TABLE RONDE

Quelles méthodes pour l'histoire du regard ?

Antonio Somaini et Guillaume Soulez
répondent aux questions de Laurent Jullier

> Laurent Jullier
> Antonio Somaini
> Guillaume Soulez

Quelles méthodes pour l'histoire du regard ?

Antonio Somaini et Guillaume Soulez répondent aux questions de Laurent Jullier[1]

Laurent Jullier

En français, on traduit souvent le terme de *Visual Culture Studies* (VCS) par « Histoire de la culture visuelle ». Alors qu'on ne traduit pas *Gender Studies* par « Histoire des représentations genrées » ni *Cultural Studies* par « Histoire culturelle ». Faut-il y voir la tentation par les historiens en place d'absorber cette discipline (à supposer qu'elle en soit vraiment une, c'est-à-dire qu'elle propose des paradigmes neufs) ?

Guillaume Soulez

Il peut y avoir une survalorisation de l'Histoire comme discipline de référence en France - pratiquée ou intériorisée par les autres approches - mais je pense qu'il y a trois autres raisons possibles. La première est le sens atténué d'« histoire », au contraire : raconter une histoire (sans connotation négative en principe) c'est remettre les choses en contexte, en perspective. Qui n'a pas dit à ses étudiants : « pour vous faire comprendre tel choix (de couleur, de mise en scène, de geste...), je vais vous raconter l'histoire de... » ? Or, la dimension processuelle est fondamentale dans les *Visual Studies*. La deuxième raison c'est que, justement, on utilise parfois « histoire culturelle » à la place de *cultural studies* en France dans la mesure où ce sont les historiens de la culture (comme Pascal Ory, par exemple) qui peuvent sembler les plus proches des perspectives des *cultural studies*, en prenant en compte les objets ou les questions peu légitimes, en s'intéressant aux formes de croyances et de rituels, à la dimension discursive et imagée de la culture, aux « représentations », etc. Les «études culturelles» en France ont, d'ailleurs, ce double sens (histoire culturelle et version française des *cultural studies*) parce que l'histoire culturelle a longtemps tenu lieu de *cultural studies* sans s'y substituer (la critique idéologique étant plutôt portée par d'autres courants), mais sans exclure non plus nécessairement l'examen des formes de domination (par exemple la « culture de guerre»). Des historiens de l'image (par exemple de la caricature et de sa fonction sociale) font un travail très proche. Donc, par contiguïté, les *Visual Culture Studies* relèvent de l'histoire culturelle de la visualité, ou de l'histoire de la dimension visuelle de la culture. Enfin, de nombreux auteurs-clés des *Visual Studies* sont des historiens des techniques (visuelles) ou des historiens des représentations et des techniques, comme J. Crary (eux-mêmes nourris de l'histoire des sciences et de ses changements de « paradigme »).

J'ai tendance à penser qu'on y gagne, pour l'instant, en précisant « Histoire de la culture visuelle » car dans notre culture - justement - la contextualisation se pense d'abord en des termes historiques. C'est donc une bonne entrée pour favoriser l'acculturation - encore un terme plein de sens - des VCS qui ont l'avantage de décloisonner les arts ou les médias en les situant dans un contexte plus large (pour éviter de faire une « histoire du cinéma » sans la peinture, le panorama, la photographie, la bande-dessinée, les images publicitaires ; ou une histoire de la photographie sans... etc.). Nous verrons ce qu'il en est dans dix ans et si, au contraire, la dimension historique bloque la réflexion.

1
Principales publications des auteurs en matière de culture visuelle : Antonio Somaini & Andrea Pinotti, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi, coll. Piccola Biblioteca Einaudi, 2016. Laurent Jullier & Guillaume Soulez, *Stendhal, le désir de cinéma. Suivi des Privilèges du 10 avril 1840 de Stendhal*. En duo avec Guillaume Soulez. Séguier-Archimbaud, coll. Carré Ciné, 2006 ; « Tableau, élan, film. *Le Rouge et le Noir* de Claude Autant-Lara (1954) », *Le Rouge et le Noir de Stendhal : lectures critiques*, Martine Reid dir., Classiques Garnier, coll. « Rencontres : Etudes dix-neuviémistes », 2013, p. 203-226.

Antonio Somaini

Traduire *Visual Culture Studies* par « Histoire de la culture visuelle » est certainement erroné : la traduction correcte est « Études sur la culture visuelle », et c'est celle qu'on devrait utiliser quand on parle de ce champ de recherches, qui n'est pas une *discipline* au sens fort du terme, mais plutôt un champ assez vaste et hétérogene, dans lequel se croisent des perspectives souvent très différentes. Ceci dit, la question de l'histoire – mieux, de *l'historicité des images, des manières de voir et du visible* – est tout à fait centrale pour les études sur la culture visuelle. Si on veut essayer de proposer une définition qui puisse synthétiser l'objet de recherche de ce champ hétérogène, on pourrait dire que les études sur la culture visuelle abordent, souvent à travers des études de cas très particulier, la question de la dimension culturelle – et donc historiquement, socialement, politiquement, techniquement déterminée et *située* – des images et des formes de vision. De ce point de vue, le champ de recherches des études sur la culture visuelle se différencie par rapport à tous les approches qui tendent à évacuer la question de l'historicité des images et de la vision regard : on peut penser, par ex., à certains approches philosophiques, d'orientation phénoménologique ou ontologique, qui s'interrogent sur « l'image » ou « le regard » en termes non- ou supra-historiques, ou à certaines approches liées à la psychologie cognitive et aux neurosciences qui ne prennent pas en considération, pour des raisons souvent motivées (l'état de la recherche ne le permet pas encore ou ne le permet pas du tout) l'étude des transformations historiques, sociales, des formes de vision.
J'ajoute que la question de l'historicité du regard et des images est au cœur non seulement des études contemporaines sur la culture visuelle, mais aussi de l'idée même de « culture visuelle » dès les première occurrences de ce concept. Occurrences qu'on trouve dans les écrits de figures comme Béla Balázs (qui parle de « *visuelle Kultur* » dans son *L'Homme visible*, 1924) et László Moholy-Nagy (qui parle d'« *optische Kultur* » dans son *Peinture photographie film*, 1925-27), qui s'interrogent pendant les années 1920 sur la manière dont des formes de représentation visuelle comme la photographie et le cinéma (muet) étaient en train de transformer les coordonnées du visible et les modes de vision.

Guillaume Soulez

Dans ma perspective, je m'intéresse davantage à penser la « culture visuelle » qu'à m'inscrire dans un courant appelé VCS, donc à penser le cinéma, la télévision, mais aussi la littérature par exemple, *au sein* d'une culture visuelle. Nous baignons dans *telle* culture visuelle qui est celle de notre temps (d'où la dimension historique), les spectateurs de *Citizen Kane* (1941) dans une autre, et ceux de *L'arroseur arrosé* (1895) dans une autre encore, même s'il y a des continuités et pas seulement des changements ou des ruptures. Le point de départ de cette façon de voir les choses me vient d'un travail sur le rapport de Stendhal avec les « jouets philosophiques » de son temps (panorama, diorama, etc.) qui lui ont en quelque sorte fourni un terrain ou une stimulation pour sa théorie idéo-logique (au sens de Destutt de Tracy - de la naissance des idées). Je l'ai compris grâce à *L'Art de l'observateur* qui indique bien la rupture qui intervient à cette époque (et dès le XVIII^{e} s.) avec la *camera obscura* cartésienne qui sépare le sujet de l'objet. Pour Stendhal, les idées naissent, au contraire, de notre « position » *hic et nunc* - une somme de sentiments liée à notre place sociale, à notre âge, à notre humeur, à l'endroit où nous nous ►

► trouvons, etc. Les jouets optiques nous renvoient à l'instabilité de notre perception, à sa variabilité, ils matérialisent donc en quelque sorte la conception de Stendhal, j'ai envie de dire qu'ils en sont la *matérialisation vivante* (comme on parle de preuve vivante), tout en étant du coup une validation *per se* de sa théorie même.

Or, cette conception stendhalienne a été, par la suite, comprise dans les années 1950 (1953 exactement), par Georges Blin, comme « restriction de champ » (le personnage étant enfermé dans sa « vision », et nous avec lui, comme dans *Le Rouge et le Noir*, emblématiquement), ce qui sera à son tour le point de départ de la théorie de la « focalisation » de Gérard Genette. La métaphore cinématographique de la « restriction de champ » s'explique, elle, du fait de l'importance du cinéma comme modèle cognitif dans les années 1950 du fait, d'une part, du rôle central du cinéma dans la culture et la société occidentale de ces années-là (c'est donc une acculturation du cinéma qui rend ce cinématisme théorique possible, parce que nous pouvons comprendre ce dont il s'agit), d'autre part, du fait de l'influence du cinéma sur le roman américain (on a l'impression de lire des « plans séquences », de retrouver la trépidation urbaine par des effets de « montage ») qui rencontre un grand succès en France après-Guerre, le ciment philosophique, dans la continuité de la théorie stendhalienne de la « position », en étant la phénoménologie (théorie de la conscience liée à la *situation*). Lorsque Claude Autant-Lara récupère la célèbre épigraphe d'un chapitre (« le roman est un miroir que l'on promène le long d'un chemin ») pour en faire l'épigraphe de son adaptation du *Rouge et le Noir* (1954), il commet une « erreur », comme bien d'autres après lui, en pensant qu'il s'agit de l'équivalent d'un travelling qui enregistrerait la réalité, miraculeusement anticipé par l'écrivain, car Stendhal est tout sauf un « réaliste » : mais c'est un anachronisme qu'on peut *expliquer* par ce « bain » culturel dans lequel baignent G. Blin comme Claude Autant-Lara. La « culture visuelle » a donc une dimension non pas seulement matérielle (les objets), performative (fonction sociale), mais bien imaginaire (les visualités possibles) et cognitive (les opérations qu'elle permet) ancrée dans un temps et un espace donnés.

Cinéma, littérature, peinture, etc. sont donc plongés dans un même bain culturel qui sert de lieu de ressources (plus ou moins hétéroclites) pour penser le rapport entre technique et représentation ; image, parole et action ; image, imagination et matérialité, etc. (même si, il ne faut pas absolutiser cette notion de culture visuelle dans la mesure où un espace historique donné peut être tout à fait décrit comme un *mélange de cultures visuelles non synchronisées*, mais aussi socialement, géographiquement, médiatiquement fragmentées, etc.). C'est à partir de ce bain (quelle conception on a de la représentation, du simulacre, de l'art, de la technique, etc.) que l'on peut penser des rapports entre médiums. Peuvent d'ailleurs, là aussi, coexister des dissymétries, des contradictions flagrantes, comme lorsque le cinéma est valorisé socialement comme un art du point de vue (cinéma dit « d'auteur »), tandis que le « cinéma » est utilisé dans certaine forme de littérature comme le modèle de la prise sur le vif objective (y compris dans la théorie littéraire - *cf.* focalisation). Cette perspective permet d'élargir en synchronie le cadre d'analyse, les items à analyser, etc., elle permet aussi de penser des publics ayant plusieurs pratiques en même temps, de penser le cinéma *au milieu* des autres pratiques culturelles, visuelles ou non, à un moment donné, plutôt que de rester dans une

généalogie média-centrée, etc.
On peut alors faire, grâce à la culture visuelle, une « histoire du regard » au sens où l'Histoire (De Certeau) a pour objectif est de « reconstituer une différence dans le temps » : il s'agit de comprendre comment nous ne comprenons pas (pour contredire la célèbre phrase de Christian Metz) : c'est-à-dire pourquoi les modalités de la lecture des images d'une époque donnée sont différentes des modalités de notre temps.

Laurent Jullier
Est-ce que ça ne fait pas un objet d'études trop large, condamné aux spéculations ?

Antonio Somaini
Le champ de recherches des études sur la culture visuelle, comme je l'ai dit, est en effet un champ très vaste et hétérogène, dans lequel se croisent des perspectives et des démarches différentes, qui partagent néanmoins le choix de mettre l'accent sur la dimension *culturelle* et *située* des images et des formes de vision : une perspective qui, comme j'ai dit, se différencie nettement par rapport à des approches qui tendent à considérer « images », « vision » et « spectateur » comme des entités non-situées d'un point de vue historique, technique, social, de genre, etc. Ceci dit, ce qui fait la richesse des études sur la culture visuelle – un champ dans lequel je n'inclus pas seulement les VCS nord-américains, mais aussi la *Bildwissenschaft* allemande, ainsi que tout un spectre très vaste de recherches récentes dans plusieurs pays européens et extra-européens – ce sont les recherches qui abordent des objets et des phénomènes bien ciblés et délimités. Si donc le périmètre de ce champ de recherches est très vaste, ce qu'on y trouve à l'intérieur ce sont souvent des recherches très pointues. J'ajoute aussi qu'on devrait plutôt parler de « cultures visuelles » au pluriel, parce que affirmer qu'il y a une seule « culture visuelle » serait tout à fait contradictoire pour une perspective qui s'intéresse à la dimension située et variable des images et des actes de vision. Le problème de définir le périmètre d'une de ces « cultures visuelles » est naturellement un défi auquel doit faire face chaque étude qui se situe dans ce champ.

Guillaume Soulez
De façon abductive, il suffit de faire une (ou des) coupe(s) historique(s) à partir d'un ensemble composé d'objets, de pratiques, de « conceptions » autour d'une « question » à construire, le caractère hétérogène et hétéroclite du « terrain » d'étude se trouvant justifié après-coup (si ça ne « tient » pas, c'est qu'on a fait une mauvaise hypothèse).

Laurent Jullier
On reproche aussi aux *Visual Culture Studies* d'être non-cumulatives, c'est-à-dire d'oublier les avancées de la sémiologie, de la narratologie, des approches cognitives, de l'anthropologie, etc. (alors que justement une histoire de l'œil ne saurait se passer de toutes ces sciences, parce que "tout compte", comme on l'a dit plus haut, nature et culture mélangées, dans les regards que l'on pose). Par exemple, quand W.J.T. Mitchell parle de cinéma il ne fait aucune référence aux chercheurs en cinéma, et tient volontiers des propos auxquels ceux-ci ne sauraient souscrire.

Antonio Somaini
On peut adresser ce reproche à certains chercheurs – W.J.T. Mitchell, par exemple, dans certains de ses ►

► études – mais pas au champ de recherche dans son ensemble, et surtout aux principes qui l'animent. Les études sur la culture visuelle sont un champ à l'intérieur duquel on peut mobiliser tous les outils et toutes les perspectives qu'on considère comme appropriées par rapport à l'objet qu'on a choisi d'aborder. Si on examine des objets ou des processus qui concernent le cinéma, ce serait tout à fait absurde ignorer la littérature qui relève des études cinématographiques. Ceci dit, on ne peut pas nier le fait que les études sur la culture visuelle sont nées avec une volonté de rupture par rapport à d'autres disciplines déjà établies. Dans les années 1970 et 1980, quand des historiens de l'art comme Michael Baxandall et Svetlana Alpers (sans mentionner ni Balázs ni Moholy-Nagy) introduisent pour la première fois le terme « visual culture » dans des livres comme *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* (1972) et *The Art of describing : Dutch Art in the Seventeenth Century* (1983), c'est avec l'intention de rompre avec une histoire de l'art (comme celle de Gombrich) qui traite le regard spectatoriel selon une perspective non-historique et influencée par la psychologie de la *Gestalt*, au lieu d'essayer de saisir le « period eye » d'une époque historique précise comme le Quattrocento italien (Baxandall), ou qui ne prend pas en considération le monde des images (cartes géographiques, tapisseries, décorations) et des techniques de vision non-artistiques (microscopes, téléscopes, *camerae obscuræ*, etc.) qui entourent la production artistique d'une période comme le 17e siècle aux Pays-Bas (Alpers). Pendant la deuxième moitié des années 1990, les termes « visual culture studies » et « Bildwissenschaft » ont aussi été utilisés avec une visée polémique, aux Etats-Unis et en Allemagne. Dans ce cas, même avec des différences importantes entre le milieu nord-américain et le milieu allemand, on introduit ces termes afin de revendiquer une approche à l'étude des images et de la vision qui remet complètement en discussion la dimension *media-specific* qui a caractérisé la genèse et l'histoire de disciplines comme l'histoire de l'art, la théorie et l'histoire de la photographie, du cinéma, de la télévision. Dans cette période, face à un panorama technologique caractérisé par la transition vers le numérique et la remise en discussion du statut ontologique de médias comme la photographie, la cinéma et la télévision, on révendique avec les termes « visual culture studies » et « Bildwissenschaft » la possibilité d'étudier la dimension culturelle et située des images selon une perspective transversale et transmédiale : une perspective qui permet mieux de saisir des phénomènes caractérisés par des formes de circulation et de passage d'un support ou d'un format à l'autre. Un seul exemple, mais assez paradigmatique : si on veut étudier les « images de surveillance » et les formes du « regard surveillant », on ne peut pas se limiter à les étudier dans le contexte d'un seul médium (photographie, cinéma, télévision, etc.). On doit nécéssairement les aborder comme phénomène transversal, tout en tenant compte des différences que les passages d'un médium à un autre peuvent produire.

Laurent Jullier

Thomas Elsaesser voit les *Visual Culture Studies* comme un « Cheval de Troie » académique – susceptible, donc, d'avoir raison des vieilles disciplines de l'image, légitimées et en place. En France, donc dans le pays qui a inventé le CNU, instrument fatal à la transversalité s'il en est, n'est-il pas douteux que cette métaphore du Cheval s'applique vraiment ?

Antonio Somaini

La situation française est en effet assez intéressante, parce que d'un côté (celui du CNU et des comités de recrutement) on s'oppose souvent à la transversalité et à la transdisciplinarité, tandis que de l'autre (celui des projets de recherche au niveau de l'ANR ou des LabEx), on considère la pluridisciplinarité, l'interdisciplinarité et, encore plus, la *transdisciplinarité*, comme un but qu'on devrait absolument poursuivre, et la monodisciplinarité comme une limite à dépasser.
Dans d'autres pays – Etats-Unis et Allemagne, par exemple – *Visual Culture Studies* et *Bildwissenschaft* ont en effet donné lieu à des nouveaux départements et à des nouveaux centres de recherche (par exemple, Eikones à Bâle, ou encore BildEvidenz à la Freie Universität de Berlin) fondés sur des approches transversales à l'étude des images et des formes de vision.
Cette même dynamique est à l'œuvre avec le champ de recherches des Media Studies anglophones et de la *Medienwissenschaft* ou *Medientheorie* allemande : des champs qui se sont développés de manière spectaculaire pendant les derniers 15 années, et qui ont eu souvent comme effet une remise en question des partages et des regroupements traditionnels, en resituant des disciplines comme les études cinématographiques dans un contexte plus vaste de recherche sur les « médias » audiovisuels.
Beaucoup de départements de « Film Studies » aux Etats-Unis sont devenus des départements de « Film and Media Studies », par ex. celui de l'université de Yale. En Allemagne, des départements et des centres de recherche sur la *Medienwissenschaft* ou *Medientheorie* se trouvent dans presque chaque université, avec des centres d'excellence comme le IKKM de Weimar ou le Center for Digital Cultures de l'Université Leuphana de Lüneburg. En France, on a plutôt privilégié l'expression « Cinéma et Audiovisuel », mais le terme « audiovisuel » a des connotations et des enjeux très différentes par rapport au terme « médias » : un terme qui, dans l'anglais *media* et l'allemand *Medien*, n'indique pas seulement les *mass media*, mais, beaucoup plus en général, celle qu'on pourrait considérer comme l'« infrastructure technique » (supports, appareils, dispositifs, opérations) de toute forme de représentation et de communication.

Laurent Jullier

Aux yeux des chercheurs en cinéma, les *Visual Culture Studies* posent un problème de réduction. On ne s'y occupe en effet que du visible. Et le son ? Ne faudrait-il pas plutôt parler d'*Audiovisual* Culture Studies ? De surcroît, une perception "purement visuelle" du monde est une aberration aux yeux de la psychologie cognitive et de la neurophysiologie, lesquelles décrivent l'être humain comme tout entier dirigé vers le *cross-modal checking*, c'est-à-dire le recoupement intersensoriel. Il existe bien des *Sound Studies*, mais je serais tenté de faire la même remarque : étudier le son seul sans s'occuper de l'image fait passer à côté de la réalité de l'expérience spectatorielle.

Guillaume Soulez

Pour tout ce qui est audio-visuel, on « lit » les images en fonction des sons et les sons en fonction des images, comme l'avait souligné P. Schaeffer, M. Chion, etc., sans parler des sons que sont *censés* faire les bouches et les objets même lorsqu'on entend rien, et réciproquement la continuité visuelle que nous fabriquons à partir des sons, malgré l'invu et le « hors-champ », donc c'est en effet une dimension indispensable de l'analyse. Le primat du visuel est beaucoup plus théorique (c'est le cas de le dire) qu'expérientiel. ►

► *Antonio Somaini*
Je suis entièrement d'accord : on ne peut pas isoler l'expérience visuelle de l'expérience sonore, et viceversa. Plus en général, on ne peut pas aborder notre expérience sensorielle sans tenir compte du fait qu'il s'agit toujours d'une expérience intersensorielle et synesthésique. Ceci dit, on peut tout à fait *mettre l'accent* sur le côté visuel, sonore, tactile ou olfactif d'une expérience déterminée. Savoir que toute expérience est intersensorielle ne nous empêche pas d'en analyser de manière plus approfondie sa dimension visuelle ou sonore. Pour ce qui concerne l'expression « sound studies », son rôle épistémologique et institutionnel a été très semblable à celui joué par l'expression « visual culture studies » ou « visual studies » : il s'agissait de révendiquer la possibilité d'étudier les phénomènes sonores et les formes d'écoute au-delà du partage musique / bruit sur lequel s'est fondée et développée une discipline comme la musicologie : un partage qui avait eu comme effet celui de donner une priorité absolue à la musique, aux formes musicales et à l'écoute musical. La « culture sonore », les « cultures sonores » dans leur diversité, sont quelque chose de beaucoup plus vaste et hétérogène par rapport au champ bien délimité de la « musique ».

Laurent Jullier
En ce qui concerne le cinéma proprement dit, maintenant. Je constate que les études de cinéma sont encore tributaires du goût pour l'autonomie qu'il leur a fallu manifester pour se constituer une place dans l'université française. Cela leur est d'autant plus facile que l'esthétique kantienne, à laquelle elles sont si redevables, évacue par essence toute forme de contextualisation. Autrement dit, les études de cinéma ne s'occupent que du cinéma, et on propose rarement aux étudiants de cette filière des cours d'histoire des techniques, de physiologie de la perception et de psychologie. Au contraire, les *Visual Culture Studies* partent mieux armées pour contrer cette tendance car elles semblent, pour le dire vite, incapables de se débrouiller seules. L'importation leur est indispensable. Peut-on avoir de l'espoir en ce sens ?

Antonio Somaini
Oui, je pense en effet que des perspectives de recherche comme les « études sur la culture visuelle » ou la « théorie des médias » – autre terme sur lequel on pourrait avoir une conversation très intéressante – portent avec elles une tendance vers la pluri-, l'inter- et la transdisciplinarité qui est aujourd'hui indispensable. Certains vieux partages disciplinaires, qui ont joué un rôle institutionnel et politique très important dans les années 1970 et 1980 (ils ont permis d'introduire dans l'université des champs de recherche qui n'existaient pas encore), montrent aujourd'hui des signes importants de faiblesse. Sans vouloir tout remettre en discussion, l'enseignement et la recherche doivent savoir faire face à un panorama technique et médial et qui est train de transformer profondément les formes iconiques, sonores et audiovisuelles, aussi bien que les formes de vision et d'écoute dont elles sont l'objet. Adopter des perspectives commes celles des « études sur la culture visuelle » et de la « théorie des médias » permet de dépasser certains partages disciplinaires qui ne semblent plus répondre au contexte culturel qui nous entoure, et d'ouvrir vers des recherches plus transversales.

Laurent Jullier
Il me semble par ailleurs que l'« histoire du regard », si on se concentre sur cette dimension-là des VCS,

pose un problème de faisabilité. Certes, au sens de « *look* », c'est-à-dire de perception pilotée par les mécanismes psychologiques *bottom-up*, le regard n'a pas changé depuis 40 000 ans. Mais au sens de « *gaze* », c'est-à-dire de cognition pilotée par les mécanismes *top-down* et autres « scripts », comme disent les cogniticiens, c'est une autre paire de manches. Là, l'habitus et la *Weltanschauung* jouent à plein. Sans parler de l'ipséité, des particularités de chacun. Le salut consisterait-il à importer la démarche de la *microstoria* façon Carlo Ginzburg, c'est-à-dire à chercher la trace de témoignages individuels ?

Antonio Somaini

La question de l'historicité du regard est en effet très complexe, parce que comme Laurent dit très justement, le problème est celui de savoir à quel niveau d'analyse il faut se situer. Si on se situe, par exemple, à un niveau neuroscientifique, il faudrait voir si on peut étudier la manière dont l'interaction avec certains appareils ou dispositifs de vision (par exemple, les différents écrans avec lesquels nous entrons en relation chaque jour) produit des transformations dans le temps au niveau de l'activité neuronale liée à l'expérience visuelle. Si on se situe à un niveau qui n'est pas celui de l'étude neuroscientifique du cerveau, mais plutôt celui des pratiques, des rythmes et des habitudes de vision, on peut arriver à d'autres conclusions. Ce qui est certain, à mon avis, est que l'histoire des technologiques optiques produit des changements au niveau non seulement des formes de vision, mais aussi du *visible* : les frontières entre ce qui est visible et ce qui ne l'est pas, ce qui peut être vu et ce qui ne peut pas l'être, etc., changent dans le temps, et dans des délais temporels que nous pouvons tout à fait suivre et étudier.

La question de la corrélation entre transformations technologiques et transformations dans les formes de l'expérience sensible (et donc des modes de vision) est une question que nous héritons d'historiens de l'art comme Alois Riegl et Heinrich Wölfflin, entre la fin du 19e et le début du 20e siècle, et de figures comme Walter Benjamin, qui, dans un passage très souvent cité de son essai « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1935-36), affirme que « la manière dont s'opère la perception – le médium [*Medium*] dans lequel elle s'effectue – ne dépend seulement » de nos dispositions naturelles, « mais aussi de l'histoire ».

Laurent Jullier

Une dernière question sur l'« histoire du regard », avec un détour par la musique. On entend parfois des pianistes qui interprètent Mozart ou Bach sur un piano à queue dire que si ces génies avaient connu un tel instrument, ils auraient illico mis au rebut clavecins et pianoforte pour le jouer. J'étais assez d'accord jusqu'à ce que je me penche sur l'histoire du travelling, et que je comprenne que dans les premières années du cinéma on savait *techniquement* faire des travellings, mais qu'on ne trouvait pas ça très intéressant, parce qu'en réalité personne, ni du côté des cinéastes ni du côté des spectateurs, n'avait le *regard qui va avec*. En l'occurrence, personne ne « lisait » le travelling, et surtout le travelling avant, comme nous le comprenons aujourd'hui avec tout notre corps – comme une sensation d'avancer, de glisser. La même remarque peut être faite à propos des plans tournés en steadicam : on aurait pu mettre des contrepoids et des gyroscopes sur les caméras bien avant la fin des années 1970 (le gyroscope a été inventé en 1852) ; mais ça n'intéressait personne. Le Zeitgeist ►

► **et le Kunstwollen sont liés : quand ce n'est pas le moment, ce n'est pas le moment ; il faut que toute la société change pour que le regard change. « Tout n'est pas possible en tout temps », écrivait Wölfflin en 1915. Quand Proust s'occupe de culture visuelle en disant que les Impressionnistes nous ont fait voir le monde autrement avec leurs tableaux, il privilégie l'influence de l'art, reléguant à l'arrière-plan le fait que c'est toute la société, dans toutes ses dimensions, qui a changé. Donc ma question est l'inverse de la précédente : au lieu de la *microstoria*, ne faut-il pas au contraire élargir l'angle et mobiliser socio-anthropologie, histoire des sciences et des techniques, etc., pour observer les changements à grande échelle ?**

Guillaume Soulez

Tout dépend comment on conçoit la *microstoria* ; pour ma part, c'est tout à fait compatible : le « cas » Stendhal s'insère dans un mouvement de fond bien décrit par Crary, il est un foyer singulier que traversent de multiples dynamiques philosophiques, esthétiques, sociales, techniques, culturelles, politiques ; grâce aux historiens et aux sociologues, on sait quelles sont les grandes tendances de la société, de la philosophie, de l'art après-Guerre, etc. De fait, on fait souvent de la *microstoria* sur fond d'un paysage plus ou moins déjà brossé à grands traits, pour mieux le complexifier, dans un mouvement de balancier (connaître l'Inquisition et l'histoire du Frioul au XVI^e^ pour comprendre Menocchio, et, en sens inverse : comprendre *autrement* l'histoire du Frioul et de l'Inquisition grâce à Menocchio). Contrairement à une approche *top-down*, le cumul des cas fait que le caractère probant augmente à mesure que les cas se cumulent et précisent l'examen (et la question).
De ce point de vue, au-delà du « bain culturel » évoqué (qui permet un décloisonnement de l'analyse), la notion de « culture visuelle » permet d'avoir accès à l' « outillage » des spectateurs (à la manière des tonneliers de Baxandall qui savent lire le jeu des volumes dans les tableaux du Quattrocento), c'est la dimension sociale, historique, anthropologique de la culture visuelle : les images comme *faire*. En un mot, on ne pense pas de la même façon, pour prendre un exemple simple, le rapport entre texte et image (légende, commentaire, interprétation) avant et après l'invention de la photographie, puisque celle-ci (c'est-à-dire les pratiques, les discours, les dispositifs photographiques) en fait, réorganise le champ du visible, du dicible, à travers des pratiques quotidiennes, ordinaires ou progressivement instituées (comme la « photo d'identité »). Se crée une « culture photographique » (fondée sur l'archè d'une icone indicielle, dirait J.-M. Schaeffer) préfigurée par la gravure, le croquis pris sur le vif, etc. mais aussi réorganisant dans la deuxième moitié du XIX^e^ l'ensemble des médiations : pédagogie, science, journalisme, art, mémoire, vie familiale et sociale, spectacles, etc. Cette « culture photographique » déborde très largement la photographie elle-même. Inversement, un certain nombre d'habitudes pré-photographiques vont se poursuivre au sein même de la photographie (comme les genres par exemple), ou *contre* la photographie (ce qui change la perspective etc.). De ce point de vue, les genres changent moins que les dispositifs, ou plutôt : ils sont en fait reconfigurés par les dispositifs.
À mon sens, penser en termes de culture visuelle, au sens fort, ne signifie donc pas seulement « contextualiser » l'analyse des images, mais véritablement changer de position théorique : mettre les ressources culturelles, les dispositifs et le faire, et toutes les discussions qu'ils suscitent en nous et publiquement (délibérations) - qui sont un moyen de les identifier -, au point de départ de l'analyse de la

lecture spectatorielle, et de l'analyse de la création, et non pas l'objet. On passe du tissu (texte, résultat, tableau) aux *fils de trame*, c'est-à-dire aux gestes du tapissier, au processus (de lecture ou de fabrication), aux réseaux de liens qui se jouent (se trament) à travers tel objet que l'on souhaite analyser, etc.

Antonio Somaini

Microstoria et *macrostoria* ne s'excluent pas du tout l'une l'autre. On peut se situer sur un plan de micro-histoire, et ensuite essayer de voir si les conclusions auxquelles on est arrivé peuvent tenir aussi dans le cadre d'un contexte historique plus élargi, en essayant d'individuer des « régimes scopiques » ou des figures de « spectateur » ou d' « observateur » qui synthétisent les manières de vir d'une époque, comme ont fait au début du 20e siècle des historiens de l'art comme Alois Riegl avec sa polarité *optisch / haptisch*. Ce passage est toujours problématique, et peut ne pas réussir. Dans son *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (1990), par exemple, Jonathan Crary présente des thèses très convaincantes pour ce qui concerne le passage, entre le 18e et le 19e siècle, d'une approché géométrique (celui de la *camera obscura* et de la *Dioptrique* de Descartes) à l'étude de la vision, à un modèle plutôtt physiologique et phénoménologique (celui de Goethe dans la *Farbenlehre*). Ceci dit, quand il se situe sur un niveau macro-historique et parle d'un « nineteenth-century observer », sa position s'affaiblit, parce que la tentative d'isoler une figure d'observateur qui dominerait un siècle entier ne semble pas tenir. On pourrait aussi se demander de quel « nineteenth century » il parle... peut-on dire qu'une étude qui se concentre sur des sources allemandes et anglaises (Goethe et Turner, entr'autres) peut couvrir un siècle entier, et avoir une valeur transculturelle dans ce même siècle ?

Guillaume Soulez

Plus spécifiquement, la culture visuelle sert à penser autrement l'intermédialité : non pas comme une relation duelle entre deux médias (littérature et cinéma ; cinéma et télévision, par exemple) sous l'angle de l'adaptation, ou même de la « remédiation », ni comme le substrat qui permet l'émancipation d'une culture donnée pour devenir le cœur d'une nouvelle culture (hypothèse de la « double naissance » du cinéma, où le cinéma s'émancipe de l'attraction foraine, par exemple), mais bien en instituant la culture (audio-) visuelle comme *un tiers, un interprétant* (au sens sémiotique). Les romans ne « s'inspirent » pas du cinéma : non, ils reformulent ce que la culture fait du cinéma (clichés, points de vue, récits, etc.) pour en faire un texte littéraire, et, inversement. Réciproquement : être un cinéaste « littéraire », c'est partir non de la littérature elle-même (ce serait l'adaptation en un sens pauvre et classique) mais de la réception culturelle de la littérature (l'image de l'écrivain, le rapport au livre et aux institutions de la lecture, le processus de lecture lui-même qu'on peut essayer de retrouver - parole intérieure, etc.) pour en faire une question de cinéma (cadre, lumière, séquentialité, etc.).
Au bout du compte, la culture visuelle peut nous ramener aux spécificités des médiums et des médias mais en les soumettant à une contextualisation forte, à un décentrement heuristique et à une autre perspective épistémique (ce qu'on a essayé de saisir en parlant de paradigme, d'opération cognitive à partir d'une ressource, de « différence dans le temps », de cas, d'interprétant, etc.).