

Werner Burzlaff

## TAXONOMIE SEMIOTIQUE DE L'ANALYSE DU SIGNE AUDIO-VISUEL

### 0. Précisions sur notre sujet

Notre sujet est le signe audio-visuel. Signe, tel que C.S. Peirce l'a compris, et tel qu'il a été discuté au cours du séminaire de sémiotique de Pr.G. Deledalle à Perpignan<sup>1)</sup>. Audio-visuel, comprenant l'image en mouvement, que nous proposons d'appeler *image cinétique*, et *l'émission sonore*.

Nous distinguons quatre images cinétiques:

1. L'image filmique, photochimique.
2. L'image électronique enregistrée sur un support et par une caméra relevant de cette technologie.
3. L'image générée électroniquement.
4. Projection multiple de diapositives (diapanaorama, etc.) relevant de procédés de synchronisation récents dont les critères restent encore à définir.

En ce qui concerne le son, il est utile de distinguer les sources musicales, verbales et le bruitage.

La relation entre les facteurs visuel et sonore est caractérisé par une dominance de l'image, cependant il faudra observer attentivement la progression du montage des diapositives où la partie sonore semble dominer. Nous avons énuméré ces données pour ne pas limiter ultérieurement la portée de notre analyse. Dans le cadre présent, l'image cinétique, voire filmique, sera notre centre d'intérêt<sup>2)</sup>.

Notre contribution se situe à l'intérieur de recherches sur les média cinétiques, qui, loin d'être exhaustives, doivent être comprises comme un tour d'horizon du point de vue sémiotique, un déblaiement et en même temps une occupation du terrain, ce qui explique le caractère incomplet d'un bon nombre d'idées formulées - première étape donc de réflexions sémiotiques sur l'analyse du signe audio-visuel.

## I. Discussion sémiotique des instruments de l'analyse filmique

L'analyse de documents audio-visuels est encore très souvent basée sur une approche personnelle, ce qui laisse au lecteur la seule liberté de les approuver ou pas. Ce quasi-impressionisme fait ressentir le besoin d'une clarification objective, c'est-à-dire le recours à une méthode permettant à toute lecture de reconstituer le discours analytique et de porter un jugement sur ses conclusions à partir de ses prémisses, et sur son développement méthodique. Dans un premier point, nous discuterons un "dossier pédagogique" sur le cinéma en tant qu'instrument pédagogique; dans un second point, à un niveau plus général, "le protocole du film" comme seul moyen réel de l'analyse filmique.

I.1. Notre sujet de recherche<sup>3)</sup> est constitué par les photos d'un dossier pédagogique destiné aux enseignants: "Cinéma d'un monde en crise - les années trente."<sup>4)</sup>

Nous distinguons cinq types de photos:

1. le *filmogramme* est une photographie tirée directement de là pellicule du film<sup>5)</sup>.
2. la *photo de publicité*, faite par un photographe membre de l'équipe du film, généralement prise lorsque la caméra s'arrête et que les acteurs restent figés dans leur pose: elle reprend souvent l'angle de la caméra du film et utilise également son éclairage. Parfois on ne peut retrouver ces photos dans le film; puisque le plan n'a pas été retenu lors du montage du film.
3. la *photo de plateau* fait apparaître outre la scène, les acteurs etc., la caméra, le caméraman, le metteur en scène ou d'autres membres de l'équipe. Elle est donc un document de tournage.
4. *les affiches*.
5. *les photos documentaires*: par exemple des photos de la migration des habitants du Middle West américain lors de la catastrophe écologique des années 30. Ainsi dans le film de John Ford "Les raisins de la colère", le metteur en scène a fait reconstituer une camionnette Ford utilisée lors de cette migration.

Notre analyse sémiotique se situe au niveau de l'interprétant dynamique 2, celui de l'expérience collatérale, relevant de l'induction et donnant un contexte social ou historique non systématisé, c'est-à-dire qu'il correspond à la situation des élèves ayant des connaissances de civilisation, sans que l'appel à ces connaissances soit devenu une habitude générale.

Cet interprétant dynamique renvoie à l'objet dynamique, il nous dit si le signe est l'icône, l'indice ou le symbole de son objet. Sans exposer en détail notre analyse, nous résumons ces résultats:

Filmogramme	Fi	R	O <sub>d</sub>	I <sub>d2</sub>	(I.2 2.I 3.I)
Photo de publicité	Pp		"		(I.2 2.2 3.I)
Photo de plateau	Pl		"		(I.2 2.2 3.2)
Affiche	Af		"		((I.3 2.2 3.I (3.2))
Photo	Ph		"		((I.3 2.3 3.I (3.2))

Tableau I

Ensuite nous situons les classes de signe correspondants aux cinq types de photos dans les treillis<sup>6)</sup>:

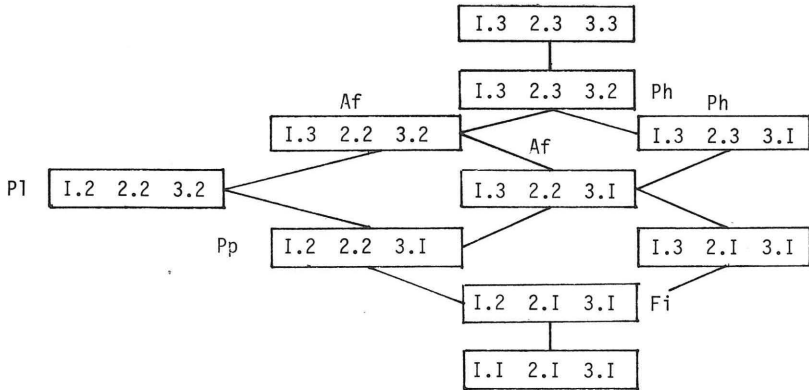


Tableau II

La répartition des différents signes nous montre qu'ils sont tous icôniques, ce qui n'exclue pas qu'ils soient aussi indiciaires ou symboliques, puisque le symbole peut toujours inclure les deux autres. Nous remarquons également que c'est la photo documentaire qui possède le plus haut degré de généralité, critère d'une pédagogie bien conçue. Pour l'enseignement de l'histoire, on a par conséquent toujours besoin de l'apport d'un autre signe que celui du film, par exemple du contexte de projection, de production, de l'oeuvre du metteur en scène, etc.. Nous formulons ici une hypothèse qui nous servira d'indication pour des recherches ultérieures: le film renvoie toujours au film, puisqu'il est déjà *dynamique*.

Encore une remarque concernant le cas d'un film dont les filmogrammes ne sont pas purement icôniques, mais aussi indiciaires et symboliques: les filmogrammes des films de Leni Riefenstahl, dans la mesure où la croix gammée constitue toujours le centre de l'image, du mouvement de caméra, du cadrage. La croix gammée est à la fois un symbole de son objet, la propagande nazie, elle contient des indices (le congrès du parti, les jeux olympiques à Berlin, capitale nazie) et son icône.

I.2 *L'instrument de l'analyse du document audio-visuel* le plus complet est le protocole, composé par les huit rubriques suivantes: 1. n° du plan, 2. filmogramme, 3. description de l'action, (scénario), 4. dialogues, 5. musique, bruitage, 6. mouvements, position de la caméra, 7. durée/seconde, 8. références critiques, interprétation, etc..

Si l'objet de l'analyse sémiotique est la rationalisation des débats et discussions consécutifs à la projection du document (par exemple dans un ciné-club), nous affirmerons ici (au-delà de toute considération du rapport des différentes rubriques entre elles): "le filmogramme est le seul *indice* permettant d'identifier le plan, les autres rubriques étant icôniques ou symboliques. (cf. exemple positif: les transcriptions de films réalisés par "l'Avant-Scène")"

## II. L'introduction sémiotique du signe cinétique

Dans cette partie, nous définirons sémiotique l'image cinétique qui ne doit pas être confondue avec les différents types de photos statiques tirées du document cinétique, et ensuite le document comme supersigne.

### II.1 l'objet de l'analyse sémiotique est l'image cinétique

S'appuyant sur les discussions théoriques de Kuleschow à Mitry, Walter Dadek<sup>7)</sup> a démontré la nécessité de saisir l'image comme la plus petite unité filmique; la difficulté réside toujours dans le fait qu'il faut introduire des notions psychologiques de perception, de valorisation, de signification dans de telles tentatives épistémologiques, pierre d'achoppement que nous éviterons grâce à la méthode Peircienne. Nous introduisons l'image cinétique comme signe de la façon suivante:

Le Représentamen est la situation de la projection, donc le procédé technique ainsi que les conditions dans lesquelles se trouve le spectateur (par exemple,

confort des sièges, etc.). L'interprétant est celui du spectateur assistant à la projection. Le premier renvoie à l'objet qui paraît sur l'écran; notons que l'objet n'est pas l'écran du cinéma ou de la télévision, mais l'objet reconstitué par l'interprétant. Nous écrivons donc<sup>8)</sup>:

$$R \Rightarrow O_d \{I_{i/d} (R, O, I)\}$$

Nous nous expliquons: le signe cinétique, tel qu'il est introduit, a la particularité de ne pas avoir un objet immédiat, il est dynamisé par l'image suivante. Nous retrouvons là le fait physiologique que l'impression de mouvement est due à la superposition d'une deuxième image par la précédente, fait explicable par l'inertie de la rétine à partir du moment où elle reçoit plus de 15 images par seconde. En outre, il s'agit d'une confirmation de la terminologie de Peirce et de son concept de l'objet dynamique.

## II.2 Le supersigne cinétique

Quel profit pouvons-nous tirer de cette définition? Nous considérons le film comme une suite d'images cinétiques; sémiotiquement parlant, le film est un supersigne composé d'une suite de signes simples. Cette démarche repose sur une formalisation logico-mathématique à l'aide de foncteurs et introduite en sémiotique par R. Marty<sup>9)</sup>. Deux signes distincts peuvent former une somme fibrée: je peux donc sommer deux signes (deux images cinétiques, deux plans, deux séquences, deux passages), mais cela implique que je détermine de nouveau le représentamen, l'objet et l'interprétant de ce troisième signe, qui est une somme fibrée. Ce nouveau signe est forcément d'une plus grande généralité que les deux précédents, sans pour autant quitter le répertoire des signes un et deux. Autrement dit: chaque élément du film renvoie à un autre du même film<sup>10)</sup>.

Pour résumer ce point nous pouvons dire: le film est une suite d'images cinétiques définies sémiotiquement comme signes. Cette suite peut être formalisée comme une série de sommations, selon la méthode sémiotique cela implique la perpétuelle redéfinition du signe composé de représentamen, objet et interprétant. On peut déjà constater que le premier et le dernier ne changent guère, c'est donc l'objet du signe qui doit constamment de nouveau être déterminé. Autrement exprimé: l'objet du dernier signe, de la dernière image cinétique est celui du film entier.

Nous ne prétendons pas avoir dit des choses nouvelles sur le film et à partir de là sur le média audio-visuel, mais nous croyons avoir donné une définition

formelle - donc scientifiquement irréfutable - de l'image cinétique en tant que signe, une définition non fondée sur des facteurs psychologiques et individuelles qui sont toujours difficiles à vérifier.

Nous constatons qu'il faut distinguer la description du document audio-visuel de son analyse. L'instrument privilégié de l'analyse est le protocole, tel que nous l'avons présenté (II). Suivant la méthode sémiotique, il faudra introduire le signe de l'analyse audio-visuelle qui se compose à coup sûr d'un autre représentamen, d'un autre objet et d'un autre interprétant que ceux du signe cinétique. La distinction entre document audio-visuel et son analyse peut en première approximation être saisie par le fait que le premier possède uniquement un objet dynamique et qu'il n'a pas d'interprétants finaux (I2), tandis que l'analyse scientifique du média est complète du point de vue sémiotique: elle s'étend sur les deux aires d'objet et sur les trois champs d'interprétant.

### III. La sémiotique et la sémantique

Les théoriciens du signe se sont occupés intensément du film; Christian Metz a défriché le terrain depuis longtemps. Jarmila Hoensch (I3) a discuté les bases de cette théorie et en a démontré les apories du point de vue sémiotique. Metz est cependant un filmologue remarquable et il n'y a pas lieu de condamner toutes ses idées. Le Peircien, dans l'obligation de triadiciser, peut les transcrire en respectant les trois dimensions de la syntaxe, de la sémantique et de la rhétorique - un procédé proposé par G. Deledalle (14):

*syntaxe*: la production, les éléments potentiels du film tels que pelliculè, image cinétique et aussi les syntagmes en tant que principe de montage des prises de vue effectuées;

*sémantique*: certains aspects de la syntagmatique de Metz, qui ont rapport au sens;

*rhétorique*: la discussion des théories du film.

Dans le contexte présent, nous nous limitons à l'aspect de la secondéite, à la sémantique. Nous faisons appel aux travaux de Abraham Moles pour un modèle opérationnel de la théorie de l'information en précisant qu'il s'agit de l'information statistique<sup>15</sup>). En termes sémiotiques, le message est l'objet que l'interprétant / récepteur attribue au représentamen / émetteur. Le niveau de l'objet étant celui de la secondéite, le message doit être pris en considération à ce

niveau. Nous retenons ici le concept du message complexe de A. Moles<sup>16)</sup> et de ses deux modes: le mode esthétique et le mode sémantique. Il pourrait y avoir une confusion entre les termes "informationnels" et "sémiotiques" du sémantique: le mode sémantique du message doit être considéré comme moins large que celui du tableau entier de G. Deledalle:

structures perceptives <i>rhématiques</i>	structures formelles <i>dicentes</i>	structures conceptuelles <i>argumentales</i>
objet immédiat <i>icône</i>	objet dynamique <i>indice</i>	<i>symbole</i>
représentation <i>interprétant</i> <i>immédiat</i>	sens <i>interprétant</i> <i>dynamique</i>	signification <i>interprétant</i> <i>final</i>

Tableau III. taxonomie sémiotique de la sémantique (G. Deledalle)

Suivant ce tableau, nous retrouvons en la triade I.I structures perceptives rhématiques, 2.I objet immédiat, icône, 3.I représentation, interprétant immédiat, la description sémiotique du mode esthétique du message complexe. Les autres triades possibles correspondent au mode sémantique.

#### IV. Proportion de l'esthétique et du sémantique dans le message complexe

Quand on parle de deux modes du message, il ne faut pas les concevoir d'une manière antagoniste s'excluant mutuellement mais leur attribuer une présence simultanée à des degrés d'intensité variables. A propos de l'analyse du message de l'affiche publicitaire, A. Moles constate: "Le message esthétique est instable; en effet, les signes de son répertoire vont 'migrer' dans le répertoire sémantique ... Le message esthétique s'appauvrit à chaque instant au profit du message sémantique."<sup>18)</sup> Cette constatation, aussi vraie soit-elle, pour l'affiche qui est statique, doit être complètement inversée quand il s'agit de l'image cinématique. La vitesse du renouvellement des messages ne permet de saisir qu'un contenu sémantique très réduit tandis que la partie esthétique s'impose facilement, d'où la difficulté de communiquer des messages logiques ou de grande signification par les média audio-visuels. Nous citons à nouveau quelques

exemples pour illustrer la question:

- a. Alexander Kluge a réalisé des films réputés difficiles: à des images véhiculant un message esthétique moyen, il a opposé un commentaire sémantiquement très riche. Cette démarche n'a fonctionné que dans deux films: Anita G. (Abschied von Gestern) et "Travaux occasionnels d'une esclave" (Gelegenheitsarbeiten einer Sklavin); dans les deux films, Alexandra Kluge tient le rôle principal: le message esthétique est devenu fort, mais extrêmement redondant à cause du visage omniprésent de l'actrice; le message sémantique n'étant guère perturbé, il a pu passer dans une très large mesure. La tentative de remplacer le visage humain par le cirque, un milieu cohérent et réputé photogénique pouvant donc prendre les fonctions d'une vedette ("Artisten in der Zirkuskuppel - ratlos" et "Die unbezähmbare Leni Peikert") n'a pas connu la même réussite.
- b. Notre problème se présente sous une optique légèrement modifiée quand nous parlons des films amateurs. La technologie du Super 8 qui ne permet pas d'effets de couleurs, le mythe du zoom et de la "facilité" expliquent la médiocrité du message esthétique. Or, ces films de vacances, du bébé, etc. émerveillent généralement les "hôtes", tandis que les "invités" s'ennuient beaucoup lors de ces soirées de projection. Dans ce cas, le message sémantique est fort pour ceux qui ont tourné le film et qui aperçoivent les objets comme indice, tandis que pour les autres, il s'agit uniquement d'une compréhension iconique à très faible sémantacité. Ce type de film (1.2 2.2 3.2) correspond par contre à l'idéal du film de lutte et d'agitation où les militants peuvent tirer de leur connaissance indiciaire les enseignements de leurs actions et prendre conscience du sens du conflit.
- c. Le cas d'une réception symbolique caractérisée par des structures conceptuelles à partir de structures conceptuelles à très haute signification nous semble être illustré par la deuxième partie du film expérimental "T-WO-MEN" de Werner Nekes. L'auteur fait projeter 30 000 images prises séparément à la vitesse habituelle de 25 images par seconde donc 20 minutes de projection. Désirant trouver un ordre dans la complexité de la séquence, l'interprétant final - informé du caractère expérimental des travaux de Nekes, ayant perçu dans la partie précédente du film l'importance des modifications technologiques (angle, objectifs, etc.) et ayant lu la présentation qui relate le principe de montage - attribue la valeur de symbole à des structures qu'il peut supposer conceptuelles. La signification sémantique (toujours dans le cadre de notre méthode sémiotique) est à définir comme une réflexion sur la



vitesse de projection et sur la continuité des mouvements des acteurs et de la caméra. Nekes a ainsi réalisé un paradoxe filmique: le sujet filmé est en effet une fille escaladant un rocher surplombant la mer. Lors du montage, le film a été découpé en images isolées et remonté dans un ordre aléatoire. Au bout d'un certain temps, quatre éléments du sujet peuvent être perçus - fille, rocher, mer, ciel - un message faiblement sémantique peut donc être perçu. Sémiotiquement, nous constatons un cas limite: au message d'une sémantique symbolique s'ajoute un second qui est icônique, donc sémantiquement faible. C'est ce deuxième élément qui pourrait expliquer que le très haut degré d'innovation du mode esthétique soit atténué par une petite redondance du mode sémantique. C'est pourquoi le message complexe est acceptable pour le récepteur. Une telle réaction est inconcevable pour les théories de l'image cinématique traditionnelles.

- d. Un autre cas limite est constitué par des films d'animation générés électriquement sur programme d'ordinateur<sup>19)</sup>. Il semble bien qu'à l'état actuel des recherches, il soit impossible de faire passer le mode sémantique du message. Le plaisir serait donc purement icônique et ouvert (rhématique).

Nous retiendrons comme résultat de ces réflexions l'hypothèse suivante: le mode sémantique du message de l'image cinématique a tendance à s'appauvrir constamment au profit du message esthétique, les deux modes se trouvant dans une relation d'instabilité.

## V. Orientation des recherches

a. Si nous partons de la notion de l'instabilité supposée, sa description fournirait une analyse objective de l'oeuvre audio-visuelle. Les travaux de Max Bense sur l'esthétique abstraite et sur sa transposition en sémiotique sont de première importance pour nos recherches. D'autres investigations dans ce domaine et dans celui de la théorie de l'information sont donc parfaitement assimilables en sémiotique<sup>20)</sup>. Un premier sujet de recherche concernerait la mesure esthétique de l'image cinématique. Dans une approximation préliminaire, il s'agirait d'évaluer la variation de l'intensité de la lumière. Comme point de départ, on utilisera les tableaux grillagés dont Siegfried Maser a calculé la mesure esthétique<sup>21)</sup>. En utilisant la technologie électronique, il serait possible de mesurer la luminosité de chaque image, de mettre en rapport les résultats à l'intérieur d'un plan, d'une séquence, d'un film, etc., et d'obtenir ainsi des renseignements sur la vitesse de la variation lumineuse. A partir de tels résultats, l'hypothèse de la perception due à notre époque audio-visuel-

le pourrait être vérifiée. On pourrait également obtenir des renseignements sur des styles de montage.

b. Sur le plan théorique, la méthode sémiotique est également très utile pour contribuer à la clarification de recherches prometteuses. Nous prenons comme exemple le livre de Hartmut Bitomsky "Die Rôte des Rots von Technicolor. Kino-realität und Produktionswirklichkeit"<sup>22)</sup>. Les thèses de l'auteur sont résumées par un schéma reproduit au dos du livre. On y voit trois colonnes verticales dénommées: appareillage, opération, réalité et subdivisées par un trait diagonal en une première et deuxième production. Le point le plus intéressant de ce modèle nous semble être l'inclusion du spectateur dans le fait filmique. On lui a attribué une importance comparable à celle du producteur du film proprement dit. L'activité de regarder l'image cinématique est donc considérée comme un travail avec tout ce que cette notion implique dans la théorie marxiste. La dyadicité des concepts filmologiques utilisés par l'auteur emprunté à Metz, Barthes et Eco empêche cependant Bitomsky de tirer profit de son idée. Pour une explication dialectique, nous lui proposons une phrase de Walter Benjamin: "... et comme les techniques reproductives permettent à la reproduction d'aller à la rencontre du récepteur tout en respectant sa situation momentanée, elles actualisent ce qui est reproduit"<sup>23)</sup>. L'actualisation est la contrepartie des mass-media modernes compensant la perte de l'aura propre à l'oeuvre artistique authentique et non reproductible.

En sémiotique, la thématique de la réalité comprendra dans sa priméité la première production, la reproduction étant de la secondéité. La tiercéité, la dimension argumentale et systématique, sera remplie par l'actualisation, c'est-à-dire: le spectateur doit prendre en charge non seulement ses réactions dans la salle obscure du cinéma ou dans son salon faiblement éclairé, mais aussi sa situation individuelle dans la société, il sera l'interprétant d'un objet qu'il constitue en actualisant la reproduction<sup>24)</sup>. Il est essentiel de ne plus confondre image telle qu'elle est produite et image telle qu'elle est perçue. Ces réflexions relèvent de la rhétorique sémiotique de l'image cinématique, de sa dimension troisième.

Notes:

- (1) Nous ferons constamment référence aux travaux de G. Deledalle qui paraîtront sous forme de livre au printemps 1978, ed. Seuil. Cet article contient des passages exposés au 3. et 4ème Colloque international de Sémiotique à Perpignan et à Aix la Chapelle.
- (2) Lors de notre Ier exposé, nous avons utilisé des documents électroniques ne pouvant pas servir de référence ici.
- (3) Notre analyse suit le modèle proposé par G. Deledalle: "La Joconde. Théorie de l'analyse sémiotique appliquée à un portrait", SEMIOSIS 4, pp.25-31.
- (4) La Documentation Française, Documentation Photographique: Cinéma d'un monde en crise: Les années trente. N° 6031, Octobre 1977. N° réalisé par Jean-Pierre Jeancolas.
- (5) cf. Jean Mitry: Esthétique et psychologie du cinéma. Vol. I: Les Structures. Editions Universitaires, Paris 1963, p. 107. Mitry parle de "photogramme", pour éviter toute confusion, il faudra ajouter "... d'un film"; c'est pourquoi nous proposons le terme "filmogramme", et également "video-gramme", etc.
- (6) cf. Robert Marty: "Catégories et foncteurs en sémiotique". SEMIOSIS 6, 1977, pp. 5-15.
- (7) Walter Dadek: Das Filmmedium. Zur Begründung einer Allgemeinen Filmtheorie. E. Reinhardt, München, Basel 1968, pp. 139 sqq.
- (8) cf. supra, note 3
- (9) cf. supra, note 6
- (10) Ceci peut être compris comme une première confirmation de notre hypothèse formulée à propos de la valeur pédagogique du film.
- (11) cf. Werner Faulstich: Einführung in die Filmanalyse. TBL Verlag G. Narr, Tübingen 1976, pp. 44 sqq. Unter anderem Aspekt auch: Bernward Wember: Objektiver Dokumentarfilm? Colloquium - Verlag, Berlin, 1972.
- (12) Cette affirmation a un caractère hypothétique non discuté ici.
- (13) Jarmila Hoensch: "Fragen an die Filmsemiotologie". SEMIOSIS 3, pp. 45 sqq. L'auteur propose des réflexions fondamentales sur le sujet, sa démarche sémiotique est cependant différente.
- (14) cf. chap; IV du livre à paraître de G. Deledalle (cf. note I) à propos de la linguistique analysée du point de vue Peircien.
- (15) cf. Abraham Moles: Théorie de l'information et perception esthétique. Denoël, Gonthier, Paris 1972
- (16) op.cit. p. 247
- (17) G. Deledalle, cf. note 14
- (18) Abraham Moles: L'affiche dans la société urbaine. Dunod Paris 1969, p. 21
- (19) Nous mentionnons en hommage à Peter Foldes, Le cinéaste hongrois qui a surtout travaillé à Paris, ses films électroniques.
- (20) Nous mentionnons ici parmi les nombreux ouvrages consacrés au sujet uniquement celui qui nous semble le plus utile pour un premier contact avec la pensée de Max Bense: Kleine abstrakte Ästhetik. Edition rot, Stuttgart, N° 38.
- (21) Siegfried Maser: Numerische Ästhetik. Krämer-Verlag, Stuttgart, Bern 1971.
- (22) Luchterhand, Neuwied 1972
- (23) Walter Benjamin: Die Kunst im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/M. 1963 p. 17. Bitomsky se réfère à ce passage dans un autre contexte: op. cit., pp. 114/115
- (24) cf. Bitomsky, op.cit., texte de couverture. Cf. aussi Faulstich, op.cit., p. 20.

## SUMMARY

The article proposes a first approach to the audio-visual sign.

I. The filmogram or photographic paper print is the only indexical sign able to identify its objet in an analysis using verbal description and photographs.

II. The semiotic description of the cinetic sing is given as  $R \text{ } \text{O} \text{d} \text{ } \text{I} \text{i} \text{/d} \text{ } (R, \text{O}, \text{I})$ , a very special case in semiotics because of the lack of any immediate object thus underlining Peirce's conception of the dynamic object. The whole film has to be understood as a supersign (formalized as a summation of simple signs)

III. The semantic aspect of this sign is shown in a taxonomy of its secondness.

IV. Theory of information (see A. Moles) can be applied, especially the term of complex message.

V. Orientation of research in aesthetics and rhetorics.

# SEMIOSIS 8

Internationale Zeitschrift für  
Semiotik und ihre Anwendungen,  
Heft 4, 1977.

## INHALT

Joëlle Réthoré: <i>Sémiotique et pédagogie des langues vivantes</i>	5
J.-P. Kaminker: <i>Objets et interprétants dans la lecture de la presse</i>	17
Werner Burzlaff: <i>Taxonomie sémiotique de l'analyse du signe audio-visuel</i>	31
Peter Beckmann: <i>Kompetenzfragen bei Mathematik-Lehrfilmen</i>	43
Max Bense: <i>Wortsprache und Formelsprache</i>	53
<i>Nachrichten</i>	59
<i>Probleme der Semiotik unter schulischem Aspekt</i> (Beate von Pückler)	