

« Photographie : présentation / Photography : Presentation »

Jan Baetens, Hilde Van Gelder et Isabella Pezzini

Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry, vol. 28, n°1-2, 2008, p. 3-13.

Pour citer ce document, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/044584ar>

DOI: 10.7202/044584ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Photographie

Présentation: J. Baetens, H. Van Gelder & I. Pezzini

KU Leuven / La Sapienza

À qui parcourt la table des matières du présent numéro de *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, l'idée pourrait venir qu'il tient entre les mains la livraison d'une publication davantage interdisciplinaire que proprement sémiotique, tant sont divers les objets et les méthodologies réunis en ses pages. La lecture du numéro même confirmera, autant sans doute qu'elle invalidera cette première impression car, si toutes les contributions portent sur la photographie, rien n'est moins certain que toutes parlent du même objet, ni que toutes le fassent de la même façon.

La photographie, telle que l'entendent les auteurs de ce numéro, se divise en deux objets ou en deux catégories: d'une part, elle peut désigner un *objet*, le résultat d'un acte photographique et, d'autre part, elle peut renvoyer à l'*acte* lui-même, de production et/ou de réception. Dans nombre de cas, il s'avère que pareille division soit artificielle — voire trompeuse et dangereuse — et la plupart des présentes contributions s'efforceront de montrer justement en quoi elle l'est: d'abord en montrant qu'il n'est plus guère possible de penser l'objet en le détachant de l'acte qui l'a produit, et inversement; ensuite en insistant sur le fait que tant l'objet que la pratique photographiques sont eux-mêmes des entités ou des opérations complexes et multiples qu'il est impossible de réduire à des définitions homogènes. Une image photographique, même analysée en dehors de tout renvoi à l'acte qui l'a produite, n'est jamais une image unique. Même en faisant abstraction des débats sur la reproductibilité de la photo (et la lecture des articles de ce numéro indique clairement que ce genre de questions n'occupe plus la place qui était la leur il y a une décennie encore, tellement le numérique semble être entré dans les usages), une image se multiplie inévitablement dès qu'elle se met à cir-

culer, à être diffusée, bref à se prêter à des usages qui sont parfois à mille lieues de ses fonctions initiales. De même, la pratique photographique est elle aussi pensée comme un ensemble d'opérations (de la simple décision de prendre une photo aux efforts de la distribuer de telle ou telle manière), dont la mise en réseau implique la difficulté de les ramener à un seul faire, à un seul opérateur, à une seule temporalité.

Il convient toutefois de se demander dans quelle mesure la diversité dont témoigne ce numéro reflète ou non les tendances contemporaines de la sémiotique visuelle appliquée à la photographie. Pendant de longues années, la sémiotique visuelle a été caractérisée par une approche pouvant être qualifiée de 'spécialisée' et ce, dans deux mesures. D'abord, parce que les deux grandes traditions sémiotiques, la tradition continentale (Saussure-Hjelmslev-Greimas) et la tradition américaine (Peirce) s'ignoraient largement, et l'absence de dialogue de même que des contestations réciproques accroissaient le repli sur soi-même. Ensuite, parce que l'une et l'autre de ces traditions avaient une propension certaine à se focaliser sur un nombre limité de problèmes: la question du statut *indiciel* et/ou *iconique* de l'image (du côté de la sémiotique américaine) ou la question des *formants* ou *paramètres* de l'image (du côté de la sémiologie européenne). Bien entendu, il y a toujours eu des *go-between* et le domaine *a priori* plus étroit de la sémiotique de la photographie s'est révélé particulièrement fructueux à cet égard, notamment à travers les analyses d'Umberto Eco (1975) qui ont renouvelé l'analyse de l'iconique, celles de Jean-Marie Schaeffer (1987) qui ont joué un rôle clé dans l'acclimatation de bien des idées peirciennes dans la pensée visuelle européenne, ou encore celles du Groupe μ (1983) dont le *Traité du signe visuel* demeure à ce jour une synthèse inégalée. De même, la photographie s'est montrée aussi un terrain très fertile au développement d'une sémiotique tout à fait autre, d'inspiration plus *sociologique* (idéologique diraient certains) mais qui représente un maillon capital dans la rencontre des études sémiotiques d'une part et des *études culturelles* d'autre part. Les travaux de Roland Barthes, d'abord dans les *Mythologies* (1957), puis dans *La chambre claire* (1980) ont été décisifs à cet égard et il n'est que justice que de nombreux travaux en études culturelles se soient appuyés sur cette sémiotique différente, où l'image se lisait en termes de société avant de donner lieu à une approche à nouveau ouverte sur l'individu, corps et âme confondus (Hall 1997). La multiplication des échanges entre les différentes branches de la sémiotique, que l'étude de la photographie a heureusement précipitée, puis l'élargissement progressif de la sémiotique formelle à une sémiotique plus sociale et culturelle, ont fait que la diversité est devenue de nos jours la norme. C'est ce dont témoignent les récents ouvrages de synthèse sur la photographie (comme par exemple celui de Frizot 1994) et c'est ce que l'on retrouve aussi dans l'évolution de revues telles qu'*Études photographiques* (où la sémiologie plus présente au début s'est vue relayée par une approche à la fois plus

phénoménologique et plus historique). De ce point de vue, la diversité des contributions réunies en ce numéro est non seulement, comme le veut le stéréotype, signe de richesse et d'ouverture, mais surtout signe de *représentativité*, y compris à l'intérieur du champ sémiotique au sens strict du terme.

L'article inaugural de Jan Baetens tente de faire le point sur ces évolutions, tout en insistant sur la nécessité d'une plus grande convergence entre sémiotique et sémiologie et l'intérêt d'une approche avant tout culturelle de l'objet et du fait photographiques. Cet aperçu et ce plaidoyer ne signifient pourtant en rien que les approches sémiotiques traditionnelles soient absentes de ce numéro. C'est ainsi que l'article de Maurizio Gagliano s'engage à transposer à la photographie les idées d'Umberto Eco sur la traduction littéraire (un peu comme l'avait fait Nicola Dusi pour le corpus cinématographique). Cet article aborde également la question de la photographie numérique, que l'on retrouvera dans d'autres contributions, mais pas toujours dans la perspective strictement 'ontologique' à laquelle on avait pendant un certain temps réduit la révolution numérique.

Plusieurs articles abordent la photographie dans une approche d'intermédialité. C'est notamment le cas de Maria Giulia Dondero qui revient sur les images prises par Roger Pic lors de la tournée du Berliner Ensemble à Paris en 1957 (et dont on connaît l'impact foudroyant sur les études théâtrales en France). Analysant soigneusement les aspects spécifiques de la photographie théâtrale en comparaison avec les images de la scène vue depuis la salle, elle offre une belle remise en perspective de la photographie dans son environnement médiologique. L'article de Pierre Fresnault-Deruelle qui s'interroge sur la manière dont les mondes de l'image mécanique (la photographie) et de l'image manuelle (la peinture) s'interpénètrent va du reste dans le même sens, tout en l'élargissant à l'histoire des images ainsi qu'à l'imaginaire social qui en accompagne les transformations. De la même façon, la contribution de Hilde Van Gelder, qui examine l'hésitation chez bien des artistes photographes contemporains entre le modèle du tableau (exemplifié ici par la pratique de Jeff Wall) et celui du document (représenté par Allan Sekula, majoritairement), montre de façon très convaincante qu'il n'est plus possible de séparer la réflexion très aigüe sur la spécificité des codes photographiques, d'une part, et l'examen minutieux des rapports intermédiatiques entre photographie et peinture, d'autre part. L'article d'Isabella Pezzini discute l'intermédialité de manière plus franche et plus directe encore, puisqu'il propose une analyse d'un livre de G.W. Sebald, qui ne fut certes pas le premier à inclure des documents photographiques dans la création romanesque ou autofictionnelle, mais qui fut sans aucun doute le premier, du moins à l'époque contemporaine, à avoir vaincu le tabou pesant sur l'utilisation d'images photographiques à l'intérieur du texte de fiction. L'essai de Danièle Méaux, quant à lui, étudie un type particulier de photographie (la littérature de voyage telle

qu'elle se manifeste à travers le support-livre) comme une forme de littérature particulière, inscrivant à son tour la photographie dans une perspective intermédiaire (fût-elle, comme ici, en partie implicite). Enfin, on pourrait ajouter à ce deuxième ensemble l'essai de Ruggero Eugeni qui s'efforce de redéfinir quelques aspects et quelques catégories clé de la photographie (telle la distinction barthésienne entre 'operator' et 'spectator' à l'aide d'une microlecture du film de Michelangelo Antonioni, *Blow-Up* (que l'on sait être une des réflexions les plus puissantes jamais menées sur l'image mais aussi sur l'acte photographique).

Un troisième groupe d'articles combine orientation sémiotique (plus ou moins teintée d'intermédialité) et orientation sur le lecteur. Ce sont, typiquement, les contributions qui excèdent le plus la frontière entre la photographie comme objet et la photographie comme acte. Dans certains cas, cette analyse se fait dans une perspective historique, même si cette qualification est sans doute trop étroite pour déterminer les enjeux de ces textes. Dans son analyse des photos aériennes d'Auschwitz, Nathalie Roelens examine les enjeux éthiques de ces images, et leur réception — à ses yeux volontairement — manquée, puisque l'effet pragmatique possible (bombarder les camps afin d'arrêter l'extermination des prisonniers) n'était pas l'effet pragmatique réel (la leçon des images fut ignorée pour que la machine de guerre ne fût pas déviée de sa route première). Dans un registre apparemment plus ludique, mais dont l'auteur démontre néanmoins la gravité, Bernard Darras décortique les usages modernes de la retouche. Tout en partant d'un cas très particulier, il démontre à quel point les usages d'un studio et la construction de l'image d'une vedette renvoient en dernière instance à des politiques de représentation plus vastes. L'importance du numérique est analysée par Darras en termes culturalistes, non (seulement) en termes techniques, et le même esprit d'élargissement caractérise les deux contributions de Giovanni Fiorentino, dont les analyses historiques des 'scandales' photographiques débouchent sur une analyse très serrée de l'impact des photos de guerre contemporaines, puis de Dario Mangano, qui propose une sociologie — à moins que ce ne soit une anthropologie? — des nouvelles façons de prendre des images (numériques, s'entend). La distinction entre objet et appareil, entre sujet et pratique, entre image et faire, se fait ici particulièrement 'invisible'. Enfin, l'article d'Anne Beyaert, qui porte sur un corpus de photographies de presse, résume à merveille les différentes approches qui se jouxtent et se complètent dans ce numéro. S'attachant à décrire et à décrypter le travail de la mémoire dans l'inscription du spontané, l'auteure montre les convergences mais aussi les tensions entre les notions de réalité, de vérité et de spontanéité. Exemplairement sémiotique, ne fût-ce qu'à travers son emploi de la sémiotique tensive qui se libère du clivage entre sémiotique et sémiologie, exemplairement intermédiaire, puisque travaillant la photographie à l'intérieur d'un médium autre, celui de la presse, cet article est aussi exemplairement soucieux de pragmatique

et d'éthique, soit les trois axes que tous les auteurs invités à ce numéro s'étaient donné comme programme de recherche initial.

Les textes réunis dans ces pages ont fait l'objet d'une première présentation orale lors d'un colloque organisé en l'été 2006 au Centre de Sémiotique de l'université d'Urbino. Nous remercions le directeur du Centre, M. Pino Paioni, de son hospitalité comme de sa générosité, tout comme nous remercions tous les auteurs et les évaluateurs (anonymes) de ce numéro, les derniers pour la qualité et la pertinence de leurs remarques, les premiers pour les avoir intégrées de si bon cœur à la version définitive soumise ici aux lecteurs de *RS·SI*.

Bibliographie

- BARTHES, R. (1957) *Mythologies*. Paris: Seuil.
———. (1980) *La chambre claire*. Paris: Seuil/Gallimard.
ECO, U. (1975) *Trattato di semiotica generale*. Milan: Bompiani.
HALL, S. (éd.) (1997) *Representation*. Londres: Open University.
FRIZOT, M. (éd.) (1994) *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris: Bordas.
GROUPE MU (1993) *Traité du signe visuel*. Paris: Seuil.
SCHAEFFER, J.-M. (1987) *L'image précaire*. Paris: Seuil.

Photography

Presentation: J. Baetens, H. Van Gelder & I. Pezzini

KU Leuven / La Sapienza

Some readers glancing at the table of contents of the new issue of *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry* may think that they are in the wrong corner of the library. Given the diversity of topics studied and methodologies used, is this really an issue of a semiotic journal, or is it an issue of an interdisciplinary journal devoted to culture? And the readers who really scrutinize the articles will find both a confirmation and a denial of their first impressions. For if all contributions to this issue belong to the field of photography studies, the meaning of the word 'photography' is not always the same, nor is the approach that of photography 'studies'.

Photography as it is understood by the contributors to this issue does not have a single, but a double referent. On the one hand, photography refers to an *object*, which is the result of a photographic *act*. On the other hand, photography refers also to the act itself, be it the act of production or the act of reception. Yet most contributors demonstrate very convincingly that this distinction between object and act is artificial, and in some cases even deceitful and dangerous. The argument goes as follows: first it is argued that it is not possible to conceptualize a photographic object without taking into account the conditions and circumstances of its making, and *vice versa*; second, that it is no longer possible to subscribe to a monolithic or homogeneous definition of what an 'object' and an 'act' actually are in the field of photography. A photographic image, even if one dissociates it from the act of its making, is never just a single image. Even if one disregards the debates on

photography in the age of reproducibility (and, by the way, the essays gathered in this volume clearly suggest that this topic is not as hot today as fifteen years ago, when digitization was the hype), each single image becomes a multiple image from the very moment it is being circulated, for this circulation — this social life, if one prefers — of the image tends to create numerous new meanings. Corollary, the contributors to this issue all promote and document the idea that a photographic act is not just a single act, but a broad set of mechanisms and operations (from the very decision to shoot a picture to the effort involved in getting it circulated in this or that way), *i.e.* a network whose complexities cannot be reduced to one single act, one single operator, one single temporality.

Nevertheless, we have to raise the question to what extent the diversity of the contributions to this issue reflects, or instead refutes, the contemporary tendencies in the visual semiotics of photography. For many years, indeed, visual semiotics has been characterized by its highly restrictive or, if one prefers, specialized character. First of all, visual semiotics — as well as semiotics in general — suffered from the mutual ignorance of its two major schools (the continental tradition of Saussure-Hjelmslev-Greimas and the American tradition of Peirce). This resulted in a regrettable lack of dialogue and debate, and the subsequent overspecialization of each of the traditions. Secondly, and more importantly, because both the continental and the American approach have had a propensity to focus exclusively on a limited number of questions: the question of the indexical or iconic status of the image (in American semiotics) or the question of its formal characteristics (in European semiology). Of course, there have always been a number of go-betweens, and the small subfield of photography studies within visual semiotics has proven incredibly fertile in this regard, for instance through the work of Umberto Eco (1976), which has led to a complete renewal of the reading of the visual, through the work of Jean-Marie Schaeffer (1987), which has played a key role in acclimatizing many Peircean ideas to continental thinking, and through that of the Groupe μ (1983), whose *Traité du signe visuel* remains unchallenged as the authoritative synthesis of the field. And not just the study of photography, but photography itself has offered a solid ground for the development of a totally new semiotics, whose inspiration is more sociological (some critics would say: more ideological) but whose role in the encounter between semiotics and cultural studies has been of paramount importance. The work by Roland Barthes, first in his *Mythologies* (1971), then in his *Camera Lucida* (1981), has proven decisive in this regard, as is easily demonstrated by the number of scholars in cultural studies who have relied on this new semiotics, where the image is read in social terms as well as linked to a new reflection on the body and soul of the subject (Hall 1997). The growing exchanges between the various branches of semiotics, which have been successfully fostered by photography studies, and the gradual broadening of semiotics itself, which has become a semiotics of the

social field, have made room for diversity. Good examples of this 'better practice' can be found in recent overviews like the collection edited by Frizot (1998) and the evolution of a journal like *Études photographiques* (whose initial focus on a rather traditional semiological point of view has been progressively replaced by a stronger emphasis on history and phenomenology). From this point of view, the diversity of this issue is not only, as we all like to say, a sign of richness and broad-mindedness, but also a sign of its actually being representative of what is happening in the field.

The opening article by Jan Baetens attempts to give a survey of the 'larger picture' of these evolutions, while making a double plea for the convergence of semiotics and semiology on the one hand and the cultural interpretation of semiotic facts on the other. This appeal for a broadening of the field, however, does not imply that more traditional approaches are not present in this issue. In this regard, the contribution by Maurizio Gagliano, who transfers to the field of photography the key ideas of Umberto Eco on translation (following the example of what had been done by Nicola Dusi in his work on cinema), is a good example of "traditional" or "classic" semiotics, even if the starting point of Gagliano is more Peircean than Greimassian. In line with some of the other contributions, Gagliano's article also deals with the question of digital photography, yet not in the strictly 'ontological' perspective that has been imposed for many years by the mainstream reflections on the digital revolution.

Several articles approach photography in a spirit of intermediality. This is the case, for instance, in the contribution by Maria Giulia Dondero, who analyzes the pictures taken by Roger Pic during the famous tour of the Berliner Ensemble in Paris in 1957 (and whose influence on the evolution of drama studies in France has been vital). Dondero compares the specific aspects of this type of photography with the images that are offered to the audience in the theatre, and this comparison enables her to reframe the photographic practice from the perspective of a global media theory. The article by Pierre Fresnault-Deruelle, who looks at the mutual influences of mechanical (photographic) and manual (pictorial) images and ways of representing, points to the same questions, while emphasizing the relationships between the representational techniques on the one hand and the history and social construction of the images on the other. In a similar vein, Hilde Van Gelder's article scrutinizes the frequent hesitation between the models of art and documentary in many contemporary artists (her examples are Wall and Sekula), suggests that all serious study of photography today should start with a meditation on the place of this medium in the broader media ecology. The essay by Isabella Pezzini discusses intermediality in a way that is even more direct, since she close-reads a photographically illustrated book by G.W. Sebald. Sebald was not the first one to include photographic documents in his creative prose writing, yet he was probably the first, at least in

recent literature, to successfully challenge the taboo on photographic illustrations in fiction books. The essay by Danièle Méaux is devoted to a very particular type of photography (travel photography in book form), which is studied here as a literary genre and, obviously, although in less explicit terms, as a form of intermediality. Finally, this second group of articles also comprises Ruggero Eugeni's essay, who proposes a stimulating rethinking of the basics of photography (like the distinction between 'operator' and 'spectator', established since *Camera Lucida*) with the help of a close-reading of Michelangelo Antonioni's *Blow-Up*, one of the most profound reflections ever made on both the image and its making.

A third group of articles combines semiotics (intermedial semiotics, more precisely) and reader-response theory. In this section, essays are gathered that exceed the frontiers between photography as an object and photography as an act. In certain cases, the contributions adopt a more historical perspective, although their ultimate scope is always much broader. In her analysis of the aerial photography of the death camps in Auschwitz, Nathalie Roelens examines the ethical stakes of these images and especially of their reception, which has been tragically (and following Roelens, purposively) 'missed' or unsuccessful. The possible result of the reading of these images (which might have prompted the Allied Forces to bomb the camps) has not been their real result (which was to ignore them, in order to avoid any interference with the other war operations). In a different mode, more hilarious at first sight (but only at first sight, as the author shows very convincingly), Bernard Darras scrutinizes the digital make-up applied to the photographs of celebrities. Starting from a very particular example, he rapidly hints at the social construction of social and racial types and the political underpinnings of what is being done in digital photo websites. Darras tackles the importance of digital techniques in cultural terms, not only from a technical viewpoint, and this stance is shared by two other contributions. Giovanni Fiorentino, first of all, analyzes the notion of photographic 'scandal' while linking it to an interpretation of recent war photography. Secondly, Dario Mangano proposes a sociology (or is it an anthropology?) of our new ways of digital picture making or, more precisely, picture taking. The distinction between subject and camera, between photographer and act, between image and image taking, blurs to the point of non-existence here. Anne Beyaert's article, which examines a corpus of press photographs, is a wonderful summary of the various approaches that accompany and complement each other in this issue. Beyaert is mainly interested in decoding the function of memory in the construction of 'spontaneous' photography, and she stresses the problematic analogy between supposedly analogous notions such as reality, truth, and spontaneity. Beyaert's article is also exemplary in that it unites all the aspects that come together in this issue: first its use of 'tensive semiotics', which helps her to surpass the distinction

between semiotics and semiology, secondly its study of photography as a practice of intermediality (the corpus is not just photographic, but entails the publication context of these images), and finally its linking of pragmatics and ethics. This article is therefore an excellent way of wrapping up the collection, as it offers a perfect synthesis of the research hypotheses underpinning our project.

Most of the texts that are brought together in this issue were originally presented at a conference on the semiotics of photography hosted by the University of Urbino in 2006. We would like to express our most sincere thanks to the Director of the Center for Semiotics, Pino Paioni, for his hospitality as well as his generosity, and extend these thanks to the authors and (anonymous) reviewers of *RS·SI*, the latter for the quality and relevance of their remarks, the former for having taken them on board enthusiastically.

Bibliography

- BARTHES, R. (1972) *Mythologies*. New York: Hill and Wang.
———. (1981) *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang.
ECO, U. (1976) *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
HALL, S. (ed.) (1997) *Representation*. London: Open University.
FRIZOT, M. (ed.) (1998) *A New history of Photography*. Cologne: Konemann.
GROUPE MU (1993) *Traité du signe visuel*. Paris: Seuil.
SCHAEFFER, J.-M. (1987) *L'image précaire*. Paris: Seuil.

Photography Powerpoint Presentation. Clean, Creative and modern Presentation Template. Fully customisation & super easy to use to fit any kind of business use. Link : [Live Demo](#). Check out here. 24+ Unique Custom Slides. HD (16:9) Ratio. Master Slide Layout.

Photography Powerpoint Presentation. New, Clean, Creative and modern Presentation Template. Fully customisation & super easy to use to fit any kind of business use. Download Full Version Free. Download Information. 24+ Unique Custom Slides. HD (16:9) Ratio. Master Slide Layout.