

Andrea PINOTTI et Antonio SOMAINI, *Culture visuelle. Images, regards, médias, dispositifs*, trad. de l'italien par S. Burdet et M. Aubry-Morici, Dijon, Les Presses du réel, 2022, coll. Perspectives, 423 pages

Jean-Michel Rampon



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/37564>

DOI : 10.4000/12yh7

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Référence électronique

Jean-Michel Rampon, « Andrea PINOTTI et Antonio SOMAINI, *Culture visuelle. Images, regards, médias, dispositifs*, trad. de l'italien par S. Burdet et M. Aubry-Morici, Dijon, Les Presses du réel, 2022, coll. Perspectives, 423 pages », *Questions de communication* [En ligne], 46 | 2024, mis en ligne le 11 décembre 2024, consulté le 19 décembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/37564> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/12yh7>

Ce document a été généré automatiquement le 19 décembre 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Andrea PINOTTI et Antonio SOMAINI,
*Culture visuelle. Images, regards,
médias, dispositifs*, trad. de l'italien
par S. Burdet et M. Aubry-Morici,
Dijon, Les Presses du réel, 2022,
coll. Perspectives, 423 pages

Jean-Michel Rampon

RÉFÉRENCE

Andrea PINOTTI et Antonio SOMAINI, *Culture visuelle. Images, regards, médias, dispositifs*, trad. de l'italien par S. Burdet et M. Aubry-Morici, Dijon, Les Presses du réel, 2022, coll. Perspectives, 423 pages.

- 1 Cela fait déjà plusieurs années que les éditions indépendantes dijonnaises Les Presses du réel ont habitué leurs lectrices et lecteurs à découvrir – autant qu'à redécouvrir – via la traduction, des titres originaux (par la langue et le contenu) en lien avec les études visuelles, l'esthétique et d'autres domaines adjacents. Parsemée d'éléments icon(ograph)iques plus ou moins connus pour qui s'intéresse à la question, voire forgés pour l'occasion, la présente contribution ne fait pas exception.
- 2 Andrea Pinotti est professeur d'esthétique et de théorie de l'image, Antonio Somaini de théorie du cinéma, des médias et de la culture visuelle. Ils ont coécrit le volume dont une première version en italien, puis l'ont entièrement revue et mise à jour pour cette édition française en ajoutant les deux derniers chapitres sur huit. L'ensemble est précédé d'une introduction claire permettant à qui voudrait lire l'ouvrage de se diriger vers les enjeux de connaissance recherchés. Chaque chapitre, à partir du deuxième, ne

manque pas d'opérer la jonction avec ce qui précède, marquant un repérage ou un effet de synthèse bienvenu. L'absence de conclusion n'en apparaît que moins préjudiciable, peut-être aussi parce que les aspects abordés ultimement font rupture (en apparence) avec le reste de l'ouvrage, tout en laissant les perspectives les plus contemporaines de l'« iconosphère » en suspens. S'y trouve aussi révélé un taux de renouvellement élevé des (in)novations dans un temps resserré : réalités virtuelle et augmentée, *machine learning* ou apprentissage automatique, transformation d'images existantes, création de nouvelles images, *style transfer*, *deepfakes* et leurs réseaux de neurones, etc.

- 3 Le pluriel des mots du sous-titre (images, regards, médias, dispositifs) a son importance et, à la suite du sémiologue-anthropologue Jean Molino, n'est pas sans faire écho au plaidoyer de l'ethnologue disparu en 2023 Guy Barbichon en faveur du terme « significations », dont le pluriel autant que les guillemets qui l'encadrent participent de la nécessaire distance à instaurer dès lors qu'il s'agit d'appréhender des « objets » du monde en lien avec l'image et ses régimes de visibilité. En effet, en introduction d'une livraison de la revue *Ethnologie française* consacré en 1994 aux « Usages de l'image », G. Barbichon soulignait la nécessité de « met[tre] l'accent sur la pluralité et la complexité des “significations”, données ou reçues, qui sont attachées à une même image matérielle dans l'enchevêtrement d'actes, d'acteurs, de moments et de situations » (*Ethnologie française*, 24 [2], p. 173). À suivre les auteurs de l'ouvrage, c'est désormais l'image qui se pluralise. Malgré tout, l'approche précédente n'a pas perdu sa portée d'image comme une surface matérielle de signes, support de perceptions virtuelles, à laquelle n'est pas attribuée une unité constante, unique et définitive de signification. De fait, comme indiqué à l'amorce du chapitre IV, les trois notions traitées dans cette partie du livre (« supports, médias, dispositifs ») « nous rappellent que sous le concept général d'“image”, il y a toujours des images, au pluriel, et qu'elles existent sous une multiplicité de formes techniquement et historiquement déterminées » (p. 167 ; je souligne).
- 4 Pour autant, il est question de dépasser l'image, voire l'icône – dont on sait qu'elle ne recouvre pas tout à fait le même sens (même si sa racine sert à désigner des doctrines, périodes ou postures particulières à même d'atteindre positivement ou négativement l'image dans ses multiples déclinaisons, comme dans iconophilie, iconoclastie ou iconophobie) –, pour arpenter le territoire de la culture visuelle. Le mérite du livre, que l'on pourrait qualifier de manuel tant le propos se veut didactique, – s'il ne comptait plus de 400 pages et de nombreuses références et notes de bas de page – est de montrer combien la formule « culture visuelle » n'a pas attendu les années post-*linguistic turn* et leur tonalité critique pour être mise à profit, comme une approche *princeps* pourrait le laisser parfois penser. Pour autant, si l'agglutination des mots qui la composent est sensiblement identique, elle ne recouvre pas des réalités similaires. En effet, il y a une différence entre la façon dont des auteurs s'emparent de la formule, au sein de départements ou officines académiques parfois éphémères finement répertoriés dans la première partie du développement, au titre d'un *pictorial* ou *iconic turn*, et celle initiée par des prédécesseurs, il y a désormais un siècle, souvent à la jointure des mondes de l'art et de la théorie, afin d'en mettre en valeur la fécondité. Cela fut réalisé à partir de la photographie et du cinéma, médias optiques encore naissants, mais à même de laisser transparaître une transformation profonde du champ du visible (Béla Balázs, László Moholy-Nagy, Jean Epstein). Aussi est assez bien mis au jour, dans le livre l'apport réflexif des voies anglo-américaine (William J. T. Mitchell) et allemande

(Gottfried Boehm). Pour simplifier, l'approche anglo-américaine n'hésite pas à emprunter d'abord aux *cultural studies* afin de mettre en lumière les tensions au cœur de la dialectique culture dominante/culture populaire – quitte à défier l'autorité scientifique de la *Kunstwissenschaft* dès qu'il s'agit de définir le périmètre des images valant d'être analysées –, là où la *Bildwissenschaft* se veut moins distante avec l'histoire de l'art, allemande au premier chef. De fait, cette dernière a mis au jour le rôle constitutif des images dans une démarche d'ensemble compréhensive, jusqu'à pouvoir prétendre à faire modèle, il suffit de souligner la postérité des problématiques initiées par Aby Warburg ou Erwin Panofsky, quand bien même depuis une assise littéralement discutable. Il revient au chapitre II de s'efforcer de reconstruire ce qui tient lieu de « double généalogie » (p. 87) et d'héritage où l'on croise, outre les quelques-uns déjà cités, Siegfried Kracauer ou Walter Benjamin. Intitulé « Œil, regard, spectateur » (p. 133-166), le troisième chapitre s'attarde plus longuement sur la corrélation possible entre l'histoire des styles artistiques et celle de la vision (sur la base des travaux d'Aloïs Riegl et d'Heinrich Wölfflin). Plus précisément, il interroge la portée du second terme par les modes d'appréhension et de compréhension qui se font jour à partir d'une « histoire de l'œil » ou « de la perception » (p. 133). Si, comme l'écrit A. Pinotti à l'orée de ce chapitre, E. Panofsky et consorts rejettent avec fermeté l'interprétation littérale de l'expression « histoire de la vision » – la perception visuelle est avant tout universellement humaine et physiologiquement anhistorique –, d'autres comme W. Benjamin font reposer l'historicité de la représentation et de la perception sur celle des dispositifs optiques et des technologies visuelles jusqu'à élargir l'empan perceptif inhérent à la condition biologique de l'être humain et au corps qui lui est consubstantiel.

- 5 Le chapitre suivant est consacré aux deux derniers termes au pluriel du sous-titre du livre (« médias », « dispositifs »), auxquels vient s'adjoindre celui de « supports » : ceux-là mêmes qui permettent l'enregistrement et la visualisation des images. Parmi les nombreuses perspectives ouvertes ici, mentionnons le passage en revue des diverses interprétations au cœur d'une manière de dialectique entre images « analogiques » et « numériques ». La question se pose de savoir si une césure s'opère entre elles ou si, finalement, l'émergence des deuxièmes ne modifie pas radicalement les raisons pour lesquelles on produit des images et pour des usages variés. Si la tonalité de la deuxième partie de ce chapitre n'échappe pas à une certaine aridité conceptuelle (« *medium specificity* », « *post-medium condition* » et les sans doute plus familières « multimédialité », « intermédialité », « transmédialité », « remédiation », « relocation »), elle a le mérite de construire des passerelles entre champs et traditions de recherche issus de pays différents (*media studies* anglophones, « théorie » ou « science des médias » allemande, « techno-esthétique » à la française avec le philosophe Gilbert Simondon, etc.). L'analyse se trouve prolongée au chapitre suivant par une thématique, celle de la définition des images et des écrans, qu'A. Somaini polit, avec le théoricien du cinéma et de la télévision Francesco Casetti au premier rang, depuis la première édition en italien. Nul doute que ce passage du livre se nourrit de leurs réflexions les plus récentes, issues plus particulièrement de l'ouvrage de 2021 qu'ils ont codirigé et dont le titre principal se retrouve pour l'essentiel dans celui de ce chapitre V : « Haute et basse définition » (p. 227-260 ; Francesco Casetti et Antonio Somaini [dirs], *La Haute et la basse définition des images. Photographie, cinéma, art contemporain, culture visuelle*, Milan, Éd. Mimesis, 2021). Soit dans la continuité du *Understanding Media. The extension of man* de Marshall McLuhan (New York, McGraw-Hill,

1964), une réflexion sur les implications esthétiques, épistémologiques, politiques et culturelles avant et après l'avènement des technologies numériques. Encore une manière d'accréditer, reproductions parlantes à l'appui, la capacité qu'ont des *pictures* de donner accès à une approche qualitative des points de trame ou de l'impression en demi-teinte (photographie), voire de la grille orthogonale (sérigraphie), contrairement aux *images* comme entités immatérielles. D'ailleurs, comment ne pas penser ici au *distinguo* entre les deux termes introduit par Thomas W. J. Mitchell dans *Iconology. Image, text, ideology* (Chicago, University of Chicago Press, 1986), l'anglais, contrairement au français ou à l'allemand, permettant précisément d'accentuer le départ entre la *picture* potentiellement destructible et l'*image* transférable d'un média à l'autre ? Par-delà les opérations spécifiques comme les collages, (re)montages et photomontages, mais aussi celles instaurant toute une grammaire d'agirs en lien avec la notion d'appropriation et toutes les déclinaisons rendues possibles à partir d'elle, le chapitre VI dépasse la dimension de l'*agency* ou « agentivité » propre à certains types d'image. À cet égard, l'approche défendue par Hans Belting (entre autres chercheurs) met l'accent sur la question de l'acte. Cette perspective ne se limite pas à la capacité des images à être des quasi-sujets, mais englobe aussi l'approche des sujets qui « font des choses avec les images » (p. 13) dans le cadre d'opérations polymorphes. Cet apport renouvelle en puissance le sens d'abord donné à une imagerie de/du pouvoir ainsi qu'aux textes et sons l'accompagnant, à l'instar du réalisateur lui aussi allemand Harun Farocki, dont le dernier chapitre revient du reste sur la notion d'« images opératoires » qu'il aura su introduire dans la dernière partie de sa vie. Cette dernière autorise le décryptage d'un vaste spectre d'images en phase avec un nouveau régime de contrôle multifacette symptomatique de la culture visuelle du début du XXI^e siècle.

- 6 S'ils défendent comme d'autres avec – sinon avant – eux la nécessité (répétée) d'une capture analytique non anhistorique des images et autres regards associés, par l'entremise de médias et de dispositifs spécifiques dont l'amplitude est bien rendue dans un propos qu'il serait illusoire de pouvoir condenser dans le présent exercice, les deux auteurs de ce livre ne perdent jamais de vue le caractère composite d'une notion nomade. De celle-ci se dégage l'impression qu'il conviendrait, finalement, de ne pas la laisser aux seules *visual culture studies*, aussi riches puissent en être les présupposés heuristiques tout autant que la manière qu'elles ont de rompre avec certains impensés. Il est vrai qu'elles savent aussi accueillir en leur sein des réflexions renouvelées sur la base d'une série de transformations socio-techniques majeures « impactant » les modes de production, de circulation et de réception des images. Il suffit de mentionner l'avènement d'internet ou les formes d'emprise de la vidéo-surveillance dans ses déclinaisons de plus en plus aiguisées.
- 7 L'ajout des deux derniers chapitres dans la version française de 2022 aurait pu faire craindre un « plaquage » plus contemporain sur la matière des six chapitres initiaux plus anciens (de 2016), d'autant plus que l'un porte sur l'une des spécialités d'A. Pinotti, à savoir les environnements immersifs virtuels, et l'autre sur les effets de l'intelligence artificielle sur la culture visuelle contemporaine. Au passage, un paradoxe mérite qu'on s'y arrête : le retour du canevas textualiste ou langagier en partie chassé par le *pictorial turn*. Comme l'énonce justement A. Somaini (p. 381), les nouvelles technologies de la *machine vision* – artificielle ou « par ordinateur », à l'instar de la base de données Imagenet – se fondent précisément sur la possibilité d'étiqueter chaque image et donc de lui associer un ou plusieurs substantifs issus de la langue de conception...

- 8 Mais parce que l'approche se veut aussi historique – sinon historienne –, sont permis des renvois vers ce qui constitue le fil rouge de l'ouvrage, mais aussi des allers-retours presque scripturaires, donnant à l'ensemble une cohérence certaine – même si l'on peut regretter l'absence d'index en fin de volume. Par exemple, c'est ainsi que les termes « écran » ou « vision » ne sont pas limités à leur gangue contemporaine. Au contraire, ils sont inscrits dans un point de vue « média-archéologique » – selon l'expression choisie, et ce n'est sans doute pas un hasard si le livre s'ouvre sur une reproduction de quatre photographies de la série *Nacht* de Thomas Ruff, « archéologue » des images – permettant de revenir aux positionnements d'auteurs évoqués dans les chapitres précédents, point de vue précisément maintenu tout au long des pages. Une gageure quand l'on sait que l'avant-dernier chapitre porte sur les contours d'une « an-iconologie ». Autrement dit, non pas une référence à l'aniconisme propre aux religions ou cultures qui ne pratiquent pas la figuration, mais une expression, issue du projet European Research Council (ERC) « *An-Icon* », servant à démontrer que les régimes de visualité et de spectatorialité révèlent de plus en plus des images qui se nient elles-mêmes en tant qu'images. De quoi gagner en « présentialité » (p. 16), effet d'« immédiateté » et « décadrement » (p. 321) visant idéalement à surseoir au clivage entre elles et la réalité.
-

AUTEURS

JEAN-MICHEL RAMPON

Élico, Sciences Po Lyon, F-69007 Lyon, France
jean-michel.rampon[at]sciencespo-lyon.fr