

Tant de complications entravent le rendu créatif, et la conséquence est un échec critique et public pour un film programmé pour être une réussite financière. Yann Kilborne (pp. 197-208) s'attache ensuite à expliquer les conditions de création du documentaire, et les raisons de la crise dans laquelle se trouve actuellement le genre. Pour des raisons financières, le documentaire ne trouve de place qu'à la télévision, et est de ce fait dans une position de dépendance totale par rapport aux chaînes. Cela crée une tension entre les documentaristes et les producteurs de télévision, d'autant plus que ceux-ci imposent bon nombres de contraintes aux réalisateurs - durée, montage, accessibilité, consensus et écrit. Le conflit vient aussi du fait que la conception du rôle du documentaire pour chacun des partis est parfaitement antagoniste. Pour l'un, il s'agit de réflexion; pour l'autre, de détente et d'information. Sur ce point, Yann Kilborne soulève la nuance de vocabulaire qui existe entre « documentaire » et « reportage ». À l'aune de cette analyse du conflit, il pose la question de l'avenir du genre documentaire et trouve une réponse positive dans le développement de l'internet et des supports numériques. Pour clore l'étude du « poids du format », Sébastien Rouquette s'interroge sur la possibilité d'un formatage du dérisoire à la télévision, en le définissant, et en définissant la place qu'il peut avoir à la télévision, avec pour exemple *7 jours au Groland*.

Le court chapitre suivant aborde la « fécondité de la formule » (p. 10), en démontrant que les contraintes qu'elle engendre ne sont pas uniquement synonymes de frein à la création, mais peuvent aussi constituer un cadre. Cette démonstration suit une argumentation en deux points : l'étude de la série *Desperate Housewives* comme « création à contraintes » (p. 219), par Fabien Boully (pp. 219-229), et du concept traversant de bonheur à la télévision, avec pour cas d'étude *Perdue de Vue* (1997) et *En Quête de Vérité* (2006), par Virginie Spies (pp. 231-239). *Desperate Housewives* est une série « feuilletonnante » (p. 223), empreinte de « contraintes créatives ». Le seule fait qu'elle fasse partie de cette catégorie en est une, mêlant aventure et mélodrame au travers d'un regard satirique sur ces genres. Les contraintes imposées par les composantes financières extérieures au scénario lui-même, permettent de réaliser un concept original dans la saison pilote. Mais la trame narrative de la seconde saison est bien plus pauvre, on sent l'épuisement de la formule. Pour Virginie Spies, il s'agit d'étudier s'il existe un espace de création audiovisuelle pour un même type d'émission. Et si oui, quel est-il? C'est un espace rempli de contraintes qui existent, à la créativité et l'invention très restreintes, comme le démontre le fait

que les formules n'ont que très peu changé en dix ans, ce qui cause une chute du succès de ces émissions.

Le dernier chapitre porte sur le terme très employé de « format » pour tenter d'en définir les contours. Marie-France Chambat-Houillon (pp. 243-252) étudie le format télévisuel et montre qu'il n'est pas totalement opposé à la création. Selon une logique de production, elle s'applique à souligner la différence qui existe entre le concept et le format, même s'ils sont évidemment très liés, le format étant ce qui va permettre à un concept de se démarquer, et de « matérialiser la nature abstraite du concept » (p. 246). Entrant ensuite dans une logique de programmation, le format est ce qui va permettre de définir l'émission comme susceptible d'être incluse dans une certaine tranche horaire. Enfin, le format est un outil d'interprétation, en ce sens qu'il assure la stabilité des règles et dispositifs de l'émission au spectateur, et permet le maintien d'une certaine part d'audience. En Partant de ce « régime industriel des images et des sons » (p. 253), Guillaume Soulez (pp. 253-262) donne les « nouvelles règles du jeu esthétique » (p. 253), en partant de l'étude sémiotique et socioculturelle du terme. Elles apportent une triple forme d'innovation constituée de la « variation », du « réagencement » (p. 262) et du fait qu'un dispositif peut engendrer un format. Enfin, Stéphane Benassi (pp. 263-273) pose la question de l'esthétique du format et cherche à définir l'esthétique des fictions télévisuelles. À la lumière d'une étude globale de la notion d'esthétique, sans laquelle la définition d'une esthétique précise ne serait pas possible, la fiction télévisuelle s'avère appartenir à la « culture populaire », et est considérée comme une forme de l'« esthétique populaire ».

France Garat

CREM, université Paul Verlaine-Metz

fgarat@hotmail.fr

Anne BEYAERT-GESLIN, *L'image préoccupée*.

Paris, Hermès-Lavoisier, coll. Forme et sens, 2009, 192 p.

Cet ouvrage d'Anne Beyaert-Geslin, chef de file de la sémiotique visuelle française, montre la vivacité et la dynamique actuelles des recherches sur l'image. Il s'agit ici d'une étude sur la photographie de reportage qui interroge ce phénomène en tant que dispositif consacré au diagnostic du temps présent. La photographie de reportage, peu étudiée en sémiotique, où les analyses ont surtout porté sur l'image artistique, publicitaire – et, depuis quelques

années, scientifique (voir à ce sujet *Visible*, 5, 2009, « L'image dans le discours scientifique : statuts et dispositifs de visualisation », Maria Giulia Dondero et Valentina Miraglia, dirs, et <http://www.flsh.unilim.fr/anr-idivis/>), est ici finement analysée en tous ses dispositifs expressifs et de contenu, et mise en relation contrastive avec d'autres genres d'images telles la photographie de presse, la photographie d'actualité, la photographie documentaire, etc. En fait, la photo de reportage est toujours prise et publiée par des professionnels (ce qui n'est pas forcément le cas de la photographie de presse, qui est souvent prise par des amateurs), elle vise à saisir le feu de l'événement, ce qui n'est pas forcément le cas de la photo d'actualité qui par contre décrit des situations de la vie quotidienne (à ce propos, voir pp. 154-159 sur les corpus de reportage de guerre de Robert Capa et Lee Miller où la guerre est « toujours le fond – au sens figuratif ou au sens de la causalité – d'une scène de vie quotidienne organisée autour de personnages significatifs » – p. 156) – et où « revient à la légende d'assurer l'ancrage dans l'événement et la pondération dramatique » – p. 157) ; elle vise par conséquent à mettre sous les yeux de l'observateur les discontinuités cognitives et esthétiques qui constituent l'événement et l'urgence d'une réaction de notre part (ce qui n'est pas le cas, encore une fois, de la photo documentaire qui s'efforce de révéler les continuités isotopiques de notre histoire passée et présente). Mais cette réflexion sur les genres visuels concerne non seulement la fine différentiation entre configurations visuelles et pratiques photographiques qui se ressemblent comme celles qu'on vient de citer : elle concerne aussi la recherche des prototypes génériques dans l'histoire de la peinture; c'est ainsi que l'auteure s'interroge sur le portrait en peinture et le portrait en photographie, ainsi que sur la tradition des tableaux religieux et d'histoire desquels la photographie de reportage prend inspiration tout en recréant à son tour des nouvelles traditions visuelles. La réflexion ne s'arrête pourtant pas à la relation entre morphologie textuelle et praxis générique car elle s'avance en des propositions pour rendre compte de leurs relations avec les statuts des images (comment, par exemple, une photo de reportage se retrouve détournée de son sens lorsqu'elle est exposée dans un musée?).

Outre cette importante exploration sur la relation entre textualité, genre et statut, le grand mérite de cet ouvrage est à mon sens d'avoir su coupler l'analyse de corpus visuels et des nouvelles propositions théoriques qui mettent en jeu le corps du photographe, du sujet photographié et de l'observateur avec une réflexion

sur l'éthique de la prise de vue et du regard – ce sont en fait les positionnements du corps et la direction des regards qui posent ici un questionnement éthique. En fait, la photographie de reportage, diagnostic du temps présent, se révèle comme une parole à responsabilité collective, souvent à sujet politique (voir à ce propos les corpus qui mettent en scène les manifestations à Paris Place de la République contre la menace du Front national en 2002 ou les photos de Anthony Suau qui témoignent des déménagements et de la perte de logement causés par la crise des subprimes aux États-Unis), qui pourtant choisit l'individu comme sujet d'interrogation ultime : c'est l'individu qui préoccupe cette pratique photographique. On pourrait affirmer que la photo de reportage soulève deux questions fondamentales en sémiotique : la question du temps, comme on l'a déjà remarqué, et celles du corps, de l'authenticité et, par conséquent, de l'éthique.

La question du temps ne concerne pas seulement le fait que la photographie de reportage se présente comme la photographie la plus engagée par rapport à notre prise de conscience du présent – elle sert à ne pas faire passer le temps, à mettre le temps présent en présence car elle demande une réaction à l'homme en tant que sujet politique et en tant que sujet vulnérable – mais elle construit aussi un rapport très particulier au temps de la pratique photographique elle-même. En fait, elle permet de s'interroger sur comment un accident, une contingence ou une occasion peuvent se constituer en événement : c'est justement la photographie qui fixe un ensemble flottant de pratiques concurrentielles ou seulement possibles en une nécessité. Cette nécessité c'est justement la photo qui la construit – s'il y a photo, il y a événement – mais l'événement peut la surprendre aussi : c'est le cas de photos dépayssées par l'événement, voire des photos qui enregistrent quelque chose qui ne pouvait pas être prévu et qui posent au photographe des questionnements éthiques sur son propre travail, sur ce qu'il est censé, ou pas, témoigner.

La pratique de la photo de reportage met le temps au centre de ses préoccupations dans un autre sens aussi. En fait, elle partage avec la forme de vie scientifique un certain nombre de caractéristiques : non seulement elle vise à faire un diagnostic du présent mais elle doit aussi construire « une preuve pour les autres » et elle doit le faire de manière éclatante, éclairante et surtout rapide : le fond *agonistique* est le même que celui scientifique ainsi que le processus de la recherche et l'élan de la découverte. De cette façon,

elle trouve sa forme la plus exemplaire dans le scoop : le scoop est une « course au plus près » (p. 72).

Mais c'est seulement lorsqu'on aborde la spatialité de ces images de reportage, et plus précisément la manière dont leur topologie textuelle se configure, que ressort la question fondamentale de cet ouvrage, qui permet aussi de saisir pleinement son titre : c'est le rapport entre le corps et le regard du photographe et le corps et le regard des sujets photographiés. Quelle est la bonne distance que le photographe doit garder vis-à-vis de ses sujets, surtout s'il s'agit de sujets souffrants? Doit-il se tenir le plus près possible pour saisir tous les détails du drame, ou bien doit-il prendre un recul pudique devant la douleur des autres? Où se trouvent les limites entre le très près et le trop près? Quand l'auteur du scoop devient-il un paparazzi?

L'auteure étudie les différentes photos en se concentrant sur ce dilemme entre la proximité déontologique du photographe en tant que professionnel et le retrait pudique du photographe en tant qu'homme interrogé par des questions éthiques. Comment pouvoir concilier l'implication professionnelle et la délicatesse de l'homme? Ce dilemme est décrit par Anne Beyaert-Geslin comme propre au photoreporter – comment est-il possible de construire une image de reportage qui soit le plus authentique, sincère, touchante possible et qui refuse en même temps l'idéologie, la manière et le stéréotype? –, mais ce dilemme est analysé aussi du point de vue du récepteur : cette bonne distance relève pour l'observateur de l'image car il est toujours appelé à parler et/ou juger sur l'authenticité de l'empreinte. L'auteure examine toutes les pistes possibles pour le déploiement de ce dilemme, du point de vue du producteur de l'image ainsi que de l'observateur, tous deux hommes mis en face d'autres hommes qui souffrent.

L'investigation sur l'authenticité s'appuie sur différents paramètres du jugement éthique, comme la distance corporelle témoignée par la topologie visuelle bien sûr, mais aussi sur les soi-disant « preuves plastiques » de la difficulté de la prise de vue. Dans les photos bien connues de Robert Capa de la guerre espagnole par exemple la dangerosité de la scène est signifiée par une sous-information figurative qui est balancée par une surinformation plastique. Le plan de l'expression livre une textualité appauvrie où les détails de l'événement sont oblitérés, mais en même temps l'empreinte corporelle de l'énonciateur qui investit le plan de l'expression compense cet appauvrissement : son corps en danger, très près

du danger, fonctionne comme une surinformation sous forme des grains texturaux et d'empreintes allusives; il s'agit d'une surinformation provenant directement de sa chair et de sa vie risquée afin de témoigner – pour que d'autres hommes puissent voir et comprendre, aujourd'hui et demain. Le monde et l'événement photographiés sont représentés tels des obstacles à l'énonciation photographique, « qui cède pourtant sous la pression du corps » (p. 88). Le corps du photographe face à l'événement dangereux se transforme en écriture corporelle sur le papier photographique qui convertit la forme du monde en une texture et l'étendue figurative en une intensité. Le « frottement » témoigné par les formes floues de l'image signifie la transformation du *voir* de l'énonciateur situé derrière la lentille photographique en éprouver avec tout son corps, avec son histoire de vie, avec son destin aussi. Ces photos qui apparaissent comme prises au risque de la vie du photographe, peuvent-elles se concevoir comme des autoportraits? Des autoportraits d'une vie mise au service d'une cause collective? À ce stade, une question surgit d'emblée : s'agit-il, bien moins noblement, plutôt d'une construction prémeditée du photographe ou du produit de retouches *post-factum* qui ne visent qu'à être persuasifs sans pour autant s'appuyer sur un sacrifice qui serait censé sacrifier l'image?

Sur la question de la prémeditation de la photo qui la rendrait donc bien moins « sincère », l'auteure s'interroge longuement prenant en considération deux extrêmes de la pratique photographique : la pose et la citation d'iconographies picturales comme expression d'une prémeditation d'une part et la blessure du corps du photographe comme négation de la prémeditation de l'autre.

La pose, on le sait, nie l'effet de naturel typique de l'effet de vérité. La pose construit toujours un effet de sens de manière, manipulation, programmation et le sujet photographié au regard embrayé apparaît comme un complice de la théâtralisation de l'action mise en scène par le photographe. Si la pose apparaît comme la négation de l'élan sacrificiel du photoreporter et de la spontanéité de la prise de vue jusqu'à en nier la conduite éthique (« L'instantanée se laisse décrire comme une synchronisation de la pratique avec le corps du sujet et avec le monde. Le régime de la pose inverse en revanche la relation épistémologique puisque, suivant l'invitation de l'énonciateur, le corps du sujet photographié se désynchronise du monde et construit son mouvement pour l'image », p. 105), Anne Beyaert-Geslin fait

entrevoir que certaines images *sans* pose posent le problème d'un sujet photographié qui n'a pas été libre de choisir de se faire photographier ou pas. En fait, le sujet qui ne pose pas est passivé par le vouloir du photographe qui décide de le prendre en photo sans que le modèle puisse décider quoi que ce soit : il est doublement passivé, et bien par l'événement et bien par le corps choisissant et agissant du photographe : « Le regard par contre apporterait la preuve éthique du consentement du sujet à être photographié » (p. 111).

Si donc l'image avec pose se donne à voir comme une fiction qui nierait en principe les temporalités pertinentes à la pratique du reportage, l'image sans pose pourrait en revanche révéler le pouvoir de manipulation du photographe sur le modèle qui réduirait ce dernier à un objet (mais dans ce cas, aussi, comment vérifier que le sujet absorbé est réellement absorbé et qu'il n'a pas mis en scène cette naturalité du regard débrayé et absorbé?). C'est pour cette raison que l'auteure convient que les regards embrayé et refusé font du modèle un sujet éthique, le regard débrayé et absorbé par contre le nient : dans ces deux derniers cas le sujet photographié reste à l'insu de la prise de vue et le photographe pourrait se révéler comme un traître... ou bien comme un vulgaire paparazzi.

Mais l'image avec pose continue à poser un problème éthique à l'observateur surtout quand cette pose mime des configurations corporelles et spatiales appartenant aux modèles iconographiques de la peinture religieuse ou d'histoire. C'est vrai que ces modèles construisent une lisibilité de la photo grâce à cet argument d'autorité qui est la peinture ancienne – l'observateur est instruit par avance et découvre une scène déjà familière, la mise en écho avec d'autres images fait voir le drame et l'inscrit dans une lignée d'images qui offre un présavoir figuratif –, mais cette comparaison entre le drame actuel et le drame ancien révèle tout son caractère idéologique et nous met face à des valeurs préétablies qui écrasent toutes les particularités du drame présent : « Le stéréotype écrase l'événement sous le poids de la généralité » (p. 141) et impose une « vérité exemplaire » qui est en contraste avec une « vérité authentique » (l'auteure distingue en outre une vérité didactique, une vérité insolite et une vérité accidentelle). Une fois de plus tout ce qui est figé, par la pose ou par un modèle iconographique connu, ne permet pas à la photo de se manifester comme message sincère et authentique d'un présent qui nous préoccupe ici-et-maintenant; c'est pour cela

que, comme l'indique l'auteure de manière très fine, l'esthétisation est un risque que l'image de reportage ne peut pas courir et notamment pas l'image qui met en scène des drames : seulement les événements heureux peuvent être acceptés comme esthétisants, ceux tragiques ne supportent pas l'attention aux formes. L'esthétisation porte avec elle un effet de manipulation qui pourrait toujours ressortir comme effet de sens non voulu de l'image de reportage... c'est pour cela que l'auteure voit comme seule solution possible une photo qui « s'affranchit de son énonciateur et semble procéder d'une énonciation collective » (p. 78), bref une image sans intention aucune, le produit d'*« une énonciation par laquelle le monde s'énoncerait seul, [le produit de l'] ingénuité d'une « machine enregistreuse » corporelle »* (p. 145). Une photo de ce genre pourtant ne peut pas exister – s'il y a photo il y a intention humaine et donc manipulation... – à moins de ne pas concevoir une image photographique qui soit acheiropoïètes, comme le saint suaire...

Les références à la thématique du sacré ne se limitent pas au questionnement sur l'image sans intention et sans mains – sur la photographie acheiropoïètes, je me permets de renvoyer le lecteur à Maria Giulia Dondero « Les supports médiatiques du discours religieux », *Nouveaux Actes Sémiotiques en ligne*, « Vers une sémiotique du médium », Bernard Bouteille, Eléni Mitropoulou, dirs, disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2731>, 12 p., 2008 –, elles concernent aussi la question du sacrifice, comme on l'a déjà noté. C'est le corps blessé du photographe qui aurait le pouvoir d'incarner et signer l'authenticité de la photo de reportage : l'empreinte de la guerre par exemple. serait authentique seulement si elle s'inscrit sur les corps des reporters, empreinte qui se transforme en stigmate : « La représentation par l'image devient l'ostension par le corps » (p. 96). Le corps du photographe devient ainsi la seule surface d'inscription de l'événement qui puisse relever d'une « prise authentique », mais de cette façon l'image perd toute son inhérence.

Ces quelques remarques ne donnent qu'un petit aperçu de toutes les problématiques sémiotiques que l'auteure développe dans cet ouvrage : pour des raisons d'espace on ne pourra pas s'appesantir sur d'autres questions pourtant majeures qui sont traitées ici, comme la relation entre énonciation textuelle (point de vue de la photo) et énonciation éditoriale (mise en page de la photo) et la relation entre témoin et histoire... au lecteur de l'ouvrage

de prendre le plaisir de se faire porter par la prose d'Anne Beyaert-Geslin.

Maria Giulia Dondero

FNRS, université de Liège

mariagiulia.dondero@ulg.ac.be

Jean-Luc CHALUMEAU, *Les théories de l'art. Philosophie, critique et histoire de l'art de Platon à nos jours.*
5^e éd., Paris, Vuibert, 2009, 157 p.

Dans cet ouvrage, le critique et historien de l'art Jean-Luc Chalumeau retrace les différentes théories de l'art. Pour ce faire, il suit un plan chronologique lui permettant d'aller des « théories de l'art dans l'Antiquité » (pp. 23-27) à « la situation actuelle » (pp. 139-150). En tout, ce sont onze périodes de l'histoire de l'art qui sont évoquées. Évoquer semble le terme le plus approprié pour qualifier ce livre. En effet, les différents chapitres ne sont agrémentés ni d'introduction ni de conclusion résumant la pensée de l'époque. Seul un bref condensé de la position des auteurs clés est transmis. Cette absence de liens explicites entre les différentes parties peut donner l'impression d'une « liste d'épicerie » des théories de l'art, le lecteur passant très rapidement d'une théorie à l'autre, d'un auteur à un autre et d'une époque à une autre. Ainsi, pour le chapitre 3 « Classicisme et baroque au XVII^e siècle » (pp. 39-43), trois pages de texte tentent d'éclairer sur les théories de Nicolas Poussin et de Roger de Piles. Il est vrai que d'autres périodes jouissent d'un plus long traitement, dont « La philosophie de l'art allemande » (pp. 59-76) et « Les théoriciens de l'art contemporains » (pp. 115-137), avec chacune sept auteurs cités. Historiquement, nous comprenons cette disparité, tout comme le déséquilibre que l'on retrouve à l'intérieur même des chapitres. Il est logique que des théoriciens comme Emmanuel Kant (pp. 61-64) ou Erwin Panofsky (pp. 89-96) occupent un espace privilégié dans un tel ouvrage. En revanche, nous comprenons plus difficilement le peu de considération que Jean-Luc Chalumeau semble accorder à certains auteurs. Ainsi Friedrich Von Schlegel n'est-il traité que de façon sommaire. La description de son œuvre théorique s'achève par un commentaire éloquent : « Cela n'apporte rien de nouveau » (p. 65). Il est évident qu'un tel ouvrage ne peut être exhaustif et qu'il résulte forcément de choix plus ou moins objectifs.

Ainsi décrit, on pourrait croire que la lecture de cet ouvrage laisse sur sa faim bon nombre de lecteurs. Ce qui serait paradoxal étant donné qu'il s'agit de la cinquième édition. Il faut revenir aux

objectifs clairement annoncés dans la préface pour comprendre tout l'intérêt de ce livre : « L'exposé sera autant que possible chronologique, et chaque système d'interprétation sera rattaché à son principal auteur, sous forme de fiches conçues comme devant être accessibles à des lecteurs du niveau des premières années des universités » (p. 10). La portée pédagogique est atteinte. La mise en page est claire; elle facilite une lecture rapide et une manipulation efficace. Nul besoin de suivre le plan chronologique imposé par l'auteur; on peut feuilleter ce livre au gré des envies et besoins.

Au-delà de cette dimension, l'intérêt est également de type académique. Jean-Luc Chalumeau divise les théories en cinq grandes familles : la phénoménologie qui se concentre sur la perception des œuvres et l'interprétation; la psychanalyse qui étudie les œuvres à l'aune des découvertes sur la psyché humaine; la sociologie qui associe le travail créateur aux faits de société; le formalisme pour qui les signes, les formes et procédés sont plus parlants que le contenu d'une œuvre; enfin, l'analyse structurale qui considère la peinture comme « un objet historique à part entière » (p. 21). Dès lors, nous constatons qu'une même période peut voir différents types de théories s'affronter. C'est l'époque contemporaine qui est ici la plus complexe. S'y mêlent la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty, la sociologie de Daniel Arasse, le structuralisme d'Hubert Damisch, la psychologie d'Ernst Gombrich et le formalisme de Clement Greenberg. D'autres périodes connaissent cette diversité. L'introduction est donc l'occasion de suggérer les liens entre les auteurs, liens dont nous déplorions l'absence dans le reste de l'ouvrage. En outre, elle permet d'évoquer des penseurs non intégrés au développement. Nous pensons notamment à Jean-Paul Sartre et à André Malraux. Cette catégorisation renforce le souci pédagogique qui se retrouve dans la présence de citations. Mises en exergue par un encadré, elles facilitent la compréhension de certaines théories et permettent d'avoir un premier contact avec l'œuvre et le style des auteurs. Le livre permet donc d'avoir rapidement un aperçu non exhaustif, mais ô combien éclairant sur l'évolution de la pensée sur l'art. Le dernier chapitre examinant la situation actuelle est d'ailleurs des plus instructifs.

« La situation actuelle : entre l'excès et l'absence de théorie de l'art » (pp. 139-150) se démarque tout de suite par sa forme. Point de fiches dans cette partie mais un état des lieux, un commentaire de la situation présente. Pour l'auteur, les théories de l'art sont en