinier chinois] (<i>fait partie de ...</i>)

Figure 7.3 : Extrait de l'organisation méréonymique de l'espace topique du taxème [culture gastronomique locale]

Dans la figure 7.3. est représenté le fait qu'une culture gastronomique locale peut être appréhendée à l'aide de plusieurs « caractères » que sont un certain type d'aliments, d'activités, de lieux et d'acteurs.

Intitulé du taxème	Organisation taxinomique de l'espace topique
[culture gastronomique locale]	[alimentation à base de plat de riz], ([alimentation à base de plat de viande], [alimentation à base de plat de nouilles]) (<i>est une ...</i>)

Figure 7.4 : Extrait de l'organisation taxinomique de l'espace topique du [culture gastronomique locale]

Sur la figure 7.4 est représenté le fait qu'une culture gastronomique locale se différencie en des cultures plus spécialisées, qu'elle peut être traitée et comprise comme une gastronomie à base de plats de riz, une gastronomie à base de plats de nouilles, etc.

Sur la figure 7.5, est représenté le fait qu'une culture gastronomique locale est en quelque sorte la conséquence d'une part d'une donnée agro-alimentaire et d'autre part des traditions et coutumes alimentaires, qu'elle s'oppose à une certaine autre culture gastronomique et alimentaire, etc.

Intitulé du taxème	Organisation narrative de l'espace topique
[culture gastronomique locale]	[culture rizière abondante] (<i>est la cause de ...</i>) [tradition alimentaire] (<i>est la cause de ...</i>) [production industrielle de plat pré-cuisiné] (<i>s'oppose à ...</i>) [culture des spiritueux] (<i>s'allie à ...</i>)

Figure 7.5 : Exemple de l'organisation narrative du taxème [culture gastronomique locale]

Sans entrer ici dans plus des détails, ajoutons seulement que ces trois approches permettent de définir à la fois les rapports entre le taxème et ses spécificateurs et entre les spécificateurs composant un taxème. Par exemple, le fait que [viande de mouton] et [riz]

(figure 7.3) font partie d'un thème plus général – [aliment] –, est un rapport (taxinomique) qui positionne deux spécifieurs. Ce positionnement reste implicite dans la figure 7.3 mais il peut y être introduit d'une manière explicite sans aucune difficulté. De même, peut-on expliciter, par exemple, le rapport temporel de la succession entre les deux activités [préparation] et [cuisson] faisant partie du taxème représenté par la figure 7.4. Enfin, en considérant encore l'espace topique représenté par la figure 7.5, on peut parfaitement – si nécessaire – nuancer le fait que les rapports de causalité ou encore d'interaction « polémique » ne concernent pas la culture gastronomique locale dans son ensemble mais plutôt tel ou tel caractère de cette culture, voire telle ou telle culture gastronomique plus spécifique. On voit qu'on peut procéder à des descriptions thématiques à la fois explicites et riches par la simple prise en compte :

- 1) De l'opposition fonctionnelle entre taxème et thèmes spécifieurs.
- 2) Des trois approches de description (approche taxinomique, approche méréonymique et approche narrative).

Dans un langage de représentation explicite, tel celui des *graphes conceptuels* [SOW 84], les spécifieurs sont des concepts qui se positionnent les uns par rapport aux autres à l'aide de relations conceptuelles dont justement les relations taxinomiques (relations du type *est un*, *est inclus*, *est similaire à*, etc.) et des relations méréonymiques (relations du type *partie de*, *attribut*, *agent*, *localisation*) [STO 93]. Le taxème, lui, correspond au *contexte* (appelé parfois aussi *point de vue*) dans lequel un graphe conceptuel (tel que celui formé par les spécifieurs ci-dessus) est enchâssé [STO 93]. Cette approche et cette technique sont largement utilisées en représentation des connaissances en intelligence artificielle et constituent un axe de recherche et développement important pour l'élaboration d'ontologies, pour le web sémantique ou encore pour l'indexation conceptuelle de ressources en ligne.

Enfin, l'espace topique qui s'organise autour d'un taxème tel que celui de la culture gastronomique locale peut être compris également comme un *générateur* de *scènes thématiques* composant un *scénario thématique*. Pour reprendre l'exemple du taxème [culture gastronomique locale], on peut voir thématisée, dans un premier segment audiovisuel, une *perspective technique* (*i.e.* conditionnement et préparation d'aliments, cuisson, confection de plats) et dans un deuxième segment audiovisuel on peut voir thématisée la perspective « socio-économique » composée de scènes montrant le marché où on vend des produits et plats de cuisine locale et de scènes montrant l'intérieur d'un restaurant – d'une cantine – populaire où les gens font la queue devant une vendeuse, consomment leur repas, etc. Ces deux perspectives thématiques sont potentiellement contenues dans la description donnée ci-dessus du taxème [culture gastronomique locale].

« Générateur de scènes thématiques » peut être entendu au sens technique mais aussi au sens qualitatif : dans le premier cas, il s'agit *d'aide d'organisation et de structuration* du contenu de documents audiovisuels ou, plus généralement, textuels ; dans le deuxième cas, il s'agit de *guides et méthodes* de création de scènes thématiques tout court. Le principe de génération, de toute façon, est simple : il s'agit principalement de sélection d'un ensemble de spécifieurs pour définir une scène thématique.

Précisons qu'il faut distinguer d'une part *segments* (*scènes, séquences, etc.*) audiovisuels et d'autre part *scènes thématiques* : une scène thématique telle que celle de la consommation d'un plat traditionnel peut se trouver dans un segment audiovisuel mais aussi dans plusieurs segments audiovisuels. Un segment audiovisuel peut développer seulement et exclusivement une scène thématique telle que celle de la consommation d'un plat traditionnel mais il peut développer aussi, avec la dite scène, d'autres scènes thématiques.

7.7) Thèmes analytiques et thèmes génériques

Toute description thématique (mais aussi toute description en général) exprime, avons-nous dit, un *certain point de vue*, une *certaine perspective*. Une telle perspective prend forme en référence à un *méta-standard*, à un standard auquel se réfère (d'une manière implicite ou explicite) l'analyste lors de l'identification et description des taxèmes (des espaces cognitifs ou topiques) qui lui servent à décrire un objet donné tel que le contenu d'un corpus de documents (audiovisuels). Autrement dit, il faut soigneusement distinguer :

- les thèmes *descriptifs* appelés aussi *thèmes génériques* qui – à titre d'hypothèse – organisent (en partie) un corpus d'analyse et qui font partie des connaissances nécessaires pour développer, transmettre mais aussi comprendre un certain type d'informations relatives au corpus ;
- les *méta-thèmes* appelés aussi *thèmes analytiques* qui permettent l'élaboration et la définition des thèmes génériques eux-mêmes.

Un des exemples les plus connus et aussi les plus répandus de thèmes analytiques est celui du questionnement rhétorique si prisé dans les écoles du journalisme – *qui ? ; quand ? ; où ? ; pourquoi ? ; comment ? ; etc.* De même, dans la spécification des taxèmes dans la section 7.6, nous avons eu recours implicitement à un *modèle analytique* assez banal

mais très répandu qui consiste en deux scripts (configurations) *analytiques* typiques pour capter l'organisation de taxèmes relevant de la classe *activité* et de celle *acteurs* :

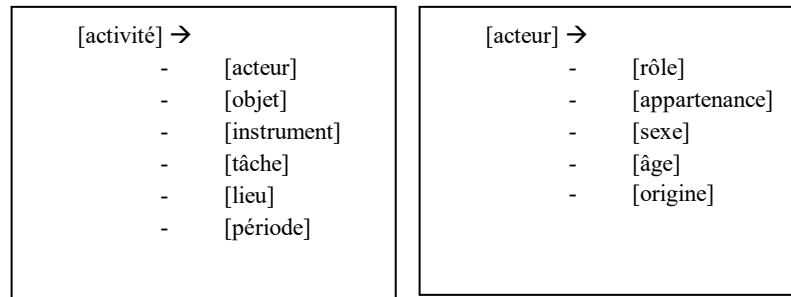


Figure 7.6 : Deux modèles analytiques très simples sous-tendant la description d'un certain type de taxème

Il va de soi que les modèles analytiques représentés dans la figure 7.6 peuvent être complexifiés, rendus plus sophistiqués – tout dépend, bien sûr, des objectifs d'une description mais aussi du ou des corpus d'analyse. Ce qui nous importe ici, c'est le fait que toute identification et description de taxèmes, de thèmes donc supposés constitutifs dans l'élaboration du contenu, du message d'une donnée textuelle *lato sensu*, réfèrent elles-mêmes *obligatoirement* à des modèles (au sens plus restreint ou plus généralement au sens de schémas culturels pré-supposés). Cela veut dire que toute description d'une donnée textuelle (et audiovisuelle) est, pour dire ainsi, doublement relative :

- une première fois, c'est la description des *taxèmes eux-mêmes* à l'aide desquels on analyse une donnée textuelle (et audiovisuelle), qui dépend du ou des modèles analytiques (cette dite relativité est donc tributaire, comme on dit, du choix d'une perspective dite *théorique* au sens très large du terme) ;
- une deuxième fois, c'est la description de la *donnée textuelle (et audiovisuelle) elle-même* qui est tributaire de la perspective imposée par le ou les taxèmes (par le modèle descriptif) choisi(s) pour son analyse.

Précisons que, d'une manière parfaitement isomorphe aux *thèmes génériques* (i.e. aux thèmes utilisés pour décrire le contenu d'un corpus de documents), les *thèmes analytiques* :

- sont définis, reposent sur une définition-qualification notionnelle ;
- sont organisés entre eux en configurations suivant des plans de construction à la manière d'un scénario se composant d'un ensemble de scènes thématiques (cf. nos explications dans la section précédent).

Ce que nous voulons retenir ici, c'est le fait que les thèmes analytiques constituent, en d'autres termes, un *modèle conceptuel* pour la description d'un corpus de documents ou un domaine d'expertise quelconque, qu'ils condensent des *scénarios* (de *scripts*) *typiques* (ou considérés comme tels) sur la base desquels et en référence auxquels on essaie de produire un modèle descriptif à proprement parler d'un corpus ou d'un domaine donné.

Prenons le modèle analytique sous-tendant le thème analytique « acteur » esquissé ci-dessus. Il existe différentes voies, différentes possibilités pour expliciter son « contenu ». Une première possibilité consiste – à la manière du questionnement topique cité ci-dessus (qui ? quand ? comment ? où ? pourquoi ? ...) – à faire appel (d'une manière justifiable ou non, c'est une autre question) au *sens commun*. Une autre possibilité, proche des pratiques lexicologiques courantes consiste à s'appuyer sur des définitions proposées dans les dictionnaires (généraux ou spécialisés). C'est, par exemple, la stratégie utilisée par Greimas mais qui se rencontre dans les champs disciplinaires les plus différents. Ainsi, pour obtenir de modèles analytiques des « passions » telles que celle de la *colère*, Greimas procède à une description de ce lexème dans le dictionnaire *Le Petit Robert*. Il obtient un modèle qui sous-tend, à titre d'hypothèse, la « colère à la française » mais qui ne décrit pas, bien sûr, cette passion dans un corpus particulier. Il aide, néanmoins, à la construction d'un langage de description approprié à un tel corpus. Enfin, une troisième possibilité pour expliciter un modèle analytique est celle de l'approche interdisciplinaire. Pour rester sur l'exemple des passions, il est tout à fait envisageable d'utiliser, comme standard de référence, comme modèle analytique, une théorie psychologique ou psychanalytique à condition qu'on arrive à la « traduire » en un langage conceptuel utilisable pour l'élaboration d'un ensemble de thèmes de description (de taxèmes) afin de déterminer le contenu de telle ou telle passion dans un corpus de documents donné.

En considérant les thèmes analytiques dans la figure 7.6, on se rend compte qu'ils sont de nature assez, voire très générale. Ceci peut être à la fois un avantage et un désavantage. Un des *avantages* réside dans le fait qu'ils proposent une « grille de lecture » assez facilement adaptable à une variété importante d'informations circulant dans toutes sortes de documents (textuels *stricto sensu*, audiovisuels, etc.). Le *désavantage* d'une très grande généralité de thèmes analytiques constituant le modèle de référence sur lequel on s'appuie pour identifier et décrire les thèmes pertinents pour un corpus ou un domaine d'expertise, réside à la fois dans le grand « saut » interprétatif (dans une – trop ? – grande liberté interprétative) qui existe entre telle ou telle configuration analytique et tel ou tel thème descriptif (taxème) considéré comme pertinent pour l'analyse d'un corpus ou un domaine d'expertise.

Cependant, il faut insister sur le fait qu'un « modèle analytique » servant à la description d'un corpus de données textuelles (et audiovisuelles) ou d'un domaine d'expertise n'est pas obligatoirement général. Il peut s'agir aussi d'un modèle analytique spécialisé (plus contraignant si on veut l'utiliser comme « grille de lecture »), voire très spécialisé.

chapitre 8

Identification de taxèmes dans un corpus de documents audiovisuels

8.1) Introduction

Comme nous l'avons déjà vu dans le chapitre 7, un taxème est un thème (une configuration de thèmes) qui est le point de vue choisi pour décrire (interpréter) le contenu d'un documentaire audiovisuel (d'un corpus de documentaires audiovisuels).

Dans ce sens, plusieurs descriptions (interprétations) peuvent posséder différents taxèmes, voire un *canon de taxèmes différents*. Cela signifie tout simplement que telle ou telle description (interprétation) possède des « intérêts » différents, pose des questions différentes au même documentaire ou corpus de documentaires audiovisuels.

Bien évidemment, c'est l'organisation structurale propre d'un documentaire, d'un corpus de documentaires qui montre si tel ou tel questionnement (donc telle ou telle interprétation) est approprié. Par exemple, la mise en scène de la nature (d'un paysage, d'une faune, d'une flore) dans un documentaire info-touristique ne saura guère satisfaire au questionnement spécifique d'une interprétation scientifique ; un questionnement

historique trouvera peu de contenu dans un corpus de documentaires info-touristiques, et ainsi de suite.

Dans ce chapitre, nous allons discuter plusieurs questions qui nous paraissent importantes pour l'identification des thèmes et, plus particulièrement d'un canon de taxèmes pouvant servir à la description d'un document audiovisuel ou d'un corpus de documents audiovisuels. Pour cela, nous nous appuierons sur le corpus de documentaires info-touristiques déjà cités à plusieurs reprises. Dans la section 8.2 ci-après, nous le présenterons d'une manière globale et synthétique en montrant plus particulièrement que c'est le propos, le message qui en quelque sorte impose le choix d'un canon de taxèmes appropriés.

Dans la section 8.3, nous discuterons d'une distinction, à notre avis essentielle pour une description thématique bien conçue entre la *situation pro-filmique* servant comme référent à un document(aire) audiovisuel, les *figures* qui « accrochent » ou « captent » l'intérêt de produire un certain point de vue, un certain message sur une situation pro-filmique, et les *thèmes descriptivement pertinents* pour un corpus de documents audiovisuels donnés.

Ensuite, dans la section 8.4, nous présenterons trois approches complémentaires pour l'identification d'un canon de taxèmes pertinents, appropriés aux propos développés dans un corpus de documents audiovisuels.

Enfin, dans la section 8.5, nous discuterons encore d'un ensemble de questions « pratiques » liées à la spécification, à l'élaboration d'un tel canon de taxèmes.

8.2) Un corpus de documentaires info-touristiques

Il n'est pas notre intention de développer ici une description détaillée de ce corpus. Notre intérêt réside plutôt dans le fait de sensibiliser le lecteur à certaines questions inextricablement liées à une analyse thématique d'un corpus de documents (audiovisuels) si on prend au sérieux le fait que la raison d'être d'un document – comme de tout texte – est celle de véhiculer une information, de *faire passer* un certain message. Cela implique une attitude de la part de l'analyste qui diffère tout de même d'une manière assez importante de celle – dominante – qu'on rencontre habituellement dans les milieux professionnels censés s'occuper du « traitement de l'information » au

sens large du terme (et pas seulement visant une exploitation par des voies informatiques). Nous pensons, en effet, qu'une (mais certainement pas la seule) des raisons de l'insatisfaction qu'on ressent souvent lorsqu'on se trouve face à des schémas de description et d'indexation de corpus de documents, réside dans le fait qu'on se pose trop rarement cette question – pourtant si évidente – de la raison d'être d'un document ou d'un texte.

En d'autres termes et pour citer un exemple, nous ne croyons pas que ce soit le simple remplacement de la pratique de glossaires ou de thésaurus par celle des ontologies qui constituerait déjà en soi la marque d'une meilleure compréhension du contenu d'un document ou d'un corpus de documents. Nous ne croyons pas non plus que ce soit la voie des théories et modèles formels (aussi sophistiqués qu'ils puissent être) qui améliorerait *eo ipso* la description et la représentation des dites connaissances véhiculées par des documents ou textes. A notre avis, ce qui est en jeu et dont nous aurons besoin, afin d'améliorer les pratiques actuellement courantes en traitement de l'information (*lato sensu*), c'est une *théorie*, c'est-à-dire un *cadre analytique* ou encore une *hypothèse* plus appropriée de ce qu'est un texte ou un document, de son organisation interne et surtout de sa « visée intentionnelle » qui est celle, en fin de compte, de satisfaire (d'une manière plus ou moins heureuse, c'est une autre question ...) à un objectif de communication.

Cela ne signifie pourtant pas qu'il faille renoncer aux recherches formelles, bien au contraire. Mais nous sommes convaincus qu'une formalisation (ou schématisation formelle) appropriée à « son » objet doit s'accommoder elle-même d'un cadre analytique, d'une hypothèse de l'objet d'une description qui est, dans notre cas, le document ou le texte. Prenons le cadre formel des graphes conceptuels (cf. [SOW]) qui nous a servi maintes fois comme « outil » de travail. il ne s'agit pas du tout de renoncer à ce cadre. Il s'agit plutôt d'affirmer qu'une configuration (hiérarchie) de concepts (dans la terminologie de Sowa) possède des limites très sérieuses lorsqu'il s'agit de se prononcer sur son « implémentation » dans un document ou corpus de documents. La raison est que ce cadre – au moins dans sa formulation « classique » – ne prend tout simplement pas en compte la plupart des composants constitutifs d'une donnée textuelle identifiés et décrits dans les deux premiers chapitres de cet ouvrage. La même remarque vaut, pour nous, également pour la plupart des autres tentatives de description-modélisation de connaissances et, plus particulièrement, pour les différents standards qu'on voit émerger un peu partout en gestion de l'information.

De même, essayer de prendre en compte d'une manière plus explicite et plus systématique les spécificités de l'objet « document ou « texte » ne veut pas non plus

dire jeter par dessus bord des outils qui ont fait leurs preuves – outils tels que les thesaurus, glossaires, index thématiques, terminologies ou ontologies. Il s'agit, ici de nouveau, d'ouvrir et d'adapter leur formes d'organisation interne aux particularités liées au traitement textuel et discursif d'une information. Comme nous l'avons vu dans le troisième chapitre de cet ouvrage, l'organisation générale d'un thesaurus, pour prendre cet exemple, est tout de même très simple dans la mesure où ce sont notamment quelques relations lexico-sémantiques de base (telles que celles de l'hyperonymie, de la similarité et du contraste) qui déterminent principalement l'organisation de thèmes ou, comme on dit, de descripteurs. Mais, déjà l'arrivée des thesaurus à facettes et de la technique des schémas fléchés montre qu'il est parfaitement envisageable de rendre plus sophistiquée l'organisation d'un thesaurus afin qu'il soit mieux adapté à son objet. Or, c'est avant tout une question de critères retenus qui détermine la confection d'un thesaurus. Mais, répétons-le, ces critères doivent être motivés par une théorie de la donnée textuelle.

Passons donc à notre corpus de documentaires info-touristiques. Un documentaire info-touristique poursuit au moins deux objectifs (chacun plus ou moins présent dans un documentaire concret) :

- créer une attente et « séduire » tel ou tel type particulier de destinataire qui sont des « touristes » ou des « voyageurs » potentiels ;
- proposer des informations pertinentes pour un certain type de tourisme (*i.e.* lié à tel ou tel type de destinataire).

En ce qui concerne le *deuxième* objectif, il s'agit avant tout d'informations « pratiques » adaptées à un certain type de voyageur : voyageur jeune et solitaire, voyageur « jeune couple », voyageur « familial », etc. Les informations pratiques couvrent aussi bien la préparation d'un voyage, le séjour, l'hébergement, les « formalités administratives », les lieux à visiter, le comportement approprié face aux habitants du lieu visité, et ainsi de suite. Il est assez aisé d'identifier ce genre d'informations et de construire des taxèmes – des espaces topiques – appropriés à leur description.

En ce qui concerne le *premier* objectif, plus difficile à maîtriser, examinons quelques exemples dans les documentaires info-touristiques que nous avons analysés. D'une manière globale, tous les documentaires mettent en scène des situations que leurs auteurs considèrent comme typiques de la région concernée. Les documentaires sur l'Alaska, la Norvège, les îles Palau, la Nouvelle-Zélande et la région autrichienne du Salzkammergut sont truffés de scènes de nature – faune et flore, montagnes, lacs, forêts, mer –, de gens (jeunes, « indigènes », représentants de certaines professions, etc.), d'activités diverses (sport, chasse, mais surtout rencontres avec des habitants

d'une région visitée), de témoignages (des habitants) et de scènes plus particulièrement liées à des questions de planification et de gestion d'un séjour (hébergement, nourriture, déplacements, etc.). Mais aussi bien la sélection de ces scènes que leur construction montrent des différences systématiques liées de toute évidence aux types de destinataires auxquels ces documentaires sont adressés.

Ainsi, le documentaire sur l'Alaska « joue la carte » d'un pays pour de « vrais hommes » (pour les durs, pour ceux qui ont le cran d'affronter les aléas d'une nature sauvage et inhabitée ou encore pour ceux qui sont attirés par des villes « où rien ne se passe », des hommes rudes et virils et des femmes indépendantes et libres, etc.). Dans ce documentaire, on voit des séquences mettant en scène quelques facettes de l'industrie pétrolière dans cet état fédéral et du sport principal qui est le hockey sur glace. Mais :

- bien que l'on « parle » de l'industrie pétrolière dans le documentaire en question, celle-ci ne constitue qu'un prétexte pour parler d'autre chose (*i.e.* de la rudesse de la vie en Alaska, des passe-temps virils des ouvriers et du manque de femmes pour assouvir les besoins sexuels des mâles de cette contrée décidément dure sous tous les aspects, etc.) ;
- bien que l'on « parle » du hockey sur glace, il ne s'agit pas d'un documentaire sportif et encore moins d'un reportage mais d'un document qui traite de l'aspect physique, de la virilité qui s'exprime à travers ce sport et des jeunes femmes originaires d'Alaska (il y en a quand-même ...) littéralement subjuguées par le mâle.

Ces exemples montrent bien que sur la base de telles scènes se développe un discours assez particulier sur l'Alaska autour de notions-clés telles que notamment celles de la *virilité* (*toujours menacée* – par l'ours, la femme absente, la femme libérée et homosexuelle – et donc exigeant des vrais combattants pour sa défense...) et de la *nature rude* mais *vraie* et surtout *salvatrice* de tous les maux de la civilisation. Ces notions constituent des bon candidats pour devenir des *taxèmes pour la description de cette dimension de séduction* (d'un certain type de séduction) – inhérente à tous les documentaires info-touristiques.

Citons très brièvement d'autres exemples du même corpus. Le documentaire info-touristique sur la Nouvelle-Zélande va un peu dans le même sens mais il est résolument orienté vers les jeunes qui cherchent leur plaisir dans les aventures, le dépassement de leurs limites dans des sports extrêmes, dans la liberté des mœurs mais aussi dans la communion avec une nature intacte. Le documentaire sur la Norvège – conforme à la ligne éditoriale de *Loney Planet* – se focalise sur le « concept » de jeune voyageur solitaire, qui explore seul et d'une manière indépendante une région et les « mœurs »

des gens habitant la région visitée – dans le style de *l'ethnologue-amateur* qui passe un moment avec les « indigènes ». En ce qui concerne le documentaire sur le Salzkammergut, il est fort différent des trois autres dans la mesure où il met en avant la nature « domestiquée » (ruisseaux, paysages doux, animaux paisibles, etc.) , la tradition et les « braves gens » (la famille, le bon comportement, le sourire, etc.) et est donc de toute évidence destiné à un modèle de touriste qui n'a rien à voir avec les autres.

Enfin, le documentaire sur la capitale des Etats-Unis, Washington vise, lui aussi « son » touriste « idéal » à travers la mise en scène de lieux sociaux (musées, monuments, Capitole, quartier des ambassades, hôtels de luxe, etc.), de gens (restaurateurs « chics », policiers fringants du FBI, lobbyistes, anciens vétérans de la guerre au Vietnam, etc.), d'activités et témoignages très choisis (participation à une journée de formation au FBI, rencontres avec sénateurs, lobbyistes et vétérans, etc.). Ce modèle de « touriste idéal » est celui qui est attiré par sa petite participation au spectacle du pouvoir dans toute sa splendeur (américaine), son invulnérabilité et sa fierté.

Ainsi, voit-on assez clairement apparaître, dans un corpus de documentaires info-touristiques, deux grands groupes de taxèmes dont chacun est supposé accomplir des tâches d'information et de communication particulières et qui sont à prendre en considération non seulement par la description de ce type de corpus mais aussi par l'indexation et le traitement d'informations info-touristiques :

- les taxèmes relatifs à l'incitation, à la séduction d'un destinataire visé,
- les taxèmes relatifs à l'offre touristique.

Les documentaires info-touristiques poursuivent des propos à la fois *pratiques* (répondant à des questions du genre : comment se préparer à un voyage ?; où habiter ?; quoi manger ?; quoi voir ?; quels moyens de déplacement ?; quelles activités typiques ?; comment se comporter ?; qu'est-ce qui m'attend si ... ?; etc.) et *persuasifs* (incitant le spectateur à s'intéresser à une certaine région, à s'y rendre pour des motifs supposés correspondre à une certaine « vision », une certaine représentation que le spectateur possède – avant tout – de lui-même).

On comprend donc que la description thématique d'un tel corpus de documents audiovisuels ne pourra guère faire abstraction de l'existence des deux groupes de taxèmes introduits dans la section précédent, *i.e.* le groupe de taxèmes couvrant la description de l'offre touristique et le groupe de taxèmes couvrant la description de la séduction exercée sur le destinataire de ces documentaires, le « touriste potentiel ».

Insistons donc sur les quatre points à notre avis vraiment centraux pour une description thématique :

- il ne s'agit en aucun cas de se contenter d'une simple et superficielle dénomination des situations filmiques,
- mais, bien au contraire de spécifier au préalable ce qu'est l'espace topique typique d'un taxème relevant de l'offre touristique (autrement dit : quels sont les critères composant une telle offre) ou d'un taxème relevant de la catégorie de la séduction (autrement dit : quels sont les critères composant la séduction touristique),
- de décrire, ensuite, les différents taxèmes qui appartiennent à l'une ou l'autre des deux catégories (ou dont on décide, sur la base de facteurs pratiques, voire commerciaux, qui doivent figurer dans l'une ou l'autre des deux catégories),
- de décrire, enfin leur « implémentation » dans les documents ou segments audiovisuels faisant partie, par exemple, d'un centre de ressources d'informations touristiques (afin d'évaluer, de pondérer l'apport de chaque document, de chaque segment à une requête, à un besoin exprimé).

8.3) Situation, figures et thèmes

Examinons maintenant de plus près cette *distinction constante* et *apparemment constitutive* entre d'une part la « situation » servant de « prétexte » pour développer un ensemble de points de vue et, d'autre part, les notions ou thèmes engagés pour étayer un tel point de vue.

Comme déjà dit, ces documentaires info-touristiques montrent à satiété des paysages, des habitats typiques, des monuments, des gens, des activités de toutes sortes, des animaux, etc. En fin de compte, on a l'impression que n'importe quoi peu devenir objet de référence filmique pour un documentaire info-touristique pour autant qu'il soit un peu *distinctif*, qu'il possède un caractère, un « quelque chose » de *particulier* ...

Et c'est justement ce trait de la *distinctivité*, de la *particularité* qui possède une importance tout à fait capitale pour une description thématique de documentaires en particulier et, comme nous le pensons, pour tout document tant qu'il est « porteur d'information ». Il s'agit d'une part du *propos* (des propos) d'un message (ou, plutôt, supposé être celui du message) et d'autre part de la distinction entre *situation* (ou *objet*) *pro-filmique*, *figure* et *thème*.

Il s'agit de capter l'intuition suivante : si je veux montrer le côté « nature sauvage » d'une région (touristique), alors je filme l'objet *a* et l'objet *b* qui, tous les deux, sont (pour moi et aussi –je le suppose – pour mon destinataire) des figures de la nature sauvage ». Les objets *a* et *b* sont des *figures*, la « nature sauvage » en constitue une *notion*, un *thème* – pas seulement possible mais (selon mes connaissances du contexte de communication et de mon destinataire) aussi *le plus pertinent*, un thème donc qui lui « vient à l'esprit » le plus facilement (étant donné une certaine stéréotypie culturelle, une certaine « tradition »). Mais si je veux montrer la vie à la fois saine et ascétique dans la même région, je choisirai plutôt les objets *d* et *e* qui constituent, pour moi et étant données mes connaissances du contexte de communication et de mon destinataire, de « *bonnes* » figures pour exprimer cette « idée ».

Cependant, il se peut bien que la figure *x* me serve à la fois pour développer mon propos sur la « nature sauvage » et sur la « vie saine et ascétique ». Il se peut bien que la figure « paysage enneigé » (vu par hélicoptère) évoque et l'un et l'autre thème. Pour choisir entre les deux, il faut plutôt une constellation de figures. Par exemple :

- la petite constellation {« paysage enneigé », « ours blanc », etc.} peut faire pencher la balance du côté « *nature sauvage* »,
- la constellation {« paysage enneigé », « maisons en bois », « hommes coupant du bois », etc.} peut faire pencher la balance plutôt du côté du thème « *vie saine et ascétique* ».

L'exemple de la figure 8.1 représente le fait que l'objet « forêt » peut servir de base à l'élaboration analogique de plusieurs notions, de plusieurs thèmes parce qu'en tant que référent dans un texte (au sens restreint ou large) il est susceptible d'être vu, compris et exploité à travers différentes figures, voire même, *constellations de figures* qui lui sont « attachées » :

- la forêt, par opposition à un espace social « plein » et pourvu de toutes sortes de nuisances, comme un espace naturel, vide et sain (cf. la notion de la *sensation de la liberté*) ;
- la forêt, par opposition aux espaces déboisés, laissés en friche, comme un espace vivant et plein de toutes sortes de richesses (cf. la notion de la *ressource naturelle*) ;
- la forêt, par opposition à un espace d'absence ou de dénégaration de la vie, comme « conteneur » de la vie dans toute sa diversité (cf. la notion de *biotope diversifié*) ;
- la forêt, par opposition à l'espace de l'« immanence » des villageois, comme espace transcendant et peuplé par des êtres surnaturels (cf. la notion du *monde des esprits*).

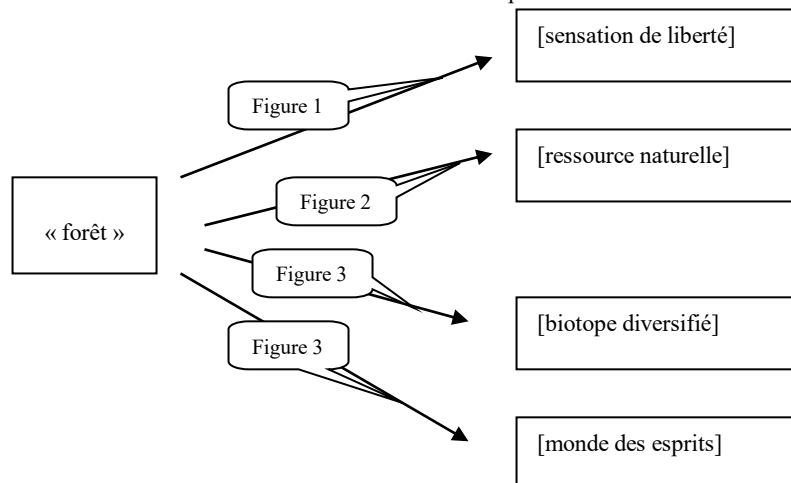


Figure 8.1 : Exemple d'un objet servant comme figure à l'élaboration de plusieurs notions ou thèmes

Ce n'est évidemment pas notre propos de faire ici une description sémantique de l'objet « forêt », mais on peut constater que ce sont d'une part la *spatialité* et d'autre part *certaines oppositions qualitatives* (*plein-vide*, *cultivé-naturel*, *unifié-diversifié*, etc.) de cette spatialité qui constituent les principales figures ou *constellations de figures* sur la base desquelles s'élaborent les notions ou thèmes identifiés dans la figure 8.1.

Pour reprendre cet exemple, on voit bien l'intérêt de prendre en compte la distinction entre *figure* et *thèmes étant donné un certain propos* dans la mesure où le *réfèrent* « forêt » peut servir de « support » à des notions différentes. Aussi, la forêt comme objet « dans le monde » sert de *réfèrent* pour différentes descriptions thématiques :

- pour le thème [monde des esprits] dans la description de la vision du monde d'une ethnie,
- pour le thème [biotope] dans une description naturaliste,
- pour le thème [ressource naturelle] dans une description écologique et économique,
- pour le thème [sensation de liberté] dans une description à caractère touristique.

Les *figures* constituent une *catégorie particulière de thèmes-spécificateurs* d'un taxème et la constellation des figures permettant d'inférer une certaine notion pour interpréter un réfèrent donné, forme *une partie* de l'*espace topique* ou *cognitif* d'un tel taxème.

Posés dans la perspective d'une *théorie de la communication* développée notamment par Sperber et Wilson dans leurs travaux de recherche sur la théorie de la pertinence [SPE 89], les segments constituant un document (audiovisuel) sont – dans la plupart des cas – relativement « sous-déterminés » par rapport aux interprétations du côté du destinataire. Autrement dit, un document (audiovisuel) est susceptible de recevoir plusieurs interprétations. Dans ce sens, un segment ou un document audiovisuel exhibe des *indices* de toutes sortes sur la base desquels (et en s'appuyant sur sa compétence de lecture et de compréhension), un destinataire (amateur ou spécialiste) *infère* tel ou tel sens, produit telle ou telle interprétation du document. Les figures sont, pour ainsi dire, des *indices* produisant un *effet cognitif* sur le destinataire (cf. ce que nous avons noté ci-dessus au sujet de la « distinctivité », de la « spécificité » de tel ou tel aspect d'une situation pro-filmique). Pour parler d'une manière quelque peu approximative, *l'effet cognitif* provoqué par les indices figuratifs sur le destinataire exige en quelque sorte une solution, une « satisfaction » et déclenche un processus inférentiel (toujours risqué) qui consiste à chercher une « conception », une notion (*i.e.* un *thème*) qui permet de l'interpréter (avec satisfaction pour le destinataire et, si possible avec le moins d'effort cognitif possible).

Ainsi, pour revenir encore une fois sur le corpus info-touristique présenté en quelques grandes lignes dans la section précédent, nous avons vu qu'il mets en scène toute une diversité d'« objets » au sens très large du terme : monuments, gens, paysages, forêts, lacs, animaux, etc. Mais cela n'a aucun sens de répertorier cette diversité d'objets et de situations (à quelle fin ?) sans s'interroger au préalable sur le ou les *propos* qui « habitent » ces documentaires.

8.4) Trois approches pour identifier un taxème

Identifier et décrire les taxèmes est donc une opération interprétative travaillant sur et avec des « indices » que fournit un document ou un corpus de documents audiovisuels – opération interprétative dont les résultats varient selon les objectifs sous-jacents, les contraintes propres au corpus analysé et aussi, bien sûr, selon les compétences de l'analyste. *Grosso modo*, on peut distinguer au moins trois approches (complémentaires) pour identifier concrètement des taxèmes dans un corpus de documents audiovisuels :

- en tenant compte des *thèmes-directeurs* des segments audiovisuels (séquences, sous-séquences, scènes, plans, etc.) ;
- en sélectionnant à l'aide d'un modèle (d'une grille) de *thèmes analytiques*, dans le corpus donné, des situations filmiques que l'on considère comme particulièrement significatives ;
- en déterminant, dans un corpus audiovisuel, les *thèmes de base* (nous y reviendrons) dont on suppose qu'ils forment le ou les propos d'un document audiovisuel ou d'un corpus de documents audiovisuels.

La première approche, qui s'appuie sur la notion de *thème-directeur* pour délimiter un segment audiovisuel, nous est déjà connue (cf. à ce sujet plus particulièrement le chapitre 3). Voici quelques exemples concernant l'identification de taxèmes à travers le deuxième type d'approche, *i.e.* la sélection, dans un corpus donné, de situations filmiques considérées comme particulièrement significatives à l'aide d'une grille de lecture composée de thèmes analytiques. Ils sont tirés du corpus de documentaires info-touristiques (figure 8.2). Toutes ces situations filmiques peuvent être représentées par le taxème global : [à la rencontre des habitants (d'un lieu visité)] qui condense des situations très typiques et très récurrentes dans ce genre de documentaire. En considérant la figure 8.2, s'imposent quelques remarques explicatives.

La configuration analytique que nous avons utilisée comme grille de lecture (ou, plutôt, d'identification) de situations filmiques est très simple. Elle est composée de quatre paramètres principaux : deux rôles d'action, appelés « participant 1 » et « participant 2 », le paramètre « action » et le paramètre *fourre-tout* appelé « autres facettes ». Néanmoins, ces paramètres comportent déjà certaines restrictions pour notre corpus. Ces restrictions sont liées à une connaissance préalable de celui-ci et montrent ainsi pratiquement la *complémentarité* entre les trois approches citées ci-dessus.

Corpus	Participant 1	Action	Participant 2	Autres Facettes	
"Norvège"					
	guide	visitant avec	jeunes Norvégiens	boîte de nuit	
	"	buvant avec	jeunes Norvégiens	dans un pub	une bière
	"	mangeant avec	jeunes Norvégiens	dans une ferme	plats locaux
	"	construisant avec	Lapons	tente	
	"	participant chez	Lapons	mariage traditionnelle	
	etc.	etc.	etc.	etc.	
Nulle					

Zélande					
	guides	descendant avec	jeunes Néo-Zélandais	torrent	en canoë
	guides	discutant avec	transvesti	dans boîte de nuit	
	guides	accueillis par	Maoris	dans un village	produisant spectacle folklorique
Washing- ton					
	guides	accueillis par	sénateur(s)	dans Capitol	
	guides	cherchant être accueillis par	ambassadeur(s)	à Kalorama	
	guides	simulant avec	élèves du FBI	dans quartiers d'entraînement du FBI	un hold up
Palau					
	guide	visitant	indigènes	dans un village	
	guide	accueillie par	femme indigène	dans son habitat	
	guide	pêchant avec	jeunes indigènes	dans mer	
Etc.					

Figure 7.1 : *occurrences filmiques du thème* [à la rencontre des habitants (d'un lieu visité)]

Les restrictions concernent notamment les deux rôles retenus « participant 1 » et « participant 2 ». Etant donné la spécificité de notre corpus, ces deux rôles sont restreints à *guide* (touristique) pour le rôle « participant 1 » et à *habitants* (personnes, groupes vivant sur le lieu de visite, d'exploration) pour le rôle « participant 2 ». La restriction du rôle « participant 1 » sur le type d'acteur « guide » est en effet très simple dans la mesure où la présence du guide (soit sous forme d'un voyageur simple, soit sous forme d'un couple – en général – jeune, soit encore sous forme du narrateur en voix off) est une des caractéristiques principales de ce genre de documentaire audiovisuel.

Etant donné les restrictions de ces deux rôles « participant 1 » et « participant 2 », le paramètre « action » (ou type d'activités) prend le sens (intuitif) de rencontre entre le rôle actoriel « guide » et le rôle actoriel « habitant » – rencontre qui, comme une analyse plus fine des différentes situations filmiques identifiées à l'aide de la grille de lecture le montrerait, se différencie en des genres de rencontre particuliers :

- le genre [contact] ;
- le genre [se renseigner] et [se faire renseigner] ;
- le genre [se faire initier] ;

- le genre [se faire accepter] ;
- le genre [partager (momentanément) la vie avec] ;
- etc.

Tous ces genres thématiques plus spécialisés de la rencontre renvoient, en fin de compte, à une sorte de cliché hautement trivialisé de l'*ethnologue en terre inconnue* ou encore à une très longue et très vieille tradition initiée et transmise par la littérature des voyages dont un des thèmes principaux est, bien évidemment, la découverte pas seulement de contrées nouvelles mais surtout d'autres civilisations, cultures, mœurs, etc.

Or, une des raisons d'inclure le paramètre fourre tout « *autres facettes* » est bien celle de permettre de collecter des informations (pas encore structurées) utilisables ensuite pour une description des différents genres de la rencontre avec des gens habitant un lieu visité.

Ces quelques paramètres constituent donc une grille pour (d'une manière quasi-littérale) *noter* les plans, scènes ou séquences pourvus de caractéristiques qui correspondent à la dite grille.

L'activité de noter les plans, séquences, etc., doit être comprise au sens d'une activité « manuelle » exigeant l'intervention d'un analyste humain qui, conformément à un objectif pratique donné, peut être plus ou moins détaillée et longue. Le résultat se présente sous forme d'une liste structurée de segments audiovisuels (plans, scènes ou séquences) telle qu'on la voit dans la figure 8.2. Ce sont des « occurrences » audiovisuelles qui pointent vers tel ou tel « événement » pro-filmique : visiter une boîte de nuit, boire une bière, construire une tente, faire une pêche aux crabes, descendre un torrent en bateau, etc.

On le voit bien, en tant que telle, l'activité de « notation » n'est pas encore une *description* à proprement parler d'un thème ou d'une configuration thématique (i.e. elle n'est ni une définition du ou des taxèmes ni une description de son implémentation dans un document audiovisuel concret) : elle ne fait que fournir le *matériel* (plus ou moins structuré) pour la définition-description des taxèmes eux-mêmes et du statut structural d'un taxème dans tel ou tel document (ou segment) audiovisuel. Ce n'est qu'ensuite que commence l'activité de qualification des taxèmes à proprement parler et d'explicitation de *l'espace topique* qu'ils recouvrent (cf. à ce sujet le chapitre suivant consacré à cette question). Comme nous le verrons également dans le chapitre suivant, la grille utilisée dans la figure 8.2 pour identifier un certain type de situation filmique

peut être complétée, enrichie par d'autres grilles pour obtenir un matériel plus riche pour la définition-description de taxèmes.

Passons maintenant à la troisième approche qui s'interroge sur les principaux *thèmes de base* organisant le contenu d'un corpus de documentaires. Ces thèmes de base sont les *thèmes constitutifs* d'un propos, qui donnent à un propos son orientation et assurent sa réalisation progressive dans un document (audiovisuel). Rendre compte de ces thèmes est un acte interprétatif irréductible se basant, comme nous l'avons déjà expliqué dans la section précédente, sur des indices produits par un document audiovisuel ou telle ou telle partie de celui-ci.

Prenons l'exemple de notre corpus de documentaires info-touristiques : nous avons dit que l'un des deux objectifs typiques est celui *d'inciter*, de *séduire* un destinataire visé à visiter un lieu, à entrer en contact avec ses habitants, à jouir de l'environnement naturel, à opter pour telle ou telle activité particulière, à choisir plutôt tel ou tel hébergement – bref à accepter une certaine offre touristique. En d'autres termes, la description thématique de ce corpus repose sur l'hypothèse suivante : un des messages principaux des documentaires info-touristiques visionnés est de thématiser -

Une « quête » du voyageur-touriste (potentiel) de « sensations (fortes) » promues, par exemple par une « communauté » (une culture, une société), un « environnement (naturel) », des « objets (artefacts) », des « activités » ou encore des « lieux » et « moments typiques ».

En tenant compte de ce que nous avons développé dans le chapitre précédent au sujet des « figures » ou des constellations de figures constituant des sortes d'indices pour inférer des thèmes plus pertinents que d'autres dans la structuration du propos d'un document, il s'agit donc d'identifier positivement ces thèmes, d'en décider le statut taxémique dans la description thématique et de décrire leur espace topique.

Par exemple, dans le documentaire sur la Nouvelle-Zélande, sont montrées des situations de sport extrême : saut à corde, descente d'une rivière torrentielle en canoë, descente d'une façade verticale d'immeuble, la propulsion dans le vide à l'aide d'un engin motorisé. Ces situations sont parsemées de *marqueurs* d'émotions fortes : cris, hurlements, expressions de crispation, de peur, « réflexions » avant et après l'événement développant verbalement les émotions denses et fortes des acteurs impliqués (notamment des deux guides). Or, toutes ces « figures » permettent d'inférer

un thème du type [émotion forte] qui se répète dans d'autres documentaires (par exemple dans ceux sur la Norvège et l'Alaska) et qui peut être raisonnablement considéré comme un taxème de description de l'un des deux propos de documentaires info-touristiques (*i.e.* « incitation, séduction »). C'est une analyse comparative de plusieurs documentaires info-touristiques qui pourrait nous montrer si un taxème de type [émotion forte] ne devrait pas être remplacé par plusieurs taxèmes plus « spécialisés ». Par exemple, en ce qui concerne l'exercice d'un sport extrême (dans tous les documentaires que nous avons pu visionner), le type d'émotion forte en jeu peut être désigné par le terme [dépassement de soi] – type d'émotion qui doit être modulé et adapté à notre cas comme une émotion de type [dépassement de sa propre peur].

C'est, de toute façon un type très particulier d'émotion forte. Par exemple, dans le documentaire sur les Iles Palau un autre type d'émotion forte est mis en scène. Plusieurs scènes nous montrent le voyageur plongé dans la mer, entouré de la plus belle flore maritime, de poissons de toutes les couleurs, de milliers de méduses (inoffensives, heureusement ...), immobiles et se laissant porter par l'eau bleue azur – le tout accompagné par une musique lente et languissante. Or, l'émotion forte sécrétée par ce genre de scènes est, bien sûr d'un tout autre type que celui du dépassement de sa propre peur. C'est la sensation typique prodiguée par les catalogues touristiques – *l'harmonie, la paix avec soi, la communion avec la nature* – bref, un type d'émotion qu'on peut désigner par l'expression [plaisir tranquille]

Il existe une grande diversité de situations qui secrètent des sensations plus ou moins semblables mais ce n'est pas notre propos d'en faire ici une analyse plus approfondie. Notons que chaque thème reconnu dans son statut de taxème circonscrivant une « expérience émotionnelle » doit être défini et qualifié, *i.e.* l'espace topique propre à chacun de ces taxèmes doit être explicité. Par exemple, l'espace topique d'un taxème du [dépassement de soi] peut être caractérisé par des thèmes-spécificateurs du type :

- *occasions* (d'un tel dépassement) que sont les différentes formes du sport extrême,
- *indicateurs subjectifs* que sont les cris et les hurlements des acteurs,
- *témoignages* produits par les acteurs impliqués,
- *cycles de vie* (d'un tel dépassement) que sont les différentes phases de l'expérience émotionnelle,
- etc.

C'est la tâche d'une description plus systématique d'expliciter les espaces topiques des différents taxèmes permettant de comprendre l'expérience d'une émotion forte telle qu'elle est développée dans un corpus de documentaires info-touristiques.

Notons que les trois approches brièvement présenter ici pour identifier un taxème (une liste de taxèmes) constituent des « stratégies » complémentaires correspondant aussi à des sensibilités d'analystes différentes. Chacune des approches peut être utilisée également comme un outil de vérification et de correction d'une notation, d'un enregistrement de taxèmes obtenu par une approche donnée.

Par exemple, l'approche d'identification de situations filmiques à l'aide d'une grille analytique n'aboutit pas en elle-même à l'identification de taxèmes ne fournit que le matériel pour leur description et classification. C'est donc le troisième approche qui peut venir ici « en secours » en fournissant des hypothèses valables de ce que pourrait constituer un taxème. À l'inverse, la troisième approche cherchant à identifier d'emblée les principaux thèmes de base trouve en le deuxième approche une aide très estimable pour obtenir justement un matériel concret pour la description des taxèmes prenant en compte la spécificité des thèmes de base.

La première approche – celle utilisant la notion du thème-directeur pour établir une liste de taxèmes – à l'avantage par rapport aux deux autres de produire assez vite un résultat « tangible » constituant une hypothèse tout à fait sérieuse au sujet du contenu d'un document ou d'un corpus de documents audiovisuels. Cependant, elle a toujours besoin de la troisième approche – de celle qui s'interroge sur les principaux propos d'un document ou d'un corpus de documents audiovisuels – pour valider en quelque sorte la *pertinence* des thèmes-directeurs jouant le rôle de taxèmes dans la description du contenu. Elle a également besoin de la deuxième approche pour vérifier l'organisation des thèmes-directeurs jouant le rôle d'un taxème à l'aide des occurrences textuelles, i.e. des situations filmiques concernées.

8.5) Elaboration d'une base canonique de taxèmes

Revenons aux différentes occurrences identifiées ci-dessus qui constituent des sorte *d'événements* et de *moments audiovisuels* de situations de nature assez complexe et diversifiée que nous avons nommées [à la rencontre des habitants (d'un lieu visité)] et qui constituent, pour nous, un taxème central pour la description thématique de documentaires info-touristiques (mais qui peut être utilisé, avec plus ou moins de bonheur, également pour la description d'autres documents audiovisuels qui n'appartiennent pas à ce genre).

La diversité (figurative) des occurrences listées dans la figure 8.2 laisse présager une certaine complexité de la structure de l'espace topique couvert par ce taxème. Nous l'avons déjà dit au sujet du paramètre « action » qui se différencie en genres particuliers d'une rencontre (contact, initiation, communication, participation, etc.) et du rôle actoriel « habitants ». Mais, une description plus poussée montrerait que cette complexité de l'espace topique couvert par le taxème [à la rencontre des habitants (d'un lieu visité)] concerne toute une série d'autres aspects (réunis, dans la grille analytique représentée par la figure 8.2, sous le paramètre fourre-tout « autres facettes ») : les lieux sociaux et naturels, les périodes et moments possédant leur importance spécifique, les coutumes, traditions et mœurs à respecter, les « sujets » qui intéressent les gens, le temps et le climat, etc. Tous ces aspects constituent autant de thèmes spécificateurs du taxème [à la rencontre des habitants (d'un lieu visité)], c'est-à-dire des thèmes qui, ensemble, configurent l'espace topique du taxème en question (pour des explications plus techniques, cf. le chapitre 9).

Cependant, dans le cadre d'une description thématique donnée qui doit satisfaire à un ensemble de contraintes et objectifs pragmatiques, rien n'empêche que ces spécificateurs (du taxème en question) constituent eux-mêmes d'autres taxèmes (avec peut-être, comme spécifieur parmi d'autres, le taxème [à la rencontre des habitants (d'un lieu visité)]). Par exemple, pour une description thématique visant à expliciter l'offre touristique dans un corpus de documentaires info-touristiques, il paraît assez évident qu'on spécifie et élabore une base (un canon) de taxèmes incluant différents groupes dont plus particulièrement ceux représentés dans la figure 8.3.

Dans la perspective d'une exploitation pratique et/ou technologique, cela signifie qu'on considère que les groupes de taxèmes retenus dans la figure 8.3 possèdent une valeur informative suffisamment importante pour qu'il faille, par exemple, les inclure comme descripteurs dans un thesaurus, comme concepts dans une ontologie, comme thèmes-directeurs dans la construction d'un scénario thématique pour la production de documents audiovisuels personnalisés (*i.e.* adaptés aux intérêts et désirs du destinataire « touriste ») ou encore pour qu'il soit possible de construire, sur la base de ces taxèmes, un système de recherche d'information (par exemple, dans une vidéothèque) et de navigation thématique à travers des segments audiovisuels.

- taxème [guide] (pour réunir des informations relatives aux personnes, à leur genre, à leurs intérêts, à leur savoir-faire, etc.) ;
- taxème [habitants] (pour rendre compte, plus particulièrement, des différentes catégories de gens : jeunes, aborigènes, sportifs, gens du pouvoir, vedettes, ...) :
- taxème [activité] (pour rendre compte des différentes catégories d'activités lors d'un séjour touristique: accueil, hospitalité, convivialité, gastronomie, sport, spectacle folklorique,) :
- taxème [lieu (à intérêt touristique)] (pour rendre compte de tout type de lieux sociaux ou naturel possédant un intérêt pour tel ou tel type de destinataire-voyageur potentiel) :
- taxème [temps (à intérêt touristique)] (pour rendre compte de tout type de moments sociaux possédant un intérêt pour tel ou tel type de destinataire-voyageur potentiel) :
- taxème [monument (à intérêt touristique)] ;
- etc.

93

Figure 8.3 : *Canon – provisoire et partiel – de groupes de taxèmes structurant les informations relatives à un offre touristique*

Chapitre 9

Un format pour la description thématique

9.1) Introduction

Après avoir passé en revue quelques principes régissant une description thématique, il nous reste à identifier un format que nous voulons aussi explicite et aussi systématique que possible, dont le rôle est de « normaliser » la tâche de description thématique elle-même. Autrement dit, nous pensons qu'il est nécessaire de spécifier un cadre à la fois théorique et méthodologique qui régit les activités relatives à la description du contenu – activités qui sont centrales pour tout type d'application informatique ou non. Spécifier un format de description ne veut pas dire pour autant que ce format constituerait une sorte de dogme, de vérité à laquelle on ne pourrait plus toucher. Il nous paraît évident qu'un tel format est toujours susceptible d'être modifié, aménagé suivant d'une part les contraintes pratiques et technologiques et d'autre part les connaissances théoriques qui ne sont jamais, comme on le sait, définitives.

Ce chapitre est donc consacré à la spécification et mise en place d'un tel format pour la description thématique. Dans les sections 9.2 et 9.3, nous allons identifier un ensemble de critères qui nous semblent essentiels non seulement pour réaliser une description thématique mais aussi pour évaluer des descriptions existantes.

Dans la section 9.4, nous allons présenter et discuter un format de description qui nous semble être, pour le moment, le plus à même de satisfaire les tâches d'une description thématique.

La section 9.5 est consacrée à une brève présentation de la description taxinomique de l'espace topique d'un taxème et de taxèmes eux-mêmes. Dans la section 9.6 nous présenterons d'une manière très succincte la description dite méréonymique (ou partonymique), c'est-à-dire de la description des « parties » composant l'espace topique au sens d'un « tout ». Enfin, dans la section 9.7, nous proposerons encore quelques éléments pour une description narrative de l'espace topique d'un taxème. Les *descriptions taxinomique*, *méréonymique* et *narrative* forment, à nos yeux, trois approches complémentaires dont on peut se servir pour mener à bien une description thématique appropriée au contenu d'un corpus ou encore d'un fonds de documents (dans notre cas) audiovisuels.

9.2) Un point sur les descriptions thématiques

Dans la pratique, une description thématique peut prendre des allures très diverses. C'est une conséquence de la conception d'une part de ce qu'est le thème et de la description thématique, et d'autre part des contextes et des objectifs poursuivis. Répétons que la définition-description, la qualification d'un thème :

- 1) identifie un lieu de savoir et le nomme (elle le désigne soit à l'aide des termes soit à l'aide d'autres types d'expression – iconique, par exemple) ;
- 2) en propose une ou plusieurs définition(s) suivie(s) éventuellement d'une description, d'une exemplification voire d'une comparaison avec un autre (d'autres) lieu(x) de savoir ;
- 3) en propose le champ « notionnel » pertinent, *i.e.* le contexte d'un savoir (de connaissances) dans lequel ou par rapport auquel le lieu de savoir en question prend place, se profile ;
- 4) et explicite le statut structural, c'est-à-dire l'« implémentation » spécifique d'un thème ou d'une configuration dans un document audiovisuel ou un corpus de documents audiovisuels.

Enfin, il faut également remarquer qu'une définition-description d'un thème (taxème) peut (doit ?) :

- 5) déterminer le statut d'un lieu de savoir dans la description elle-même ;
- 6) déterminer d'éventuelles conditions d'emploi ou d'utilisation d'un lieu de savoir ;
- 7) proposer des traductions des lieux de savoir nommés (ou désignés) dans d'autres langues (d'autres systèmes d'expression).

Les sept points énumérés ci-dessus font partie des critères à prendre en considération pour évaluer la description du contenu d'un corpus de documents (audiovisuels). La description thématique d'un corpus de documents (audiovisuels) couvrant l'ensemble de ces sept critères est une entreprise lourde et difficile. On peut en effet constater que derrière tel ou tel outil, telle ou telle application concrète se trouvent des descriptions de contenu qui – selon les contraintes et objectifs pratiques – donnent une priorité à un sous-ensemble de critères énumérés ci-dessus au détriment d'autres critères pas ou peu pris en considération.

Le degré zéro d'une description thématique est formé par des listes de « mots » dits « mots-clé » supposés représenter – à un certain niveau de généralité – le contenu d'un corpus. On peut trouver des descriptions du contenu, qui – pour des raisons pratiques – ne proposent des définitions que pour quelques thèmes (centraux, « stratégiques », etc.) mais pas pour tous les thèmes utilisés. D'autres descriptions thématiques réduisent le champ notionnel à quelques relations de classification bien connue (thèmes plus généraux, thèmes plus spécialisés, thèmes dits associés). Dans certaines descriptions plus sensibles aux « scénarios » d'action ou de processus, on s'efforce de développer le champ notionnel d'un thème en y intégrant, outre les rapports taxinomiques et méréonymiques, une « logique » narrative et rhétorique.

Certaines descriptions thématiques « *enrégimentent* » – au niveau lexico-syntaxique – les procédures de définition, voire des descriptions ouvrant ainsi la voie à un traitement automatique ultérieur desdites définitions (sous forme de traductions, de recherches « plein texte », etc.). Certaines autres descriptions thématiques « *enrégimentent* » le positionnement d'un thème dans un champ notionnel en imposant (« à priori ») un ensemble de relations et de modèles (de type *graphes conceptuels*) à utiliser.

Certaines descriptions thématiques fournissent des indications plus précises dans le champ définitionnel d'un lieu de savoir en précisant, par exemple, un ensemble de contraintes pragmatiques : historicité du lieu de savoir, niveau de spécialisation de celui-ci, dépendance de celui-ci par rapport à d'autres lieux de savoir, degré d'acceptation de celui-ci par une communauté d'acteurs, degré de centralité de celui-ci pour un champ notionnel, etc. D'autres descriptions thématiques rendent explicites leur contexte de production (auteurs, objectifs, contexte, positionnement par rapport à l'existant, etc.) et donc la « perspective » inhérente à toute description du contenu.

Enfin, certaines descriptions « *augmentent* » la définition des champs notionnels d'un thème avec des critères permettant de tenir compte au moins de certains paramètres affectant le statut structural d'un thème dans un document audiovisuel

dont, en premier lieu, les critères de l'endroit textuel dans lequel le thème apparaît, de la durée textuelle pendant laquelle un thème est traité, des formes syncrétiques de manifestation d'un thème dans un document ou un segment audiovisuel et des procédures de mise en scène visuelle (cadrage, mouvement de caméra, type de plans visuels, etc.).

Ces différences montrent seulement une chose très évidente et simple à comprendre : l'analyse thématique d'un corpus, *i.e.* l'analyse du contenu d'un corpus de documents (de tout type : textuel, audiovisuel, oral, gestuel, etc.) peut répondre à des objectifs très variés et s'effectue dans les contextes les plus divers, s'appuie sur des compétences et des savoir-faire qui varient fortement d'une description à une autre et doit se plier aussi à des contraintes qui lui sont externes : contraintes en termes de temps de réalisation, de facilité de gestion et de suivi, de ressources humaines, de limites des technologies utilisées.

9.3) Principaux paramètres déterminant une description thématique

La spécification d'un format de description thématique est un enjeu crucial à la fois pour les exploitations pratiques et les applications technologiques d'une telle description et pour la recherche elle-même. Spécifier un format général de description thématique est crucial :

- d'un point de vue pratique : il constitue un « standard » *de facto* pour normaliser et pour comparer différentes descriptions, pour gérer aussi des projets de description et des exploitations pratiques (sous forme de thesaurus ou d'ontologies, de procédures d'indexation, de spécifications d'interfaces de recherche et de navigation, de spécifications de scénarii de production, de réutilisation ou d'édition de documents audiovisuels),
- d'un point de vue théorique : il explicite le niveau actuel et donc les limites de nos connaissances en matière de description thématique.

La description thématique est, contrairement à ce qu'on pourrait croire étant donné certaines utilisations assez simplistes, une entreprise très complexe. Le tableau de la figure 9.1 montre les principaux composants à prendre en considération pour développer, évaluer et gérer la place et le statut de la description d'un thème ou, plutôt, d'une configuration thématique, d'un réseau de thèmes :

1) Tout en s'appuyant nécessairement sur un corpus de documents, elle se situe en amont d'une description à proprement parler de l'« implémentation » d'un thème ou d'un réseau de thèmes dans un document audiovisuel.

2) Elle est elle-même dépendante d'un certain point de vue, de certaines « assomptions » et ne peut être en aucun cas considérée comme la seule et unique description possible.

3) Elle est, comme nous l'avons déjà vu à plusieurs reprises (et notamment dans la section précédente), dépendante de contraintes pragmatiques en ce qui concerne aussi bien son « cycle de vie » que son état épistémique (de connaissances).

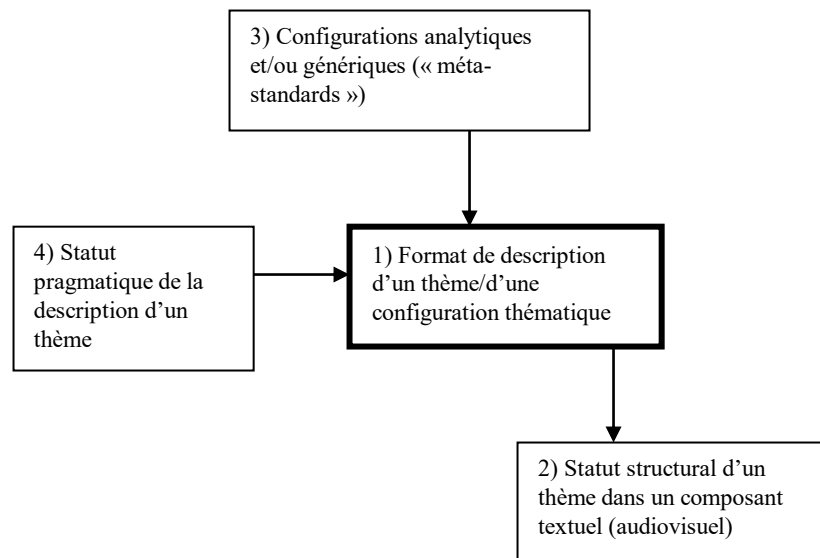


Figure 9.1 : *Principaux composants à prendre en considération pour développer, évaluer et gérer une description thématique*

Le premier point concerne le rapport particulier entre la description d'un thème et la description de la place particulière d'un thème dans un document audiovisuel. Il est représenté, dans la figure 8.1, par la flèche qui va de la boîte 1 à la boîte 2. Cette distinction entre la boîte 1 et la boîte 2 signifie simplement qu'aucune description thématique d'un corpus de documents à proprement parler n'est possible sans une description préalable des thèmes sollicités dans le corpus. Mais – comme déjà dit à plusieurs reprises – une description thématique en elle-même n'est pas encore une

description de la « vie » d'un thème dans un document ou un corpus de documents. Il ne faut donc pas perdre de vue la distinction entre d'une part la description (l'identification, la qualification et la classification) d'un thème et d'autre part la description de la place d'un thème et de sa fonction dans un segment audiovisuel, dans un document ou dans un corpus de documents audiovisuels.

Par ailleurs, il faut distinguer également entre description et exemplification d'un thème à l'aide de quelques segments choisis dans lequel « apparaît » le thème en question. Nous le verrons ci-après, dans le format de description d'un thème (cf. figure 9.2), une ligne est réservée à *exemples* étant donné l'importance (didactique) de « bons » exemples. Mais « donner un exemple » d'un thème, d'un lieu de savoir provenant d'un corpus de documents de référence n'est naturellement pas une description à proprement parler du profil particulier du même thème dans un segment ou un document audiovisuel donné. En ce qui concerne plus particulièrement la description du statut structural d'un thème dans un segment ou un document audiovisuel, nous l'aborderons d'une manière aussi systématique que possible dans la quatrième partie de cet ouvrage.

Le deuxième point cité ci-dessus concerne le rapport entre configuration analytique et format de description d'un thème ou d'une configuration thématique. Il nous renvoie à la discussion du chapitre 7 (section 7.8) concernant le fait qu'un thème, une configuration thématique elle-même contient obligatoirement un point de vue, une certaine perspective. Ce point de vue dépend du choix (implicite ou explicite) d'un standard (d'un modèle) de référence à partir duquel est élaboré, *i.e.* défini et décrit le champ notionnel d'un thème ou d'une configuration thématique.

Le troisième point mentionné ci-dessus concerne enfin le *statut pragmatique* d'une description thématique et renvoie au fait qu'une description est un projet, que ce projet connaît des cycles de vie tels que ceux de l'analyse des besoins et de l'existant, de l'identification de listes de thèmes-candidats pouvant jouer le rôle de taxèmes, de la veille de ressources d'information pouvant aider à la description de thèmes, de la définition-description de thèmes, de l'échafaudage de procédures de tests, d'évaluation et de correction d'une description thématique, de sa réalisation définitive, de son édition et de sa conversion en un thesaurus, une ontologie, une base de connaissances ou un scénario.

9.4) Un format pour la description d'un thème

La figure 9.2 présente donc d'une manière synthétique un format de description des thèmes (taxèmes) qui est suffisamment général mais aussi explicite pour être utilisé (tel quel ou moyennant certaines contraintes supplémentaires) pour la description du contenu d'un corpus de documents (audiovisuels mais aussi textuels à proprement parler).

Ce format est structurellement assez proche des formats standards de définition qu'on trouve dans le contexte de l'élaboration de thesaurus et d'ontologies. En effet, comme nous l'avons déjà vu dans le chapitre 3 consacré aux différentes exploitations pratiques de la description sémiotique d'un corpus de documents audiovisuels, on distingue parfois, dans le cas des thesaurus (à base de *schémas fléchés* et à *facettes*) et des ontologies :

- une partie *déclaration de spécificateurs* (*i.e.* réservée à la déclaration des thèmes permettant de spécifier le rôle et la place d'un taxème dans une ontologie ou dans un schéma fléché d'un thesaurus) ;
- une partie *définition* (*i.e.* comportant une définition assez improprement dite conceptuelle dans ce sens qu'elle est une simple reformulation en langage naturel des spécificateurs qualifiant un taxème, et une autre définition de nouveau assez improprement appelée encyclopédique dans ce sens qu'elle recouvre une diversité plus importante d'informations à propos du taxème en question).

Comme déjà expliqué dans les deux chapitres précédents, un des points les plus cruciaux pour une description thématique est l'identification d'une base de taxèmes organisant ensemble l'espace notionnel ou topique d'une telle description. L'identification d'une telle base de taxèmes se fait à l'aide de plusieurs « stratégies dont nous avons présenté les trois suivantes : utilisation des thèmes-directeurs textuels comme candidats pour une telle base ; analyse comparative (à l'aide de modèles analytiques) de situations audiovisuelles appartenant (à titre d'hypothèse) à un même « grand thème » ; identification interprétative des thèmes constitutifs sur la base desquels s'élabore et se réalise le propos d'un segment ou d'un document audiovisuel.

Critères :		Contenu :
Numéro d'identification		numéro
Entrée		taxème
Qualification	définition	définition. du taxème

	description (explication, ...)	autres formes de qualification d'un taxème telles que description, explication, énumération, etc.
	restrictions	éventuelles restrictions concernant la validité et la portée de la qualification
	liens	(éventuellement) lien(s) vers d'autres qualifications (dans le même projet, d'autres projets) du taxème
	champ taxémique	relations (liens) vers les autres taxèmes constituant une description
Exemples		lien(s) vers un ou plusieurs: segment(s) audiovisuel(s)
Espace topique		« réseau » des spécificateurs organisant l'espace conceptuel (topique) du taxème
	description taxinomique	spécificateurs du type taxinomique
	description méréonymique	spécificateurs du type méréonymique
	description narrative (« événementielle »)	spécificateurs du type « narratif »
Statut structural		« implémentation » d'un taxème (thème) dans un segment ou document audiovisuel (cf. partie IV de cet ouvrage)
Traduction	langue(s) :	
	autres systèmes de signes:	représentations graphiques, iconiques, etc.
Statut pragmatique		de la description
	auteur	auteur(s) de la description
	date	date de la description
	lieu	lieu de la description
	contexte et objectif	contexte et objectifs d'application
	cycle de vie	phase de la description et approbation
	autre	autres

Figure 9.2. : *Format de description de l'espace topique d'un taxème ou d'un thème*

Or, une fois la base (hypothétique et donc toujours révisable) de tels taxèmes identifiée, le travail le plus important consiste en l'explicitation des *espaces topiques* relatifs à chacun de ces taxèmes. Or, c'est la fonction du format représenté synthétiquement par la figure 9.2, de fournir un cadre explicite de référence pour cette tâche complexe.

Une première entrée est réservée au *numéro d'identification* de la description qui est une sorte de clé principale permettant d'ordonner les descriptions et de les retrouver dans une « base » de descriptions.

La deuxième entrée est réservée à l'*identification* et à la *désignation* du taxème à décrire. Très souvent, on utilise à cette fin des substantifs, noms, syntagmes (« synthèmes ») mais toujours très courts comme si c'était une nécessité de procéder ainsi. Mais cette façon de procéder n'est qu'une tradition bien établie, une *coutume* qui vient vraisemblablement d'une certaine pratique terminologique, voire lexicologique répandue. Rien n'empêche, cependant, d'utiliser, voire de forger un genre particulier pour désigner et exprimer un thème. Citons comme exemple – à notre avis – très instructif la réutilisation contrôlée de ce qu'on appelle la *titraille* en journalisme : le taxème ou le thème à qualifier, exprimé sous forme d'un ou plusieurs *titres* afin de garantir une meilleure compréhension « intuitive » de celui-ci. Par exemple de grands thèmes tels que la faune et la flore se retrouvent, évidemment, dans des corpus de documentaires très variés : info-touristique, animalier, écologique, etc. Mais, il va de soi qu'il y a des différences de sens très systématiques qui, justement, nous permettent de distinguer entre, par exemple, un documentaire info-touristique sur les Alpes, un documentaire animalier sur la même région ou encore un documentaire à visée écologique et politique.

Vient ensuite l'entrée réservée à la *qualification* du taxème à l'aide d'un ensemble d'actes de discours spécifiques : la *définition* à proprement parler mais aussi, éventuellement, une *description*, une *explication*, une *énumération*, voire une *narration* ou une *argumentation*, c'est-à-dire tout acte permettant de fournir des informations relatives au sens du taxème, à son contenu. Bien sûr, l'emploi « raisonné » et approprié de ces actes (comme la *définition*, par ailleurs) présuppose une sorte de « grammaire », des schémas de construction qui les sous-tendent. Nous ne pourrions pas développer davantage cette problématique (pourtant cruciale pour toute description – représentation des connaissances) dans cet ouvrage et renvoyons le lecteur pour plus d'informations à notre ouvrage sur le traitement de l'information [STO 01].

Nous utilisons ici délibérément la notion de « qualification » (au lieu de celle de définition) en l'empruntant à la tradition rhétorique [LAU 63] qui propose une vision, à notre avis, beaucoup plus réaliste et pragmatique de la définition d'une notion que les approches terminologiques ou lexico-linguistiques auxquelles on se réfère d'habitude dans ce genre d'entreprise. Comme déjà dit à plusieurs reprises, un thème est un « lieu de savoir » supposé commun à une « communauté d'acteurs » (à un « actant collectif »

[GRE 79]). Une telle « communauté » peut être un groupe d'experts ou de spécialistes, une catégorie socio-professionnelle, une organisation sociale, une institution, etc. Or, une qualification est toujours déterminée par rapport à un contexte dit pragmatique et, de ce fait, se trouve, en principe, en concurrence avec d'autres qualifications, d'autres « visions ». Dans le sens de la rhétorique classique, la qualification est donc une tentative (tantôt s'exerçant à l'aide d'arguments supposés rationnels, tantôt s'exerçant à l'aide d'autres moyens liés, par exemple, au statut, au renom, au pouvoir d'un actant) d'imposer une certaine vision à une communauté d'acteurs et de faire adhérer celle-ci à cette vision.

Un sous-champ de l'entrée « qualification » est réservé à l'annotation de *restrictions éventuelles* à la définition d'un taxème – restrictions qui peuvent concerner, par exemple, la certitude (épistémique) dont jouit une définition mais aussi sa « satisfaction ». Le sous-champ *liens* faisant également partie du champ « qualification » prévoit la possibilité de créer un réseau (intertextuel) entre différentes définitions du « même » taxème – différentes définitions élaborées et proposées soit dans un même projet de description (mais appartenant à tel ou tel cycle particulier de celui-ci), soit dans d'autres projets de description. Enfin, le sous-champ *champ taxémique* est réservé à l'intégration d'un taxème dans un canon de taxèmes constituant une description thématique. Cette intégration peut être de nature taxinomique, méréonymique ou encore narrative (*lato sensu*), c'est-à-dire qu'un taxème peut être un taxème plus spécialisé ou plus général par rapport à un autre taxème faisant partie du même canon, il peut constituer une partie d'un autre taxème ou avoir d'autres taxèmes comme parties, et il peut être positionné par rapports à d'autres taxèmes à l'aide de relations d'action²⁸.

L'entrée *exemples* permet de créer des liens vers des segments ou documents audiovisuels dans lesquels le taxème en question est « implémenté ». Rien n'empêche d'organiser d'une manière plus explicite cette entrée en prévoyant, par exemple, des sous-champs plus spécialisés tels que « exemples standards », « exemples a-typiques », « exemples didactiques », etc.

Vient ensuite l'entrée centrale *espace topique* qui est donc réservée à l'explicitation du *réseau thématique* se constituant sur la base de et en référence du taxème (qui devient donc une sorte d'étalon pour jauger la pertinence des thèmes-spécificateurs pris en considération) et qui, simultanément constitue cet espace cognitif qui est propre à un taxème. Nous avons prévu trois approches pour expliciter cet espace topique d'un

²⁸ cf. à ce propos, nos explications dans la section 9.8

taxème que nous développerons plus en détail dans les sections suivantes. Mais cela ne signifie pas qu'il n'y aurait pas d'autres approches possibles. Les trois approches sont, comme déjà mentionné brièvement dans le chapitre 7, l'approche *taxinomique*, l'approche *méréonymique* et, enfin, l'approche dite *narrative* à laquelle nous tenons plus particulièrement dans la mesure où elle n'est que rarement prise en considération dans les descriptions thématiques malgré son importance capitale pour une grande partie des genres textuels.

L'entrée *statut structural* qui vient après celle réservée à l'explicitation de l'espace topique d'un taxème, concerne plus particulièrement l'ancrage, l'implémentation du taxème dans tel ou tel segment audiovisuel, voire tel ou tel document audiovisuel. Nous n'avons pas développé davantage cette entrée dans la figure 9.2 étant donné qu'elle constituera le thème, le sujet principal de la quatrième partie de cet ouvrage. Pour une présentation synthétique de cette entrée, on peut consulter la figure 10.1 dans le chapitre 10.

L'entrée *traduction* concerne, comme l'intitulé l'indique déjà, les éventuelles traductions d'une description thématique soit dans d'autres langues soit encore – si c'est possible – dans d'autres systèmes d'expression. Par exemple, même si on laisse la qualification et l'explicitation de l'espace topique dans une langue naturelle (plus ou moins « normalisée »), on peut toujours décider de représenter les principaux taxèmes dans un langage iconique.

Enfin, l'entrée *statut pragmatique* réunit toutes les informations relatives au contexte de la description elle-même : auteur(s) de description, dates et lieux, cycle de vie du projet, etc. Il convient d'identifier explicitement le *statut* d'un taxème dans une description thématique. Selon la précision de la description et les enjeux pratiques, on peut rencontrer des typologies de statut plus ou moins élaborées. On peut noter, à titre d'exemple, les types suivants courants faisant appel aux *cycles de vie* d'un projet de description ainsi qu'aux *versions différentes* qui peuvent exister d'une description thématique:

- *ébauche (esquisse,...)* : première identification d'un futur taxème (thème),
- *provisoire* : statut provisoire d'un taxème (thème),
- *complément* : complément d'un taxème (thème) déjà existant,
- *proposé par* : taxème qui est proposé par ... (mais qui attend encore une sanction collective),

- *<absence d'une annotation quelconque>* : (implicitement) statut définitif d'un taxème (thème),
- *à préférer à* : taxème (thème) qui est à préférer à un autre taxème (thème).

Remarquons qu'une telle typologie peut s'avérer centrale lorsqu'on se trouve dans le contexte d'un travail collectif visant la *constitution* et *l'approbation* collective d'un thesaurus, d'une ontologie ou d'un dictionnaire. Dans ce contexte, devient critique la gestion de la coordination des activités des différents acteurs impliqués et des conséquences de celles-ci. Par exemple, il va de soi que si un acteur souhaite ajouter un thème à une ontologie (ou un dictionnaire) de thèmes, cette proposition doit recevoir l'approbation soit de la collectivité soit d'un groupe d'experts de cette dernière.

9.5) La description taxinomique d'un taxème

D'une manière très récurrente, un thème (et donc aussi, le thème jouant le rôle d'un taxème dans une description thématique donnée) est spécifié principalement à l'aide de deux approches de classification : l'approche *taxinomique* et l'approche *méréonymique*. La classification taxinomique vise à donner une description explicite:

- du rapport *d'identité* (de *similarité*) et du *contraste* entre deux thèmes (taxèmes),
- du rapport de *généralité/spécificité* entre deux ou plusieurs thèmes (taxèmes).

Une description thématique se construisant sur la base de ces deux types de rapports postule qu'il y a un fonds commun entre deux, voire plusieurs thèmes. Mais, à part ce fonds commun, chaque thème pris en considération possède des aspects particuliers qui les distinguent des autres thèmes :

- Dans le cas du rapport d'identité/de contraste, la particularité consiste en la présence d'aspects spécifiques qui différencient un thème d'autres thèmes.
- Dans le cas du rapport de généralité/spécificité, la particularité s'articule comme un enrichissement d'aspects spécifiques qui distinguent tel thème (plus « pauvre » en aspects) de tel autre thème (plus « riche » en aspects).

Nous utilisons ici l'approche taxinomique comme un paramètre pour expliciter l'espace topique ou conceptuel d'un taxème, *i.e.* d'un thème dont le rôle principal consiste à circonscrire, avec d'autres taxèmes, l'espace conceptuel global mais aussi le niveau de pertinence d'une description thématique. Cette précision est importante pour

la raison suivante : l'approche taxinomique (tout autant que l'approche méréonymique et narrative) jouit d'un double statut :

- 1) Elle permet de décrire la dimension de l'espace topique ou conceptuel d'un taxème.
- 2) Elle permet également de positionner les taxèmes les uns par rapport aux autres dans une hiérarchie partielle et « différentielle ».

Nous allons tout de suite expliquer le premier point. Un mot seulement en ce qui concerne le deuxième point. Lorsque nous parlons de « base (canonique) » de taxèmes constituant le niveau de pertinence d'une description thématique, cela ne signifie pas (obligatoirement) que cette base soit non-structurée, qu'elle doive se présenter (obligatoirement) sous forme d'une *simple liste* de thèmes jouant le rôle de taxèmes dans une description thématique donnée. En effet, en sollicitant les approches taxinomique, méréonymique et narrative, la base elle-même de taxèmes se transforme en un *espace structuré* décrivant les « lignes de pertinence » choisies par une description thématique et susceptibles d'être modifiées par l'ajout ultérieur de taxèmes dans le réseau taxinomique, méréonymique et narratif des taxèmes déjà existants.

Cette propriété des relations taxinomiques, méréonymiques et narratives de pouvoir organiser aussi bien l'espace conceptuel de la base (canonique) de taxèmes d'une description donnée que l'espace topique ou conceptuel *propre à chaque taxème*, montre bien qu'elles font partie de ce que nous avons appelé les « modèles analytiques » ou encore les « méta-standards » auxquels on se réfère pour mettre en place une description thématique.

Venons-en maintenant à la description taxinomique de l'espace topique ou conceptuel propre à un taxème. Pour cela, nous nous appuyerons sur deux exemples que nous avons déjà rencontrés dans les chapitres précédents. Il s'agit du taxème [habitants (d'un lieu visité)] et du taxème [à la rencontre des habitants (d'un lieu visité)] - deux taxèmes donc pour une description thématique d'un corpus de documentaires info-touristiques.

Le taxème [habitants (d'un lieu visité)] ne peut se présenter que sous forme de différentes « spécialisations » qui s'expliquent par le recours à un « modèle analytique » présumé imposant des axes de spécialisations (qu'on peut également appeler *dimensions thématiques*) tels que :

- axe « genre » : femme, homme ;
- axe « age » : jeunes, adulte ;

- axe « origine » : indigènes, aborigènes ;
- axe « nationalité » : norvégien, américain, autrichien, etc. ;
- axe « catégorie socio-professionnelle » : chanteur, artiste, modiste, ouvrier.

Il est donc très important de retenir que toute description de l'espace topique ou conceptuel d'un taxème repose sur une double décision :

- le choix du *type* (« syntaxique ») des *spécificateurs* : taxinomiques, méréonymiques, narratifs, modaux, etc. ;
- le choix de *l'axe thématique* (de la dimension thématique), c'est-à-dire du point de vue à adopter en référence à un modèle analytique pour décrire à l'aide d'un certain type (« syntaxique ») de spécificateurs l'espace topique ou conceptuel d'un taxème.

Insistons sur ce point si important (et curieusement si peu problématisé dans les descriptions et classifications taxinomiques ou autres), le choix d'axes thématiques est motivé par la présence *présupposée* ou *explicitée* d'un modèle, d'une configuration analytique, *i.e.* d'un méta-standard qui détermine la description thématique (cf. à ce sujet nos explications dans la section 7.8). L'axe (la dimension) thématique est, en d'autres termes, *lui-même* un thème, un « lieu de savoir », qui « sert » avant tout d'« étalon de pertinence » pour la description d'un taxème, ce qui peut être rendu par la règle suivante :

« Décrivons l'organisation (taxinomique, méréonymique, narrative) O du taxème T en tenant compte de l'axe de pertinence P en référence au modèle analytique M ».

Prenons également comme exemple le taxème [à la rencontre des habitants (d'un lieu visité)]. En comparant les situations audiovisuelles identifiées dans la figure 7.1 et d'autres situations semblables, on peut dégager « derrière » ces situations une sorte de stéréotype, de représentation culturelle typique des « cycles de vie » d'une rencontre touristique (qui ne sont pas les mêmes, par exemple, pour une rencontre amoureuse ou une rencontre professionnelle).

Or, cette représentation culturelle typique, représentée dans la figure 9.3 peut servir de modèle analytique pour organiser les axes ou dimensions thématiques selon lesquels on décrit l'organisation taxinomique, méréonymique et/ou narrative de l'espace topique du taxème en question.

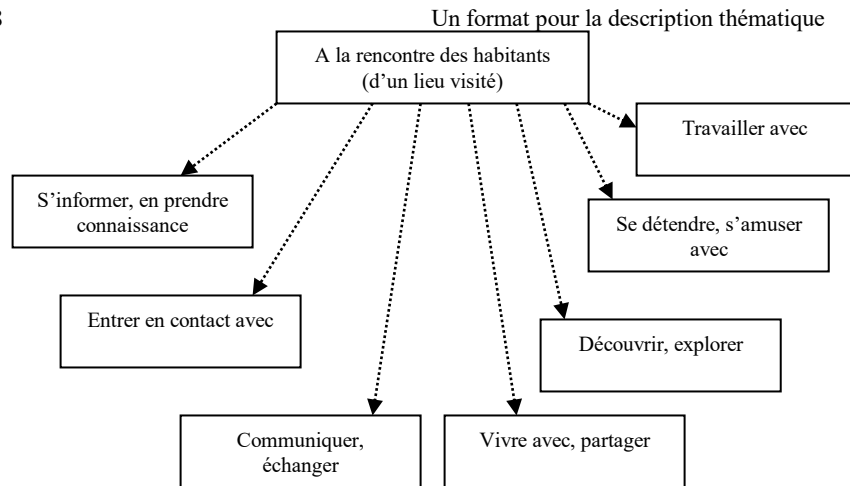


Figure 9.3 : Représentation culturelle typique sous-jacente au taxème [à la rencontre des habitants (d'un lieu visité)]

En tenant compte de ces axes ou *facettes*, comme on dit aussi dans le domaine de l'ingénierie des thesaurus à facettes, dans l'espace topique du taxème ci-dessous (figure 9.4), voici une version quelque peu simplifiée et partielle d'une description taxinomique du taxème [à la rencontre des habitants (d'un lieu visité)] :

- Taxème : [à la rencontre des habitants (d'un lieu visité)]
- Spéc :
 - {selon l'axe *connaître* :} [prise d'information auprès les habitants[, [enquête] ;
 - {selon l'axe *contact* :} [accueil chez l'habitant], [hébergement chez l'habitant] ;
 - {selon l'axe *communication* :} : [échange], [discussion avec habitants] ;
 - {selon l'axe *partage* :} [vivre avec les habitants], [partager la table] ;
 - {selon l'axe *détente* :} [sortie dans lieux de divertissement], [faire la fête] ;
 - {selon l'axe *compétition* :} [faire du sport avec] ;

Figure 9.4 : *Description taxinomique partielle du espace topique [à la rencontre des habitants (d'un lieu visité)]*

Afin de « paramétrer » l'espace topique du taxème en question, il faut sélectionner le thème spécifique d'un axe donné et le positionner à l'aide des spécifieurs dans une configuration thématique appropriée. Prenons l'exemple des deux thèmes [accueil] (*i.e.* scènes d'accueil dans les documentaires) et [sortie] (*i.e.* scènes de sortie avec des jeunes gens) qui occupent deux endroits différents dans l'espace topique [à la rencontre des habitants (d'un lieu visité)]. Si on explicite le premier thème, il se développe, typiquement, dans une configuration représentée sur la figure 9.5; si on explicite le deuxième thème, il se développe typiquement dans une configuration représentée sur la figure 9.6.

<i>Taxème</i> : [à la rencontre des habitants (d'un lieu visité)]
{axe <i>contact</i> :}
<i>Spec.</i> : [accueil chez l'habitant]
<i>Acteur</i> : [guide (=touriste)]
<i>Destinataire</i> : [habitants du lieu visité]
<i>Lieu</i> : [maison individuelle], [lieu de travail]
<i>Moment</i> : [jour], [déjeuner], [dîner], [five o'clock tea]

Figure 9.5 : *description sommaire du sous-espace topique [accueil chez l'habitant]*

Ces deux exemples montrent bien la grande *complexité* conceptuelle ou cognitive d'un espace topique qui organise la compréhension d'un thème tel que celui que nous avons désigné par le syntagme [*à la rencontre des habitants (d'un lieu visité)*]. Ils nous montrent également que cet espace se décompose en des *sous-espaces caractéristiques* « découpés » sémantiquement par le choix de tel ou tel axe (ou dimension) thématique (provenant d'un modèle analytique de référence) et que ces espaces sont partiellement *isomorphes*, c'est-à-dire qu'ils peuvent partager au moins partiellement le même type de structure (taxinomique, méréonymique et narrative).

<i>Taxème</i> : [à la rencontre des habitants (d'un lieu visité)]
{axe <i>détente</i> :}
<i>Spec.</i> : [sortie dans lieux de divertissement]
<i>Acteur</i> : [guide (=touriste)]
<i>Co-Acteur</i> : [jeunes gens] (< [habitants du lieu visité])
<i>Lieu</i> : [boîtes de nuit], [pub], [concert open air]
<i>Moment</i> : [jour], [soir], [nuit]

Figure 9.6 : *description sommaire du sous-espace topique* [sortie dans lieux de divertissement]

Espace topique:			« réseau » des spécifieurs organisant l'espace conceptuel (topique) du taxème
	description taxinomique	axe (dimension) thématique	choix d'un axe de pertinence en référence à un modèle analytique
		gén(éral)	spécifieur(s) général (généraux) étant donné une classification taxinomique
		spéc(ifique)	spécifieurs spécialisés étant donné une classification taxinomique
		sim(ilaire)	spécifieurs qui possèdent "pratiquement" (dans ce contexte, etc.) le même sens
		cont(raste)	spécifieurs qui sont plus ou moins différents les uns des autres
	description méréonymique		spécifieurs du type méréonymique
	description narrative		spécifieurs du type narratif et rhétorique

Figure 9.7. : *les principaux éléments pour décrire l'espace taxinomique d'un taxème en particulier et d'un thème en général*

Le tableau de figure 9.7 représente donc les principaux rapports taxinomiques qu'on connaît d'ailleurs très bien dans pratiquement toutes les disciplines scientifiques et dont une des tâches principales est de constituer des taxinomies de leurs objets d'investigation. En tenant compte donc des relations identifiées ci-dessus, on peut expliciter l'organisation taxinomique de l'espace topique d'un taxème choisi.

Cependant, répétons-le encore une fois, une description taxinomique en particulier et toute autre description thématique en général, doit avoir recours (d'une manière implicite ou explicite) à un modèle analytique, à un point de vue à adopter pour décrire un thème, une configuration thématique.

9.6) La description méréonymique d'un taxème

Dans l'approche méréonymique (partonymique) d'un taxème, on essaie d'expliciter – étant donné un certain point de vue sous forme d'un axe (ou d'une dimension) thématique – les différents composants ou constituants d'une situation, d'un objet. Autrement dit, l'approche méréonymique tente d'identifier :

- les différentes parties d'un tout
- les types de rapports qui lient les premières au second.

On distingue, habituellement (mais pas d'une manière exclusive ni – encore moins ! – définitive) différents types de relation méréonymique dont notamment les quatre suivants:

- la relation de *composition* proprement dite d'un objet ou d'une situation (*i.e.* des objets physiques ou mentaux qui constituent ensemble un *nouvel* objet comme, par exemple, les segments audiovisuels qui composent un document audiovisuel) ;
- la relation de *caractérisation* d'un objet par ses qualités (*i.e.* la qualités perceptives, chromatiques morphologiques, ... qui caractérisent tel ou tel objet physique comme, par exemple, une représentation photographique d'un objet qui peut être caractérisée, entre autres, par ses formes et ses couleurs) ;
- la relation *casuelle* ou *actantielle*, c'est-à-dire le *rôle* ou la *fonction* qu'occupe un objet, une entité dans une situation (cf. ci-après) ;
- la relation de *localisation* d'un objet dans un lieu (physique, social, conceptuel, etc.) ou une période temporelle et par rapport à d'autres objets.

Tout en affirmant qu'il ne s'agit ici que d'un *échantillon* de relations méréonymiques (certainement très typiques), identifiées et décrites grâce, notamment, aux travaux en lexicologie et sémantique lexicale, elles sont d'une très grande utilité pour description thématique dont la tâche ne peut pas être réduite à produire simplement des taxinomies de thèmes (ou concepts, peu importe) pour caractériser un domaine d'expertise tel qu'un corpus de documents audiovisuels. Ceci étant, on comprend bien que la notion « partie » (d'une situation) est à prendre dans un sens très général. En effet, une partie peut être :

- un objet physique ou social (institutionnel),
- une entité abstraite,
- un rôle,
- un attribut,
- une valeur,
- ou encore une portion spatio-temporelle.

Mentionnons ici plus particulièrement la problématique spécifique des *cas sémantiques* (à distinguer du cas au sens grammatical), *i.e.* des *rôles* impliqués dans une

situation ou, plutôt, dans un type de situation. Cette question a été traitée, en linguistique, par Fillmore [FIL 69] qui distingue un ensemble plus ou moins canonique de cas à l'aide desquels on pense pouvoir décrire certains aspects de la sémantique verbale (conçue comme une sémantique de cadres énonciatifs et discursifs et de scènes rhétorico-narratives). Parmi l'ensemble des cas proposés par Fillmore, on compte les suivants : l'*agent* qui est l'instigateur d'une action, l'*objet* d'une action, l'*instrument* à l'aide duquel une action se réalise, le *patient* au détriment duquel une action se réalise, le *bénéficiaire* d'une action. Les différents rôles ou cas sémantiques peuvent se différencier en des rôles plus spécialisés. La liste elle-même ne possède pas un caractère définitif et a été, d'ailleurs, critiquée et modifiée par la suite.

Un exemple est représenté sous forme de graphe conceptuel (figure 9.8). Il s'agit de la situation de la *pêche* qui – d'un point de vue tant lexical que conceptuel – peut être qualifiée par différents rôles typiques, i.e. le rôle de l'*objet* de la pêche ; le rôle de l'*instrument* de la pêche ou encore le rôle de l'*agent* de la pêche. Cette description – plutôt lexicale et superficielle – de la partie casuelle de l'espace topique du thème de la pêche, peut naturellement être enrichie si ce même thème acquiert le statut d'un taxème dans la description thématique d'un corpus de documents (audiovisuels). Dans ce cas, on peut très certainement prévoir non seulement une série bien plus importante de thèmes-spécificateurs jouant le rôle de l'agent, de l'objet, de l'instrument, etc., mais aussi l'existence de toute une variété d'autres thèmes-spécificateurs dont la fonction dans l'espace topique du taxème doit être décrite par d'autres rôles (tels que les bénéficiaires d'une pêche, les adversaires d'une pêche, etc.), voire des rôles plus spécialisés (par exemple, si on considère le thème de la pêche au sens d'un secteur économique et non pas exclusivement au sens d'une action technique, le pêcheur occupe plutôt le rôle d'un *agent-exécutant* tandis que le rôle de l'*agent-décideur*, du *décisionnaire* revient aux petits et grands industriels de la pêche, aux syndicats et autres corporations de la pêche, etc.).

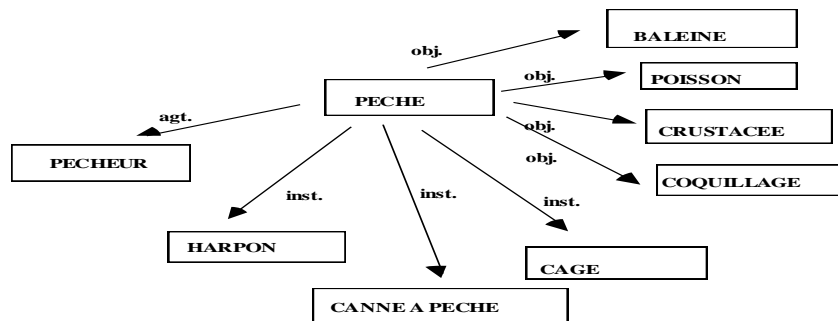


Figure 9.8 : *Exemple d'un réseau composé de cas sémantiques*

Enfin, signalons ici aussi la syntaxe actantielle (la théorie des actants) développée par Greimas [GRE 79] qui supplée à la théorie des cas sémantiques dans le cadre d'une sémiotique narrative – cadre qui est vraisemblablement plus apte à pour produire une description conceptuellement plus riche de la partie casuelle de l'espace topique d'un taxème que la sémantique linguistique de Fillmore. Nous allons en rendre compte dans la section suivante consacrée à la description dite narrative d'un taxème ou, plus généralement, d'un thème.

Tout autant que pour l'approche taxinomique, aussi est déterminant pour l'approche méréonymique le choix d'un axe (d'une dimension) thématique, le choix d'un certain point de vue suivant lequel les parties pertinentes d'un tout donné seront identifiées. Par exemple, en considérant de plus près le taxème [objet (à intérêt touristique) typique] dans notre corpus de documentaires info-touristiques, on peut identifier des séries d'attributs récurrents qui contribuent à sa compréhension :

- le *statut mythique* d'un objet à intérêt touristique : (*i.e.* d'être l'objet d'une « vénération collective », d'une « admiration », d'une attitude affective durable) ;
- son *statut historique* : (*i.e.* l'« ancienneté » de l'objet en question, son rôle de témoignage exceptionnel de l'histoire du lieu visité) ;
- son statut de *singularité* (parmi d'autres objets potentiellement intéressants) ;
- son *statut déviant* par rapport à une norme existante (*i.e.* l'aspect « surprenant », « curieux », « bizarre » de l'objet, etc.).

Enfin, sur la figure 9.9, nous voyons encore résumée la partie du *format* (du cadre théorique et méthodologique) qui concerne la description méréonymique de l'espace topique d'un taxème.

Espace topique:			« réseau » des spécificateurs organisant l'espace conceptuel (topique) du taxème
	description méréonymique	axe (dimension) thématique	choix d'un axe de pertinence en référence à un modèle analytique
		att(ribut)	spécificateurs du type « valeur », « qualité », etc..
		part(ie)_de	spécificateurs de type composants (d'un objet), propriété (d'une personne), etc.

		act(ant) avec une famille de rôles plus spécialisés : agt (agent), dest(inataire), prop(iétaire), inst(rument), etc.	spécifieurs de type "rôle", "fonction"
		loc(alisation): localisation temporelle, spatiale et notionnelle	spécifieurs de type « localisation » (spatio-temporelle et « notionnelle »)

Figure 9.9 : Les principaux éléments pour décrire l'espace méronymique d'un taxème en particulier et d'un thème en général

9.7) La description narrative d'un taxème

Ce troisième type d'approche devient de plus en plus populaire dans l'ingénierie des connaissances. Il s'appuie sur des recherches en narratologie et, plus particulièrement, sur la sémiotique narrative et convient notamment à la description des taxèmes décrivant des événements, des actions ou encore des processus – donc de tout type de situation historique (à caractère historique) ou évolutive. L'intitulé « description narrative » comporte une ambiguïté due au fait que le phénomène narratif est traité, dans la littérature spécialisée, dans au moins trois sens différents :

- 1) Un premier sens renvoie au *genre narratif* (récit, conte, légende, etc.).
- 2) Un deuxième sens renvoie à la *dimension narrative de tout texte* ou document, c'est-à-dire à l'intégration (syntagmatique) des informations thématisées dans un texte ou document suivant un *plan* ou encore un *parcours* qui, dans des cas *très simples*, s'exprime par la succession de scènes et séquences composant un document (nous parlerons de cette dimension dans la partie IV de cet ouvrage).
- 3) Un troisième sens renvoie au fait que tout événement fait (potentiellement) partie d'un *réseau événementiel* dont l'organisation et la dynamique peuvent être pensées et conçues d'une manière structuralement analogue à l'organisation événementielle d'un genre narratif (d'un conte, par exemple, ou d'une légende).

C'est le *troisième* sens du « narratif » (au sens donc d'un « réseau événementiel ») qui nous intéresse ici dans l'explicitation de l'espace topique d'un taxème. Sans rentrer ici dans trop de détails, notons qu'on peut distinguer un ensemble de *registres narratifs* très typiques composant l'espace topique d'un taxème décrivant un événement ou une action. Ainsi, selon le *registre chronologique*, une situation action est thématisée comme

une *succession* dans le temps d'actes ou d'événements. Les questions suivantes (figure 9.10) servent à l'explicitation du registre en question :

- Quel événement (quelle action) suit/précède l'événement *e* ou l'action *a* ?
- Quels événements (quelles actions) ont lieu « en même temps » que l'événement *e* ou l'action *a* ?

Figure 9.10 : *Questions typiques pour décrire le registre chronologique d'une situation d'action*

Selon le *registre historique* une situation d'action est thématisée sous l'aspect des différentes *phases* ou *étapes* à travers lesquelles elle se réalise, s'épanouit. Parfois, on parle aussi des « cycles de vie » d'une action (d'un processus). Il possède une importance particulière, par exemple, pour le genre de la biographie (d'une personne d'une civilisation, etc.) mais aussi pour la « scénarisation » des « actions sociales complexes » telles qu'une guerre ou une bataille²⁹, une élection ou une manifestation politique. Pour expliciter ce registre, on se pose typiquement les questions suivantes (figure 9.11) :

- Quelles sont les phases préparatoires de l'action *a* ?
- Quelles sont les phases, les étapes typiques à travers lesquelles se réalise l'action *a* ?
- Comment l'action *a* se termine-t-elle, quelles en sont les phases terminales ou résultatives typiques ?

Figure 9.11 : *Questions typiques pour décrire le registre évolutif d'une situation d'action*

En prenant en compte le *registre causal*, une situation d'action *a* est thématisée du point de vue des *causes* qui la précèdent et des *conséquences* qui lui succèdent avec une probabilité plus ou moins élevée. Comme on sait, il existe des théories causales de l'action très sophistiquées auxquelles on peut faire référence, par exemple, dans un projet de description thématique devant déboucher sur une représentation des connaissances riches et nécessaires, par exemple, pour la construction de systèmes à base de connaissances. Ceci étant, typiquement, on se pose les questions suivantes pour expliciter ce registre (figure 9.12) :

- Quelles sont les causes (principales, secondaires, etc.) pour qu'un événement *e*, une action *a* se réalise ?
- Quelles sont les conséquences (plus ou moins probables) que produit l'événement *e*, l'action *a* ?

²⁹ cf. à ce sujet la description thématique faite par Kunkova et Maisondieu sur un corpus de documentaires historiques sur les guerres [KUM 02]

Figure 9.12 : *Questions typiques pour décrire le registre causal d'une situation d'action*

Selon le *registre « intentionnel »*, une situation d'action est thématifiée essentiellement du point de vue des *motifs*, des intentions, des objectifs, des *buts* visés. Ici, de nouveau, nous nous trouvons sur le terrain de théories parfois très sophistiquées dont le concours peut être d'une grande aide pour mener à bien un projet de description thématique sur un corpus de documents (audiovisuels). L'explicitation de ce registre a recours, typiquement, aux questions suivantes (figure 9.13) :

- Quels sont les motifs, les « besoins » pour planifier une action *a* ?
- Quels sont les objectifs ou buts (principaux) visés auxquels la réalisation d'une action *a* est supposée satisfaire ?
- Quels sont les « points critiques » pour mesurer la satisfaction d'une action *a* ?

Figure 9.13 : *Questions typiques pour décrire le registre intentionnel d'une situation d'action*

Selon le *registre stratégique*, une situation d'action est thématifiée du point de vue des *plans*, des ressources, des compétences qui rendent possible sa réalisation (partielle). De nouveau, nous ne pouvons pas aborder ici ce domaine de recherche très riche et passionnant et nous nous contentons d'énumérer ci-après les questions qu'on se pose très typiquement pour élucider le registre stratégique d'une action (figure 9.14) :

- Quels sont les plans qui guident la réalisation progressive d'une action *a* ?
- Quelles sont les moyens, les ressources permettant de réaliser un plan donné sous forme de l'action *a* ?
- Quelles sont les contraintes (contextuelles) qui pèsent sur le choix d'un plan pour réaliser l'action *a* ?
- Quelles sont les contraintes qui pèsent sur la réalisation de l'action *a* selon un plan choisi ?

Figure 9.14 : *Questions typiques pour décrire le registre stratégique d'une situation d'action*

Selon le *registre polémologique* une situation d'action est thématifiée sous l'aspect de heurts, d'obstacles, d'oppositions, de confrontations, d'intrigues, etc. Ce registre devient, bien sûr, très important, par exemple, dans les documentaires politiques, sociaux et historico-militaires mais n'est jamais réellement absent dans un documentaire aussi crucial que semble ce registre pour notre imaginaire. Pour approcher ce registre et l'explicitier dans un corpus de documents audiovisuels donné, on se pose les questions suivantes (figure 9.15) :

- Quels sont les événements, actions qui font concurrence et s'opposent au déroulement « normal », « prévu », « anticipée » d'une action *a* ?
- Quels sont les actions, événements, etc., avec lesquels l'action *a* est en conflit direct (en « lutte », etc.) ?
- Quels sont les actions, événements, etc., qui contribuent à l'échec d'une action *a*, au « renversement de la situation d'action » ?
- Quels sont les actions, événements, etc., contre lesquels l'action *a*, est victorieuse ?

Figure 9.15 : *Questions typiques pour décrire le registre polémologique d'une action*

Selon le *registre coopératif* une situation d'action est thématisée du point de vue des concours de plusieurs actions coordonnées qui la constituent et qui contribuent à sa réalisation. Ce registre peut être traité avec le registre polémologique (suivant l'intuition de Greimas que tous rapports d'interaction sont des rapports polémico-consensuels. Typiquement, on se pose la question suivante pour l'élucider (figure 9.16) :

- Quels événements, quelles actions viennent à l'appui de l'événement *e*, de l'action *a* ?

Figure 9.16 : *Questions typiques pour décrire le registre coopératif d'une situation d'action*

Le *registre contractuel* d'une situation d'action thématise le point de vue des obligations et attentes réciproques qui sont « distribuées » entre les participants et des sanctions (positives ou négatives) que les participants peuvent encourir. Typiquement, on se pose les questions suivantes pour l'élucider (figure 9.17) :

- Quels sont les droits et les obligations liés à l'exercice d'une action *a* ?
- Quelles sont les procédures d'évaluation et de jugement d'une action *a* exécutée ou en train d'être exécutée ?
- Quelles sont les sanctions (négatives ou positives) liées à l'exécution d'une action *a* ?

(figure 9.17 : questions typiques pour décrire le registre contractuel d'une situation d'action)

Enfin le *registre rhétorique* d'une situation d'action thématise le point de vue des commentaires, des réactions, des explications, des jugements, des évaluations, etc., qu'elle déclenche ou dont elle est l'objet. Ce registre est inextricablement imbriqué dans le registre contractuel : ensemble, les deux registres organisent la *situation rhétorique* (la *stasis*, selon Lausberg [LAU 63]). Le registre rhétorique recouvre en effet les actes principaux concernés par l'évaluation et le jugement d'une situation d'action – actes qui revêtent la forme d'une description, d'une explication, d'arguments pour ou contre, de louanges et de blâmes, de commentaires plus ou moins « libres », voire de « digressions » qui accomplissent une fonction centrale dans la communication

humaine. On voit donc ici se constituer la convergence entre les *modèles d'action* et les *modèles rhétoriques* pour en faire un et un seul modèle de référence comme cela a été pressenti par Greimas qui l'a désigné par le nom de « schéma narratif » [GRE 79]. Pour élucider le registre rhétorique dans la thématisation d'une situation d'action, on se pose la question typique suivante (figure 9.18) :

– Quel(s) sont les commentaires (témoignages, explications, arguments, récits, enquêtes, entretiens, etc.) au sujet d'une action *a* ?

Figure 9.18 : *Questions typiques pour décrire le registre rhétorique d'une situation d'action*

Il est entendu qu'il faut encore un travail de recherche beaucoup plus important pour mieux systématiser et mieux comprendre ces différents registres dits narratifs, pour en faire un modèle analytique, une méthodologie de description plus sûrs et aussi plus explicites. Nous avons voulu présenter cette perspective descriptive dans la mesure où nous sommes très convaincus qu'elle joue un rôle tout à fait central pour élucider et structurer les espaces topiques (notionnels) couverts par les taxèmes qui composent la description des contenus de toutes sortes de corpus de documents et genres tant audiovisuels que textuels *stricto sensu*. Voici, enfin, le tableau résumant les critères de la description de la dimension narrative de l'espace topique d'un taxème (cf. figure 9.19).

Espace topique:			« réseau » des spécificateurs organisant l'espace conceptuel (topique) du taxème
	description narrative		spécificateurs du type narratif et rhétorique
		suc(céder), préc(éder), conc(omittant), etc.	spécificateurs de nature chronologique
		orig(ine), fin, ...	spécificateurs thématissant l'aspect historique
		cause, cons(équence)	spécificateurs causaux
		int(ention), but, ...	spécificateurs thématissant l'aspect intentionnel
		moy(ens), réal(isation), ...	spécificateurs thématissant l'aspect stratégique

		conc(urrence), obst(acle), confr(ontation), ...	spécifieurs thématissant des rapports polémiques, polémologiques
		coop(ération),	spécifieurs thématissant la coopération
		oblig(ation) éval(uation), ...	spécifieurs thématissant l'aspect contractuel
		comment(aire)	spécifieurs de nature rhétorique

Figure 9.19 : *les principaux éléments pour décrire l'espace narratif d'un taxème en particulier et d'un thème en général*

Pour terminer, insistons sur le fait que le format de description que nous avons présenté ici afin de systématiser et de normaliser la description thématique, constitue une sorte de *grille d'analyse*, de *modèle analytique* auquel on se réfère lors d'une description concrète.

Cependant, il va de soi, qu'une description concrète n'est pas tenue de l'utiliser et de le « remplir » *in extenso*. Mais toute description visant la réalisation, par exemple, d'un vocabulaire (thématiquement) structuré, d'un thesaurus, d'une ontologie, d'un système de représentation de connaissances, de scénarios de production de documents personnalisables, de scénarios de spécification d'interfaces de recherche d'information et d'exploration d'un fonds audiovisuel, *passera obligatoirement* par un tel format, voire par un format simplifié par rapport à celui que nous venons de présenter. En d'autres termes, ce format, constitue l'« input » dans la conception, la spécification et la réalisation des outils et applications concrètes.

Quatrième partie :

Description thématique et document audiovisuel

Chapitre 10

L'ancrage du thème dans le document audiovisuel

10.1) Introduction

Dans ce chapitre, nous allons traiter d'une manière plus systématique le *statut structural* d'un thème (d'une configuration thématique) *dans* un document audiovisuel. Le statut structural d'un thème ou d'une configuration thématique est le résultat de son « implémentation » dans un document ou corpus de documents audiovisuels.

Comme nous l'avons déjà dit à plusieurs reprises – il faut bien distinguer d'une part le processus de qualification d'un thème ou d'une configuration thématique (à l'aide d'un corpus de documents audiovisuels mais à l'aide aussi d'autres moyens) et, d'autre part, l'étude, la description du profil d'un thème dans un document donné : son importance, son rôle dans le développement d'un propos, ses modes d'expression, etc. Or, dans ce chapitre, nous essaierons de spécifier les familles principales de paramètres à l'aide desquelles nous serons en mesure de décrire d'une manière même très fine le statut structural d'un thème. Pour cela, nous nous appuierons, bien évidemment, sur le cadre théorique que nous avons présenté succinctement dans les deux premiers chapitres de cet ouvrage.

Mais avant de nous attaquer à cette question, nous allons considérer, à l'aide d'un exemple très simple, les grandes « opérations » qui sont à la base de la production d'un document audiovisuel. Il s'agit d'une situation pro-filmique, typiques des documentaires animaliers, où l'on voit une marmotte se reposant paisiblement dans le soleil des Hautes Alpes devenir la proie d'un aigle royal. Cette situation nous sert de référent pour la production d'un petit document audiovisuel.

Les grandes « opérations » de production que nous présenterons brièvement sont : le *montage* (cf. section 10.2), *l'action de la caméra* (cf. section 10.3), le choix de *modes synchrétiques* d'expression d'un thème ainsi que la *mise en scène* discursive (cf. section 10.4).

Il faut comprendre ces opérations au sens cognitif, *i.e.* au sens de « ressources », de « moyens » pour l'auteur de produire un document audiovisuel approprié à la fois à son point de vue sur une situation pro-filmique, au message qu'il veut transmettre et à la réception et compréhension qu'il souhaite obtenir du côté du destinataire.

Une fois exemplifiées ces opérations, nous allons examiner dans la section 10.5, les principales familles de paramètres nous permettant de décrire le statut structural d'un thème ou d'une configuration thématique dans un document.

10.2) Produire un document audiovisuel I : le montage

Rappelons ce que nous avons dit dans le chapitre 2 au sujet de la spécificité de la réalité filmique qui, selon Kiener [KIE 99], repose d'une part sur *l'acte de la caméra* et, d'autre part, sur celui du *montage*. Kiener et d'autres spécialistes de l'analyse filmique parlent de codes cinématographiques qui s'élaborent à l'aide de ces deux opérations. Ces codes cinématographiques constituent des sortes de briques sur la base desquelles s'élaborent le discours audiovisuel. Comme nous le verrons encore dans le chapitre 13, il existe toute une variété de procédés formels qui déterminent un acte de caméra particulier, parmi lesquels notamment, pour utiliser la terminologie de Martin [MAR 01], les *procédés spatiaux* (tel que le cadrage ou le choix d'un angle de vue) et les *procédés cinétiques* (tels que les mouvements de la caméra). Le montage, lui, recouvre les différentes stratégies de construction d'unités audiovisuelles supérieures telles que scènes et séquences (nous y reviendrons encore dans le chapitre 12 consacré à la description du profil narratif et rhétorique d'un thème dans un document audiovisuel).

Pour illustrer d'une manière très simple le travail de ces deux actes fondamentaux, prenons l'exemple simple de la marmotte mentionnée ci-dessus. Une telle situation pro-filmique est transformée, d'une manière élémentaire, en une séquence thématique *capture* composé de trois plans visuels principaux :

- un *premier plan* montrant la proie (la marmotte qui prend un bain de soleil au bord d'une langue de glacier dans les Hautes Alpes) ;
- un *deuxième plan* qui montre l'aigle royal planant à grande hauteur sur la langue du glacier) ;
- un *troisième plan* montrant la descente à pic de l'aigle, la capture de la marmotte et l'envol de l'aigle avec sa proie).

Typiquement (et d'une manière très fréquente), le montage de ces trois plans en une séquence thématique « capture d'une proie par son prédateur » se fait selon *l'ordre chronologique* :

- la séquence *débute* soit avec le plan « marmotte prenant un bain de soleil » soit avec le plan « aigle qui plane » ;
- *suivie*, selon le choix initial, du plan laissé en suspens ;
- pour se *terminer* par le plan « aigle qui capture sa proie ».

Rien n'empêche, cependant, de commencer par le troisième plan « aigle capturant sa proie et s'envolant avec elle » pour continuer ensuite par un *flash back* montrant la situation dans laquelle la marmotte prend un bain de soleil et, ensuite, celle de la présence du prédateur au-dessus de la marmotte.

Or, même si cet exemple est simple, il nous montre néanmoins bien une certaine *liberté* dans le montage des plans en un tout supérieur cohérent qu'est une séquence thématiquement circonscrite. Cela montre aussi qu'au-delà des questions purement techniques et formelles (« syntaxiques ») du montage interviennent des questions qui relèvent plutôt de l'ordre des stratégies cognitives ou conceptuelles dans la construction d'une certaine représentation, d'une information au sujet d'une situation pro-filmique donnée – questions intimement liées à l'intention de l'auteur (du réalisateur) :

- de produire un certain *message* sur une réalité (dans notre cas) pro-filmique,
- de capter *l'intérêt* ou *l'attention* du lecteur (spectateur),
- et aussi d'*orienter* (de « contraindre ») la *lecture* faite de son message par le lecteur (i.e. l'interprétation et la compréhension de ce message par le lecteur).

Pour revenir à notre exemple de la marmotte, rien n'empêche d'augmenter le nombre des plans visuels documentant une telle situation. Ainsi peut-on constater

régulièrement l'existence d'un, voire de plusieurs plans qui documentent des tentatives de fuite de la proie une fois qu'elle se rend compte de la présence du prédateur, des tentatives d'isolation de la proie de son troupeau ou encore des plans documentant des échecs provisoires de capture. Certains documentaires « animaliers » vont encore plus loin dans l'élaboration d'une séquence thématiquement circonscrite par le thème-directeur « capture de la proie par son prédateur » : ils y insèrent des plans où apparaissent des obstacles de tout type pour le prédateur (un prédateur du prédateur qui devient à son tour une proie, des obstacles naturels pour continuer la chasse, etc.), des plans où on voit le prédateur déposer sa proie dans son habitat, la dépecer, la donner comme nourriture à ses petits, etc.).

Tout cela pour dire qu'à partir d'une *séquence minimale* composée de trois plans principaux et montés dans un certain ordre, on peut assister à l'élaboration de séquences narrativement très riches qui se déroulent sous forme de mini-récits, d'une manière analogue aux récits décrits par les narratologues (cf. [PRO 72], [BRE 69]). On comprend donc l'importance de l'acte du montage pour organiser les différents plans en une unité de sens supérieure. L'importance du montage ne réside pas dans son aspect purement formel et technique (après tout, on ne monte pas différents plans d'une manière aléatoire) mais bien évidemment dans sa relative liberté de construire une certaine vision, une certaine *représentation* (comme on dit maintenant) d'une situation pro-filmique (la capture d'une proie par son prédateur) et de la « faire passer » au destinataire.

« Relative liberté » veut dire, ici, que la construction d'une telle représentation sous forme d'une séquence composée d'un certain ensemble de plans visuels s'appuie sur des schémas de construction typiques *supposés connus* par le destinataire. Ces schémas de construction sont appelés *schémas* ou encore *parcours narratifs et rhétoriques*. Ainsi peut-on « raconter » la situation de la capture d'une manière simplement chronologique ; on peut la faire débiter par le dépeçage de la proie et revenir ensuite à un récit chronologique ; on peut commencer quelque part au milieu de cette situation dramatique ; on peut aussi construire des séquences tronquées où manque le début ou encore le moment crucial de la capture à proprement parler ; on peut avoir recours à la répétition de moments dramatiques, etc. On voit donc bien, à travers cet exemple simple, l'importance de tenir compte de la distinction entre la description de thèmes ou taxèmes et la description de leur ancrage dans un discours audiovisuel à proprement parler. Un des aspects certainement les plus importants dans la description de l'« implémentation » d'un thème dans un document audiovisuel est certainement la prise en compte de son profil narratif.

Par exemple, un taxème de type *activités de repos (pour une espèce donnée)* avec comme thème plus spécialisé *baignades de soleil* acquiert un statut bien particulier dans notre exemple : celui de l'annonce de la mort de la marmotte ou encore (si on lit à rebours la séquence), celui de la cause de la mort de la marmotte. Or, il va de soi que le profil narratif du même thème peut, bien évidemment, changer d'un documentaire à un autre.

10.3) Produire un document audiovisuel II : l'action de la caméra

Prenons maintenant un plan visuel particulier – celui de la baignade de la marmotte dans le soleil des Hautes Alpes, par exemple. Ce plan lui-même peut se présenter de façons fort variées et diverses : la marmotte peut être prise en gros plan (sa silhouette remplit tout le champ visuel), voire en très gros plan (on ne voit que les poils de son ventre qui scintillent dans la lumière du soleil) ; elle peut être montrée aussi dans son environnement naturel proche (bord de la langue du glacier, quelques brins d'herbes, sol parsemé de cailloux, etc.). Le plan lui-même peut être complètement statique (l'œil de la caméra ne bouge pas) mais il peut également être pourvu de mouvements (l'œil de la caméra se fixe sur le ventre de la marmotte et, ensuite, sur ses narines qui respirent profondément le bon air alpin pour s'arrêter, enfin, sur les yeux mi-clos de la marmotte qui s'adonne à la jouissance d'un repos paisible). Ainsi, la marmotte elle-même (son ventre, ses narines, etc.) peut constituer le plan principal (signalé, par exemple, par la netteté visuelle des formes) par rapport auquel le reste devient secondaire (se dissout dans un flou plus ou moins accentué). Il existe encore bien d'autres possibilités de représenter cette situation pro-filmique.

Le point important à souligner ici est que l'œil de la caméra ne dédouble pas seulement et simplement une situation pro-filmique mais la *traite* selon la vision de l'auteur (le réalisateur), ainsi que selon ses intentions de communication. Insistons donc sur le fait qu'il est indispensable de tenir compte de l'action de la caméra non pas tant d'un point de vue purement formel et technique mais bien plus d'un point de vue cognitif, prenant en compte son apport à la construction discursive d'une représentation, d'une information au sujet d'une situation pro-filmique.

10.4) Produire un document audiovisuel III : stratégies de mise en scène et d'expression synchrétique

Enfin, on peut voir se mettre en place différentes représentations et donc différentes informations au sujet d'une même situation pro-filmique « véhiculées » au destinataire d'un documentaire. Certains documentaires se contenteront d'une sorte de représentation « naturaliste » mettant en avant le cadre naturel dans lequel vit une marmotte, d'autres documentaires tenteront de percer l'intimité de la marmotte en mettant l'accent sur toutes sortes de détails (physiques et mimiques), d'autres documentaires accentueront le dramatique de la situation, l'imminence de la catastrophe qui s'oppose radicalement à la paisible existence de la marmotte, et ainsi de suite.

Toutes ces variations concernent ce que nous appelons – en empruntant ce terme à Greimas – *l'actualisation* d'un thème, d'une configuration thématique dans un document audiovisuel, voire – plus précisément – dans un discours audiovisuel relatif à une situation pro-filmique de référence. L'actualisation, comme nous le verrons encore (chapitre 12), possède deux faces :

- la *sélection* d'un thème ou d'une configuration thématique (*i.e.* la sélection de l'espace topique d'un taxème ou d'une partie de celui-ci) dans le discours ;
- la *centralité relative* qu'acquiert le thème sélectionné dans le discours.

Reprenons l'exemple du plan visuel montrant la marmotte se détendant sous le soleil alpin au bord d'une langue glacière. Il est clair – et nous en avons déjà discuté dans le chapitre 4 consacré à la composition du plan audiovisuel – qu'un documentaire peut se contenter de représenter une vision particulière de cette situation par des moyens purement visuels. Mais, d'habitude, cela n'est pas le cas. Très souvent s'ajoute, pour exprimer un certain point de vue, un plan sonore – soit une musique soit encore un bruitage « naturel ».

Or, on le sait très bien, la musique peut jouer un rôle extrêmement important pour mettre en avant, pour accentuer la représentation voulue d'une situation pro-filmique (au détriment d'autres représentations) et pour orienter, conditionner la réception, l'interprétation et la compréhension de celle-ci par le destinataire. En y ajoutant une musique à tonalité sombre et lente, il y a une forte probabilité que le plan visuel soit « lu » comme une représentation de l'imminence d'un danger, d'une catastrophe qui fera irruption dans le monde paisible de la marmotte ; une musique légère et enjouée ne produira certainement pas le même effet mais renforcera l'aspect idyllique de la

situation. De même, l'ajout du bruitage peut produire un effet de plus grande fidélité imitative de la situation bien qu'on puisse toujours varier les bruitages, en sélectionner certains au détriment d'autres, focaliser sur tel ou tel type de bruit (par exemple sur les voix stridentes d'autres marmottes qui s'affairent dans la proximité de celle prenant son bain de soleil) voire ne pas les traiter du tout.

Enfin, il ne faut pas oublier le « démiurge » qui est le *narrateur* (assez souvent en voix off) pour des documentaires – disons – « standards », qui constituent le gros de l'offre télévisuelle et qui n'ont pas des prétentions artistiques ou esthétiques particulières. Le narrateur (seul ou avec, parfois, toute une légion de « comparses ») propose très régulièrement un cadre d'interprétation, de compréhension relativement explicite qui oriente la lecture d'un documentaire (nous y reviendrons encore dans le chapitre 12). On peut imaginer facilement l'apport décisif du narrateur pour rendre plus probable telle ou telle autre interprétation de la marmotte devenant la proie d'un aigle royal s'il n'en parle pas du tout (suggérant par là qu'il s'agit d'un événement quelconque dans son environnement), s'il en parle d'une manière détachée et en termes « scientifiques » ou s'il prend parti soit pour compatir avec la marmotte inconsciente de l'imminence de sa mort, soit pour s'extasier de la beauté de l'aigle royal, etc.

Ce petit exemple doit nous rendre sensible la problématique du *discours audiovisuel* construit, produit par son « auteur » relativement à une situation pro-filmique qui sollicite, schématiquement parlant, les quatre paramètres suivants :

- un certain type de situation d'énonciation et de communication (cf. chapitre 12) qui « encadre » le discours ;
- le choix d'un ou de plusieurs points de vue (l'actualisation d'un ensemble de thèmes destinés à produire le discours (cf. chapitre 12) ;
- la mise en scène de la situation pro-filmique de référence (*i.e.* des informations provenant de cette situation) à l'aide de procédures d'expression visuelle et sonore (cf. chapitre 13) ;
- le développement du discours en un tout cohérent suivant des plans narratifs et rhétoriques (cf. chapitre 11).

Cette problématique doit être strictement séparée de celle de la définition de formes (thématiques, narratives, discursives, etc.) typiques qui sont *en amont* de la production discursive, qui constituent, pour ainsi dire, les moyens ou encore les ressources cognitives, qui permettent à l'auteur de produire un certain discours relatif à une situation pro-filmique et, au spectateur, le « lecteur » de pouvoir l'interpréter et la comprendre.

10.5) Le thème dans le document audiovisuel

Rappelons ce que nous avons dit au sujet du double statut de la description thématique : elle recouvre d'une part l'activité de description-définition des thèmes ou encore des configurations thématiques d'un document audiovisuel, ou plutôt d'un corpus de documents audiovisuels, et d'autre part celle de *l'implémentation*, de *l'ancrage* d'un thème dans le discours audiovisuel à proprement parler, c'est-à-dire sa place et son rôle dans l'élaboration et la communication d'un message particulier au sujet d'une situation pro-filmique. Seules ces deux activités, ensemble, qui rendent complète une description thématique.

Or, au moins en ce qui concerne l'indexation des documents audiovisuels, c'est la deuxième activité (celle de l'implémentation d'un thème ou d'une configuration thématique dans le document audiovisuel) qui constitue souvent le parent pauvre. Ceci est dû à des causes différentes : négligence et/ou ignorance de la structure interne du discours audiovisuel, difficulté de systématiser les différents paramètres de la « mise en discours » d'un thème et aussi complexité de l'activité d'indexation. Ceci dit, il faut être conscient du prix à payer relatif à la qualité de l'indexation et donc aussi des exploitations pratiques qui en dépendent.

Dans les sections précédentes, nous avons eu un aperçu très condensé non seulement de la très grande capacité de l'activité discursive à traiter un thème selon ses objectifs et contraintes mais aussi de la complexité de la tâche d'y voir un peu plus clair. Il est, cependant, nécessaire d'explicitier et de systématiser les paramètres principaux qui régissent l'implémentation d'un thème dans un discours et son traitement. C'est ce que nous allons faire maintenant tout en sachant qu'une telle systématique présente toujours des limites que la critique et la recherche doivent repousser. Ensemble, ces paramètres détermine ce que nous appelons le *statut structura* d'un thème dans un document audiovisuel et/ou dans un de ses segment audiovisuels constitutifs.

Identification et qualification du statut structural d'un thème *présupposent* donc, répétons-le, la qualification (la description-définition) du thème lui-même au sens d'un lieu de savoir (cf. à ce sujet la troisième partie de cet ouvrage dédiée à la qualification de thèmes dans un corpus de documents audiovisuels). Elles sont concernées, plus particulièrement, par la problématique de l'actualisation et du traitement d'un thème ainsi que par les modes d'expression et de manifestation d'un thème dans un discours

audiovisuel. Afin de pouvoir expliciter et systématiser les grands paramètres qui déterminent le statut structural d'un thème dans un segment audiovisuel, nous avons recours au modèle de la figure 1.2 qui synthétise les principaux composants sur lesquels s'appuient la description sémiotique d'une donnée textuelle (*lato sensu*). Cela signifie qu'il faut comprendre le statut structural d'un thème dans un discours (audiovisuel) comme le résultat d'une sorte de *projection* du thème (de la configuration thématique) sur ces différents composants. Ainsi peut-on appréhender schématiquement le statut structural particulier d'un thème (d'une configuration thématique) dans un document audiovisuel en tenant compte de plusieurs *profils principaux* suivants :

- 1) Le *profil textuel* du thème.
- 2) Le *profil narratif et rhétorique* du thème.
- 3) Le *profil discursif* à proprement parler du thème.
- 4) Le *profil langagier* du thème (*i.e.* en termes de mode d'expression).
- 5) Le *profil de représentation logique et physique* du thème.
- 6) Le *profil matériel* du thème.
- 7) Le *profil* du thème au sens d'un *objet d'interaction document – utilisateur*.
- 8) Le *profil* du thème au sens *génétique*, *i.e.* faisant partie des cycles de vie d'un document audiovisuel.

Ajoutons tout de suite que ces types de profils déterminant le statut structural d'un thème ou d'une configuration thématique dans un document audiovisuel ou un des segments qui le constituent, ne peuvent être isolés que pour des raisons analytiques. Ils entretiennent, en réalité, entre eux des rapports d'interdépendance forte. Voyons maintenant brièvement chacun de ces différents types de profils.

10.6) Les profils principaux d'un thème dans un document audiovisuel

Le *profil textuel* particulier d'un thème (d'une configuration thématique) dans un document (un segment) audiovisuel est régi par un ensemble de critères dont nous connaissons déjà certains (cf. à ce propos la deuxième partie de cet ouvrage consacrée à l'analyse textuelle d'un document audiovisuel). Il peut être déterminé notamment par :

- la *localisation* du thème (de la configuration thématique) dans un segment audiovisuel ou textuel ;
- la *circonscription sémantique* d'un segment audiovisuel ou textuel par le thème (le thème au sens d'un thème-directeur) ;

– la *distribution* d'un thème à travers un segment et – surtout – un document audiovisuel ou encore un corpus de documents audiovisuels).

La « simple » localisation d'un thème peut être importante pour plusieurs raisons comme, par exemple, l'identification de tel ou tel plan audiovisuel pour des exploitations et utilisations ultérieures et, aussi, pour comprendre l'*intérêt informatif* d'un thème dans un document audiovisuel ou un de ses segments. Pour reprendre l'exemple de la marmotte devant jouer le rôle malheureux de proie pour l'aigle, il peut s'avérer important de savoir où se trouvent les plans traitant de la prédation : dans l'introduction générale d'un documentaire consacré à la vie animalière dans les Alpes ; dans une séquence exposant toutes sortes d'interactions entre animaux appartenant à des espèces différentes ; dans plusieurs séquences ou dans une seule, dans des segments audiovisuels typés (cf. nos explications dans le chapitre 3), etc.

En tenant compte de l'interaction entre ces trois critères – localisation, circonscription sémantique d'un segment et distribution – on dispose d'un outil assez fiable pour comprendre justement l'« intérêt informatif » d'un thème (d'une configuration thématique) dans un document ou un corpus de documents audiovisuels. Enfin, mentionnons – sans les développer davantage – deux problématiques particulières liées à la description du profil textuel d'un thème dans un document audiovisuel :

1) Les segments audiovisuels dans lesquels est localisé un thème peuvent appartenir, comme nous le savons déjà, à des types fonctionnels spécifiques de segments (cf., à ce propos, le chapitre 4 de ce livre). Or, la localisation d'un thème dans un segment fonctionnellement typé permet d'inférer le rôle que joue un thème dans le développement et la réalisation d'un propos, d'un discours ou d'un message sur une situation pro-filmique donnée.

2) Comme nous l'avons déjà montré au sujet du découpage d'un document audiovisuel (cf. chapitre 3), ce dernier peut, voire doit être compris comme un *parcours* (*dynamique, donc toujours modifiable*) dans un *réseau intertextuel de segments* (ou de *documents indépendants*) dont chaque segment joue « son » rôle dans le développement et la réalisation du propos véhiculé par le document : *rôle (hyper-)textuel* qui est concerné par la tâche d'introduction de « nouvelles » informations dans le document audiovisuel ; *rôle métatextuel* qui est concerné par la gestion « optimale » et le « contrôle » (sous forme de conseil, d'aide, d'avertissement, etc.) de l'introduction des « nouvelles » informations ; *rôle paratextuel* dont la tâche est la production et la structuration d'un *contexte pertinent* à la réalisation du propos (*contexte* constitué de *toutes sortes de documents* ou *produits* servant à l'authentification du document audiovisuel ou d'un segment particulier, à promotion et à diffusion, à sa reconnaissance culturelle et

sociale, etc.). Or, il peut être très important de pouvoir décrire avec précision le profil (voire le parcours) plus particulièrement intertextuel d'un thème (d'une configuration thématique) dans le développement et la réalisation d'un propos, d'un discours sur une situation pro-filmique.

Passons au *profil narratif et rhétorique* d'un thème ou d'une configuration thématique dans un document audiovisuel. Celui-ci concerne le rôle que le thème ou la configuration thématique joue dans un scénario de développement d'un propos, d'un discours sur une situation pro-filmique (nous y reviendrons en détail dans le prochain chapitre consacré à la problématique en question). Le *rôle narratif* d'un thème (d'une configuration thématique) dans le scénario de développement est déterminé par la ou les *scènes* dans laquelle (lesquelles) le thème apparaît ainsi que par son *parcours* (sa *distribution*) dans le scénario en question. Le *rôle* plus spécifiquement *rhétorique* d'un thème (d'une configuration thématique) est déterminé par sa « prise en charge » par un *acte de discours* particulier (acte de discours tel que la description, l'explication ou encore la narration à proprement parler), voire par son appartenance à une *dimension rhétorique* particulière (dont, notamment, la *dimension argumentative* qui joue un rôle central dans la communication d'un certain point de vue, d'un certain message à propos d'une situation pro-filmique). Le profil narratif et rhétorique d'un thème (d'une configuration thématique) peut très fortement interagir avec son profil textuel étant donné qu'un segment audiovisuel localisant un thème accomplit toujours une fonction particulière dans le développement et la réalisation d'un propos. Nous y reviendrons plus en détail dans le chapitre 11.

Le *profil discursif* d'un thème (d'une configuration thématique) couvre la problématique de la *sélection* d'un thème pertinent dans un modèle (de description, supposé à caractère culturel, « formel » au sens d'un standard thématique, etc.) et les formes de la sélection au sens de *figures de raisonnement* – figures telles que la métaphore, la métonymie, l'ironie, l'allusion, etc. – ainsi que le *degré de son implication/explicitation* dans un document audiovisuel donné. Le profil discursif d'un thème est encore concerné par deux autres aspects dont nous parlerons plus en détail dans le chapitre 12 :

- 1) Sa « prise en charge » énonciative (i.e. qui en parle ?; qui en est responsable ?; à l'adresse de qui ?; ...).
- 2) Son *actualisation* dans un document audiovisuel, i.e. sa *sélection* effective et sa *centralité relative* dans un document audiovisuel, i.e. son importance pour le développement d'un message dans un document audiovisuel (question qui rejoint, en partie, celle de la distribution textuelle d'un thème).

Nous discuterons ces deux paramètres dans le chapitre 12. Notons encore que le processus de la sélection elle-même d'un thème décide aussi de savoir si un thème est *actualisé* (*i.e.* est présent, d'une manière ou d'une autre, dans un document audiovisuel) ou s'il reste tout simplement *présupposé dans le modèle de référence* (cf. ci-dessus) en indiquant, par exemple, un *scénario thématique alternatif* pour développer un certain message, un certain discours sur une situation pro-filmique donnée. C'est à ce propos qu'on peut parler aussi du *profil* d'un thème *par rapport* à un *modèle thématique* au sens d'un thème (culturellement) présupposé ou, au contraire, au sens d'un thème actualisé et développé dans un document audiovisuel.

Le *profil langagier* d'un thème (d'une configuration thématique) dans un document audiovisuel concerne la forme d'expression d'un thème particulier dans le document audiovisuel. Par exemple, dans un document audiovisuel, un thème peut être exprimé sous forme d'un discours prononcé par le narrateur (ou un autre acteur de la situation pro-filmique), sous forme d'images statiques ou animées, sous forme syncrétique, etc. De même, entre les « thèmes de la parole » et les « thèmes visuels » se nouent des relations syncrétiques montrant qu'il y a une véritable « division du travail » entre les différents médias d'expression constituant un document audiovisuel (nous y reviendrons au chapitre 12).

Le *profil de représentation logique et physique* d'un thème relève des questions, en ce qui concerne les thèmes dits visuels, telles que celles de l'angle de vue, du cadrage, du champ visuel, du plan visuel et de la composition d'une scène par plusieurs plans visuels, du mouvement de la caméra pour « fixer » et communiquer un certain regard sur une situation pro-filmique et donc aussi une certaine interprétation, une certaine compréhension de celle-ci. On voit bien que le traitement discursif et le traitement logique et physique d'un thème exprimé à l'aide des moyens visuels (et sonores), sont inextricablement liés. Nous discuterons cet aspect dans le chapitre 13.

La description du *profil* d'un thème (d'une configuration thématique) au sens d'un *objet d'interaction document/utilisateur* prend toute son importance dans le vaste domaine du document numérique mais n'est évidemment pas absente dans le document à support « traditionnel ». Il ne peut pas non plus être dissocié des autres profils spécifiques d'un thème (d'une configuration thématique) implémenté dans un document audiovisuel ou dans un de ses segments. Sans vouloir approfondir ici la question de l'interactivité (cf. [STO 99]), notons seulement que la description de ce type de profil est tout à fait centrale pour préciser la place et la fonction d'un thème dans un *réseau dit hypertextuel* (au sens technologique) – réseau souvent réglementé par

toutes sortes de conditions d'accès et d'utilisations des ressources d'information pertinentes (*i.e.* correspondant à un thème ou une configuration thématique donnée).

Enfin, décrire le *profil matériel et génétique* d'un thème (ou d'une configuration thématique) dans un document audiovisuel signifie prendre en compte les différents cycles de vie du document – cycles de vie de la *conception* à la *réalisation*, de l'*édition* à la *diffusion*, de la *promotion* à la *consommation*, de la *maintenance* et *mise à jour* à l'*archivage* d'un document ou produit audiovisuel. Par ailleurs, un document audiovisuel peut être, comme n'importe quel document textuel, l'objet de différentes éditions et se « matérialiser » sous forme d'un ou de plusieurs produits éditoriaux d'information qui, de surcroît, utilisent des supports différents. Il s'agit donc de décrire, pour donner quelques exemples :

- l'apparition et la fonction d'un thème dans le processus de conception-réalisation d'un document audiovisuel ;
- l'évolution d'un thème (d'une configuration thématique) à travers différentes éditions du document et sa « matérialisation » sous forme de produits d'information particuliers ;
- le statut d'un thème dans les activités de promotion d'un document ;
- ou encore l'importance d'un thème dans la consommation (aussi bien économique qu'intellectuelle) d'un document audiovisuel.

10.7) Un format de description des profils d'un thème

Dans le format général devant guider une description thématique (cf. figure 9.2), nous avons réservé une place au statut structural d'un taxème ou, plus généralement, thème dans un document audiovisuel ou dans un de ses segments. Dans la figure 10.2, nous avons essayé de mieux structurer cette entrée tout à fait cruciale pour des descriptions plus fines du contenu d'un document audiovisuel.

Précisons tout de suite qu'il faut prendre le tableau représenté dans la figure 10.2 pour ce qu'il est : un cadre dont le but est d'une part d'explicitier, de systématiser autant que possible la tâche en effet très complexe de description des profils particuliers que peut acquérir un thème dans un document audiovisuel et d'autre part de normaliser, de « standardiser » les procédures d'une telle description.

Mais – nous l'avons déjà dit à plusieurs reprises : un cadre n'est qu'un cadre et il faut le prendre pour ce qu'il est : un outil, une aide à la description thématique mais qui est toujours susceptible d'être critiqué, modifié, voire remplacé par d'autres outils plus performants et/ou théoriquement mieux fondés.

Enfin, il va de soi qu'une description concrète du statut structural d'un thème dans un document audiovisuel doit répondre à des besoins et objectifs donnés et prendra en considération, en fonction de ces besoins et objectifs, les profils qui l'intéressent.

Dans les chapitres restants, nous discuterons d'une manière plus détaillée les profils narratifs et rhétoriques, discursifs, de l'expression et de la représentation visuelle d'un thème. La prise en compte de ces types de profils est, à notre avis, indispensable pour augmenter la qualité non seulement des descriptions de « contenus » de documents audiovisuels, en particulier, et textuels, en général, mais aussi des outils et applications qui en dépendent directement.

statut structural (du thème):	critères spécifiques		contenu
	profil textuel du thème	localisation	segments audiovisuels dans lesquels le thème est localisé
		rôle textuel	le rôle du thème dans un segment (thème-directeur ou non)
	profil narratif et rhétorique du thème	dimension narrative	place du thème dans un scénario narratif (cf. chapitre 11)
		dimension rhétorique	acte(s) de discours exprimant et développant le thème (cf. chapitre 11)
	profil discursif du thème	énonciation	les modes de la « prise en charge » du thème dans le discours (cf. chapitre 12)
		actualisation	les formes de sélection du thème et sa centralité relative dans le discours (cf. chapitre 12)
	profil langagier du thème	expression	formes d'expression du thème (cf. chapitre 12)
	profil visuel du thème	champ visuel	représentation visuelle du thème (cf. chapitre 13)
		plan visuel	
		angle visuel	
		mouvement caméra	

	profil interactif du thème		formes et conditions d'accès, d'exploration et d'exploitation du thème
	profil matériel du thème		localisation du thème dans les différents produits éditoriaux d'un document (segment) audiovisuel
	profil génétique du thème		localisation du thème dans les différents cycles de vie du document audiovisuel

Figure 10.1 : *tableau résumant le champ descriptif des principaux profils qui caractérisent un thème ou un taxème dans un document audiovisuel*

Chapitre 11

Le thème et sa dimension narrative et rhétorique

11.1) introduction

Pour commencer, insistons sur un point terminologique que nous avons déjà soulevé dans le chapitre 9 et qui concerne d'une part la notion de « narratif » et d'autre part, les rapports entre le « narratif » et le « rhétorique ». La notion de « narratif », avons-nous dit, est utilisée dans différentes acceptions dont notamment les trois suivantes :

- 1) Elle est utilisée au sens de *genre narratif* parmi lequel on compte, par exemple, le récit, le roman ou encore la légende.
- 2) Elle est utilisée au sens de *dimension syntagmatique* dans la construction-production d'un discours.
- 3) Elle est utilisée au sens d'un certain mode (*inférentiel*) de *compréhension événementielle* (et *historique*) d'une situation (pro-filmique).

Nous avons utilisé le terme « narratif » dans sa troisième acception dans le chapitre 9 pour expliciter un ensemble de relations canoniques entre des événements ou des actions. Dans ce chapitre ci, nous l'utiliserons dans la deuxième

acception, c'est-à-dire au sens de *dimension syntagmatique* dans la construction-production d'un discours. *Dimension syntagmatique* veut dire, ici, l'intégration progressive en un *tout cohérent* de thèmes ou configurations thématiques suivant une certaine *orientation intentionnelle* correspondant à la fois au *propos*, au message que l'auteur veut fournir au sujet d'une situation pro-filmique et aux *contraintes contextuelles* pesant sur la production et la communication du propos, du message. Elle recouvre deux aspects complémentaires mais inextricablement liés :

1) La construction, à partir des thèmes sélectionnés d'unités plus grandes que sont les *scènes* et le *scénario narratif* positionnant les scènes les unes par rapport aux autres (cette construction peut être comprise également comme la production d'un *parcours narratif*).

2) L'élaboration d'une *dimension rhétorique* à proprement parler (dont, notamment, la dimension argumentative) qui sous-tend, qui motive un parcours thématique, voire un scénario thématique.

L'opération centrale dans l'articulation et la réalisation de cette dimension syntagmatique du discours est l'opération de *montage* dont nous parlerons plus loin, dans ce chapitre.

Dans la section 11.2, nous aborderons quelques points généraux de la description du profil narratif et rhétorique d'un thème dans un document audiovisuel. La section 11.3 est consacrée plus particulièrement à la distinction méthodologique et théorique entre plan narratif et dimension rhétorique. Ensuite, dans la section 11.4, nous aborderons un point tout à fait central qui est celui de la distinction entre le composant textuel et le composant narratif et rhétorique dans un document audiovisuel et, à fortiori, entre la description textuelle et une description narrative et rhétorique d'un thème. Dans la section 11.5, nous discuterons brièvement l'opération centrale du *montage* dans la construction d'un plan narratif et rhétorique sous-tendant le déploiement syntagmatique d'une thématique (i.e. de l'espace topique d'un taxème) dans un document audiovisuel. Enfin, dans la section 11.6, nous discuterons encore un exemple concret de description narrative et rhétorique d'un thème dans un documentaire audiovisuel.

11.2) Remarques sur la description rhétorique et son objet

Rappelons nous ce que nous avons déjà vu dans le chapitre 6 concernant la fonction textuelle jouée par un segment audiovisuel dans la production d'un

discours audiovisuel véhiculé par un document audiovisuel. La fonction textuelle d'un segment audiovisuel, avons-nous dit, consiste principalement dans :

- l'introduction d'un nouveau thème, d'une nouvelle information ;
- l'approfondissement d'un thème ou d'une information déjà introduite ;
- la reprise d'un thème ou d'une information déjà abordée au préalable ;
- l'anticipation de ce qui sera abordé plus tard ;
- etc.

Cela veut dire tout simplement qu'un document audiovisuel (tout autant que chacun de ses segments) se caractérise non seulement par une structure thématique qui détermine son point de vue sur une situation pro-filmique mais aussi par *une structure syntagmatique* qui détermine comment une thématique est intégrée en un tout cohérent. La description de ces structures syntagmatiques constitue un champ vaste de recherche qui est celui de la *narratologie* et, plus généralement de la *rhétorique*. Nous en avons donné un aperçu dans [STO 01].

Exactement comme la description thématique, la description des structures syntagmatiques est principalement concernée par les deux problématiques principales suivantes qu'il faut bien distinguer:

- d'une part, celle de la description des *formes syntagmatiques typiques* dans un corpus de documents audiovisuels,
- d'autre part celle de leur *actualisation* dans tel ou tel document, tel ou tel composant audiovisuel particulier.

La première problématique est celle des *genres* au sens le *plus étroit* du terme, c'est-à-dire des formes de développement typiques d'une thématique ou d'un type de thématique donnée. La deuxième problématique concerne davantage l'utilisation, l'exploitation d'un genre ou de plusieurs genres dans un document ou un composant audiovisuel.

Les genres récurrents dans l'offre télévisuelle de la fiction (notamment feuilletons et séries) tel que ceux de la comédie sentimentale, du policier, de la saga familiale, etc., sont tous des structures d'intégration et de développement qui possèdent une structure canonique, une « grammaire ». Cependant, leur réalisation peut être plus ou moins diversifiée. Ainsi un feuilleton télévisuel peut parfaitement être caractérisé à l'aide d'un genre particulier, un autre feuilleton emprunte à plusieurs genres, un troisième emprunte à un genre particulier tout en y apportant des modifications plus ou moins sensibles au spectateur (ou à l'analyste).

La question de l'identification, de la description et de la classification des genres est très complexe. Comme nous l'avons montré dans [STO 01], elle doit

prendre en considération les actes de langage ou de discours qui supposent une fonction fondamentale dans la communication humaine et sur la base desquels s'élaborent des formes rhétoriques de développement de plus en plus complexes. Adam et Petitjean [ADA 89], par exemple, nous ont fourni une très intéressante étude sur l'acte de description sur la base duquel s'élabore le genre descriptif à proprement parler : topographie, chronographie, prosopographie, portrait, tableau, etc.

Notre intérêt principal, dans ce chapitre concerne le profil narratif et rhétorique d'un thème dans un document audiovisuel ou dans un de ses composants. Ce statut constitue *une facette* (importante) du statut structural d'un thème (d'un taxème ou d'une partie de son espace topique) témoignant de son implémentation particulière dans le document audiovisuel. Autrement dit, la description d'un thème ou d'une configuration thématique dans un document audiovisuel doit répondre à la question :

- (relative à son *profil rhétorique*) si le thème ou la configuration thématique en question possède, par exemple, un profil *descriptif*, un profil *narratif*, un profil *explicatif*, etc.,
- (relative à son *profil* dans un *parcours narratif d'intégration*) où le même thème est introduit et comment il est développé à travers un scénario composé d'un ensemble de scènes.

Il doit également pouvoir répondre à la question : quelle est la *place* d'un thème ou d'une configuration thématique dans le *genre* sous-tendant le développement d'un document (composant) audiovisuel ? Pour prendre l'exemple, introduit dans le chapitre précédent, du documentaire sur la marmotte, la thématisation de cette situation pro-filmique peut faire partie d'une facette descriptive de la faune alpine ; elle peut faire partie du début d'une intrigue (mortelle) autour de laquelle se développe un récit sur la capture de la marmotte par un aigle ; elle peut aussi faire partie d'une scène témoignant d'une enquête sur les mœurs mystérieuses des marmottes.

Enfin, bien que nous séparions, pour des raisons analytiques, ce composant des autres contribuant à la production et réception d'un document audiovisuel, il ne faut pas le considérer comme totalement indépendant des autres. Cela s'exprime d'ailleurs par le fait que certains genres sont classés d'un point de vue thématique. C'est, par exemple, le cas pour les documentaires qu'on sous-catégorise habituellement selon des thématiques typiques. Ainsi distingue-t-on les documentaires *animaliers*, les documentaires *scientifiques*, les documentaires *politiques*, les documentaires *historiques*, etc. Ces quelques exemples montrent bien le fait qu'il

existe une forte interaction entre composant thématique et composant narratif et rhétorique bien qu'il faille les traiter séparément.

Une autre interaction à signaler est celle entre le composant narratif et rhétorique et le composant textuel ainsi qu'entre le premier et le composant de l'expression d'un thème qui devient crucial dans le cadre du genre « documentaire audiovisuel ». Ainsi, les composants textuels dont nous avons déjà parlé dans la deuxième partie de cet ouvrage possèdent tous une ou plusieurs fonctions narratives ou rhétoriques dans la production d'un discours audiovisuel. Par exemple, pratiquement tous les documentaires sont pourvus d'une séquence – textuelle – introductive. Mais celle-ci ne possède pas seulement un statut textuel bien identifié. Selon le cas – et comme nous l'avons déjà eu l'occasion à le signaler (cf. [STO 99]) – elle peut faire fonction d'annonce, de résumé de ce qui sera développé ultérieurement, de rappel (de ce qu'on a pu voir dans un autre documentaire, par exemple), etc. Nous y reviendrons dans la section 11.4.

De même, si on tient compte de son interaction avec le composant de l'expression d'un thème (expression visuelle, sonore ou syncrétique), on peut percevoir si un genre (ou plutôt telle ou telle facette d'un genre) est l'« affaire » de l'ensemble des moyens d'expression dont dispose un document (segment) audiovisuel ou si c'est plutôt l'« affaire » de tel ou tel code d'expression. Par exemple, en ce qui concerne le documentaire constituant typiquement l'offre télévisuelle, le genre s'impose plutôt et typiquement par la voie de la parole du narrateur (donc par le biais du plan de la parole) et on peut se demander ce qu'est un documentaire purement visuel ou encore un documentaire visuo-sonore en l'absence de toute intervention d'un narrateur.

11.3) Parcours narratif et dimension rhétorique

Une structure syntagmatique d'intégration d'une thématique se compose donc d'un certain *parcours narratif* selon lequel un ensemble de thèmes sont abordés et d'un ou de plusieurs *actes (de discours)* suivant lesquels un parcours est réalisé.

- I) Séquence introductive
 - Position géographique de la ville et caractéristiques d'un lieu hostile à toute construction urbanistique d'envergure (1)
- II) Synthèse (Argument)
 - La singularité de la ville du point de vue politique, urbanistique et architectural (2)
- III) Aux origines de la ville
 - Le défi politique du président Kubicek (3)
 - Appel d'offres et projet d'urbanisme gagnant de Costa (4)
 - La philosophie urbaine sous-jacente au projet de Costa (5)
- IV) Les réalisations architecturales les plus remarquables dans la ville
 - Le défi « historique » pour l'architecte Oskar Niemeyer (6)
 - Les principales réalisations de Niemeyer (7)
- V) La dimension mythique de la ville
 - Utopisme et religiosité d'élite (8)
- VI) La dimension politique et socio-économique de la ville
 - La prise de pouvoir par les militaires à la fin de l'ère Kubicek (9)
 - Les bidonvilles dans la ville d'aujourd'hui (10)

Figure 11.1 : *parcours d'intégration syntagmatique textualisé caractérisant le documentaire « Brasília »*

L'objet principal de notre ouvrage étant la description thématique, il n'est pas dans notre propos de développer ici une théorie de la description narrative et rhétorique d'un document audiovisuel. Néanmoins donnons un petit exemple pour illustrer les deux caractéristiques (narratives et rhétoriques) principales d'une structure d'intégration syntagmatique. Le documentaire sur la capitale du Brésil, Brasília, se développe syntagmatiquement suivant un ensemble de séquences textuelles avec les thèmes-directeurs représentés dans la figure 11.1.

Le parcours représente dans la figure 11.1 est un *parcours textuel* ou *textualisé*. Cela veut dire qu'il se réalise à travers des segments textuels identifiés (séquence introductive, séquence 1, séquence 2, etc.). D'autres parcours d'intégration sont possibles, mais – par rapport au parcours de la figure 11.1 et étant donné une certaine *tradition* – plus ou moins probables, voire acceptables.

Cependant, on voit bien qu'il y a des parcours d'intégration concernant d'autres thématiques (telle que celle qui traite l'héroïsme, les qualités des visionnaires à l'origine de la ville, les réalisations architecturales dans cette ville et, enfin, certains détails de la vie des principaux acteurs que sont Kubicek, Costa et Niemeyer) qui, certes, se manifestent dans telle ou telle séquence textuelle mais

dont l'intégration ne suit pas la succession des dites séquences telles qu'elle est présentée dans la figure 11.1.

Le développement d'un parcours d'intégration est soumis non seulement à des contraintes de « textualisation » mais aussi (et en amont de la textualisation) à des contraintes d'ordre *cognitif* et *narratif* (*i.e.* des contraintes relatives à l'introduction d'une « nouvelle information » et à la question « comment » de son développement afin de la faire passer auprès de son destinataire).

Comme nous l'avons déjà remarqué, il existe plusieurs thématiques (ou, selon l'expression de Greimas [GRE 66], des *isotopies thématiques*) qui traversent le documentaire en question parmi lesquelles les trois suivantes :

- 1) La thématique (*i.e.* l'espace topique du taxème) de la singularité de la ville Brasília.
- 2) La thématique (*i.e.* l'espace topique du taxème) de la singularité des acteurs principaux se trouvant à l'origine du projet de création d'une nouvelle capitale pour le Brésil.
- 3) La thématique (bien moins développée) des aléas socio-économiques et politiques qui limitent le dessein extraordinaire de la ville.

Prenons la thématique de la singularité des acteurs se trouvant à l'origine de la ville (le politicien Kubicek, président du Brésil, l'urbaniste Costa et l'architecte Niemeyer). Si on force quelque peu le parcours d'intégration des thèmes concernant ces principaux acteurs, on se rend compte qu'il suit un plan très classique représenté dans la figure 11.2.

Le plan représenté dans la figure 11.2 est en effet une sorte de plan très simplifié de la forme narrative *légende* décrite par Jolles [JOL 72]). On pourrait montrer à travers maintes exemples qu'il est très caractéristique de la description de toutes sortes d'acteurs, de leurs activités et de leur « destin ».

- | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <ul style="list-style-type: none"> - (d'abord), <i>premièrement</i> identifie et qualifie les traits remarquables (exceptionnels) de l'acteur, - (ensuite), <i>deuxièmement</i> décrit l'œuvre de l'acteur pour « prouver » l'exemplarité de l'acteur , - (ensuite), <i>troisièmement</i> décrit certains détails de la vie de l'acteur en relation avec ces traits remarquables (notamment, la fin de vie de l'acteur s'il s'agit d'une personnalité déjà décédée). |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Figure 11.2 : Plan d'intégration syntagmatique – narratif et rhétorique – de la thématique de la singularité des acteurs dans le documentaire « Brasília »

- (d'abord), *premièrement*, annoncer le caractère distinctif (« exceptionnel ») de la ville,
- (ensuite), *deuxièmement*, qualifier et juger globalement les traits distinctifs (« exceptionnels ») de la ville,
- (ensuite), *troisièmement*, qualifier et juger (plus) en détail les traits distinctifs (« exceptionnels ») de la ville,
- si indiqué : [(ensuite), *quatrièmement*, identifier, qualifier et juger les limites du caractère exceptionnel de la ville],
- (enfin), *cinquièmement*, proposer une « morale » (une « maxime », une « règle », etc.).

Figure 11.3 : *Plan d'intégration syntagmatique – narratif et rhétorique – de la thématique de la singularité de la capitale du Brésil dans le documentaire « Brasília »*

Sur la figure 11.3. est représenté d'une manière approximative le plan syntagmatique (narratif et rhétorique) qui sous-tend l'autre thématique, celle qui traite de la singularité de la ville – thématique qui constitue en effet le *leitmotiv*, le *thème-directeur* pour l'ensemble du parcours textuel représenté par la figure 11.1.

Il va de soi qu'il ne s'agit ici que d'une esquisse très approximative et informelle du *plan narratif sous-tendant l'intégration et le développement syntagmatiques* de la thématique (*i.e.* de l'espace topique du taxème) de la singularité de la capitale du Brésil. La structure de ce plan sous-tend, en effet, toutes sortes de documentaires consacrés à la présentation de villes, de pays et régions, de monuments et d'artefacts et peut être considérée comme un représentant typique de la production syntagmatique de ce que l'on appelle des *topographies* en rhétorique classique.

Sans vouloir traiter ici d'une manière plus détaillée la *construction* même d'un *plan narratif*, notons seulement que les deux plans représentés sur les figures 11.2 et 11.3 s'élaborent essentiellement à l'aide des trois éléments suivants qui se retrouvent certainement comme « ingrédients de base » dans tous les plans :

- 1) Des *maximes* (« instructions » ou « règles ») qui ont comme objet justement un « faire rhétorique » (s'exprimant sous forme d'un ou de plusieurs actes de discours).
- 2) Des *opérateurs de sériation temporelle* des maximes ou « instructions », (en termes de « d'abord », « ensuite », « en même temps », « enfin », etc.).
- 3) Des *conditions d'exécution* d'une maxime.

Cela dit, le parcours textuel d'intégration d'un ensemble de thèmes tel qu'il est représenté dans la figure 11.1 s'appuie également sur une *dimension rhétorique* à proprement parler – dimension rhétorique se formant à partir d'un ou de plusieurs

actes de discours qui constituent, comme nous venons de le voir, *l'objet des maximes* (des instructions) d'un *plan narratif*.

Par exemple, la séquence introductive développe la thématique particulière de la localisation géographique de la ville et des caractéristiques du lieu où la ville se situe sous forme d'une *description-qualification* (acte central pour introduire une nouvelle information) mais aussi sous forme d'un *résumé* ou d'une *synthèse* ainsi que d'une *annonce* de ce qui sera développé *in extenso* dans les séquences suivantes. La deuxième séquence qui développe la thématique de la singularité de la ville du point de vue architectural le développe sous forme d'une *qualification* mais aussi sous forme d'un discours *d'hommage* à l'adresse de Kubicek, Costa et Niemeyer.

Ce « duo » rhétorique *qualification* – *hommage* se répète à travers les séquences consacrées plus particulièrement aux trois personnages en question. En effet, en tenant compte du fait que l'hommage constitue avec le blâme l'une des deux faces du *discours moralisateur* qui présuppose obligatoirement un *discours* (énoncé ou non) de *qualification*, il s'agit ici d'une *structuration rhétorique* très répandue et possédant une longue tradition non seulement dans les différentes formes sophistiquées du débat public mais aussi dans la communication de tous les jours.

Soulignons l'importance d'explicitier dans quel environnement rhétorique tel ou tel thème apparaît. Par exemple, le thème (visuel) de la façade extérieure d'un immeuble peut apparaître, dans notre exemple du documentaire sur Brasília :

- dans un *discours d'hommage* aux qualités exceptionnelles des acteurs principaux (cas qui se produit dans la deuxième séquence),
- dans un *discours d'explication* des techniques utilisées pour réaliser un certain type de construction (cas qui se produit dans la quatrième séquence dédiée aux réalisations de l'architecte Niemeyer),
- ou dans un *discours de qualification* de l'ambiance mystique qui règne à Brasília.

Chaque fois, le thème en question prend des valeurs particulières dont la prise en compte peut être pertinente dans certains contextes d'application et d'exploitation.

11.4) Composant textuel et composant narratif et rhétorique

Revenons maintenant à la distinction importante entre la description du *profil textuel* et celle du *profil narratif et rhétorique* d'un thème (d'une configuration thématique) dans un document audiovisuel.

En comparant les deux plans ou parcours représentés dans les figures 11.1 et 11.3, on peut y déceler, bien sûr, des *parallèles*, voire une *certaine isomorphie*. Cela nous renvoie à la question de l'interaction entre deux ou plusieurs composants constitutifs d'une donnée textuelle en générale et d'un document audiovisuel en particulier – question que nous avons déjà évoquée dans le dernier chapitre (paragraphe 10.5).

Comme nous l'avons déjà dit à plusieurs reprises, les segments (plans, scènes, séquences, etc.) constitutifs d'un document audiovisuel ne s'enchaînent pas au sens d'une concaténation « aveugle » et « mécanique » mais en suivant un *plan* (narratif et rhétorique) de construction et de communication d'un point de vue, d'un discours sur une situation pro-filmique. Dans ce sens, il faut retenir qu'un segment audiovisuel identifié :

- ne possède pas seulement une certaine *unité* et *cohérence sémantique* (qui lui sont attribuées par le thème-directeur ayant servi à son identification et délimitation),
- mais aussi une *fonction narrative* et *rhétorique* dans la construction et la communication d'un discours (qui lui est attribuée par sa position dans un plan narratif et rhétorique sous-jacent).

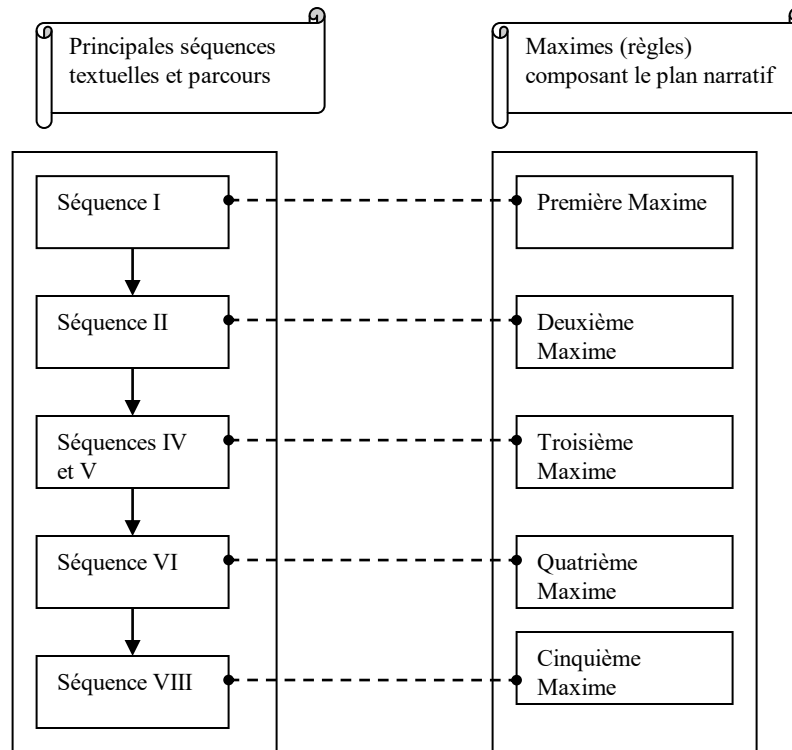


Figure 11.4 : *Correspondances globales entre le parcours textuel et le plan narratif dans le documentaire « Brasília »*

Il n'est donc pas surprenant de constater un certain parallélisme dans la construction du parcours textuel dans la figure 11.1 et du plan narratif et rhétorique dans la figure 11.3 sous-tendant l'intégration syntagmatique de la thématique (*i.e.* de l'espace topique du taxème) de la singularité de la ville de Brasília. La figure 11.4 représente ces correspondances entre le parcours textuel et le plan narratif correspondant. Répétons qu'il ne s'agit ici que d'une description approximative aussi bien du composant textuel que de celui narratif et rhétorique du documentaire en question.

On voit aussi que les deux séquences textuelles III et VII qui font partie du parcours textuel du documentaire sont absentes de la figure 11.4. Ceci est dû au fait qu'elles intègrent comme fonction de construction et de communication d'un discours audiovisuel sur Brasília, les maximes du plan narratif représenté sur la

figure 11.2 qui sous-tend le développement syntagmatique de la thématique (*i.e.* de l'espace topique du taxème) de la singularité des acteurs à l'origine de la capitale du Brésil. Cela montre bien que la « logique » d'un parcours textuel (*i.e.* des segments audiovisuels et de leur positionnement respectif) peut se baser sur l'intégration d'un seul mais aussi de plusieurs plans narratifs et rhétoriques (dans notre cas, le parcours textuel du documentaire « Brasília » se nourrit d'un plan narratif et rhétorique sous-tendant le déploiement de la thématique de la singularité de la ville et d'un autre plan sous-tendant le déploiement de la thématique de la singularité des acteurs se trouvant à l'origine de la capitale du Brésil).

En considérant maintenant de plus près la figure 11.4, on peut avoir l'impression que les maximes constituant un plan narratif sous-tendant le déploiement syntagmatique d'une thématique donnée informent « directement » les segments textuels (les plans, les scènes et les séquences audiovisuels).

Mais ceci n'est pas réellement le cas. Les maximes en question sont des « instructions » pour l'élaboration d'un *scénario (narratif)* qui *règle* ou *régule* le déploiement syntagmatique d'une thématique donnée (telle que celle de la singularité de la ville). Le *scénario lui-même est (statutairement) indépendant* de sa « textualisation » sous forme de tel ou tel plan audiovisuel, telle ou telle scène, telle ou telle séquence textuelle. Cela veut dire, dans notre cas, qu'il peut y avoir une correspondance plus ou moins exacte entre un tel scénario de déploiement et les segments audiovisuels constituant le parcours textuel de notre documentaire.

Une telle correspondance est, plutôt, le signe d'une *certaine économie*, d'une *certaine simplicité* dans la structure, dans la constitution interne d'un document en général et d'un documentaire audiovisuel en particulier qui tend vers la confusion des deux composants distincts que sont le composant textuel et le composant narratif et rhétorique – confusion qui s'exprime d'ailleurs par l'existence de ce que nous avons appelé des *segments audiovisuels (textuels) typés* (d'un point de vue soit thématique, soit fonctionnel, soit les deux à la fois). L'avantage de tels segments réside certainement dans le fait qu'ils diminuent considérablement l'effort cognitif à la fois du côté de la production d'un document (audiovisuel) et du côté de sa compréhension, de son interprétation.

Cela dit, la confusion des deux composants en question est rarement complète. Par exemple, l'aspect particulier concernant la singularité de l'architecte Niemeyer est textualisé dans différents segments textuels identifiés dans la figure 11.1, ce qui montre bien que *scénario narratif* sous-tendant le déploiement d'une thématique (d'un taxème ou d'un des aspects de son espace topique) et le *scénario textuel* réglant la succession des segments textuels sont deux choses différentes.

Pour revenir au scénario narratif, celui-ci se construit donc essentiellement sur la base de maximes, d'instructions dont l'objet est constitué par un *faire rhétorique* (par des actes de discours). Le faire rhétorique (sous forme de qualifications, de commentaires appréciatifs, de descriptions, d'explications, de narrations à proprement parler, etc.) porte sur un *thème constitutif* de son message et aboutit à ce que l'on appelle une *proposition* ou encore, dans la terminologie de la sémiotique narrative de Greimas [GRE 79], un *énoncé (narratif)*. Autrement dit, un *scénario narratif* est composé d'un ensemble d'*énoncés narratifs* (de propositions) et de *liens* (de relations dites *narratives*) entre ces énoncés (propositions). Cela dit, nous utilisons, ici, le terme de *scène* (narrative, rhétorique) au lieu de celui d'« énoncé » ou de proposition.

Ainsi, pour donner à titre illustratif un exemple très simple, le scénario narratif régulant le déploiement syntagmatique d'une thématique (de l'espace topique du taxème) de type *singularité des acteurs à l'origine de Brasília*, peut se construire autour des scènes narratives (énoncés narratifs) de type :

- (scène_1) : *identification* et *introduction* de l'acteur A » ;
- (scène_2) : *annonce* du destin extraordinaire de l'acteur A » ;
- (scène_3) : *description* du caractère exceptionnel de l'acteur A » ;
- (scène_4) : *appréciation* du caractère exceptionnel de l'acteur A » ;
- (scène_5) : *présentation* d'un exemple montrant le caractère exceptionnel de l'acteur A ».
- etc.

Précisons que nous n'avons pas tenté une description narrative à proprement parler de la thématique en question telle qu'elle se déploie dans le documentaire « Brasília ». Le but n'a été que de montrer la différence importante – tant d'un point de vue théorique que pratique – entre une *description textuelle* (*i.e.* du profil textuel d'un thème) et une *description narrative* (*i.e.* du profil narratif d'un thème) dans un document audiovisuel. Nous présenterons encore un autre exemple, plus élaboré, dans la section 11.6.

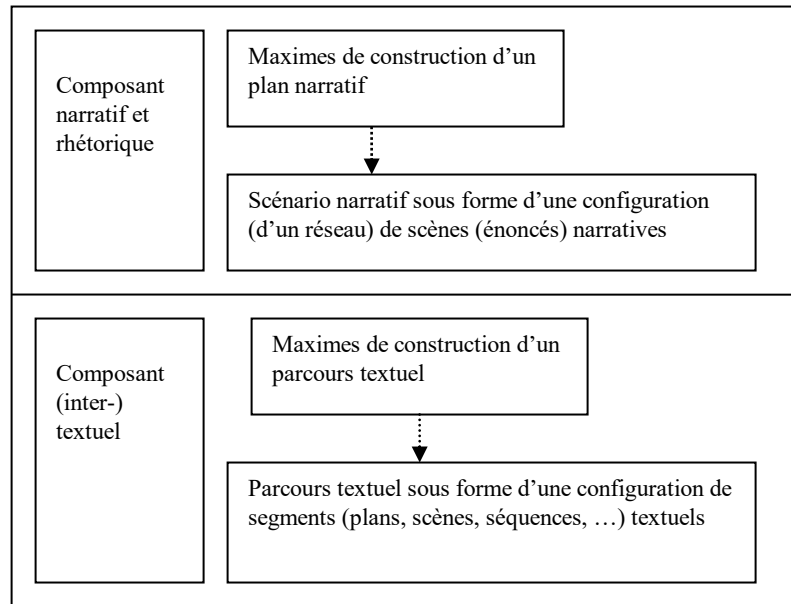


Figure 11.5 : *Distinction entre le composant narratif et rhétorique et le composant textuel dans la description du statut structural d'un thème (taxème)*

Toujours est-il que les énoncés narratifs constituant un scénario narratif peuvent se manifester tels quels dans des segments textuels (au niveau d'un plan audiovisuel, au niveau d'une scène ou d'une séquence textuelle). Mais il peuvent également s'y retrouver d'une manière distribuée à travers plusieurs segments textuels. Répétons-le, dans le cas de produits d'information simples (tels que, par exemple, certains documentaires audiovisuels à structure textuelle très « banalisée » et donc à priori très typée), il y a une (forte) tendance de confusion du niveau des énoncés narratifs et de celui des segments textuels. Néanmoins, il faut distinguer – tant d'un point de vue théorique, méthodologique que pratique – ces deux niveaux comme le montre la figure 11.5.

11.5) Du plan audiovisuel à la séquence – l'opération du montage

Comme nous l'avons déjà vu dans le chapitre 4, une description de plans audiovisuels en soi, c'est-à-dire indépendamment de leur intégration en un tout cohérent, est envisageable aussi bien pour des raisons théoriques que pratiques.

En ce qui concerne le deuxième point, pensons, par exemple, à la réutilisation de plans audiovisuels ou de certains de leurs composants dans d'autres documents ou produits d'information. Pensons, par exemple, à la réutilisation de plans visuels provenant de documentaires sur la faune et la flore dans un produit pédagogique interactif, à celle des plans de la parole provenant de l'enregistrement audiovisuel d'une conférence académique dans un cédérom dédié à la personnalité de l'intervenant, etc.

Une autre forme de réutilisation concerne moins le contenu concret d'un plan ou d'un ensemble de plans que sa structure, sa composition sous forme d'un scénario d'utilisation : scénarios d'utilisation, par exemple, dans la production de nouveaux plans, dans la classification et l'indexation de plans semblables, etc.

Mais, il est évident que l'on ne peut pas étudier un document audiovisuel, ou un corpus de documents audiovisuels, sans tenir compte des procédures et schémas d'intégration des plans audiovisuels en unités textuelles, thématiques, narratives et rhétoriques plus grandes. Il est particulièrement important de comprendre ces mécanismes d'intégration de plans en des unités plus grandes étant donné qu'ils sont en grande partie « responsables » de la cohérence et de l'intelligibilité d'un document audiovisuel.

L'opération centrale de cette intégration est le *montage* dont nous avons déjà parlé à plusieurs reprises et montré son apport concret dans la production d'une structure syntagmatique particulière pour développer un discours sur une situation pro-filmique telle que celle de la petite marmotte grassouillette prenant un bain de soleil dans les Hautes Alpes autrichiennes.

Au niveau technique, le montage est l'une des opérations principales de la post-production d'un document audiovisuel et consiste en l'intervention d'un agent humain (le « monteur ») pour coller ensemble des « bouts de film » (de « rushes ») suivant un scénario plus ou moins explicite et plus ou moins contraignant. Entendu d'une manière plus large, le montage couvre également l'opération de post-synchronisation des deux bandes principales – la *bande son* (contenant les plans musicaux, du bruitage et de la parole) et la *bande image* – ainsi que la réalisation d'effets de transition entre deux plans (visuels et/ou sonores) et l'intégration, dans le flux audiovisuel, de différentes formes d'incrustations et d'effets spéciaux.

Mais – nous l'avons déjà souligné – le montage ne saurait être réduit à une simple procédure technique. Il tire son sens, son orientation par rapport au but, au message qu'un document audiovisuel doit réaliser. Aussi, s'appuie-t-il sur toute une tradition, sur des formes de montages typiques dont l'expérience pratique a montré l'efficacité et l'intérêt. Autrement dit, le montage a recours à des savoir-faire tant techniques que culturels pour réaliser – suivant un certain plan – un document audiovisuel tel qu'un documentaire, un reportage ou un film de fiction.

Il est, dans l'état actuel de nos connaissances, absolument impossible de proposer une typologie quelque peu systématique, voire exhaustive des types de montage à l'œuvre dans ce très vaste champ de produits documentaires audiovisuels. Cependant, des analyses de corpus variés de documentaires nous rendent sensibles à l'existence de certains *types récurrents* de montage, *i.e.* d'opérations de production de structures syntagmatiques suivant des *plans* ou *stratégies* d'ordre cognitif qui contribuent au développement d'un certain discours, d'un certain message au sujet d'une situation pro-filmique.

Ainsi, un type de montage « archi-central » est justement celui qui se veut une sorte de *dénégation de son rôle pourtant central dans la production d'un discours* sur une situation pro-filmique. Ce type de montage se conforme à « l'ordre des choses », aux « évidences » – spatio-temporelles, perceptives et cognitives. Il recouvre, par exemple :

- le montage selon le *principe du balayage visuel* (les plans, scènes ou séquences sont montés suivant le mouvement du regard explorant un environnement constituant le champ visuel d'un agent) ;
- le montage selon le *principe d'un circuit, d'une promenade, d'un tour, etc.* (les plans, scènes ou séquences sont montés suivant le principe du déplacement physique d'un agent dans un lieu) ;
- le montage selon le principe de la *structure topologique de l'espace* (les plans, scènes ou séquences sont montés suivant le principe de la relative connexité des lieux) ;
- le montage selon le *principe chronologique* (les plans, scènes ou séquences sont montés conformément à la succession d'événements, d'actions ou de périodes temporelles).

Ce ne sont que quelques exemples de types de montage contribuant au développement de discours audiovisuels qui « collent » à l'« ordre des choses », aux évidences spatio-temporelles et perceptives. Ils renvoient à la problématique déjà traitée dans l'ancienne rhétorique sous le terme de l'« *ordre naturel* », *i.e.* de

l'imitation, dans l'organisation syntagmatique du discours, de ce qu'une communauté discursive – pour utiliser une terminologie plus moderne – considère comme allant de soi, comme donné. Alors, la problématique de l'« ordre naturel » (en fait profondément historique, social et culturel) s'étend sur tous les domaines d'activités d'une société en se rapprochant de ce qu'on appelle la *doxa* (le *sens* – pas seulement *commun*, mais commun *par évidence*) et qui représente une ressource, pour citer Bourdieu [BOU 79], pour un *pouvoir symbolique* redoutable à l'encontre de ceux qui ne s'y plient pas. Sans poursuivre ici cette problématique centrale pour une théorie de l'activité discursive dans une perspective socio-linguistique (et, plus généralement, socio-sémiotique), la question se pose en effet : dans quelle mesure l'organisation syntagmatique d'un documentaire n'est-elle pas tributaire d'un « ordre naturel » accepté tel quel par une société, une culture ?

Citons ici plus particulièrement l'exemple du montage chronologique, c'est-à-dire du montage de plans, scènes ou séquences suivant le principe de la succession temporelle linéaire d'événements. Celui-ci, bien souvent, devient un outil d'explication historique (politico-historique, etc.) d'un événement donné au sens d'une explication faussement causale comme si « succession » et « causation » étaient la même chose. Ce type de montage est, bien sûr, central pour les documentaires historiques (guerres et batailles, révolutions et révoltes, règnes dynastiques, etc.) oscillant entre récit chronologique et témoignage narratif.

Un autre type de montage dominant dans les documentaires est le montage s'appuyant sur des schémas typiques de développement de certains genres répandus dont, notamment, le *genre descriptif* déjà cité (topographies, prosopographies, tableaux, etc.), le *genre narratif*, le *genre argumentatif* et aussi le *questionnement rhétorique* (installant une sorte de discussion, de débat « fictif » entre le narrateur en voix off et un autre acteur – très souvent implicite – qui peut occuper divers rôles tels que ceux d'expert, de l'« informateur », voire de « contre-expert » ou encore de supposé destinataire assoiffé de connaissances). Nous avons présenté et discuté dans [STO 99] et [STO 01] des *schémas de développement* correspondant à ces genres ainsi que des *maximes* (sortes de règles) de production de ces schémas – question en effet cruciale pour la production de scénarios (au sens de « modèles syntagmatiques ») devant guider soit la réalisation de document(aire)s soit leur exploitation et réutilisation à des fins pratiques déterminées.

Mentionnons le cas du montage par *leitmotif* dont parle Baticle [BAT 85] qui consiste à produire une structure syntagmatique autour d'un thème qui sert de « fil rouge » d'intégration des différents thèmes en des scènes ou séquences. Comme

exemple on peut citer les innombrables documentaires sur les « trésors cachés de ... », les « secrets de ... », les « dangers de ... », les « rites de ... », les « croyances de ... », etc. Ce type de montage est peut-être le plus répandu dans la production du genre « documentaire audiovisuel » et illustre parfaitement le cas du montage s'appuyant sur les schémas de développement propres au *genre descriptif* – schémas tels que les suivants, pour n'en citer que quelques uns :

- *Maxime* : commences avec une scène de synthèse (exposant le thème servant comme leitmotive) et, puis, égrène en autant de scènes que nécessaires les différentes « facettes » servant à faire comprendre et à illustrer le leitmotive ;
- *Maxime* : commences avec une scène thématissant les « facettes » les plus accessibles (les plus communément partagées) du leitmotive et, puis, introduis progressivement en autant de scènes que nécessaires, les « facettes » les moins accessibles (les moins communément partagées)
- *Maxime* : commences avec une scène thématissant les « facettes » les plus distinctives (les plus parlantes, etc.) du leitmotive et, puis, introduis en autant de scènes que nécessaires les autres facettes de celui-ci (cf. aussi [STO 99]).

Le genre narratif, lui, se manifeste très souvent, dans le contexte des productions documentaristes, sous forme de *récit chronologique* (cf. *supra*), de *témoignages* ou encore de *biographies* (genre très prisé, comme on le sait, dans la culture des médias). Le *récit chronologique* peut se retrouver aussi dans les autres genres narratifs – le témoignage et la biographie. Tel quel, il est produit principalement en voix off par le narrateur d'un documentaire (qui, lui, est souvent de nature historique). C'est d'ailleurs aussi le plan de la parole qui nous explique, dans ce cas, les principes du montage, *i.e.* de l'intégration de plans, scènes et séquences suivant une certaine intention de communication.

Le *témoignage*, lui, est produit par les acteurs ayant participé à un événement et il peut se manifester sous forme de *commentaires explicatifs*, d'*appréciations* et *jugements* ainsi que de *récits chronologiques*. Les témoignages sont produits principalement en voix in (sauf dans le cas de citations produites par le narrateur en voix off).

Enfin, la *biographie* constitue un genre narratif bien circonscrit qui emprunte au récit chronologique et au témoignage pour thématiser et mettre en scène les phases ou cycles de vie non seulement d'une personnalité mais aussi d'un peuple, d'une institution, voire même d'un artefact tel qu'une œuvre littéraire – cycles de vie utilisés, ensuite, pour construire d'un point de vue *syntagmatique* un documentaire « biographique » sous forme de scènes ou séquences thématissant typiquement une « tranche de vie » et qui se *suivent* les unes les autres soit d'une manière

chronologique soit encore sous forme de *parcours plus évolués* correspondant, par exemple, à la forme narrative déjà citée de la légende.

En ce qui concerne le *genre argumentatif*, il faut dire qu'il n'est pas (comparé surtout au genre descriptif) si répandu que cela dans les productions documentaristes. Il n'y apparaît d'ailleurs souvent que sous une forme assez simple, *i.e.* sous forme de scènes d'explications qui *suivent* des scènes descriptives ou encore sous forme de plans de parole explicatifs *montés simultanément* à des plans visuels descriptifs. En visionnant un certain nombre de documentaires (dont, plus particulièrement, des documentaires dit « scientifiques », *i.e.* de vulgarisation scientifique), on ne peut pas se débarrasser de l'impression que le genre argumentatif est au moins en partie remplacé par ce que l'on appelle en rhétorique classique le *genre épидictique* (« *appréciatif* ») constitué par des genres plus spécialisés tels que les *louanges*, les *condamnations*, les *jugements de valeur*, les *blâmes*, etc., de sorte qu'on assiste très souvent à des montages très simples de type :

- [« scène (descriptive/narrative) suivie d'une « scène appréciative »] ou encore
- [« plan(s) visuel(s) descriptif(s) montés simultanément à un « plan de la parole appréciatif »].

Figure 11.6 : *formes simples de montage « argumentatif »*

Ce genre de montage très simple « trahit » une maxime telle que la suivante : « fournis moi (d'abord) des informations à propos d'une situation, d'un objet, puis, fournis moi également ton appréciation, ton jugement (ou encore l'appréciation, le jugement de quelqu'un de ton choix) ». On sent bien ici le danger d'un *raisonnement fallacieux*, comme on dit en théorie de l'argumentation, qui consiste à présupposer comme partagée par « tout le monde » non seulement l'explication d'une situation décrite ou narrée mais aussi des valeurs communes pour apprécier et juger une situation.

Enfin, mentionnons encore trois types de montage « discursifs » souvent cités dans la littérature spécialisée qui jouent un rôle important dans la *gestion dramaturgique* non seulement d'un documentaire audiovisuel mais aussi d'un film de fiction. Il s'agit :

- du *montage par retour arrière (flash-back)* : certains plans sont introduits dans une scène pour expliquer le passé, suggérer quelque chose venant d'avoir lieu ou ayant eu lieu dans le passé ;

- du *montage par suppression ou ellipse* : dans une scène ou séquence manquent des plans audiovisuels incitant ainsi le spectateur à procéder à des interprétations, extrapolations ;
- du *montage insolite (montage poétique)* : à travers la succession de certains plans très éloignés (thématiquement, du point de vue des référents, etc.) suggérer de nouvelles visions, une nouvelle compréhension d'une situation pro-filmique ou d'un de ses aspects.

Pour terminer sur le montage et son rôle central dans l'organisation syntagmatique d'un documentaire audiovisuel, insistons sur le fait que la succession linéaire de plans, scènes et séquences est régie par des schémas d'intégration et de développement (formulables sous forme de « maximes ») qu'il faut prendre en considération si on souhaite connaître la place et la fonction d'un thème ou d'une configuration thématique dans cette « logique syntagmatique ».

11.6) Exemple de description du profil narratif et rhétorique d'un thème

Afin d'aboutir à un format – toujours révisable, bien entendu – de description du profil narratif et rhétorique d'un thème, en général, et d'un taxème, en particulier, prenons le thème [descente, à l'aide de cordes, de la façade extérieure d'un immeuble] et considérons brièvement son implémentation narrative et rhétorique. Le thème en question spécifie (est un thème-spécifieur de) l'espace topique du taxème [exercice d'un sport extrême] qui nous sert, avec d'autres taxèmes, à la description du contenu de documentaires info-touristiques.

Tel quel, le thème peut acquérir des profils narratifs et rhétoriques très différents. Il peut par exemple, prendre la forme d'un *témoignage*, celle d'un *récit*, celle d'un *mode d'instruction* (au sens d'une sorte d'apprentissage), celle d'un *exemple* (dans une liste énumérative d'un ensemble d'activités sportives, etc.), celle d'un *objet* d'une *conversation* ou d'une *discussion*, etc.

La description du profil narratif et rhétorique peut être conçue d'une manière très élémentaire : par exemple sous forme d'une *simple note* « libre » (d'un *commentaire fourni par l'analyste*) précisant notamment le genre rhétorique qui prend en charge le développement syntagmatique du thème). Mais elle peut également prendre des formes bien plus sophistiquées. Elle peut être conçue, par exemple, sous forme de *scénarios narratifs* comme nous l'avons déjà montré ci-dessus (cf. section 11.4) se

constituant de *scènes* narratives (*i.e.* d'*énoncés* ou de *propositions* narratives) dont chacune prend en charge tel ou tel aspect d'une thématique (*i.e.* de l'espace topique d'un taxème) en question et qui sont montées les unes après autres selon un certain plan composé de maximes.

Pour prendre le cas de l'implémentation narrative et rhétorique du thème [descente, à l'aide de cordes, de la façade extérieure d'un immeuble] dans le documentaire sur la Nouvelle-Zélande³⁰, celle-ci se déploie – approximativement – à l'aide du scénario narratif représenté sur la figure 11.7. Précisons qu'il s'agit ici essentiellement d'une narration qui, à l'aide de moyens d'expression orale et visuelle nous fait vivre à travers différentes « étapes » l'aventure de deux jeunes gens qui jouent le rôle du guide dans ce documentaire. Les différentes scènes identifiées se construisent selon une « logique » narrative assez typique qui consiste en une mise à l'épreuve du « héros » (de nos deux guides), de son habileté mais surtout de sa maîtrise de soi et du dénouement heureux de cette mise à l'épreuve. Bien sûr, il faut des analyses comparatives pour stabiliser la structure de ce scénario et pour comprendre également dans quelle mesure celui décrit dans la figure 11.7 est spécifique au documentaire en question.

- *scène_1* : « annonce » (en voix in) d'une activité très périlleuse (*i.e.* la descente de la façade extérieure d'un immeuble) ;
- *scène_2* : « présentation » du contexte de cette activité (immeuble, façades vitrées totalement lisses, hauteur de l'immeuble, etc.) ;
- *scène_3* : « présentation » des activités préparatoires (réunion des acteurs concernés sur le toit de l'immeuble, appropriation du matériel nécessaire pour la descente, essais divers simulant la sûreté du matériel, échanges entre acteurs, etc.) ;
- *scène_4* : « présentation » des derniers moments avant la descente périlleuse (focalisation sur les deux guides se soumettant à l'épreuve et leur « stress ») ;
- *scène_5* : « présentation » de la descente périlleuse elle-même (les deux guides se lancent du bord dans le vide, ils se cramponnent à la corde, tapent avec leurs pieds contre les vitres de la façade, descendent par sauts successifs, etc.) ;
- *scène_6* : « présentation » du danger permanent qui guette les deux aventuriers (façade lisse, capuchon qui s'envole, gens en bas qui se massent et qui suivent avec une attention extrême la descente, absence complète d'un quelconque secours, etc.) ;
- *scène_7* : « présentation » d'un moment d'effroi (la glissade d'un des deux guides et son hurlement) ;

³⁰ La Nouvelle Zélande, editors : Alison Martin, BBC Manchester 1999

- *scène_8* : « présentation » de la fin heureuse de la descente (les deux guides arrivent en bas, sains et saufs) ;
- *scène_9* : « présentation » des félicitations réciproques et des félicitations des spectateurs admiratifs et soulagés.

Figure 11.7 : *Scénario narratif sous-tendant le déploiement syntagmatique de l'espace topique du taxème [descente, à l'aide de cordes, de la façade extérieure d'un immeuble]*

En ce qui concerne la construction même de ce scénario, remarquons qu'il est composé d'un ensemble de scènes (*i.e.*, selon la terminologie de Greimas, d'énoncés narratifs). Chaque scène est pourvue d'un indicateur rhétorique qui est – étant donné la dimension rhétorique dominante qu'est la *narration* – la « présentation » (surtout visuelle mais aussi sonore sous forme d'un bruitage caractéristique). Chaque scène pointe vers un sous-espace de l'espace topique du taxème [descente, à l'aide de cordes, de la façade extérieure d'un immeuble]. Chaque sous-espace typique d'une scène est dimensionné par un ensemble de thèmes spécificateurs du taxème en question.

La figure 11.8 nous précise le processus de la spécification d'une scène (d'un énoncé narratif) appartenant à un scénario narratif et qui constitue le cœur même d'une *description* « scénarielle » plus explicite de l'implémentation syntagmatique du thème dans le discours – description scénarielle qui ne se contente pas d'une simple annotation, d'un commentaire (de l'analyste) au sujet de la dimension narrative et rhétorique d'un thème dans un document audiovisuel.

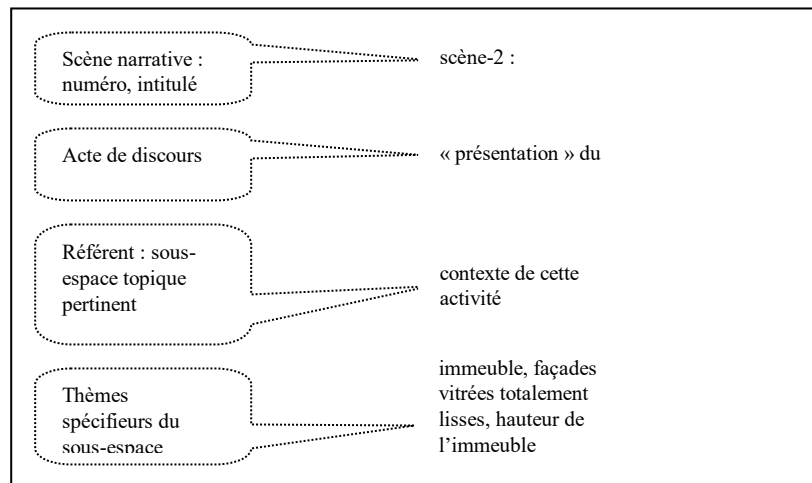


Figure 11.8 : *Processus de spécification d'une scène (d'un énoncé narratif) constituant un scénario narratif de déploiement syntagmatique de l'espace topique d'un taxème*

Cela dit, comme nous l'avons déjà remarqué ci-dessus (cf. section 11.4), il ne faut pas confondre le composant textuel d'un documentaire avec son composant narratif et rhétorique. Par exemple, dans notre documentaire info-touristique sur la Nouvelle-Zélande, il est vrai que toutes les scènes narratives identifiées dans la figure 11.7 font partie de, sont instanciées dans une séquence textuelle particulière du dit documentaire – séquence textuelle justement destinée à raconter et à montrer l'exploit « sportif » des deux héros.

Cependant, certaines scènes narratives sont reprises (en tant que telles ou seulement partiellement) dans d'autres séquences ou scènes textuelles sous forme d'un ensemble de plans constituant, par exemple, avec d'autres plans soit une séquence introductive (une sorte de pré-générique) pour l'ensemble du documentaire soit une séquence introductive pour la présentation d'un lieu de visite (dans notre cas : la ville d'Auckland).

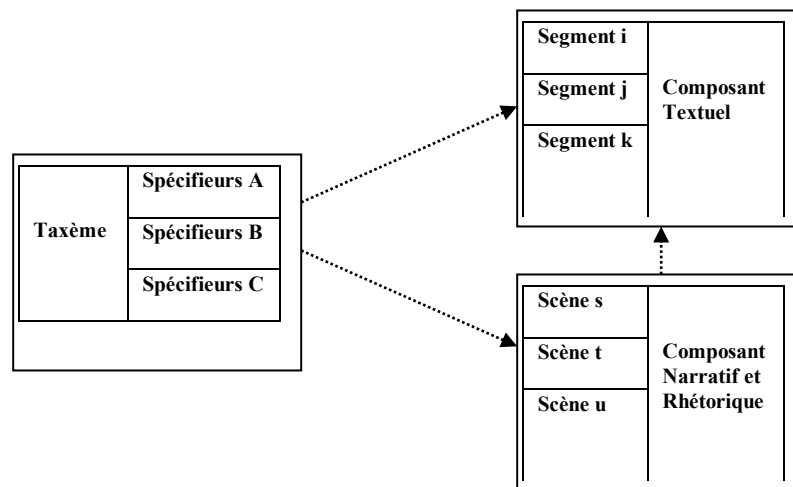


Figure 11.9 : *Présentation synthétique d'un format de description du profil narratif et/ou textuel d'un thème*

Sans vouloir traiter davantage cette question, remarquons néanmoins que dans les documentaires « standards » on peut en effet constater certaines formes de distribution assez typiques de structures narratives (et thématiques) à travers les structures textuelles. En règle générale, il existe :

- des séquences textuelles « privilégiées » qui fonctionnent comme des sortes d'attracteurs de (tendanciellement) toutes les scènes propres à un scénario narratif (ce sont tout simplement des séquences textuelles dédiées à la production et communication des informations déployées dans un tel scénario) ;
- des séquences textuelles dont la fonction particulière dans la réalisation d'un propos ou d'un message les « prédestine » à capter telle ou telle scène narrative d'un scénario narratif et à les intégrer (avec d'autres scènes) dans son organisation textuelle.

Enfin, la figure 11.9 représente d'une manière synthétique un format de description permettant de tenir compte soit du profil textuel d'un taxème, soit de son profil narratif et rhétorique soit encore des deux à la fois.

Chapitre 12

Mise en scène discursive et expression syncrétique du thème

12.1) Introduction

Dans ce chapitre nous nous intéressons principalement au statut discursif à proprement parler d'un thème ainsi qu'aux formes d'expression d'un thème dans un document audiovisuel. Nous allons traiter ensemble les deux grands paramètres de la description sémiotique d'un composant textuel – le paramètre de la *mise en scène discursive* et celui de *l'expression* (cf. la figure 1.2 dans le premier chapitre de ce livre). Nous les considérerons, de nouveau, dans la perspective de l'« implémentation » d'un thème ou d'une configuration thématique dans un document audiovisuel, ou un corpus de documents audiovisuels. Autrement dit, notre objectif est d'établir un ensemble de critères pour mieux contrôler la description de paramètres qui affectent la place d'un thème dans un document audiovisuel, sa fonction dans la production d'un discours sur une situation profilmique donnée ainsi que son « importance » dans celui-ci.

Ainsi, dans les sections 12.2, 12.3 et 12.4 nous allons présenter trois aspects complémentaires pour décrire le profil discursif à proprement parler d'un thème ou d'une configuration thématique dans un document audiovisuel :

- 1) La « *prise en charge* » d'un thème par le narrateur et son « inscription » dans un espace de communication (section 12.2).
- 2) La *sélection d'un thème* ou d'une configuration thématique dans modèle présumé pour l'intégrer dans le discours sur une situation pro-filmique (section 12.3).
- 3) La *hiérarchisation préférentielle* – l'attribution d'une place plus ou moins *centrale* ou, au contraire, *périphérique* – d'un thème dans le discours audiovisuel (section 12.4)

Bien que nous les traitions ici ensemble, il faut toujours distinguer le *discours* et la *mise en scène discursive* d'une information d'une part et les langages d'expression d'un discours, de l'autre. Prenons un exemple simple : pour insister sur l'importance d'un homme (politique, etc.) il existe des moyens visuels, verbaux et sonores pour. Mais la décision de traiter cette importance d'une certaine façon se fait au niveau des stratégies discursives : sélection de certains thèmes dans l'espace topique sous-tendant la présentation d'un homme politique important au détriment d'autres thèmes, développement en profondeur de tel ou tel thème, répétition de certains thèmes tout au long du discours, etc.

Dans la section 12.4, nous allons donc traiter d'une manière relativement générale cette problématique de l'expression dite syncrétique d'un thème dans un document audiovisuel ainsi que les rapports entre les différents codes d'expression dans la production et la communication d'un message.

12.2) Situation énonciative et thème

D'une manière quelque peu simplifiée, la situation énonciative comprend des rôles typiques dont celui qui prend en charge, qui « signe responsable » pour une certaine information thématisée dans un document audiovisuel au sujet d'une situation pro-filmique (c'est le rôle de l'« *énonciateur* » de l'information), et celui à qui cette information thématisée est adressée (c'est le rôle du destinataire de l'information).

Dans le cas du documentaire audiovisuel, le représentant le plus typique de l'énonciateur est le *narrateur* (agissant souvent en voix off). Comme nous l'avons déjà dit à plusieurs reprises, le narrateur propose un *cadre d'interprétation* de ce qui est montré sur le plan visuel – cadre d'interprétation qui influe très fortement sur la compréhension d'un documentaire du côté du destinataire.

Cette fonction du narrateur est en effet très centrale et typique du documentaire audiovisuel bien qu'il y existe évidemment des documentaires qui ne rentrent pas dans un tel schéma : ce sont, par exemple, les documentaires sans commentaires en voix off ; les documentaires-reportages, les documentaires-magazines avec le narrateur-réporter en voix in, les documentaires qui font disparaître le rôle du narrateur « omniscient » au profit d'un « concert » d'autres voix telles que des témoins, des experts, des anonymes, etc.

Ce dernier cas cité nous montre que le rôle du narrateur peut éclater et faire place à une configuration de rôles de narration, *i.e.* une configuration dans laquelle le narrateur *stricto sensu* devient un rôle parmi d'autres dans une *communauté de rôles* prenant en charge et signant responsable (« collectivement ») pour les informations thématiques qui constituent, ensemble, un cadre d'information pour comprendre le monde filmé dans un documentaire. Par exemple, le narrateur (en voix off et/ou voix in) peut s'entourer d'un ensemble d'acteurs qui interviennent soit comme experts soit comme témoins soit comme juges ou arbitres, soit aussi comme « assistants » pour développer un cadre d'interprétation et de compréhension servant à la construction d'un discours global sur une situation pro-filmique donnée.

Une telle configuration peut être contrecarrée par une configuration actorielle – en général beaucoup moins développée que la première – dont le rôle est de *déjouer* ce cadre d'interprétation mis en place par le narrateur et ses « comparses » en suggérant un cadre différent. C'est typiquement le cas où le narrateur ou un de ses « comparses » (pour emprunter un terme de la micro-sociologie de Goffman [GOF 73]) donne la parole à l'*autre* partie engagée dans la construction d'un cadre d'interprétation et de compréhension : contre-experts, contre-témoins, contre-arbitres, etc. qui, selon le cas, sont soit disqualifiés comme incompetent, comme moralement douteux, comme « ringards », comme « politiquement incorrects », etc. Souvent, ces « anti-sujets » (pour parler avec Greimas) de la communication ne servent d'ailleurs qu'à renforcer – indirectement – le cadre d'interprétation et de compréhension proposé par le narrateur et ses « comparses ».

La question qui se pose ici est celle de savoir par quel rôle un thème actualisé dans un document audiovisuel est pris en charge. Il convient de distinguer :

- le rôle de l'*énonciateur* comme un rôle présupposé et nécessaire à la production de tout acte de discours, donc de tout point de vue et de tout message sur une situation pro-filmique,

– les différents *rôles de communication* à proprement parler tels que ceux du *narrateur* et de ses *comparses*, du « contre-narrateur », peut-être du juge ou arbitre, du destinataire-spectateur ou lecteur, etc.

Cette distinction – théorique et méthodologique – nous permet de poser la question plus « principielle » à quels rôles l'énonciateur a-t-il recours, quels rôles de communication met-il en scène afin de produire « son » point de vue, « son » discours relatif à une situation pro-filmique ? Ainsi, dans les cas les plus simples, il n'y a qu'un seul narrateur (en voix off) qui agit comme une sorte de « porte-parole très fidèle de l'énonciateur.

Une question complémentaire, qui concerne la communication d'un message par un narrateur ou une configuration de narrateurs, est celle de savoir à qui un message est adressé. Bien que souvent implicite, cette *direction intersubjective* peut être explicitée à travers des « figures » (cf. le chapitre 8 pour plus d'explications à propos de cette notion) de communication. Ces figures peuvent servir d'« indices » plus ou moins fiables de la présence d'une direction intersubjective donnée. Par exemple, dans notre corpus info-touristique, plusieurs documentaires sont adressés d'une manière assez claire à un public jeune, sportif, affamé d'aventures et axé sur le culte du corps comme « lieu d'investissement de valeurs transcendantes » – pour parler avec Vigarello [VIG 02]. Ces documentaires sont aux antipodes de ceux qui s'adressent à un public plus enclin à l'« idylle touristique » telle qu'elle est distillée aussi à travers une quantité innombrable de catalogues touristiques de tout genre.

Or, ces deux « directions intersubjectives » sont marquées par des indices de tout genre – visuels et linguistiques, bien sûr, mais aussi musicaux et de bruitage. Cette dernière catégorie (*i.e.* les indices musicaux et de bruitage) est la plus intéressante dans la mesure où le bruitage est (naïvement) supposé imiter directement un certain « halo » propre à une situation pro-filmique. Il suffit de comparer, par exemple, la mise en scène sonore d'une mer déchaînée dans des documentaires destinés soit à l'un soit à l'autre des deux types de destinataires mentionnés ci-dessus pour se rendre compte des différences systématiques dans cette mise en scène sonore. Le bruit des vagues qui se brisent contre une falaise abrupte et profonde est ainsi, dans le premier cas, souvent *amplifié* et post-synchronisé avec un arrière-fond sonore supposé renforcer une impression de « liberté sauvage », de « dureté » physique, etc. Dans le second cas, par contre, on peut observer d'une manière répétée la *réduction* du bruit des vagues se brisant contre une falaise, l'intégration de ce bruit comme arrière-fond sonore et sa synchronisation avec une mélodie douce et rêveuse qui occupe l'avant-scène – type de mélodies qui accompagnent souvent une succession de plans visuels composés

de prises de vue de vagues, de falaises, d'un paysage parfait baignant dans le grand soleil ou dans le rouge du soleil couchant.

Enfin, ajoutons que la situation énonciative est encore caractérisée par d'autres paramètres que nous ne traiterons pas plus en détail ici mais dont il faut savoir qu'ils peuvent jouer un rôle important dans la production-communication d'un message sur une situation pro-filmique de référence. Nous pensons, par exemple, au paramètre de la *modalité épistémique* (i.e. des différents degrés de « certitude ») qui affecte la prise en charge d'un thème par le narrateur (ou d'autres rôles de communication). Un autre paramètre concerne la modulation de la prise en charge d'un thème par des « *appréciateurs* » ajoutant à celle-ci un ton émotionnel, moral, esthétique, etc. Chaque prise en charge peut être *circonscrite*, c'est-à-dire que sa *portée* peut être *limitée* dans le temps ou dans un « espace » et, bien sûr, la prise en charge elle-même peut évoluer tout au long du discours qui se développe sur une situation pro-filmique.

On voit donc qu'il existe toute une série de « stratégies » énonciatives pour produire un certain point de vue, un certain message sur une situation pro-filmique de référence et pour communiquer celui-ci à un destinataire. Il revient à l'analyste d'identifier celles dont il a besoin pour la description du *profil discursif* à proprement parler d'un thème ou d'une configuration thématique.

12.3) La sélection d'un thème dans un document audiovisuel

Nous avons déjà signalé dans l'introduction à ce chapitre que le profil discursif d'un thème ou d'une configuration thématique dans un document audiovisuel dépend principalement, outre son positionnement dans un espace énonciatif et de communication (cf. section 12.2) des deux paramètres suivants que nous avons discutés plus extensivement dans [STO01] :

- le paramètre de la *sélection* du thème dans un modèle présupposé,
- le paramètre de sa *centralité* dans le discours.

Ces deux paramètres constituent les deux faces de *l'actualisation* – pour utiliser un terme de la théorie du discours de Greimas [GRE 79] – dans le discours, d'un thème ou d'une configuration thématique à partir d'un modèle thématique présumé, c'est-à-dire à partir d'un *standard thématique* qui peut revêtir la forme d'un modèle culturel (d'une représentation supposée commune à un groupe social, par exemple), d'un modèle de description élaboré sur la base d'une analyse comparative d'un corpus de documents (audiovisuels) par l'analyste ou encore d'un modèle représentant l'intérêt, le besoin d'informations dans le contexte d'utilisation et d'exploitation d'un document (d'un corpus de documents) donné.

D'une manière très simple, la *sélection* d'un thème ou d'une configuration thématique dans un document audiovisuel (ou dans un de ses segments) signifie saisir, dans un standard thématique donné, les thèmes ou configurations thématiques qui sont utilisées dans le document afin de proposer un ensemble d'informations sur une situation pro-filmique et d'en développer un discours, un message particulier.

Prenons l'exemple du documentaire sur Brasília. Il s'agit de comprendre quels sont les principaux thèmes sélectionnés dans ce documentaire en vue de développer une certaine « vision » de cette ville. En considérant ce documentaire à travers les thèmes-directeurs organisant les principales séquences qui le constituent, on peut identifier plusieurs groupes de thèmes qui forment l'univers sémantique et discursif particulier du documentaire :

- thèmes relevant de *l'architecture* (procédés de construction, matériel utilisé, savoir-faire de l'architecte, tradition architecturale, influence culturelle, etc.) ;
- thèmes relevant de *l'urbanisme* (définition et modélisation d'un nouvel espace urbain, différenciation et localisation spatiale des parties fonctionnelles constituant la ville, forme globale et « signification » de l'espace urbain, artères et moyens de transport, etc.) ;
- thèmes relevant de *l'utopie à caractère mystique* (l'atmosphère particulier d'un mysticisme d'élite, futurisme de type « troisième rencontre », pureté esthético-religieuse, etc.) ;
- thèmes relevant du *défi personnel des « héros culturels »* (la grandeur héroïque des personnages principaux à l'origine de la ville, l'adversité menaçant la réalisation du projet, la volonté inébranlable et le génie incomparable des personnages, etc.).

La sélection de ce genre de thèmes constitue une partie importante de l'identité, de la spécificité du documentaire en question. En d'autres termes, ils permettent d'induire une certaine *vision culturelle*, voire une certaine idéologie qui

sous-tend ce documentaire et le classe dans un certain type de production à la fois culturellement, politiquement et économiquement identifiable.

Si nous avons entrepris une description comparative plus systématique d'un corpus de documentaire portant sur des capitales ou autres villes importantes, nous disposerions sans aucun doute d'un modèle descriptif pourvu d'une base de taxèmes très variés qui nous montreraient assez clairement le *profil très particulier* de notre documentaire sur Brasilia dû tout simplement à une *sélection ciblée d'un sous-ensemble de thèmes* dans ce modèle pour en faire des *thèmes constitutifs* sur la base desquels il réalise son propos.

Nous avons eu recours à plusieurs reprises à un autre exemple qui est celui du documentaire sur plusieurs villes chinoises (choisies, selon le narrateur, pour leur importance culturelle). Celui-ci sélectionne des groupes de thèmes qui sont totalement différents de ceux utilisés dans le documentaire sur Brasilia – groupes de thèmes se rapportant à l'art culinaire, aux activités quotidiennes des habitants anonymes, à l'économie locale, etc. D'autres documentaires consacrés à des villes « puisent » dans des groupes thématiques relevant de la politique municipale, de la démocratie locale, des conditions de vie des habitants, etc.

En analysant ainsi un corpus (élargi) de documentaires consacrés aux villes, on peut voir apparaître, à travers tous ces thèmes – sélectionnés ou non dans un documentaire concret – un *modèle de compréhension* de l'objet « ville » dont on peut faire l'hypothèse qu'il s'agit d'une *représentation sociale* qui domine la production commerciale des documentaires au sens de produits d'information diffusés principalement via les chaînes télévisuelles. Dans ce sens, on peut également émettre l'hypothèse que cette représentation est *culturellement présupposée*, qu'elle constitue *non seulement* un modèle de description obtenu à partir d'une analyse comparative d'un corpus de documentaires mais qu'elle est effectivement partagée par un groupe social ou, tout simplement, par les producteurs et consommateurs de ce genre de produits, qu'elle en constitue une *culture commune*.

Si on veut donc donner une dimension *réaliste* (et pas seulement *instrumentale*) à la description thématique d'un corpus de documents (audiovisuels), on peut dire qu'ils partagent (sont supposés partagés) une culture commune mais qu'ils se différencient les uns des autres par le fait de l'exploitation, de l'utilisation qu'ils en font. Ainsi, peut-on supposer – si on opte pour une telle perspective « réaliste » – que tous les documentaires consacrés à des villes partagent une culture commune mais qu'ils se *positionnent* d'une manière plus ou moins éloigné ou proche les uns des

autres dans ce *champ de production* (au sens de Bourdieu) par la sélection des thèmes ou configurations thématiques sur la base desquels ils développeront leur propos.

Sans vouloir nier qu'elle peut poser des problèmes difficiles si on rentre dans plus de détails méthodologiques et théoriques, on comprend facilement l'intérêt d'une telle optique « réaliste » : elle permet d'inclure et de traiter, *dans un même cadre conceptuel*, la description de corpus de documents (textuels, audiovisuels, etc.) et celle de ses conditions socio-économiques et historiques de (re-)production, circulation interprétation et, enfin, de « consommation » – programme de recherche qui revient à ce que Chartier [CAR 93] appelle une socio-histoire des pratiques culturelles.

En plus, si, on veut (ose ?) s'aventurer dans le « dessin » de plus ou moins probables systèmes d'information du « futur » dont on commence à s'imaginer les contours par le biais des applications du type « portail » ou « espace de travail virtuel », il nous semble que c'est bien moins le « document » ou encore le « segment documentaire » qui en constituera le (seul) « noyau » mais plutôt justement l'ensemble des activités typiques qui l'entourent et qui, en fin de compte, le constituent : activités de production, activités de circulation, activités d'interprétation et activités d'utilisation. Cela présuppose non seulement une vision à la fois *dynamique* et *situé* du « document » ou, plutôt de cette « institution » (de cette « organisation » à la fois cognitive, culturelle et sociale) qui s'appelle document mais aussi des descriptions conceptuelles et des modèles technologiques appropriés.

Revenons à l'indexation thématique de documents audiovisuels. On mesure à la fois l'intérêt et la difficulté de *l'indexation discursive* des thèmes dans des documents audiovisuels qui doit tenir compte de la *sélection thématique* et donc de cette opposition toute à fait cruciale entre thèmes présupposés (faisant partie d'une représentation sociale) et thèmes actualisés dans un discours audiovisuel. Le cas de figure le plus simple est constitué, probablement, par la possibilité :

- de « pointer » à partir des thèmes identifiés dans un document audiovisuel vers un modèle (de description) auquel on peut – mais pas d'une manière obligatoire – conférer le statut d'une culture – supposée – commune entre producteurs et consommateurs du produit ;
- de présenter (graphiquement) les divergences mais aussi les similitudes entre deux ou plusieurs documents (auxquels on peut encore attacher un ensemble de paramètres relevant de leur position dans un champ de production : paramètres socio-économiques, notamment).

Sans poursuivre ici cette problématique dans plus de détails, soulignons que nous en avons donné une présentation très simple en excluant notamment le phénomène de l'implication de thèmes effectivement sélectionnés mais pas exprimés en tant que tels ainsi que le vaste champ des figures et tropes rhétoriques.

12.4) La « centralité » relative d'un thème dans un document audiovisuel

La sélection de thèmes ne constitue, comme déjà dit dans l'introduction à ce chapitre, que l'une des deux faces de l'actualisation d'un thème ou d'une configuration thématique dans le discours audiovisuel sur une situation pro-filmique. L'autre face est celle de la centralité relative du thème sélectionné dans un tel discours.

La « centralité » relative d'un thème ou d'une configuration thématique sélectionnée dans un document audiovisuel (ou dans un de ses segments), renvoie, intuitivement parlant, à l'importance qui lui est accordée dans le propos développé au sujet d'une situation pro-filmique. La « centralité » d'un thème dans un document (ou segment de document) peut être évaluée à l'aide d'un ensemble de critères dont, plus particulièrement :

- le critère de sa *relative expansion* (ou, au contraire, condensation) dans un document audiovisuel ;
- le critère de sa *répétition* (telle quelle ou moyennant certaines variations) tout au long d'un document (du segment d'un document) ;
- le critère de l'*interconnexion* du thème avec d'autres thèmes sélectionnés dans un document (segment du document).

Prenons de nouveau l'exemple du documentaire sur Brasília. Les thèmes liés à l'utopie quasi religieuse, à l'architecture et au défi personnel des grands héros culturels (personnifiés par les trois acteurs Kubicek, Costa et Niemeyer) y sont :

- *largement développés* (sous forme de description, d'exemples, de témoignages, d'une variété de scènes visuelles et avec l'appui d'un choix musical très particulier),
- *disséminés* tout au long du documentaire (à l'exception de trois petites séquences traitant des aspects socio-économiques et politiques de la ville),
- *fortement interconnectés* (l'architecture de la ville ne peut pas être comprise en dehors du projet urbanistique qui sous-tend la construction de la capitale ni de

l'ambition politique qui motive et justifie les travaux gigantesques réalisés en un laps de temps très court).

En somme, et sans entrer ici dans des détails descriptifs fastidieux, l'utopie quasi religieuse, l'architecture et le défi personnel constituent un *tout thématique central* du propos, du message développé dans ce documentaire.

A contrario, comme nous avons d'ailleurs déjà pu le constater dans le chapitre 6, dans le même documentaire sont sélectionnés un ensemble de thèmes relevant d'un modèle socio-économique et politique (pour parler de l'existence des bidonvilles à Brasília, de l'ère de la dictature militaire au Brésil et des promesses non tenues d'un miracle économique annoncé) ainsi que d'un modèle de la politique urbaine en matière de transports (pour parler du fait que Brasília est une ville pour les voitures mais pas pour les piétons, etc.).

Si nous nous en tenions *uniquement* au paramètre de la *sélection* pour décrire l'actualisation de thèmes dans ce documentaire, alors nous devrions conclure qu'il traite aussi bien de questions socio-économiques et politiques que de l'utopie quasi religieuse attachée à ses origines, son plan urbanistique et son réalisation architecturale. Mais, comme nous le savons, il n'en est rien. Cela, nous pouvons le montrer si nous prenons en considération le paramètre de la *centralité relative* des thèmes développés dans un document (audiovisuel). Ainsi, nous pouvons montrer que le deuxième groupe de thèmes sélectionnés (*i.e.* les thèmes socio-économiques, politiques et ceux définissant la politique urbaine en matière de transports), dans le cas de notre documentaire, sont :

- *condensés* (ils forment l'essentiel de trois petites séquences qui, ensemble, ne durent même pas deux minutes),
- à *distribution locale* (ils n'apparaissent que dans ces trois séquences),
- *non connectés* avec le reste du contenu du documentaire.

Comme nous l'avons déjà dit dans le chapitre 6, ces séquences incluant les thèmes socio-économiques et politiques constituent une sorte de documentaire alternatif sur Brasília mais ne sont que d'une importance très périphérique par rapport au propos principal qui y est développé.

Imaginons maintenant un système d'information (par exemple, pour un fonds de documentaires audiovisuels) qui ne tienne pas compte de ce paramètre structural de la centralité discursive d'un thème. Celui-ci n'aurait aucune possibilité à faire un tri entre des segments audiovisuels *plus ou moins* pertinents en réponse à une requête

du type « je souhaite connaître/visionner tous les segments audiovisuels qui parlent des problèmes socio-économiques au Brésil ». Ce système sélectionnerait les trois séquences de notre documentaire de la même façon que des segments probablement plus informatifs offrant par exemple :

- une actualisation plus étendue de la thématique recherchée ;
- un traitement répété de celle-ci dans différents « endroits » d'un documentaire ;
- l'intégration de celle-ci dans le propos principal du documentaire.

Il nous semble qu'il s'agit ici d'un champ de recherche réellement intéressant et passionnant pour l'ingénierie de l'information qui permettrait très certainement une évaluation plus juste, plus appropriée de la *valeur* (intrinsèque) d'une information dans un document à travers la prise en compte de l'articulation de la *centralité* de celle-ci dans le discours véhiculé par un document (audiovisuel).

12.5) Formes d'expression d'un thème

Comme nous l'avons déjà dit à plusieurs reprises, un paramètre très important à prendre en considération pour la description du statut structural d'un thème, *i.e.* de son mode d'implémentation dans un document (audiovisuel), est celui de son expression. Un thème – une configuration thématique – peut, contrairement à un document textuel *stricto sensu*, se manifester, s'exprimer dans un documentaire audiovisuel, à travers différents médias. Dans ce sens, il faut distinguer :

- des *thèmes visuels* (*i.e.* des thèmes s'exprimant à travers l'image),
- des *thèmes sonores* (*i.e.* des thèmes s'exprimant à travers le son),
- des *thèmes syncrétiques* (*i.e.* des thèmes s'exprimant indistinctement à travers deux ou plusieurs médias).

Les thèmes visuels peuvent, le cas échéant, être différenciés en thèmes textuels *stricto sensu* (incrustations, insertions textuelles, sous-titrages, etc.), thèmes graphiques (diagrammes, modèles, etc.), thèmes statiques (photographies, dessins, etc.), thèmes animés (filmiques *stricto sensu*, d'animation, etc.). Les thèmes sonores peuvent être différenciés en thèmes de la parole, thèmes de la musique, thèmes de bruitage. Chacune des trois sous-catégories est de nouveau susceptible d'être différenciée en des types plus spécialisés : thème de parole en voix off ou en voix in ; thèmes de musique « d'accompagnement » ou « de situation », etc.

En tenant compte de cette esquisse typologique, les *thèmes syncrétiques* peuvent être également nuancés au sens de la coordination de différents types d'expression de thèmes :

- syncrétiques au sens d'une combinaison des deux médias texte *stricto sensu* (incrustation, etc.) et film *stricto sensu* ;
- syncrétiques au sens d'une combinaison des deux médias parole et musique ;
- syncrétiques au sens d'une combinaison des deux médias film et parole ;
- syncrétiques au sens d'une combinaison des deux médias graphique et film ;
- etc.

La distinction entre les thèmes d'un point de vue de leur modalité d'expression est, bien évidemment, très importante dans la description-évaluation de tout corpus de documents audiovisuels et, plus particulièrement, dans la constitution, classification et description de bibliothèques de segments audiovisuels. Par exemple, il doit être évident qu'il ne s'agit pas de la même chose si on met en scène visuellement un thème « passionnel » comme l'angoisse ou le suspense ou si on en parle, si on le « verbalise » ou encore si on produit un message angoissant ou de suspense par le simplement truchement sonore (via le bruitage et/ou la musique).

Un aspect très important qui découle de cette diversité de formes d'expression d'un thème dans le document audiovisuel concerne la *division de travail* à l'intérieur d'un thème syncrétique ainsi que dans les différentes formes d'expression de la construction d'un message particulier véhiculé par un document audiovisuel. Il s'agit ici de savoir quelle est, par exemple, la *fonction* de l'image par rapport à la parole dans tel ou tel plan audiovisuel, telle ou telle scène ou encore telle ou telle séquence.

Dans le documentaire info-touristique sur l'Alaska, un des thèmes *discursivement centraux* est certainement celui de la dureté – de la vie, des hommes, du climat, du rapport entre les gens, etc. Or, la question qui se pose est de savoir, comment ce thème est exprimé dans le documentaire. Une analyse plus détaillée des différents segments pertinents montreraient que c'est surtout à la *parole* à qu'incombe la fonction de développer d'une manière explicite ledit thème tandis que c'est à l'image de l'exemplifier (paysage enneigé, maisons isolées dans forêt, bagarres entre joueurs de hockey, passe-temps de « mecs », etc.) et au bruitage (bruit de tempêtes de neige, etc.) de le renforcer, de le souligner.

Dans le cas de documentaires audiovisuels « standards », on peut en effet constater une *division du travail* typique entre la parole, la musique et l'image : typiquement (mais évidemment pas d'une manière nécessaire), il incombe :

- à la parole la fonction *d'explicitation* du thème discursivement central et, plus encore, du propos d'un documentaire,
- à l'image la fonction de *monstration* et *d'exemplification* du thème ou du propos et
- à la musique (au bruitage) la fonction de *renforcement*, voire de *dramatisation* du propos.

Dans le genre du documentaire, très typiquement, le plan de la parole impose un cadre interprétatif de ce qui est montré par les images. Ce n'est pas toujours le cas mais il s'agit néanmoins d'un cas normal, habituel. Autrement dit, le plan de la parole agit comme une sorte de *qualification interne* au discours développé sur une situation pro-filmique (tandis que, soulignons-le, la description thématique, elle, doit être considérée comme une *qualification externe* dont est responsable l'analyste d'un document).

Prenons l'exemple de la deuxième séquence déjà citée du documentaire sur la ville de Brasilia qui sert à développer la spécificité, la singularité de la ville en question quant au plan urbanistique extravagant et aux réalisations architecturales impressionnantes – spécificité et singularité qui constituent d'ailleurs une sorte de *justification interne* (produite par le narrateur) mais seulement *implicite* (non déclarée comme telle) de produire ce documentaire sur la ville. Au niveau visuel, on voit surtout une série de constructions et, plus particulièrement, les façades extérieures de celles-ci. En soi et en dehors de l'intervention d'un narrateur (disposant du plan de la parole), rien n'oblige à interpréter ces séries d'images comme des exemples de la singularité et de l'exceptionnelle esthétique dont jouit la capitale du Brésil dans ce documentaire.

Et c'est justement cela que produit le *plan de la parole* en développant, par la voix du narrateur, les thèmes de la qualité exceptionnelle de l'architecture, renforcée encore par le fait que celle-ci est la création intentionnelle de personnalités à caractère exceptionnel (héros culturels personnifiés par le trio de l'homme politique Kubicek, l'urbaniste Costa et surtout l'architecte Niemeyer). Celles-ci ont mené un combat héroïque contre la nature hostile du lieu de fondation de la ville et contre le temps très court disponible pour réaliser ce chef d'œuvre de l'architecture moderne. Or, en accompagnant les images montrées par le plan de la parole, le spectateur du documentaire est en quelque sorte *forcé*, de

prendre les images dans le sens de la parole du narrateur. Il peut, bien sûr être d'accord ou en désaccord avec cette interprétation « interne » mais accepter ou refuser une telle interprétation présuppose bien le fait qu'elle a bien été prise en considération par celui qui l'accepte ou la réfute.

On comprends bien, à travers cet exemple, l'enjeu pour la description thématique d'un documentaire :

- soit on décrit les images indépendamment de la parole en produisant la description d'un thème (d'une notion) de type « construction architecturale à Brasília... » ;
- soit on décrit la séquence dans sa totalité audiovisuelle et, dans ce cas, on produit la description d'un thème (d'une notion) syncrétique du genre « interprétation de constructions architecturales à Brasília ... au sens de ... ».

Il s'agit là de deux descriptions très différentes qui répondent, d'ailleurs, à des objectifs différents sans qu'on puisse juger à priori laquelle des deux sera la meilleure.

Revenons sur le rapport entre la *parole* et l'*image* que nous avons spécifié ci-dessus au sens d'un rapport de *monstration* (on montre ce qui est énoncé sur le plan de la parole) et d'*exemplification* (le plan de l'image exemplifie ce qui est dit, développé au niveau du plan de la parole). Le rapport de la « monstration » est peut-être le rapport qui est le plus commun, le plus « naturel » aussi : en parlant de la cathédrale de Brasília, on la montre – dans son ensemble ou sous tel ou tel aspect – ; en parlant du théâtre national, on le montre, etc. Le rapport d'exemplification signifie bien que le plan image *documente* en quelque sorte ce qui est développé d'une manière plus générale au niveau du plan de la parole. Par exemple, en parlant de constructions architecturales d'un tout nouveau type incarnant une vision élitiste de la culture, on montre la cathédrale, le théâtre national ou encore le palais de congrès.

Cela dit, monstration et exemplification ne sont que deux rapports particuliers entre le visuel et la parole. Un autre rapport qu'on rencontre souvent mais d'une manière plus localement circonscrite, est celui de la *métaphore*. Par exemple, dans le cas du documentaire sur Brasília, on parle de la prédication d'un saint – Don Bosco – et on la met en images par des formes abstraites ondulées dans un chromatisme bleu/bleu foncé.

Sans poursuivre ici notre discussion sur la problématique des rapports entre les différentes formes d'expression d'un thème ou d'une configuration thématique et en guise de conclusion, soulignons qu'il s'agit ici d'un lieu important pour la description du statut structural d'un thème dans un document audiovisuel et qui exige encore des études empiriques plus systématiques et plus étendues en vue de comprendre les configurations sous-jacentes et leurs règles de construction.

Chapitre 13

Procédés de l'organisation visuelle du thème

13.1) Introduction

Dans ce dernier chapitre nous allons encore traiter brièvement les principaux procédés de construction visuelle d'un message sur une situation pro-filmique. Parmi ceux-ci, on compte notamment les procédés suivants avec leurs résultats correspondants:

- le cadre et le cadrage (visuel),
- le champ et le hors-champ,
- les échelles de l'image,
- l'angle de prise de vue,
- la profondeur du champ,
- les mouvements de caméra.

Il existe d'excellents ouvrages qui proposent des informations très détaillées sur ces procédés. Nous allons nous contenter d'un bref examen de ceux-ci pour en montrer l'importance dans la description du statut structural d'un thème ou d'une configuration dans un document audiovisuel et donc, également, dans l'indexation thématique de segments audiovisuels (plans, scènes, séquences, etc.) qui, comme le montrent d'ailleurs les différents travaux de recherche dans le sillage du standard MPEG 7, doit en tenir

compte d'une manière ou d'une autre. Les différents procédés de mise en scène visuelle d'informations doivent être appréhendés sur deux niveaux :

- le niveau purement technique et formel,
- le niveau cognitif des « effets de sens » qu'ils sont susceptibles de produire.

C'est certainement ce deuxième niveau qui est plus difficile à appréhender et à décrire étant donné que les paramètres responsables pour la production de tel ou tel effet de sens nous sont moins directement accessibles que ceux qui permettent de définir et décrire le niveau technique et formel des procédés en question. Mais il doit être clair aussi que le niveau technique et formel ne nous intéresse que dans la mesure où il sert à la construction d'un message audiovisuel particulier. C'est dans ce sens que nous considérons – en suivant ici le réalisateur Arijon, auteur d'une grammaire du langage filmique [ARI 89] – les dits procédés comme des moyens, des outils cognitifs (de manière analogue aux règles grammaticales d'une langue) dont se sert – plus ou moins proprement, plus ou moins habilement – l'auteur pour la mise en scène visuelle d'une situation pro-filmique.

Dans la section 13.2, nous allons problématiser les deux notions du cadrage d'une situation pro-filmique et de son résultat qui est le cadre à proprement parler. La section 13.3 est consacrée aux notions de champ, de contre-champ et de hors-champ visuel. Dans la section 13.4, nous allons traiter des différentes échelles ou plans au sens statique de représentation visuelle d'une situation pro-filmique ou d'une partie de celle-ci. La section 13.5 est consacrée à une brève discussion du paramètre de l'angle de prise de vue qui influence d'une manière décisive la représentation visuelle d'une situation pro-filmique et contribue d'une manière très importante à la production d'effets de sens particuliers liés à une telle représentation. Ensuite, nous allons examiner dans la section 13.6, les différents types de mouvements de la caméra employés pour filmer une situation pro-filmique et pour en donner une représentation visuelle conforme aux intentions de communication du réalisateur.

13.1) Cadre et cadrage

Le procédé du cadrage (d'une situation pro-filmique) et son résultat – la production d'un cadre particulier pour faire voir la dite situation – recouvre deux significations complémentaires :

- 1) La limite, le bord physique de l'image (du photogramme, de l'image vidéo, etc.).

2) Le produit, le résultat de l'opération du cadrage, *i.e.* d'une façon de voir, de présenter, d'interpréter une situation pro-filmique.

Le premier sens nous est plus familier dans le monde de la peinture. Ici, on parle du cadre (d'un tableau), de la baguette, du bord de la toile. Dans l'industrie audiovisuelle, le bord de l'écran est appréhendé comme limite physique et/ou de définition de l'image filmique (16 x 9 mm, etc.). Mais, bien sûr, le bord physique n'est pas seulement *physique* : il délimite ce qui est « dedans », ce qui est dans *l'espace de la représentation visuelle* de ce qui est en-dehors de cet espace. Or, comme on le sait (maints travaux y ont été déjà consacrés), le « dehors » peut être interprété de multiples façons : comme une simple continuation phénoménologique de ce qu'on voit sur le tableau, comme une réalité allusive, insinuée, comme une réalité inconnue, comme une réalité « supérieure », etc., pour insister sur le *caractère signifiant* du bord physique, c'est-à-dire du bord physique comme *signe sémiotique* qui contribue, qui joue son rôle dans la production et la réception d'un message visuel.

Le deuxième sens de cadre est complémentaire du premier et propose une explication du fait qu'une simple limite physique, qu'un bord d'un tableau est nécessairement chargé de sens et doit donc être considéré comme un *signe sémiotique* : le cadre est le résultat de l'opération de *cadrage* qui joue un rôle essentiel dans la construction du discours (audio-)visuel.

L'acte de cadrage est à rapprocher de ce qu'on appelle l'acte de qualification d'une situation *tout court* (cf.[STO 01] et chapitre 9 dans cet ouvrage) :

- la qualification repose sur un *actant* (le "cadreur") qui regarde d'un certain point de vue (cf. ci-après) un objet, une situation pro-filmique ;
- le regard de l'actant-cadreur trace une frontière entre ce qui est *dans* le champs du visible et ce qui n'y est pas, ce qui reste *en-dehors* de celui-ci ;
- l'actant-cadreur assume son regard (il aurait pu, en principe, choisir un autre point de vue, etc.) ;
- l'actant-cadreur contraint son *destinataire* (le spectateur) de voir (interpréter, accepter, etc.) la situation conformément à son point de vue.

Ainsi peut-on avoir des plans visuels similaires mais avec un cadrage différent. C'est le cas, pour prendre l'exemple du documentaire sur Brasília, dans la deuxième séquence de celui-ci, où on a une série de plans visuels d'une façade (composée de rangée de fenêtres) mais qui sont différemment cadrés : toutes les rangées de fenêtres ensemble, un sous-ensemble de rangées supérieures, un sous-ensemble de rangées avec, comme contexte, la façade d'autres immeubles, etc. De même, dans le documentaire

sur la ville de Zunyi, nous avons une série de plans nous montrant un groupe de joueurs de dés : une fois cadré l'ensemble du groupe, le joueur A est cadré une deuxième fois, le joueur B est cadré une troisième fois, une quatrième fois, on revient à un cadre montrant le groupe dans son ensemble.

En prenant en considération les quatre critères introduits ci-dessus, on peut assez aisément produire des descriptions et indexations fines tenant compte des différences de cadrages de plans visuels montrant une même situation, un même objet pro-filmique. De telles descriptions et indexations peuvent se révéler fort pertinentes dans le contexte, par exemple, d'une recherche très focalisée sur les cadrages spécifiques d'une situation pro-filmique

13.3) Champs et hors-champ

Le *champ visuel* est l'espace de représentation visuelle. Il recouvre ce qui est montré d'une situation pro-filmique. Dans un document audiovisuel, il remplit des tâches thématiques narratives et discursives spécifiques en vue de la réalisation d'une « vision », d'un message particulier sur une situation pro-filmique. Ainsi, un champ visuel montre non seulement une situation ou un objet mais cette fonction de monstration peut remplir une tâche descriptive, explicative, décorative, etc.

Par exemple, montrer une place d'une ville peut occuper une fonction de description dans un documentaire consacré à la présentation de différents lieux. Mais le fait de montrer le même lieu peut remplir une fonction explicative dans un autre documentaire consacré à l'architecture urbaine, ou encore une fonction narrative (au sens, par exemple, d'un mauvais lieu, d'un lieu malfamé, etc.) dans un documentaire sur des problèmes sociaux en milieu urbain, et ainsi de suite.

Le champ visuel se distingue en *un lieu qui est vu* et un lieu à partir duquel on voit (ce dernier s'appelle également *contre-champ*). L'axe champ/contre-champ visuel délimite ce qu'on appelle le hors-champ visuel. Comme nous l'avons déjà dit ci-dessus le hors-champ visuel peut être interprété de multiples façons. Par exemple, au sens de continuité spatiale (du champ visuel) ; d'un espace suggéré ; d'un espace imaginaire. Il peut occuper des *fonctions* différentes dans la construction d'un message audiovisuel dont, notamment, celle :

- d'*ellipse* (on ne dit/montre pas tout, on suggère, on insinue, on laisse à l'intelligence du spectateur de ...) ;
- de *création d'effets* dramatiques, émotionnels, esthétiques ou moraux (suspense, terreur, attirance, etc.) ;
- de *garantie de continuité* (du réel visible).

Aussi, existe-il des méthodes et techniques de reconstruction du hors-champ (visuel) comme, par exemple, le prolongement des lignes de fuite (i.e. la direction du regard, l'orientation d'objets, la direction spatiale d'une action, etc.), la reconstruction de parties invisibles des objets (telle partie de la montagne, telle partie de l'immeuble qui restent hors-champ, etc.), la substitution des objets, le déplacement du bord physique ou encore le recours à des modèles culturels (stéréotypes, connaissances tacites, etc.).

13.4) Les échelles de l'image

La notion de plan visuel, introduite dans le chapitre 5, possède, nous l'avons déjà dit, plusieurs acceptions - segment audiovisuel, unité thématique, unité rhétorique et discursive. Ici, nous intéressent deux autres acceptions :

- le plan au sens d'une unité *temporelle*, i.e. le plan est une *succession* d'images photo ou vidéo entre deux coupes,
- le plan au sens d'unité *spatiale*, i.e. de *surface* plane, « perpendiculaire à l'axe du regard, qui sert de repère spatial » pour situer les objets, individus, etc. (cf. [FGB 89])

La notion de plan dans son acception spatiale peut être formellement appréhendée à l'aide du paramètre central de la *distance entre la surface plane et le spectateur* (l'endroit du regard). Si la distance ne varie pas (si le spectateur ou la surface ne se déplace pas), si donc la distance reste toujours égale, le champ visuel peut être pris comme une *composition* de plusieurs plans tels que :

- l'avant-plan ;
- l'arrière-plan ;
- le premier plan, le deuxième plan, ... ;
- etc.

Le centre de l'attention dans un champ visuel se reconnaît à la mise en exergue de l'objet, de la personne, de tel ou tel détail. C'est à partir du centre d'attention que se compose le champ visuel en différents *plans* qui le constituent formellement. Ainsi, un

plan visuel peut occuper plusieurs rôles selon l'intérêt et l'objectif d'information sous-tendant l'organisation d'un champ visuel : il peut être le plan principal ou seulement un plan secondaire. En tant que plan principal, il peut constituer l'avant-plan d'une situation filmée. Il peut être investi d'une fonction narrative ou rhétorique particulière en devenant, par exemple, « l'annonce d'un malheur », « le dévoilement d'un secret » ou encore « l'explication » d'un phénomène laissé en suspense (pour des informations détaillées à ce propos, cf. [ARI 89]).

Si, par contre, la distance entre surface plane et spectateur devient variable, nous distinguons, dans le champ visuel, différentes *échelles* de plans visuels. En effet, plus le spectateur s'approche de la surface, plus les objets deviennent grands, plus des portions du contexte visible « disparaissent » dans le hors-cadre, constituent le hors-champ. On connaît une typologie canonique d'échelles de plans qui distingue les *plans larges*, les *plans moyens* et les *plans rapprochés*.

Une des fonctions principales des *plans larges* est de situer le contexte d'un objet, d'une action. Parmi les plans larges, on distingue deux types plus particuliers :

- le *plan général* (ou « de grand ensemble ») : il montre une très grande portion de l'espace dans lequel se situent l'action, l'objet, l'acteur, etc. à représenter visuellement ;
- le *plan d'ensemble* : il met également l'accent sur le contexte, le lieu de référence d'un objet, d'une action tout en rétrécissant le champ visuel par rapport au plan général.

Les *plans moyens* ont comme fonction principale d'identifier globalement un objet, une personne, un groupe d'objets ou de personnes, etc., constituant le sujet d'un plan ou d'une scène visuelle. On distingue, habituellement, les deux types plus spécifiques de plans moyens suivants :

- le *plan moyen* (à proprement parler) : il cadre l'objet, la personne, le groupe des personnes, etc. dans sa totalité ;
- le *plan américain* : il cadre environ les deux-tiers d'un objet, d'une personne (exemple : le cadrage d'une personne à mi-cuisse).

Les *plans rapprochés* dont la fonction principale est de présenter des aspects, des détails particuliers remplissent souvent une fonction narrative (dans le cadre, par exemple, de la construction visuelle d'un dialogue, d'une action ou interaction, etc.). On y distingue trois types de plans plus spécifiques :

- le *plan rapproché* : il cadre environ la moitié d'un objet, d'une personne (comme, par exemple, le visage et le buste) ;

- le *gros plan* : il cadre une partie encore plus petite d'un objet, d'une personne (comme, par exemple, le visage) ;
- le *très gros plan* : il cadre un détail significatif d'un objet (comme, par exemple, le colt encore fumant du sheriff), d'une personne (comme, par exemple, l'œil – angoissé – d'une personne, etc.).

13.5) L'angle de prise de vue

Filmer une situation quelconque présuppose toujours une prise de vue. Autrement dit, une des caractéristiques distinctives majeures entre une situation pro-filmique et une situation filmique (*i.e.* sélectionnée et intégrée dans un discours audiovisuel) est la vue, la perspective, choisie pour rendre compte de la situation pro-filmique.

Le choix d'une certaine vue, d'une certaine perspective pour traiter une situation à l'aide des moyens audiovisuels n'est absolument pas fortuit, arbitraire mais contribue – d'une manière délibérée ou spontanée – à la construction d'un certain message qu'on souhaite faire passer. Par exemple, filmer une personne en *contre-plongée* (*i.e.* à travers l'« œil » de la caméra qui se trouve plus bas que la personne filmée) produit très souvent, comme on le sait, une impression d'une personne « magnifiée », d'une personne « plus forte » (que l'observateur et le spectateur), d'une personne « menaçante », etc., contrairement au fait de filmer la même personne à partir d'un angle de vue plus élevé que cette dernière, qui produit l'impression qu'elle est « dominée », voire même « écrasée ».

L'angle de prise de vue est défini par rapport à la position spatiale de la caméra face à l'objet filmé. En prenant en considération ce paramètre, on distingue trois grands types de base de cadres visuels.

Le premier type de cadre – appelé cadre *neutre* – est produit par un angle de prise de vue où caméra et objet se trouvent à peu près à la même hauteur et dans une position de « face-à-face » (c'est-à-dire que l'axe optique est frontal). Les impressions associées au cadre neutre sont des prises de vue « naturelles » de l'objet filmé, reproduction « fidèle » de la réalité pro-filmique, absence manifeste d'une subjectivité énonciative, etc. On comprendra donc que le cadre neutre est employé là où il faut créer ce simulacre de « neutralité », voire d'« objectivité » comme c'est le cas, par

exemple, pour l'enregistrement et/ou la diffusion d'entretiens politiques, de discussions entre spécialistes d'un domaine, de nouvelles télévisées, etc.

Le deuxième type de cadre – appelés, selon le cas, *cadre en plongée* ou *cadre en contre-plongée* – est obtenu soit par un axe optique dirigé vers le bas, c'est-à-dire par une configuration où la caméra se trouve en position spatiale plus élevée que l'objet filmé (cas du cadre dit en plongée), soit par un axe optique dirigé vers le haut, c'est-à-dire par une configuration où la caméra se trouve en position spatiale inférieure par rapport à l'objet filmé (cas du cadre dit en contre-plongée). Comme déjà signalé auparavant, les impressions associées à un cadre en plongée relèvent assez typiquement de sentiments tels que l'écrasement, la diminution, la faiblesse, la subordination, etc. d'un être ou d'un objet. Les impressions associées à un cadre en contre-plongée, par contre, relèvent plutôt de sentiments tels que ceux de la supériorité, de l'exaltation, du triomphe, etc. Un cas particulier est celui des prises de vue verticales (*i.e.* plongée/contre-plongée verticale) qui augmentent encore les impressions associées typiquement aux deux cadres.

Le troisième type de cadre – appelés parfois cadre oblique – est obtenu par les angles « un quart » (droite, gauche), « un demi » (droite, gauche), « trois quarts » (droite, gauche). Cela veut dire que l'axe optique caméra-objet filmé est décentré latéralement (*i.e.* sur l'axe gauche-droite). Les impressions typiquement associées à ces cadres sont celles de la centralité/marginalité de l'objet filmé, mais aussi des figures telles que l'annonce, l'entrée en scène progressive, voire la disparition progressive d'un tel objet.

13.6) Les mouvements de caméra

Les mouvements de la caméra employés pour filmer une situation pro-filmique sont de trois types, le troisième n'étant, en fait, qu'une composition des deux premiers :

- 1) Le *travelling*.
- 2) Le *panoramique*.
- 3) La *trajectoire*.

Le *travelling* est « un déplacement de la caméra pendant lequel reste constant l'angle entre l'axe optique et la trajectoire du déplacement » [MAR 01].

Le *travelling vertical* (sur l'axe vertical) peut produire des effets de sens tels que la chute libre si l'axe optique est lui-même vertical (cet effet est très prisé, par exemple, dans des documentaires info-touristiques mettant en scène des activités de sports extrêmes). Mais, le plus souvent, le travelling vertical accomplit une simple fonction d'accompagnement.

Le *travelling latéral* (sur l'axe gauche-droite) est souvent utilisé pour faire une description visuelle d'objet ou de situation, pour permettre la contextualisation d'un objet ou d'une action. Le *travelling arrière* (*i.e.* la caméra s'éloigne en reculant d'un objet filmé) est souvent utilisé pour exprimer l'éloignement dans l'espace, la fin d'une histoire, voire une sorte de détachement psychologique. Le *travelling avant* est peut-être le mouvement le plus important. Il correspond à une personne qui avance, qui marche et sert souvent à visualiser l'introduction, la mise en relief d'un objet, d'une action particulièrement important(e) exprimant, par exemple, la tension mentale, psychologique d'une personne.

Le mouvement appelé *panoramique*, « consiste en une rotation de la caméra autour de son axe vertical ou horizontal sans déplacement de l'appareil » ([MAR 01]). On connaît, par exemple :

- les panoramiques purement *descriptifs* (pour explorer, par exemple, un espace, de le « décrire » par des moyens visuels) ;
- les panoramiques à effets intentionnellement *dramatiques* (pour identifier des « indices » obligeant le spectateur à en inférer un « autre sens » – non visible, caché, « abstrait », etc. – qui habite un espace représenté visuellement).

Un cas particulier à mentionner encore est le *zoom*. Techniquement parlant, le zoom est un objectif à foyer variable permettant de s'approcher d'une manière purement visuelle de tel ou tel objet d'une situation pour le mettre en exergue, souligner son importance, attirer sur lui l'attention du spectateur, etc. Le zoom rapide (effectué pendant un bref moment) peut produire des effets tels qu'un choc (psychologique), un effroi, la mise en valeur d'un objet, d'une action, etc. Le zoom lent est supposé créer un effet de *participation* à une scène (souvent familière, intime, etc.).

Voilà brièvement, les principaux mouvements de caméra servant à représenter selon les intentions de communication du réalisateur (de l'auteur) une situation pro-filmique et contribuant, avec les autres procédés que nous venons de présenter d'une manière

très succincte dans ce chapitre, à produire un discours visuel. Ensemble, ces procédés déterminent le profil visuel d'un thème ou d'une configuration thématique (*i.e.* de l'espace topique d'un taxème) actualisé dans un document audiovisuel.

Insistons encore une fois sur le fait que ces procédés ne peuvent – et ne doivent – pas être considérés comme complètement isolés des différentes stratégies de production d'un document audiovisuel à proprement parler, telles que nous les avons discutées dans cette dernière partie. Ils font partie de tout un arsenal de ressources et de moyens cognitifs mis à la disposition de l'auteur (du réalisateur) d'un document audiovisuel et d'un documentaire, en particulier, pour faire passer « son » message à « son » destinataire.

conclusion

Notre objectif principal, dans cet ouvrage, a été de présenter et de développer un cadre théorique et méthodologique explicite et systématique pour la description de documents audiovisuels. Répétons-le, la description est une activité qui est obligatoirement présupposée par tout type d'applications concrètes –sollicitant ou non le concours de l'informatique.

Dans ce sens, il n'est certainement pas exagéré de dire que la description d'un document audiovisuel ou d'un corpus de documents constitue déjà en soi une problématique importante et incontournable pour les projets les plus divers d'information, de communication et d'ingénierie documentaire.

En se référant au cadre théorique de la sémiotique textuelle, il existe différentes approches complémentaires de l'objet « donnée textuelle ». Nous en avons privilégié deux – la *description textuelle* et la *description thématique*. Les autres approches n'ont été développées que pour affiner les résultats que l'on pourra obtenir à l'aide de ces deux approches principales.

La *description textuelle* est présentée et développée dans la deuxième partie. Elle sert, avant tout, à l'identification de *segments audiovisuels* composant un document ou un fonds de documents audiovisuels.

La *description thématique* occupe la troisième et la quatrième partie. Elle sert à l'identification et à la description des *thèmes pertinents* pour la compréhension d'un

document ou, plutôt, d'un corpus de documents audiovisuels – thèmes pertinents qui constituent les taxèmes d'une description thématique (cette problématique est développée dans la troisième partie). Mais, l'identification et la description du « contenu notionnel » d'un thème (*i.e.* de son espace topique) ne constituent qu'une face de la description thématique. La deuxième face est concernée par l'« implémentation », l'« ancrage » spécifique d'un thème dans un document audiovisuel étant donné l'évidence du fait qu'un thème n'est pas « traité » de la même façon par tous les documents dans lesquels il apparaît (cette question du « statut structural » d'un thème est discutée dans la quatrième partie).

Nous avons essayé de proposer pour chacune des deux descriptions des outils sous forme de *formats de description* qui à la fois résument les principaux critères d'analyse et constituent des guides pratiques. Cela dit, il faut prendre ces formats pour ce qu'ils sont – des sortes de « *standards* » de description, pouvant (devant) être adaptés aux besoins concrets d'une analyse et également être modifiés, voire remplacés par d'autres formats représentant mieux une certaine vision théorique de l'objet de la description.

Arrivé au terme de cette étude, nous sommes conscients de certaines limites de celle-ci – limites que nous nous sommes, au moins en partie, imposées délibérément. Ainsi, nous sommes-nous limités principalement à des questions relatives au *contenu* du document audiovisuel – à son organisation et à son expression. Cette limitation se justifie, à nos yeux, pour deux raisons : d'une part la complexité déjà mentionnée de l'objet et d'autre part son importance capitale pour un très grand nombre d'applications et d'exploitations concrètes (nous en avons présenté quelques-unes dans le chapitre 3).

Nous avons, cependant, écarté la problématique du *contexte* du document audiovisuel (d'un corpus de documents audiovisuels) – problématique qui recouvre deux aspects différents mais complémentaires :

- le contexte au sens d'*environnement historico-culturel* dans lequel « baigne » le document audiovisuel ;
- le contexte au sens des *usages* et des *exploitations* dont le document audiovisuel est l'objet.

Le contexte au sens d'environnement historico-culturel pose la question des rapports (intertextuels) qu'un document audiovisuel entretient avec un « *existant* » *culturel* (sous forme de produits et d'œuvres mais aussi sous forme de genres, de lieux de connaissances et de valeurs) ainsi que celle de sa fonction symbolique dans un

champ socioculturel de (re-)production de produits et services audiovisuels comme Bourdieu l'a si bien montré dans *La Distinction* [BOU 79].

Le contexte au sens des usages et des exploitations dont le document audiovisuel (un corpus, un fonds de documents audiovisuels) est l'objet, met au centre de ses préoccupations les rapports des « usagers » avec celui-ci ainsi que l'« assimilation » de celui-ci par les traditions, les habitudes, voire les préoccupations qui conditionnent (partiellement) le comportement d'un usager ou d'un groupe d'usagers. Dans le contexte des usages et des exploitations qui est de plus en plus caractérisé par la présence des nouvelles technologies de l'information et de la communication, ce rapport entre document audiovisuel et usager est, bien sûr, médiatisé par une diversité d'outils (de visualisation et de lecture, de recherche d'information, de navigation, d'archivage, d'édition, de communication, etc.) qui doivent être pris en considération par des analyses traitant de ce rapport.

Il va de soi que nous reconnaissons l'importance du contexte pour pouvoir comprendre, décrire et évaluer le contenu d'un document audiovisuel. Mais nous pensons également que la préoccupation du contexte ne doit pas nous faire perdre de vue le fait que le document lui-même possède sa structure, son organisation interne qu'il faut étudier afin de mieux comprendre et expliciter ses rapports avec le contexte.

bibliographie

[ADA 89] ADAM, J.-M. et PETITJEAN, A., *Le texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989.

[ADA 94] ADAM, J.-M., *Le texte narrative*, Paris, Nathan, 1994.

[AIT 77] AITCHISON, J., *UNESCO thesaurus : a structured list of descriptors for indexing and retrieving literature in the fields of education, science, and social sciences, culture and communication*, Paris, UNESCO 1977.

[AIT 92] AITCHISON, J., *Construire un thésaurus. Manuel pratique*, Paris, ADBS Editions, 1992.

[ARI 89] ARIJON, D., *Grammaire du langage filmé*, Paris, Editions Dujarric, 1989.

[AUM 99] AUMONT, J. et MARIE, M., *L'analyse du film*, Paris, Nathan, 1999.

[BAR 93] BARNOUW, E., *Documentary. A history of the non-fiction film*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1993.

[BAT 85] BATICLE, Y., *Clés et codes de l'image*, Paris, Editions Magnard, 1985.

[BEN 80] BENVENISTE, E., *Le vocabulaire des institutions indo-européennes I et II*, Paris, Editions de Minuit, 1980.

[BEN 89] BENEDICT, R., *Patterns of culture*. Mariner Books, 1989

[BOU 79] BOURDIEU, P., *La distinction*. Paris, Editions de Minuit, 1979.

[CAR 93] CHARTIER, R., *Pratiques de la lecture*. Paris, Payot, 1993.

[CAR 98] CHARTIER, R., *Au bord de la falaise*. Paris, Albin Michel 1998

[COL 03]

OUVRAGE COLLECTIF (avec la participation de STOCKINGER, P., CAMPERVEUX, E., FADILI, H., Erol GIRAUDY, E., KRUMPHOLZ, S., THIVOLLE, J.-C.), *Sites portails et collaborateurs pour la recherche et l'éducation*. Paris, Editions MSH et Hermes Science Publications, 2003 (en préparation).

[CDH 00] CORBY, O., DIENG, R. et HEBERT, C., *A conceptual graph model for W3C Description Resource Framework*, Sophia Antipolis, INRIA (pas de date), document en ligne : <http://dbah.int.gu.edu.au/kvo/reading/oliviericcs2000.pdf>.

[CHA 94] CHALVON-DEMERSAY, S., *Mille scénarios : une enquête sur l'imagination en temps de crise*, Paris, Métailié, 1994.

[FGB 89] FOZZA, GARAT et PARFAIT, *Petite fabrique de l'image*, Baume-les-Dames, Magnard, 1989.

[FIL 69] FILLMORE, C., *Towards a modern theory of case*, In : A.D. Reibel et S.A. Schane (éds.), *Modern studies in English*. New Jersey, Prentice-Hall, 1969, p. 361 – 375.

[GAR 99] GARLATTI, S. et IKSAL, S., *Documents virtuels personnalisables pour des systèmes d'information en ligne*. 1999 (document en ligne sur le site : <http://www.lgi2p.ema.fr/~multimedia/ihm99/>).

[GOF 73] GOFFMAN, E., *La mise en scène de la vie quotidienne I et II*, Paris, Editions de Minuit, 1973.

[GRE 66] GREIMAS, A.J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.

[GRE 79] GREIMAS, A.J., et COURTES, J., *Sémiotique. Dictionnaire pour une théorie raisonnée du langage*, Paris, Hachette, 1979.

[GRU 93] GRUBER, T.S., *Toward principles for the design of ontologies used for knowledge sharing*, Communication donnée au Padua workshop on Formal Ontology, Padua, 1993, document en ligne :

<http://ksl-web.stanford.edu/knowledge-sharing/papers/README.html#onto-design>.

[GSL 01] GROUIN, C. et SZLAMOWICZ, T., *Présentation du corpus « l'histoire des inventions » : contenu, séquences principales et scénario typique*, Paris, MSH – ESCoM, 2001 (document consultable en ligne sur le site : <http://www.semionet.com>).

[GUA 97] GUARINO, N., *Understanding, building, and using ontologies*, Padova, LADSEB-CNR, 1997, document en ligne : <http://www.ladseb.pd.cnr.it/infor/Ontology/Papers/vanHeijst.pdf>.

[HOH 00] HOHENBERGER, E., *Bilder des Wirklichen*. Berlin, Vorwerk 8, 2000

[HUA 99] HUNTER, J., et ARMSTRONG, L., *A Comparison of Schemas for Video Metadata Representation*, Toronto, 1999, document consultable en ligne : <http://www.dstc.edu.au/cgi-bin/redirect/rd.cgi?http://archive.dstc.edu.au/RDU/staff/jane-hunter.html>.

[HUI 98] HUNTER, J., et IANNELLA, R., *The application of metadata standards to video indexing*. Crète, 1998, document consultable en ligne: <http://www.dstc.edu.au/cgi-bin/redirect/rd.cgi?http://archive.dstc.edu.au/RDU/staff/jane-hunter.html>.

[HUN 01] HUNTER, J., *Adding multimedia to the semantic web. Building an MPEG 7 ontology*. Stanford, 2001, document consultable en ligne : <http://www.dstc.edu.au/cgi-bin/redirect/rd.cgi?http://archive.dstc.edu.au/RDU/staff/jane-hunter.html>.

[JOL 72] JOLLES, A., *Formes narratives simples*, Paris, Seuil, 1972.

[KIE 99] KIENER, W., *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen*, München, UVK Medien, 1999

[KUM 02] KUNKOVA, A et Aude MAISONDIEU, A., *Présentation du corpus "guerres et batailles" : contenu, séquences principales et scénario typique* Paris, MSH – ESCoM, 2000 (document consultable en ligne sur le site : <http://www.semionet.com>).

[LAU 63] LAUSBERG, H., *Elemente der literarischen Rhetorik*, München, Hueber Verlag, 1963.

[LAU 77] LAUREILHE, M.-T., *Le thesaurus*, Lyon, ENSB, 1977.

- [LCG 00] LAINE-CRUZEL, S. et Eric GUNET, E., *Fragmentation et enrichissement de textes scientifiques sous forme électronique*, in : Jean-Michel Jolion (éd.), *L'indexation (= Document numérique 4/1-2*, 2000)
- [MAR 01] MARTIN, M., *Le langage cinématographique*, Les Editions du Cerf, 1992.
- [NAN 95] NANARD, J. et NANARD, M., *Hypertext Design Environments and the Hypertext Design Process*, CACM 38/8, 1995.
- [PER 72] PEROUSE DE MONTCLOS, J.-M., *Architecture. Méthode et vocabulaire*, Paris, Imprimerie Nationale, 1972.
- [PRO 70] PROPP, V., *Morphologie du conte*, Paris, Editions du Seuil, 1970.
- [RAC 99] RANWEZ, S. et CRAMPES, M., *Conceptual Documents and Hypertext Documents are two Different Forms of Virtual Document*, Nîmes, Laboratoire de Génie Informatique et d'Ingénierie de Production, 1999.
- [SCH 79] SCHÜTZ, A. et LUCKMANN, T., *Strukturen der Lebenswelt I*, Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag, 1979.
- [SHA 77] SCHANK, R. C. (éd.), *Scripts, plans, goals, and understanding*, New York, Lawrence Erlbaum Ass., 1977.
- [SOW 84] SOWA, J., *Conceptual structures. Information processing in mind and machine. Reading (Mass.)*, Addison-Wesley Pub., 1984.
- [SPE 89] SPERBER, D. et WILSON, D., *La pertinence. Communication et cognition*, Paris, Minuit, 1989.
- [STO 83] STOCKINGER, P., *Semiotik. Einführung in eine allgemeine Bedeutungstheorie*, Stuttgart, Heinz Verlag, 1983.
- [STO 92] STOCKINGER, P., *Esquisse Méthodologique pour la Conception de Scénarios Multimédias*, in : *European Journal for Semiotic Studies* 4 (3), 1992.
- [STO 93] STOCKINGER, P., *Conceptual analysis and knowledge management. Paris*, MSH-ESCoM, 1993 (document consultable en ligne sur le site : <http://www.semionet.com>).
- [STO 95] STOCKINGER, P., *Le kiosque d'information. Paris*, MSH-ESCoM, 1995 (document consultable en ligne sur le site : <http://www.semionet.com>).

[STO 99] STOCKINGER, P., *Les nouveaux produits d'information. Conception et sémiotique du document*, Paris, Hermes Science Publications, 1999.

[STO 00a] STOCKINGER, P., *Délimitation des séquences principales dans un documentaire audiovisuel*, Paris, MSH-ESCoM, 2000 (document consultable en ligne sur le site : <http://www.semionet.com>).

[STO 00b] STOCKINGER, P., et Charlotte NIKITENKO, C., (éds.) *La publication en ligne*, in : Les Cahiers du Numérique I/6, Paris, Hermes Science Publications, 2001.

[STO 01] STOCKINGER, P., *Traitement et contrôle de l'information*. Paris, Hermes Science Publications, 2001.

[STO 02] Peter Stockinger, *Présentation et description globale d'un corpus de documentaires info-touristiques*. Paris, MSH-ESCoM, 2001 (document consultable en ligne sur le site : <http://www.semionet.com>)

[VIE 80] VIET, J., *International thesaurus of cultural development*, Paris, UNESCO, 1980.

[VIE 82] VIET, J., *Thesaurus – mass communication*. Paris, UNESCO, 1982.

[VIG 02] VIGARELLO, G., *Du jeu ancien au show sportif: la naissance d'un mythe*, Paris, Seuil, 2002.

[WIL 83] WILENSKY, R., *Planning and understanding. A computational approach to human reasoning*, Reading (Mass), Addison-Wesley Pub., 1983.

[ZAR 02] ZARRI, G. P., *A conceptual model for representing narratives*. Paris, 2002, (document en ligne: <http://semioweb.msh-paris.fr/euforbia/download/papers.Nkrl/zarri.2002.pdf>)

Index

A

- acte de la caméra
 - procédés spatiaux et procédés cinétiques.. 220
 - situation pro-filmique 224
- archives audiovisuelles
 - programme "Manifestations Scientifiques" de la M.S.H. 25

B

- base de connaissances..... 53

D

- découpage d'un document audiovisuel
 - découpage physique 55
- découpage d'un document audiovisuel
 - avantages 55
 - découpage conceptuel 56
 - les Manifestations En Ligne à la Maison des Sciences de l'Homme..... 56
 - réalisation de nouveaux produits audiovisuels 58
 - théorie de la description des données textuelles 56
- découpage d'un document audiovisuel 54
- descripteurs et taxèmes..... 63
- description
 - "vision" ou "vue" sur un objet..... 19
 - définition 19, 20
 - description "spontanée" vs description "contrôlée" 32

- description sémiotique d'un document 26
- et connaissances du domaine..... 24
- et contexte social 21
- et types de connaissances impliqués 21
- méta-description 25
- méthodes de description 30
- présuppose une théorie 44
- description méréonymique
 - cas sémantiques..... 208
 - espace topique du taxème 207
 - types de relations 207
- description narrative
 - espace topique d'un taxème 211
 - registre causal 212
 - registre chronologique 212
 - registre contractuel 214
 - registre coopératif..... 214
 - registre évolutif 212
 - registre historique 212
 - registre intentionnel 213
 - registre polémologique..... 214
 - registre rhétorique 215
 - registre stratégique..... 213
 - schéma narratif..... 215
- description taxinomique..... 201
 - espace topique d'un taxème 202, 203
- description thématique
 - double problématique 156
 - exploitations pratiques et technologiques 43
 - format de description 193, 196

	Index 299
genres.....	237
modèle analytique.....	195
objectifs.....	42
statut pragmatique.....	195
statut structural du thème.....	226
taxèmes et thèmes spécifiques.....	160
une double problématique.....	195
document audiovisuel	
"structure à chapeau".....	129
actualisation d'un thème.....	224
description textuelle vs description thématique.....	144
discours audiovisuel.....	226
hypothèses de description.....	39
parcours narratifs et rhétoriques.....	223
document filmique	
deux caractéristiques principales.....	35
documentaire audiovisuel	
fonction de la parole, de la musique et de l'image.....	273
fonction du narrateur.....	262
narration.....	262
documentaires audiovisuels	
enjeux pour une description.....	35
DVP (documents virtuels personnalisables)	79
E	
espace topique	
taxème et thèmes-spécificateurs.....	63
exploitation pratique et technologique	
présuppose une description en amont.....	44
G	
genre textuel (audiovisuel).....	78
genres audiovisuels	
dans l'industrie de l'information et de la communication.....	35
graphes conceptuels.....	53
I	
index	
index thématique.....	61
index thématique	
index multiples et concurrents.....	25
méta-données.....	61
méta-index.....	26
indexation.....	50
découpage en segments.....	54
indexation automatique.....	51
indexation de l'expression syncrétique d'un contenu.....	50
indexation des structures narratives et rhétoriques.....	50
indexation signalétique.....	51
indexation thématique.....	50
outils d'indexation.....	52
indexation discursive.....	268
M	
méta-données.....	55
montage.....	220, 249
montage chronologique.....	221
montages argumentatifs.....	254
montages discursifs.....	254
montages narratifs.....	253
montages par "leitmotive".....	252
types récurrents de montage.....	251
MPEG 7	
cadre général.....	72
description sémiotique.....	75
familles de schémas de description.....	74
N	
narratif	
trois définitions.....	235
O	
ontologie	
définition.....	68
description thématique.....	70
différents types.....	68
thesaurus à facettes.....	69
P	
plan audiovisuel	
"phrase" en linguistique.....	112
définitions.....	111
format de description.....	114, 124
scénario "de pistes".....	121
plan visuel	

trois approches pour le décrire	118
post-édition	58
projet OPALES	59

R

réalité filmique	
sa spécificité	37

S

scénario	
textuel vs narratif	246
scénario "de pistes"	121
storyboard	123
scénario sémiotique	45
applications informatiques	47
différents types de scénarios	46
scénario de production	79
scénario textuel (audiovisuel)	99
réutilisation	102
schéma thématique	61
segment audiovisuel	
fonction textuelle	237
segment audiovisuel	87
découpage hiérarchique	98
description textuelle	145
élaboration interne	131
format de classification	106
format d'identification	95
identification et découpage	93
intégration syntagmatique	132, 135
modes de manifestation	89
place dans document audiovisuel	127
procédures d'identification	87
scénario textuel	99
segments-type	92, 137
thème-directeur	96
signe audiovisuel	
au sens d'un type d'artefacts et de produits	34
codes cinématographiques	37
définition	34
film, vidéo	35
reconstruction d'une réalité propre	36

T

taxème	
--------	--

Index

angle de prise de vue	282
base canonique de taxèmes	186
cadre et cadrage visuels	277
centralité relative dans un discours audiovisuel	
.....	265, 268
champ et hors-champ visuels	279
champ taxémique	199
champ topique	198, 200
description méréonymique	207
description narrative	211
description taxinomique	201
description thématique	146
dimension thématique	203
espace notionnel d'une description	196
espace topique	161, 162
exemplification	200
figures et propos	176
forme d'expression dans un discours	
audiovisuel	271
formes d'expression syncrétique	271
générateur de scènes thématiques	165
graphe conceptuel	164
identification de taxèmes	175
indices figuratifs	179
mouvements de caméra	283
parcours narratif	240
parcours textuel vs parcours narratif	245
plan audiovisuel	113
plan narratif	243
plan visuel	280
prise en charge énonciative	261, 263
profil narratif	238
profil rhétorique	238
profil textuel vs profil narratif et rhétorique	259
qualification d'un taxème	198, 199
référent et figures	178
scénario narratif	248, 256
sélection dans un discours audiovisuel	265
statut pragmatique	200
statut structural	200
thème-directeur	105, 179
thèmes de base d'un propos	179, 183
thèmes-directeurs	160
traduction	200
trois approches pour l'identifier	179

type de situations filmiques	179		
taxèmes			
définition	63, 160		
thème			
configuration thématique.....	152		
définition notionnelle	152		
définitions.....	151		
profil de représentation logique et physique.....	231		
profil discursif.....	230		
profil génétique.....	232		
profil interactif.....	231		
profil langagier.....	231		
profil narratif et rhétorique	229		
profil textuel.....	228		
qualification d'un thème.....	191		
thème analytique	66		
vs terme vs référent.....	153		
thème analytique			
méta-standard	166		
			Index 301
		modèle analytique	166
		thème-directeur	88, 103
		taxème	105
		thesaurus.....	60
		définition.....	60
		description thématique	63
		éléments principaux	62
		relations principales.....	63
		schémas fléchés.....	63
		thèmes analytiques.....	66
		types de thesaurus	65
		V	
		vocabulaire structuré	52
		X	
		XML	
		modèles descriptifs d'un domaine.....	71