LE REGARD, FACTEUR MODELATEUR DANS LES CHAMPS VISUELS[1]

Abstract: *The gaze of the characters-forms included in the visual fields must be considered a technique meant to organize the respective fields and to structure their meanings. The gaze is an instrument supposed to create and to interpret the visual fields, as visual semiotics describes them. The gaze trajectory, with all its variations, produces a pre-semantisation of the visual fields that the quality of the gaze develops and fulfills. A typology of the gaze trajectories signals out the richness of the ways in which this molding technique functions. It helps the analyst understand their meanings better not only by determining the effects of a gaze trajectory, but by considering, for every analysed visual field, the changes in meaning other types of a gaze trajectory would trigger.*

Key-words: *visual semiotics, visual field, gaze trajectory*

A Mara

Les significations d'un champ visuel sont produites tant par des formes se trouvant à son intérieur, que par des formes qui lui sont extérieures, et qui sont à reconstituer grâce aux premières. Dans *Jardin du Luxembourg* (André Kertész, IL.1), fillettes et garçons sont au comble de l'enthousiasme. Pourquoi? Autant d'hypothèses que de contemplateurs. La source de l'enthousiasme est extérieure au champ visuel.



IL.1

Dans une publicité pour *Monte Carlo*, cigarettes (IL.2), un couple s'amuse dans un bar: elle et lui sont face à face au premier plan, chacun dans un des deux sous-champs. Ils se regardent dans les yeux, elle va lui claquer les bretelles contre la peau. Au fond, flous, d'autres personnages-formes. Les regards que les deux échangent créent dans le champ une *zone dense*, où les significations se concentrent; dans de tels schèmes compositionnels, l'échange de regards ferme pratiquement le champ visuel (et les autres formes du champ servent plutôt à créer un *effet de réel*, à rendre l'image vraisemblable).

A un *champ visuel* – que je définis, avec le Groupe μ, comme « l'angle solide (portion de l'espace délimitée par une surface conique – m.n., C.P.) englobant ce qui est visible par l'œil » (Groupe μ, 1992: 64) – j'associe un *univers visuel*, ensemble de formes – et textures, couleurs – dont le créateur choisit celles reconnaissables dans le champ visuel et supposées capables de transmettre de la façon la plus convaincante les

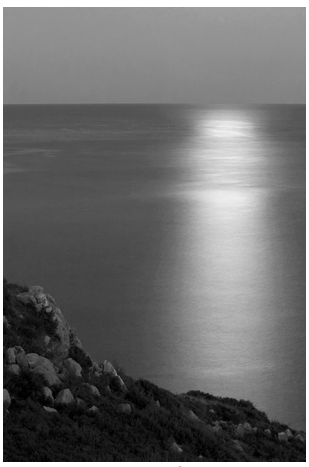
[1] Costin Popescu, Université de Bucarest, costinpopescu@rdslink.ro

BDD-A6144 © 2012 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:31 UTC)

significations à transmettre. Champ visuel et univers visuel peuvent coïncider; entre eux il peut exister des différences plus ou moins grandes d'éléments de diverses natures (surtout formelle). A l'aide des éléments présents dans le champ, on peut plus ou moins reconstituer les éléments de l'univers visuel et interpréter les rapports entre *tous* ces éléments. Aussi les éléments absents du champ visuel parviennent-ils à acquérir une quasi-matérialité (faute d'un terme meilleur).



IL.2



IL.3

Le destinataire fait une *approximation constructive* de l'univers visuel dont le créateur a déjà choisi un certain nombre d'éléments, présents dans le champ visuel; il détermine ainsi, ne serait-ce qu'intuitivement (le plus souvent, intuitivement), ce que le créateur a choisi et ce que lui, destinataire, aurait choisi pour transmettre les significations.

On peut commencer à saisir le potentiel modelateur du regard dans l'organisation des champs visuels à l'aide d'une comparaison entre le *Jardin du Luxembourg* et une photo de Horia Măruşcă (IL.3). Nous reconnaissons dans cette dernière image aussi la différence entre champ visuel et univers visuel. Voilà une métonymie: la lumière, seule partie de la lune que nous percevons, descend verticalement dans le champ visuel et coupe l'horizon. Un centre d'énergie (R. Arnheim, 2009: 13) est extérieur au champ, mais identifiable et déterminant dans la construction de la signification.

Les regards des enfants dans la photo de Kertész, regards focalisés, font que ce qui reste à l'extérieur du champ visuel soit au moins tout aussi important que ce qui se trouve à son intérieur. Le paysage de Măruşcă attire par la perpendicularité des lignes, par les différences de brillance qui la nuancent (et, enfin, par la variation de trajet entre les perpendiculaires et la courbe du rocher). La lune est *là*, quasi-matérielle, mais la fascination reste dans le champ visuel (on ne veut pas savoir ce qui se trouve au-delà, parce que… on le sait).

Ces rapides observations me poussent à rechercher la façon dont les regards des personnages se trouvant dans les champs visuels en sont un facteur modelateur.

Déterminants pour la compréhension de la fonction modelatrice du regard sont le *parcours* et la *qualité* de celui-ci. Par parcours du regard j'entends la distance sur laquelle le regard se développe de son sujet à son objet. Il peut être entièrement contenu

BDD-A6144 © 2012 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:31 UTC)

dans le champ visuel (publicité pour *Monte Carlo*); mais une partie variable du parcours peut rester à l'extérieur de ce champ (photo de Kertész). Objets du regard peuvent être a) personnages, objets situés dans le champ visuel, b) personnages, objets situés à l'extérieur du champ (dont le contemplateur de l'image, devenu élément de l'univers visuel), c) éléments à différents degrés de (in)détermination, dont la localisation à l'intérieur ou à l'extérieur du champ est difficile (les regards des personnages-formes dans les champs ne sont pas braqués, ne se fixent pas sur un objet; dans de tels cas, la détermination du parcours du regard connaît de considérables obstacles et souvent semble inutile; le plus commode est de considérer que sujet et objet du regard se trouvent dans deux mondes différents (par exemple, un homme regarde comme s'il tentait de reconstituer, de récupérer l'image de son ami décédé)).

On peut intégrer la problématique du parcours du regard à celle du signe plastique, tel que le Groupe μ la formule; la notion de forme suppose des invariants, des régularités, descriptibles grâce à un métalanguage: dans le cas des signes plastiques, les formèmes (éléments de ce metalangage) sont trois – dimension, position et orientation. A ces formèmes qui décrivent les signifiants des formes correspondent des unités descriptives pour les significations de celles-ci – dominance, répulsion et équilibre (cette dernière, à deux variables, stabilité et potentialité de mouvement) (Groupe μ, 1992: 210-221). Le regard introduit au moins la potentialité d'un mouvement du personnage-forme et attire l'attention sur la structure dynamique du champ visuel.



IL.4

Le type même du parcours du regard introduit dans le champ où il se manifeste un *premier niveau de significations*: un parcours qui finit / ne finit pas dans le champ visuel le ferme, le rend *étanche* / l'ouvre, le rend *perméable*; les champs visuels fermés tendent à *intensifier* les significations, les champs visuels ouverts tendent à les *rendre plus diffus* et à les élargir. Ce premier niveau de significations est une sorte de « milieu de culture » pour les autres. L'image de la publicité pour *Monte Carlo* est un champ fermé. Celle d'une publicité pour *Knowing*, parfum d'*Estée Lauder* (IL.4), est un champ ouvert; une belle femme habillée en homme regarde à l'extérieur du champ visuel, au-delà de la limite la plus proche de celui-ci. Son regard n'est pas fixé, il voit à travers les choses. *Quoi*? Un univers riche, vivant, gratifiant, interdit au contemplateur de l'image. Seule forme dans le champ visuel, la femme résiste à une répulsion: « la limite du fond tend à repousser toute forme se détachant sur le fond et par conséquent à la centrer. » (Groupe μ, 1992: 218) Cette force de résister; suppose-t-on, lui vient de l'univers qu'elle seule connaît.

BDD-A6144 © 2012 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:31 UTC)

La *qualité* du regard vient de l'importance du système visuel dans l'adaptation de l'homme: la puissance du medium visuel est sept fois plus grande que celle du medium auditif (Groupe μ, 1992: 61). Et la diversité des signaux que le visage humain transmet est considérable. Considérable est donc la capacité d'opérer des discrétisations dans un très ample continuum expressif (avec l'association de significations correspondantes). Ch. Picard considérait que dans l'une des représentations sculpturales de Lysippe, le regard d'Alexandre le Grand avait une « douceur humide » (apud Jean Babelon, 1950: p.63)

Si chaque système sensoriel – donc, et le visuel – est compatible non seulement avec certaines catégories de stimuli, mais aussi avec certains sous-systèmes psychiques, et si cette compatibilité suppose des influences réciproques, on concluera que le système visuel a une contribution déterminante dans le *modelage du psychisme humain*. L'importance de l'œil vient du double sens de son fonctionnement: l'information est (en grande mesure) *stimulatrice* du dehors vers le dedans et (en grande mesure) *modelatrice* du dedans vers le dehors; cette perpétuelle *dynamique* de la stimulation et du modelage fait du regard un *instrument fondamental de l'attitude active* de l'homme intégré à son environnement (le regard et l'action font une paire) et invite à attribuer au regard des traits psycho-caractériels: craintif, dominateur, confus, méprisant, curieux, tendre, etc.

La qualité du regard est l'effet d'un processus conditionné culturellement visant à *discipliner* le regard. Une description d'ensemble des qualités du regard est (pour le moment) impossible; les quatre types que je présente doivent être considérés comme d'éventuels repères dans l'effort de saisir les susdites qualités: a) le regard d'un enfant de quelques mois est *affamé*: incapable de se fixer sur un objet, il annonce « l'énergie impatiente qui habite le regard et qui désire autre chose que ce qui lui est donné » (Starobinski, 1999: 11); b) le regard devient friable, *usé*: égaré dans la routine, c'est un regard qui ne voit pas; c) assez d'individus conservent un regard *curieux*, pour découvrir les rapports cachés entre les parties du monde, pour l'imaginer à partir de ses fragments qu'ils ont retenus; Bachelard remarquait les fins de ce regard lorsqu'il disait que, avant d'être la faculté de former des images, l'imagination est la faculté de déformer les images que la perception nous offre, de libérer les humains des premières images, de changer les images: sans le permanent changement d'images, sans leur union inattendue, l'action imaginante serait imposible. Pour qu'il y ait imagination, une image présente doit nous faire voir une image absente (Bachelard, 1999: 5); d) le regard peut perdre sa discipline; dans sa forme *épuisée* nous détectons l'incapacité de l'adaptation, l'exaspération de l'échec, la douleur de l'irréversibilité; Marcel Brion découvrait dans un des autoportraits de Carpeaux un être obsédé de ses effrois et de ses démons, sans fierté et sans pudeur: le caractère démoniaque du regard de Carpeaux lui semblait d'une force et d'une efficacité difficiles à égaler (M. Brion, 1972: 421)

Le parcours du regard est un procédé expressif qui acquiert sa relevance en combinaison avec d'autres procédés. Les types de parcours – dont je présente quelques-uns – opèrent une *pré-sémantisation* des centres d'énergie; un regard *nié* (le personnage tient ses yeux fermés) refuse d'une manière ou d'une autre le monde où son auteur se trouve: il le craint, il veut se libérer de sa monotonie, etc.; l'*échange de regards*, qui s'associe très facilement à la localisation de leurs auteurs dans les sous-champs, édifie une puissante réciprocité affective (je pense non pas forcément à l'échange d'un même sentiment – haine ou amour, par exemple –, mais surtout à l'échange de sentiments différents dont l'intensité est comparable – la haine d'un personnage-forme à la mesure de l'amour de l'autre), etc. Ces pré-sémantisations sont continuées et accomplies par d'autres facteurs modalisateurs, qui contribuent à l'organisation des champs visuels: par

BDD-A6144 © 2012 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:31 UTC)

exemple, la position des formes dans les champs visuels (elles peuvent être placées dans le centre du champ, sur son axe, sur les diagonales, dans les sous-champs, etc.)[1]. La sémantisation s'accomplit par les contenus que les formes spécifiques de la composition communiquent et leurs rapports (peuvent échanger des regards deux boxeurs ou Narcisse et son image reflétée dans l'eau – c'est ici qu'intervient la qualité du regard).

Lorsque le parcours du regard se développe entre un sujet et un objet physique situé dans le champ visuel, il est le plus souvent court. Vermeer fait sa laitière et sa dentellière se pencher sur les objets à l'aide desquels elles exercent leur métier. Il ne s'agit pas seulement du fait que le regard définit *une* zone dense (habituellement, *la* zone dense) du champ (nulle part dans la composition le rapport entre formes n'a plus d'énergie, plus de tension), mais du fait que cette densité tend à se manifester comme processus de spiritualisation: l'énergie en question retient un nombre aussi limité que possible d'éléments matériels et les inonde. Les récipients duquel et dans lequel la laitière verse du lait sont contrôlés par tout son être intéressé à voir l'action réussir. Le personnage-forme se manifeste en totalité dans son action sur les formes-objets.

Que se passe-t-il lorsque le parcours du regard est écourté au maximum? Le personnage-forme d'une publicité pour *Grès* (IL.5) jongle avec le flacon de parfum qu'il tient sur son nez. Il y a ici et plaisir du jeu, et assurance de la possesion. Difficile à croire que l'équilibre du flacon va durer; mais la femme recommencera son jeu chaque fois qu'elle aura envie. L'objet qu'elle tient sur son nez lui occupe tout le champ (a)perceptif: temporairement, le monde de la femme est plus petit et plus homogène.

Le parcours du regard peut lier deux personnages-formes (publicité pour *Monte Carlo*). En fait, nous avons affaire à deux parcours, qui se développent en directions opposées. La qualité des regards est le plus souvent identique (deux boxeurs prêts à se démolir), mais pas toujours; les différences de qualité doivent être soutenues par d'autres moyens expressifs, à meme de rendre encore plus visibles les différences entre les personnages-formes. La zone dense acquiert la détermination « réciprocité » (je répète ce que j'entends ici par réciprocité: on n'échange pas forcément le même contenu psychique, mais des contenus différents dont l'intensité est comparable).





[1] J'ai proposé une échelle de lisibilité des champs visuels publicitaires (*Publicitatea: o estetică a persuasiunii*, Editura Universităţii din Bucureşti, Bucureşti, 2005, p.95-108).

BDD-A6144 © 2012 Universitatea din Piteşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:31 UTC)

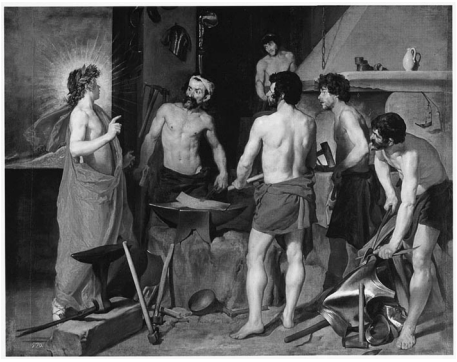
IL.5 IL.6

Un cas intéressant lie des personnages dont les regards ne se répondent pas; un seul personnage regarde l'autre. Est célèbre la photo que Kevin Carter a faite en 1993 au Soudan et qui a été récompensée une année plus tard du Prix Pulitzer: un vautour poursuit patiemment une fillette blottie contre le sol, épuisée par la faim. On pourrait supposer que le contenu du rapport assymétrique entre le sujet et l'objet du regard est l'agressivité. L'assymétrie elle-même produit probablement de l'agressivité, plus ou moins facile à détecter. De toute façon, Henri Cartier-Bresson lui a ajouté une teinte comique dans une photo réalisée en 1973 à Léningrad (IL.6): un Lénine immense (le carton sur lequel est collée la photo a les dimensions de l'immeuble) marche sur les traces de deux personnes, un père et son fils. Le père regarde son enfant en lui parlant, Lénine les regarde. Les surveille-t-il? S'en préoccupe-t-il? Le pouvoir communiste contrôlait ses citoyens, mais quelle menace lui venait de ceux-ci… Ou peut-être que Lénine veillait à ce que l'enfant ne le perde comme modèle… Le regard sans réponse de l'homme politique est le procédé qui, avec le gradient de grandeur qui hiérarchise les personnages (enfant – père – Lénine), transmet les significations entremêlées de la composition: peur, tristesse, humour…

Les cas où plusieurs regards se concentrent sur un seul personnage ne sont pas fréquents. Une telle concentration attire immédiatement l'attention sur l'importance de l'objet focalisé. En général, les créateurs de champs visuels placent le personnage qui réunit tant de regards dans d'autres zones que les zones privilégiées (centre, axes) et consolident cette focalisation par d'autres procédés compositionnels et expressifs. Dans *La présentation de la Vierge au Temple*, le gradient des marches, le bras tendu de la femme au premier plan, l'oblique sur laquelle s'égrennent les hommes frappés par l'apparition de la Vierge sont des procédés par lesquels le Tintoret consolide la focalisation des regards.

Dans *La forge de Vulcain* (IL.7) Velázquez met cinq forgeurs s'arrêter de leur travail pour regarder Apollon avec divers degrés d'étonnement. A gauche, la porte de la forge est ouverte: Apollon appartient au monde extérieur, des cieux duquel le dieu est descendu. Par les tensions qu'il produit avec de telles organisations (il s'agit des organisations que soutient la focalisation des regards), le créateur du champ définit nettement pour le contemplateur les directions à parcourir pour comprendre l'image. Dans la forge, les personnages sont à grouper de la manière suivante: a) la ligne oblique qui part du personnage central du fond unit celui-ci à deux autres personnages; b) la ligne oblique qui part du personnage central du fond unit celui-ci à Vulcain et Apollon; c) une ligne parallèle au plan du tableau unit le forgeron situé à notre droite, point final de la première ligne présentée, au forgeron du centre, vu de dos, et à Apollon; d) le forgeron situé au bout le plus proche de la première ligne oblique et le forgeron du dernier plan dont partent les lignes obliques ne peuvent voir Apollon à cause de leurs camarades – aussi doivent-ils bouger corps et têtes et ainsi créer des variations de parcours déjà bien définis; e) au centre, un parallélogramme a dans ses sommets Vulcain, le forgeron situé au centre de la première ligne, vu de profil, le personnage vu de dos (et qui couvre partiellement le forgeron du fond) et Apollon. On peut donc conclure que nous avons affaire à un triangle dont les côtés sont les lignes décrites sous a), b) et c) et à un parallélogramme dont trois sommets se trouvent au centre des côtés du triangle et le quatrième, sommet du triangle aussi, est occupé par Apollon. *Tous les éléments qui forment ces figures géométriques sont définis par les parcours des regards.*

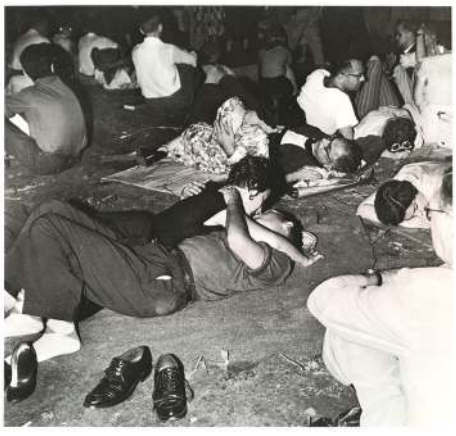
BDD-A6144 © 2012 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:31 UTC)



IL.7

Les choses changent dans le cas des réseaux de regards. Ces réseaux se développent dans des compositions, d'habitude de grandes dimensions, à beaucoup de personnages. Les personnages en question forment des groupes, dont la structure peut être déterminée surtout grâce à l'orientation des corps et des regards; un groupe est formé d'individus qui occupent une certaine zone de la composition et dont les regards signalent une unité d'intérêts. Si l'on pense à la peinture, c'est dans la Renaissance qu'on découvrira peut-être les exemples les plus fameux. Dans les deux plans principaux de *l'Ecole d'Athènes*, Raphaël distribue une dizaine de groupes, dont les membres sont engagés dans des débats scientifiques et philosophiques. Animé d'autres intérêts (effort de délimiter l'art de la Renaissance de l'art baroque) que le nôtre, Heinrich Wölfflin (Wölfflin, 1952: 185) observe:

> L'unité multiple du XVIe siècle se caractérise en ceci que les objets pris un à un sont ressentis dans le tableau comme des valeurs objectives relativement égales. Sans doute, on distingue, dans un récit, les personnages principaux et les personnages accessoires, et on voit clairement, et de loin, où se noue le drame […] toutefois, l'unité de ces images est conditionnelle, et elle paraîtra aux yeux du baroque se résoudre en multiplicité. […] Sans négliger l'ensemble, le spectateur peut cependant considérer le particulier en lui-même.



IL.8

BDD-A6144 © 2012 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:31 UTC)

Les réseaux de regards peuvent être considérés comme des instruments de la multiplicité en question. Ils aident à l'édification d'un monde dont la consistance vient de la diversité visible d'intérêts qui la mettent en marche. *Concert dans le Greenwich Village*, photo de Weegee (IL.8), étale des couples, la plupart allongés sur l'herbe, qui se construisent de l'intimité: on se parle, on s'embrasse… Ce sont justement les couples qui radicalisent cette multiplicité: l'amour rapproche les membres de chaque couple en les séparant des autres. Le même intérêt et pourtant toujours différent!... Un monde formé d'humains si vivants et si étrangers…

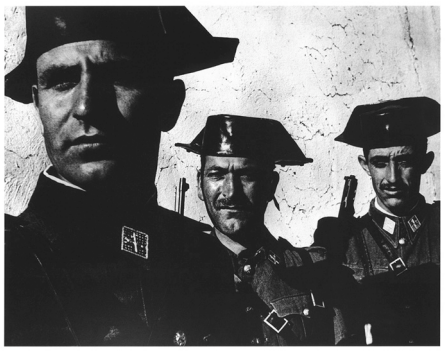
Que se passe-t-il lorsque le parcours du regard dépasse les limites du champ visuel? L'extension de ce champ avec une zone spatiale que le destinataire ne peut pas voir le pousse à des hypothèses. Souvent, l'importance du champ même reste secondaire. On meurt de curiosité de découvrir ce qui y manque (qu'est-ce que regardent les femmes à ombrelle de Monet?). La frustration respective, qui ne sera jamais éliminée, tient le destinataire de l'image en un contact quasi-permanent avec cette dernière (ou renouvelle sans cesse son contact avec l'image). Rapprocher cette question de la *figure-filtre*, thème cher à la peinture impressionniste, pourrait être profitable. Victor Ieronim Stoichiță a examiné les implications esthétiques d'un tableau d'Edouard Manet, *Le chemin de fer*; il commence par citer Félicien Champsaur: « Cela représente une petite fille qui regarde à travers une grille. Sa grande sœur est à côté. Il n'y a pas de chemin de fer. » (Stoichiță, 1995: 252); la façon dont Manet concevait l'art est mise en relation avec la poétique de Zola, pour qui une œuvre propose à son destinataire une construction de la réalité caractérisée par la *transparence voilée* (sorte de vision subjective structurée le mieux possible). Stoichiță met cette transparence en rapport avec ce que, dans le champ littéraire, Henry James a appelé *point of view*. La conclusion de l'auteur concerne l'intéret des impressionnistes pour la thématisation du regard. En fait, nous voyons déjà le chemin de fer, il est là.

L'examen des implications rhétoriques et esthétiques du cas que je discute (le parcours du regard va au-delà des limites du champ visuel) dépasse l'intérêt de ce texte. Je voudrais cependant avancer l'hypothèse que la tentation de rendre visible la variation de grandeur entre un champ visuel et l'univers visuel correspondant est l'expression, d'un côté, du déferlement dans le monde d'une subjectivité qui autrefois était contenue dans des limites précises, d'un autre côté, de la tendance d'effacer les frontières entre art et non art. Le créateur d'un champ visuel peut développer au-delà du champ en question les significations qu'il organise, conformément à un ensemble de procédés que la société valide comme artistiques; cette extension, il peut la faire à l'aide du parcours et de la qualité du regard. Dépassant les limites d'une œuvre validée comme artistique, les significations en cause occupent l'univers visuel correspondant et tendent à envahir l'univers artistique du destinataire de l'œuvre, univers issu d'expériences artistiques et accompagnant le destinataire pour être rallumé à chaque rencontre avec une création artistique.

La garde civile d'une photo de W. Eugene Smith – *Guardia civil* (IL.9) – est formée de trois individus. Ils regardent droit devant, l'objet de leurs regards est extérieur au champ visuel. La qualité de leurs regards peut être déterminée à l'aide d'autres procédés expressifs, dont je mentionnerais trois: a) les hommes se trouvent à faible distance du contemplateur; b) leurs regards sont cachés; c) la photo semble brûlée, le contraste est très grand. On s'attend à une action violente, on craint pour

BDD-A6144 © 2012 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:31 UTC)

l'objet de ces regards. La charge émotionnelle, considérable, dépasse les limites du champ visuel, englobe l'objet des regards de l'univers visuel (inconnu) et nous touche.



IL.9

Le même déferlement de subjectivité au-delà des limites du champ visuel dans des cas de regards non fixés – publicité pour *Knowing*, parfum réalisé par *Estée Lauder*. La femme sourit à un monde qu'elle seule voit; à remarquer que le regard vague est souvent un obstacle pour le contemplateur intéressé à déterminer une zone dense dans l'image. En principe, ce regard suit n'importe quelle direction dans l'espace objectif. C'est pourquoi il faut chercher dans l'image des éléments compositionnels en mesure de l'organiser: en l'espèce, la localisation du personnage féminin dans la proximité d'une limite du champ. La position en cause et le regard vague (auxquels s'ajoutent des marques de féminité et des marques de masculinité – la femme porte des vêtements masculins) soutiennent l'hypothèse d'un monde second, subjectif, qui s'insinue dans le premier, où le personnage vit et où il peut être perçu: ce monde second est créé par la femme, a des coordonnées sans cesse redéfinissables et des habitants établis par le psychisme de sa créatrice.

Les objets sur lesquels les regards vagues, non fixés s'arrêtent *et* ne s'arrêtent pas – voir c) éléments à différents degrés de (in)détermination, dont la localisation à l'intérieur ou à l'extérieur du champ est difficile –, que ces regards voient *et* ne voient pas soulèvent de grands problèmes d'interprétation. Dans l'édification d'une typologie des regards, présenter leur fonction distinctive n'est pas du tout facile.

Evidemment, les quelques types de regards que j'ai présentés doivent être mieux définis et décrits. Evidemment, il faut établir s'il n'en existe pas davantage, à même d'enrichir – et de nuancer – la typologie. Il faut admettre jusqu'à ce moment-là que, dans l'interprétation des champs visuels, il est souvent profitable d'évaluer les regards que leurs personnages lancent. Au-delà du besoin d'associer ce procédé (le regard) avec les autres dont tout créateur de champs visuels dispose, il est (à nouveau) profitable de comprendre les gains et les risques dans l'utilisation d'un type de regard en les comparant avec les gains et les risques dans l'utilisation des autres: car c'est *ensemble* que les types de regard définissent et nuancent leur importance.

Références

Arnheim, Rudolf, *The power of the center. A study of composition in the visual arts*, University of California Press, Berkeley, 2009

BDD-A6144 © 2012 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:31 UTC)

Babelon, Jean, *Le portrait dans l'Antiquité d'après les monnaies*, Payot, Paris, 1950
Bachelard, Gaston, *Aerul şi visele*, trad.roum., Humanitas, Bucureşti, 1999
Brion, Marcel, *Pictura romantică*, trad.roum., Meridiane, Bucureşti, 1972
Groupe μ, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Seuil, Paris, 1992
Popescu, Costin, *Publicitatea: o estetică a persuasiunii*, Ed. Universității din Bucureşti, Bucureşti, 2005
Starobinski, Jean, *Le voile de Popée*, in *L'œil vivant*, Gallimard, Paris, 1999
Stoichiță, Victor Ieronim, *Motivul picturii filtrate şi începuturile picturii impresioniste*, în *Efectul Don Quijote*, trad.roum., Humanitas, Bucureşti, 1995, p.252-277
Wölfflin, Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, trad.fr., Gallimard, Paris, 1952

BDD-A6144 © 2012 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:31 UTC)