

14 | 2023

Pour une nouvelle herméneutique des formes symboliques

sémiotique, histoire de l'art et humanités numériques

For a New Hermeneutics of Symbolic Forms: Semiotics, Art History and Digital Humanities

Pierluigi Basso Fossali, Ralph Dekoninck, Maria Giulia Dondero et Sophie Raux (dir.)



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/signata/4305>

DOI : 10.4000/signata.4305

ISSN : 2565-7097

Éditeur

Presses universitaires de Liège (PULg)

Édition imprimée

ISBN : 9782875623959

ISSN : 2032-9806

Ce document vous est fourni par Université Lumière Lyon 2



Référence électronique

Pierluigi Basso Fossali, Ralph Dekoninck, Maria Giulia Dondero et Sophie Raux (dir.), *Signata*, 14 | 2023, « Pour une nouvelle herméneutique des formes symboliques » [En ligne], mis en ligne le 06 novembre 2023, consulté le 08 janvier 2026. URL : <https://journals.openedition.org/signata/4305> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/signata.4305>

Ce document a été généré automatiquement le 3 août 2025.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

SOMMAIRE

Les images entre formes symboliques et humanités numériques : une introduction

Pierluigi Basso Fossali

Images between Symbolic Forms and Digital Humanities: An Introduction

Pierluigi Basso Fossali

Augmentation et critique de la raison numérique

L'œuvre d'art « augmentée » et ses formes de vie

Marion Colas-Blaise

Symbolisation et augmentation : la forme symbolique à l'ère du numérique

Pierluigi Basso Fossali

Expérience et explication de l'image à l'ère digitale

Une approche critique et utopique des tableaux

Gian Maria Tore et Yves-Marie Visetti

Archéologie et reprise des pratiques d'augmentation

Une augmentation consubstantielle à l'œuvre

L'interprétation modélisante de la Madone des Pèlerins du Caravage

Ralph Dekoninck

La spiritualité comme motif de complexification identitaire

L'iconographie de Marie-Madeleine pénitente dans la peinture baroque flamande et italienne du XVII^e siècle

Lisa Paillussière

Nouvelles technologies et formes symboliques comme clés poétiques et herméneutiques

The (theoretical) elephant in the room

Overlooked assumptions in computer vision analysis of art images

Camilla Balbi et Anna Calise

Les formes symboliques de la science : le cas des photographies numériques de Laurent Lamarche

Lynn Bannon

Varia

Plaidoyer pour un Prosopocène : sémio-éthique du visage

Massimo Leone

Obliteration, Ostension, Ostentation: The Visibility of the Sacred Body in Catholic Culture

Jenny Ponzio

De l'urbanité à l'ajustement

L'aventure de l'espace public

Anne Beyaert-Geslin

Quelques éléments pour une approche discursive de la pensée effondriste en France

« Faire peur », un acte de langage salvateur ?

Pascale Delormas

Un paramètre ignoré des énoncés plastiques : la césie

Systématique et rhétorique de la césie

Le Groupe μ , Francis Edeline et Jean-Marie Klinkenberg*Grammaire agentielle cognitive de constructions*

Explorations sémiotico-linguistiques des origines de la représentation incarnée

Sergio Torres-Martínez

How Post-structural Semiotics Models Categories

From Greimasian Semantics to Categorical Semiotics

Alain Perusset

La structure sémiotique du sujet en littérature

Codétermination des valeurs esthétiques et éthiques

Pierre-Antoine Navarette

Les images entre formes symboliques et humanités numériques : une introduction

Pierluigi Basso Fossali

1. Un regard programmatique : formes symboliques et humanités numériques

- 1 La notion de « forme » a traversé les théories de l'art avec une ambiguïté constitutive : d'une part, elle a répondu à l'aspiration à une sorte de matrice originaire des enjeux esthétiques (dérive idéaliste), d'autre part elle a été l'atout pour proposer une version réductionniste du faire artistique au profit d'une poétique particulière (dérive idéologique). Le xx^e siècle nous laisse en héritage un cadre théorique controversé pour essayer d'échapper à ces dérives. Certes, on a abandonné une séparation nette entre la forme et le contenu, ce dernier ne pouvant pas s'exprimer sans une forme et la forme ne pouvant pas se manifester sans solliciter des contenus perceptifs et une portée diagrammatique à même de proposer une réorganisation des valeurs représentées. Pourtant, le tournant linguistique et, en particulier, la tradition structuraliste, qui a établi le principe d'articulation entre expression et contenu, a continué à proposer une réactualisation de la notion de *forme*, notamment en tant que « forme symbolique » (Cassirer 1923-1929). Cette dernière peut être entendue comme la clé de la compréhension diachronique de l'évolution des généalogies culturelles¹. Au-delà du périmètre strictement structuraliste et sans aucune intention de repenser la tradition d'un formalisme idéaliste, on constate, au début du siècle dernier, une reprise constante de la notion de forme, notamment dans l'étude des arts visuels : les *Pathosformeln* de Warburg, la proposition d'une histoire des formes (de Focillon à Kubler), le projet iconologique de Panofsky, sans oublier la leçon de Wölfflin.
- 2 Ce numéro de *Signata* veut faire le point sur le caractère heuristique de cette notion de *forme* (ou de « formule » chez Warburg²) et de l'évaluer à partir des ambitions d'une

histoire de l'art qui recourt de plus en plus aux nouvelles technologies. On s'aperçoit immédiatement de la présence de plusieurs enjeux et fronts de recherche à aborder : (i) une réactualisation critique de la notion de *forme* à partir du débat contemporain en histoire de l'art, en l'intégrant aux apports des études visuelles et de la sémiotique ; (ii) une définition opérationnelle de la notion de *forme* afin qu'elle puisse être implémentée dans des programmes de traitement automatique de l'image ; (iii) une élaboration effective d'un programme d'histoire des formes à même de construire une articulation, dans les études diachroniques, entre l'histoire (numérique) de l'art et la sémiotique de l'art.

- 3 Ce numéro vise à reconsidérer les acquis et les catégorisations désormais tacites ; en même temps, il veut offrir une seconde chance à des parcours d'enquête considérés comme des impasses ou comme des approches stériles. Pour favoriser l'efficacité de ce réexamen, il nous semble pertinent d'articuler ce qui nous vient de l'actualité — le tournant numérique en sciences humaines — avec la latence d'une tradition — celle de l'histoire des formes symboliques — qui n'a pas pu exprimer son potentiel en l'absence de moyens adéquats. En effet, sans le support du numérique, on est face à l'impossibilité de travailler de manière comparative sur de larges corpus d'images et donc d'annoter et de répertorier traits et motifs plus ou moins récurrents et traversés par des évolutions variées. Cela dit, le fait que des théories du passé sont restées, au moins en partie, programmatiques, voire à l'état d'intuitions, ne doit pas à présent mener à une "dévolution" du travail de l'historien ou du sémioticien aux machines et aux logiciels. Si l'analyse assistée par ordinateur a été beaucoup discutée, c'est parce que le traitement automatique des données ne peut rester qu'un passage au sein d'une pratique interprétative qui dépasse les horizons machiniques et qui englobe des moyens critiques supplémentaires pour parvenir à ces objectifs. Au fond, nous pourrions renverser l'expression rhétorique habituelle pour souligner la dimension complémentaire du « calcul assisté par l'interprétation ».
- 4 Cette version "chiasmatique" de l'assistance mutuelle entre machine et interprète peut être une bonne piste pour corriger certaines erreurs du passé, mais il est possible qu'elle n'arrive pas encore à tenir compte des avancées sur le plan des technologies disponibles. Quand on parle de *deep learning*, on renvoie à un apprentissage de la machine structuré sur des architectures à divers niveaux de représentation ; ces niveaux sont hiérarchisés entre eux et susceptibles de prendre l'un le relais de l'autre et d'accompagner ainsi des traitements non linéaires et récursifs des données. La plupart des calculs pourraient être réduits à l'extraction de l'information et à la reconnaissance des modèles ; mais dès que le *deep learning* est assumé comme une prothèse par un chercheur, il semble construire un nouveau regard sur les phénomènes investigués et, bien que non neutre, il apporte de la connaissance et donc une significativité des résultats qui dépassent la simple reconnaissance.
- 5 Pour aller jusqu'au bout des réflexions et des enquêtes que notre numéro veut promouvoir, il nous semble que, comme dans une boucle, les formes artistiques que l'on veut faire émerger et étudier deviennent non seulement des observables à travers des dispositifs numériques, mais elles sont éclairées aussi par la forme symbolique que ces derniers expriment, laquelle devient une autre modalité de compréhension — ou, si l'on préfère — d'autocompréhension de notre culture. Mais nous constatons que l'on trouve en même temps des formes symboliques assumées comme corpus d'analyse, à savoir comme sémiotique-objet, et un œil numérique qui apporte lui aussi sa forme

symbolique sur le plan de l'objectivation, en tant que sémiotique descriptive. Cette intersection n'indique pas une hiérarchisation et une construction unilatérale. Dans les sciences humaines, l'objet ne peut pas être construit unilatéralement par le regard, étant donné que cet objet exerce des contraintes dues à son statut d'héritage culturel et à ses propres visées épistémiques. Bref, ce numéro est aussi un dialogue critique entre art et science, une rencontre entre des formes symboliques qui affiche des homologues mais aussi des résistances, des reconnaissances mais aussi des points aveugles, des résultats significatifs et des insignifiants. C'est à partir de ce regard non innocent de la machine, mais tout de même capable de sa propre "profondeur", que nous voulons faire le point sur l'apport réel (ou potentiel) du numérique, sur l'étude de corpus artistiques et sur l'objectivation de généalogies formelles en diachronie.

- 6 L'objectif est ainsi de comprendre les enjeux de la *Digital Art History* en tant que "numérique" (donc, avec sa propre forme symbolique) et les perspectives d'une histoire de l'art qui pense pouvoir profiter du numérique tout en objectivant son apport comme une manière d'accéder au patrimoine. Le fait de mettre en perspective les formes symboliques et de questionner leur médiation demande l'intervention d'une réflexion sémiotique, ce qui explique l'accueil pertinent que *Signata* a pu assurer à des contributions qui touchent de manière implicite et explicite les nœuds problématiques que nous avons essayé d'illustrer dans cette introduction.
- 7 Il nous semble enfin que, pour faire dialoguer des images observées et des instances observatrices, la notion de *forme* peut fonctionner comme la mise en abyme, voire le système de reflets le plus approprié. La forme symbolique n'est donc plus idéaliste, mais ancrée dans des dispositifs techniques, liées à une tradition pratique et attestée par une généalogie de représentations. Chaque image artistique répond à d'autres images ; cette réponse peut relever d'un projet mais elle peut émerger aussi de manière non intentionnelle comme révélation progressive de l'appartenance à une famille d'images.
- 8 L'archéologie des formes artistiques travaille sur une ouverture indiciaire et donc sur des généalogies possibles, le déterminisme causal n'étant que le fruit d'un réductionnisme. Milieu culturel d'appartenance, époque, techniques disponibles, rencontres artistiques, mouvements collectifs, etc. restent des facteurs multiples et coprésents dont la forme artistique assumée par l'œuvre n'est qu'une réponse synthétique, lisible seulement dans une trame d'intentionnalités convergentes ou divergentes (cf. Baxandall 1985). Mais justement on ne pourra décrire cette trame qu'*a posteriori* et à partir d'une position obligée à expliciter, à son tour, son point de départ, par exemple la trame d'intentionnalités qui est son propre courant disciplinaire.
- 9 En présentant la forme symbolique comme l'intersection d'une trame d'intentionnalités et d'une généalogie de représentations, nous avons essayé ainsi à rapprocher les regards de l'histoire de l'art traditionnelle et sa version numérique, des iconologues et des sémioticiens, des humanistes et des informaticiens. Mais aux figures scientifiques il faut ajouter enfin toutes les taxonomies et les histoires informelles des formes symboliques que l'on trouve dans notre société numérique. Elles montrent en transparence un regard et des reconstructions généalogiques, certes non scientifiques, parfois aberrantes, mais capables d'exemplifier en tout cas une forme symbolique. Cette dernière n'est pas toujours à patrimonialiser et, au fond, favoriser son analyse veut dire aussi promouvoir sa démythification, voire sa déconstruction critique, si nécessaire. En ce sens, ce numéro entend également assurer un arrière-plan théorique

valable pour comparer des formes symboliques reçues et reconstruites, en analysant les différences de vocation (autoattribuée) et de statut (artistique, scientifique, mythique, etc.).

2. Différentes conceptions de l'image et de sa forme symbolique : un diagnostic

- 10 Le numéro présente une série d'examens critiques sur les relations entre médiations numériques et accès aux formes artistiques. Ce diagnostic commence déjà avec une reconstruction archéologique des relations entre *augmentation* et *forme de vie* de l'œuvre d'art. En ce sens, Ralph Dekoninck montre comment cette amplification du cadre de réception était largement inscrite dans les pratiques habituelles du domaine de l'art, ce qui est démontré avec une reconstruction philologique précise du cas de *La Madone des pèlerins* (1604-1605) du Caravage dans la Basilique Saint-Augustin in Campo Marzio à Rome. L'augmentation est immédiatement liée à la *forme symbolique*, un concept mobilisé par la totalité des auteurs qui ont participé au numéro selon des interprétations diversifiées et qui montre sa fécondité durable après les apports majeurs de Cassirer et Panofsky. Ralph Dekoninck l'interprète comme rencontre entre trois dimensions : sémantique (les enjeux de signification d'un poétique), kinésique (les mouvements dans l'espace-temps du spectateur vers l'œuvre et vice-versa) et esthétique (la réception sensorielle et émotionnelle). En ce sens, la forme symbolique n'a rien de structural ; s'il y a des « rouages » propre à une poétique, ensuite il faut tenir compte d'une expérience dans lesquelles les instances (œuvre et spectateur) peuvent continuer à s'exprimer, à révéler un potentiel latent. Contre une vision « positiviste » et encore ancrée sur des réseaux systémiques préalables qui encadrent des interprétations normées, Dekoninck pense à une « phénoménologie historique » selon laquelle on peut penser en parallélisme, au moins sur les plans des conditions de production de sens, entre la catalyse locale d'une expérience de l'œuvre, éventuellement augmentée, et la modélisation d'un acte de production de la connaissance, un acte que l'on peut définir comme réfléchissant.
- 11 On trouve ici une forte convergence avec les thèses soutenues par Gian Maria Tore et Yves-Marie Visetti ; l'approche réflexive devrait porter sur la rencontre avec l'œuvre en tant qu'augmentation irréductible aux connaissances encyclopédiques et aux savoirs personnels. L'expérience prime toute appréciation comparatiste s'appuyant encore sur des paradigmes et se libère en tant qu'expérimentation située ; une expérimentation réalisée à travers des « montages » d'images favorisant de nouvelles synthèses explicatives. C'est ce montage « manuel » d'images qui permet au spectateur d'échapper aux normes et aux habitudes et à l'œuvre de se révéler comme « champ de forces métamorphiques » (Dekoninck). De fait, contre une perspective « textualiste » de l'image, ces deux contributions au volume indiquent dans la « figurabilité » le principe d'un devenir de l'image dans l'expérience de ce qu'elle dégage au contact des circonstances qui l'enveloppent. Ce travail interne d'"infiguration", en tant que processus inchoatif du rendre visible, déploie des relations fécondes. Effets d'animation de l'œuvre et reconfiguration d'un imaginaire (Dekoninck) caractérisent la rencontre avec l'œuvre dans sa singularité.
- 12 Si « l'expérience reste attentive à son propre surgissement, tout retour y est événement, relance du sentiment » (Tore et Visetti), alors on a bien une « illimitation »

de l'image « dans sa rencontre » par la multiplicité de traversées possible du regard, « un va-et-vient entre les éléments qui ainsi les fait revoir et redéfinir, bref qui infinitise la toile elle-même ». On voit bien que nous sommes bien au-delà de la reconnaissance de la *densité* des langages des images (Goodman), lesquels expliquent tout simplement pourquoi « dans le visuel, les enjeux perceptifs sont plus décisifs » (Tore et Visetti). L'idée est plutôt de reconnaître dans les productions sémiotiques des « formes en formation », des motifs dotés d'une « variabilité intrinsèque » qui autorisent une recherche de « valeur à travers une force compositionnelle ». Ces tensions ne sont pas enregistrées uniquement au niveau de corpus et donc des généalogies d'œuvres, mais aussi à l'intérieur de la même image : « On dira qu'il y a expressivité quand une image sort d'elle-même » (Bertrand Prevost cité par Tore et Visetti). Marion Colas-Blaise distingue à ce propos le « devenir-forme » (*forme en formation*) du « devenir des formes » (*la vie des formes*, selon Focillon).

- 13 Sémiotique et histoire de l'art se rencontrent grâce à une esthétique moins liée, voire émancipée des normes institutionnelles et des horizons d'attente, et fondée en revanche sur une propédeutique — des montages — et sur l'expérience de la rencontre au profit de l'« invention de la valeur sémiotique » (Tore et Visetti).
- 14 La « technique du montage d'images » est mobilisée aussi par Marion Colas-Blaise et ramenée à des opérations de « déshistoricisation », opérations jadis promues par Warburg afin de sortir de l'empire déterministe des influences attestées (on connaît le rôle « immédiatement heuristique » joué dans l'histoire de l'art par les documents qui témoignent des rencontres entre les artistes dans une ville ou à l'intérieur d'une école ou les voyages qui ont permis de voir des réalisations majeures et de nouvelles solutions formelles). Toutefois, la finalité du montage semble être bien différente chez Colas-Blaise ; il ne doit pas préparer une rencontre située qui reprend le fil d'une figurabilité avec ses potentiels latents, mais il nous aide plutôt à révéler, grâce l'« iconologie d'intervalles » (Warburg) qu'il promeut, les *formes de vie* des œuvres par rapport à leurs dimensions paradigmatiques et syntagmatiques. En ce sens, Marion Colas-Blaise cherche à dégager à la fois les différents principes qui accompagnent le devenir des formes, mais aussi à comprendre comment chacune peut constituer ce propre mouvement interne à travers la combinaison de plusieurs *moments* sémiotiques (le figuratif et le plastique) relevant d'opérations dialectiques (désaturation, redensification). Le texte est pris dans un « devenir des formes » et son organicité n'est en aucun cas une totalité intégrée stable, mais un réseau indiciaire soumis à des phases de composition et d'articulation sémiotique successives. Les tensions que l'image héberge ramènent tantôt au passé, tantôt à un présent, en interconnectant leurs épaisseurs irréductibles et intérieurement multiples.
- 15 Si le texte n'est pas clos et clôturé (Colas-Blaise) et le montage est propédeutique, l'analyse sémiotique reste bien distincte d'une esthétique, d'autant plus que des paramètres pour valider ou invalider ses résultats peuvent être explicités et appliqués. Dans la même ligne, le comparatisme demeure l'ancrage épistémologique des analyses réalisées par Lisa Paillussiere, comparatisme qui est à la base de la mise en évidence de la discontinuité des formes de vie représentées (les cas étudiés concernent des formes de spiritualité) et qui permet tout de même de promouvoir des pistes théoriques diversifiées et même créatives. La scène de l'analyse relève d'un montage de critères mais sans oublier des exigences de méthode et d'objectivation, ce qui a des retombées aussi sur la dimension pédagogique (une traversée de l'œuvre que l'on peut reprendre,

voir reproduire). Les rencontres avec les œuvres sont intelligibles et comparables à travers des parcours caractérisés par des assomptions et des enjeux explicites, d'autant plus qu'ils aimeraient se proposer comme des trajectoires possibles de visites guidées.

- 16 Tout comme Lisa Paillussiere peut s'appuyer sur des principes méthodologiques classiques, tel quel le *semi-symbolisme* de la tradition greimassienne ou la tradition iconographique, Lynn Bannon peut tirer profit des modèles triadiques de Peirce pour assurer une continuité de la prise sémiotique sur les phénomènes artistiques. En effet, grâce à l'exemple des photographies numériques de l'artiste canadien Laurent Lamarche, Bannon montre que la modélisation théorique du réel exercé par l'esprit doit passer forcément par une "matérialisation" des concepts ; à son tour, cette dernière exemplifie une nouvelle réalité, à vocation plus ou moins mimétique, qui tôt ou tard révèle une rupture indiciaire jusqu'au point d'assumer une portée symbolique distincte (dans le cas étudié, une réalité "scientifique" surnaturelle, voire oxymoriquement fantaisiste). Comme dans les cas étudiés par Paillussiere, la possibilité d'objectiver les déformations subies par une forme symbolique (dans le cas du photographe Lamarche, appartenant au domaine scientifique) reste un enjeu primaire de la description sémiotique.
- 17 Basso Fossali estime que les relations entre histoire de l'art et sémiotique peuvent se renouveler à partir de la notion de forme symbolique conçue en tant que nœud d'articulation entre plans de pertinence, articulation qui rend aussi sensible la distance entre le formatage instrumental d'une configuration de sens (*modèle pour*) et l'aspiration de cette dernière à se proposer comme exemplification d'une réorganisation générale des enjeux de sens (*modèle de*). Cette distance est remédiée et transposée à travers une récursivité de sémioses qui permet à chaque modèle de « rentrer » dans l'autre. Ainsi, même l'objet apparemment le plus marginal peut avoir l'ambition, à travers son *modèle de*, d'exemplifier une écologie de valeurs valables pour d'autres instances, et l'évolution de la forme symbolique dont il se fait porteur pourra s'élever à forme de vie dotée d'un potentiel paradigmatique par rapport à d'autres existences culturelles, subjectales ou objectales. En ce sens, l'image peut bien jouer un rôle d'articulation entre des domaines sociaux différents, par exemple l'art et la religion. Il faut remarquer que l'énonciation est elle aussi une structure d'articulation entre l'espace d'implémentation de l'objet textuel et le monde possible mis en scène par le discours ; elle est à la fois *modèle d'une* intervention linguistique dans une situation sociale (c'est la dimension *montrer* de l'énonciation) et *modèle pour* élaborer et prédiquer des valeurs à l'intérieur de ses structures linguistiques (la dimension *dire*). Quant à l'analyse textuelle, elle ne peut pas couper les liens avec une approche philologique et un arrière-plan génétique, sa visée n'étant pas la description d'une expérience locale de l'objet étudié mais la commensurabilité d'interprétations qui suivent et protègent la fécondité du germe structural qu'il contient, soumise aux variations de l'environnement d'accueil.
- 18 La contribution de Camilla Balbi et Anna Calise ajoute un autre enjeu important à la question de l'objectivation d'une forme symbolique, à savoir le fait de pouvoir démasquer ses partis pris, ses idéologies. Si la portée de la contribution de Panofsky peut être relue comme une « dénaturalisation » de l'usage de la perspective et, en ce sens, même comme le point de départ d'une médiologie, alors même les *big data*, apparemment récoltés par pure accumulation, et surtout les *bases de données*, déjà organisées par une application et des modèles d'interrogation, cachent une forme

symbolique qui n'est en aucun cas "neutre". Bien qu'attentive aux relations sémiotiques entre image et texte selon l'iconologie critique de Mitchell, la contribution de Balbi et Calise focalise l'attention sur les formes symboliques que le numérique introduit, le plus souvent de manière irréfléchie, à travers les logiciels et les paramètres des algorithmes. Non seulement il y a le risque de reproduire les canons traditionnels, mais de les rééditer avec une opacité ultérieure ; et s'il y a une quelconque reprise des approches iconographiques, elle passe par une imitation simplificatrice, étant donné que les traitements informatiques ne peuvent pas manipuler des concepts sophistiqués comme ceux de *style*, *genre* ou *motif*.

3. Critique de la raison (et de la sensibilité) informatique

- 19 Les formes symboliques seraient à la fois révélatrices du réductionnisme caractérisant nombreux traitements numériques des données visuelles, et l'indice d'un manque de réflexivité critique de ces derniers, étant donné qu'ils opèrent sans être en mesure d'explicitement leurs perspectives et leurs canons (Balbi et Calise). Le problème de l'articulation à proposer entre sémiotique et histoire de l'art se retourne alors vers la question des approches numériques déjà opérationnelles dans les institutions et les pratiques actuelles, question qui révèle non seulement des simplifications dans l'adoption de méthodes anciennes, mais aussi un manque d'approches véritablement nouvelles. En ce sens, Balbi et Calise soulignent que les traitements numériques actuels se limitent le plus souvent à l'utilisation des descripteurs basés sur des ontologies simplifiées et figées et que leur application donne lieu tout au plus à des classements et à des attributions, en reproduisant l'« art du connaisseur » qui est performativement valable pour répondre aux exigences du marché, y compris le marché des produits culturels et celui des informations.
- 20 En effet, tout en étant ouvert à des contributions provenant de domaines incluant l'informatique, ce numéro de *Signata* se retrouve, pour des raisons contingentes mais aussi, espérons-le, convaincantes, à mener un examen critique des apports réels du numérique à l'interprétation des œuvres à partir d'autres horizons disciplinaires. Cet examen peut même apparaître comme un encerclement car, d'une part, sont proposés des modèles très ambitieux d'articulation entre sémiotique et histoire de l'art, assez difficiles à mettre en œuvre par les outils informatiques disponibles aujourd'hui ; d'autre part, il est montré que les prétentions heuristiques des méthodes directement nées au sein des Humanités numériques sont assez limitées et plutôt opaques, voire idéologiquement compromises, au moins pour ce qui concerne le domaine de l'art. Ainsi, la politique du regard qui passe à travers l'intelligence artificielle laisse l'art non occidental dans un angle mort (Balbi et Calise). Par ailleurs, avec une certaine ingénuité face à nos traditions esthétiques, on opère une mise à plat des catégories préexistantes accompagnant une « dérive muséale » (Tore et Visetti) dans la tentative confuse d'une modernisation à travers des « thématiques en vogue ».
- 21 D'une part, on peut prendre en compte une « culture visuelle bien plus vaste » (Tore et Visetti), d'autre part, il est légitime de se demander si cela ne risque pas d'affaiblir ultérieurement les possibilités du numérique de nous consigner des nouvelles observables. En effet, le risque est de voir des rapprochements entre des images, opérés par la machine, qui sont arbitraires et immémoriaux du statut des sources et en même

temps liés à l'application irréfléchie de catégories essentialistes et/ou réductionnistes. Toutefois, les diagnostics énoncés par les contributeurs au numéro diffèrent largement à partir des cadres théoriques et des attentes. La position de Lisa Paillussiere semble suggérer l'idée qu'il faut avant tout élaborer des « nouvelles constellations théoriques entre histoire de l'art et sémiotique d'une part, et histoire de l'art et nouvelles technologies, d'autre part », sans avoir la prétention d'adosser unilatéralement les responsabilités. En outre, les objectifs prééminents sont moins l'accompagnement d'une relation esthétique individuelle ou la reconstruction des conditions historique d'une expérience, qu'une pédagogie de/par l'image qui fait défaut dans les parcours de formation traditionnels. Marion Colas-Blaise expérimente directement l'utilisation des ressources informatiques pour constituer des cadres plus riches dans lesquels opérer des montages ; toutefois, la validation ou l'invalidation des résultats obtenus à travers la machine passe par les connaissances encyclopédiques et par les cadres indiciaires mobilisés par l'interprète et l'analyse outillée vise alors à reconnaître des sémoses articulées par les mouvements de ce dernier et des éléments de l'image qui accrochent son regard. En ce sens, l'analyse d'une œuvre de Rosso Fiorentino affiche toutes les problématiques et les enjeux rencontrés.

- 22 Pour Lynn Bannon, « l'activité symbolisante de l'esprit » peut mettre en tension connaissance et imagination artistique sous les enseignes de la médiation numérique. Le numérique devient le terrain dans lequel apprécier de nouveau des analogies tout comme des distinctions entre des régimes de signification. Balbi et Calise suggèrent que les approches numériques, contre toute attente de performativité normative immédiate, devraient passer par la dénonciation des échecs et des limites rencontrés.
- 23 Certes, la rencontre avec des résistances et des contraintes de validation dessine encore un horizon théorique qui peut être considéré comme « positiviste ». En ce sens, on ne peut pas prétendre d'augmenter l'œuvre d'art selon un cadre ou un montage pertinent car l'œuvre déclenche déjà, à travers la figurabilité qui la traverse, une expérience « augmentée » (Dekoninck). Ainsi, le numérique peut être utile seulement à la condition de poursuivre cette tension expérientielle que l'œuvre catalyse, par exemple en accompagnant d'autres formes de perception et de compréhension (ibidem). Le numérique devrait alors intervenir moins comme dispositif que comme opérateur de déconditionnement (du spectateur) et de défigement (des cadres interprétatifs), afin de suivre une « image multi-dimensionnelle [qui] continue à bouger entre différents niveaux de réalité » (ibidem).
- 24 Selon une perspective différente, Basso Fossali estime qu'il faudrait avoir recours à une « image augmentée critique » à même de continuer à assurer des conditions d'individuation de l'œuvre étudiée, dont la patrimonialisation invite à respecter un double mandat d'usufruit de l'héritage : respecter et développer le projet de sens structuré par sa forme symbolique, laquelle articule des dispositifs et des instances d'énonciation positionnés sur des plans de pertinence différents. Ainsi, l'augmentation médiée par le numérique peut viser un « réarrangement de la forme symbolique de l'œuvre, une fois médiée par la numérisation de ses versants génétique et dialogique », de manière à assurer une continuité de sa forme de vie.
- 25 S'il y a une certaine convergence des contributeurs autour de l'idée que l'« environnement numérique produit ses propres formes symboliques » (Dekoninck) et qu'il devrait être accompagné par une posture réflexive et interprétative — idée qui était déjà énoncée dans l'argumentaire qui a circulé au moment de la diffusion de

l'appel à contributions — les positions divergent sur les modalités et les finalités de ces formes et cet accompagnement. Production d'image et catalyse d'un imaginaire vont de pair dans le paradigme de la *figurabilité* et le numérique ne pourrait qu'intervenir pour permettre une réédition de cette symbiose. Suivre ce renouvellement de l'expérience de la rencontre avec l'œuvre n'a pas les mêmes exigences méthodologiques et heuristiques qu'essayer d'explicitier comment l'expérience est individuée et limitée par l'articulation de configurations internes à l'image avec la scène de son implémentation d'origine ou actuelle. On ne peut pas demander au numérique de se prêter à plusieurs projets disciplinaires en même temps pour répondre à toutes les propositions sur la table et il ne peut pas jouer uniquement un rôle servile. On ne peut pas non plus l'accuser d'avoir comme point de départ des catégories et des paramètres de classement, qui construisent tout simplement des « effets de similarité », car il est encore à démontrer qu'une activité intellectuelle humaine puisse opérer des jugements sans passer par une normativité préalable, à savoir avec des tiercéités médiatrices.

- 26 Évidemment, l'expérimentation de l'illimitation de l'image dans la rencontre (avec sa synthèse et son invention d'une valeur sémiotique : Tore et Visetti) n'a pas les mêmes objectifs qu'une reconstruction analytique des conditions de commensurabilité entre les interprétations des plans de pertinence autour desquels une œuvre se candidate à l'appréciation publique (Basso Fossali). Par ailleurs, l'évaluation critique sur le rôle actuel du numérique dans le domaine des études visuelles et de la *Digital Art History* ne peut faire oublier d'autres approches qui sont diagnostiques aussi et qui poursuivent des conditions d'articulation du sens avec une idée résistante de *science reconstructive* et d'objectivation de conditions d'interprétation. Mais c'est justement à partir de ces tensions entre perspectives épistémologiques que le bilan que l'on pourra tirer un bilan extrêmement riche de la lecture de ce dossier. S'il est vrai que le lecteur pourra constater un fort décalage entre le renouvellement en cours des approches en sémiotique et en histoire de l'art, plus généralement dans le domaine des études visuelles, les pistes ouvertes dessinent des programmes prometteurs dans lequel le numérique semble « augmenter » les ambitions des approches théoriques, mais oblige les chercheurs à trouver des proportions et des limites aussi bien qu'à reconnaître des points aveugles (Balbi et Calise).
- 27 Le lecteur pourra aussi trouver les traces de toutes les contradictions qui traversent nos attitudes face aux dispositifs numériques ; d'une part, nous avons la tentation de leur confier des tâches « trop humaines », de penser, de lire, de réélaborer la culture à notre place ; d'autre part, nous aimerions les utiliser comme des prothèses. L'idée d'utiliser le numérique pour faire de l'explication une « gesticulation assumée » en produisant « nous-mêmes la transformation des formes du tableau » (Tore et Visetti) va sans aucun doute dans cette dernière direction.

BIBLIOGRAPHIE

ARASSE, Daniel (1999), *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Hazan.

- BASSO FOSSALI Pierluigi (2013), *Il Trittico 1976 di Francis Bacon. Con note sulla semiotica della pittura*, Pisa, ETS.
- BASSO FOSSALI Pierluigi (2013), « Histoire des formes entre diachronie et archéologie », in D. Bertrand et al. (dir.), *Sémiotique et diachronie. Actes du Congrès de l'Association Française de Sémiotique 2013*, Site de l'AFS, pp. 1-12. <http://afsemio.fr/wp-content/uploads/3.-Basso-Fossali-AFS-2013.pdf>.
- BASSO FOSSALI Pierluigi (2019), « L'image du devenir : le monde en chiffre et la passion du monitoring », *Signata - Annals of Semiotics*, n° 10, « Image et connaissance ».
- BAXANDALL Michael (1985), *Patterns of intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven and London, Yale University Press.
- CASSIRER, Ernst (1923–1929), *Philosophie der symbolischen Formen*, Berlin, Bruno Cassirer ; tr. fr. *La Philosophie des formes symboliques*, 3 tomes, Paris, Éditions de Minuit, 1972.
- COLAS-BLAISE Marion (2018), « La sémiotique visuelle naissante : Greimas et sa postérité », *La Part de l'Œil*, n° 32, pp. 275-295.
- DAMISCH Hubert (1987), *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion.
- DEKONINCK Ralph (2016), *La Vision incarnante et l'image incarnée. Santi di Tito et Caravage*, Paris, 1:1 éditions.
- DEKONINCK Ralph et GUIDERDONI Agnès (dir. 2017), « Force de figures : le travail de la figurabilité entre texte et image », *La Part de l'Œil*, 31 (2017-2018).
- DIDI-HUBERMAN Georges (2002), *L'Image survivante*, Paris, Seuil.
- DIDI-HUBERMAN Georges (2011), *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'Œil de l'histoire*, Paris, éd. de Minuit.
- DI LENARDO Isabella, SEGUIN Benoit, & KAPLAN Frédéric (2016), “Visual Patterns Discovery in Large Databases of Paintings”, *Digital Humanities*, DH 2016 : Krakow, Poland, July 11-16, 2016, pp. 169-172. <https://infoscience.epfl.ch/record/220638/files/diLenardo-Seguin-Kaplan-DH2016.pdf>.
- DONDERO Maria Giulia (2017), “The Semiotics of Design in Media Visualization: Mereology and Observation Strategies”, *Information Design Journal* 23/2, 208-218 (Special Issue: Semiotics — A way of thinking & approaching information design), DOI: 10.1075/idj.23.2.09don.
- DONDERO Maria Giulia (2018), « La remédiation d'archives visuelles en vue de nouvelles iconographies : le cas de la Media Visualization de Lev Manovich », *Interin*, 1/23 (« Remédiation, bricolage et innovation »), pp. 85-107. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=504459789006>.
- DONDERO Maria Giulia (2019) “Visual semiotics and automatic analysis of images from the Cultural Analytics Lab: how can quantitative and qualitative analysis be combined?”, *Semiotica* (230) : 121-142, <https://doi.org/10.1515/sem-2018-0104>.
- DONDERO Maria Giulia (2020), *The Language of Images. The Forms and the Forces*, Paris, Hermann.
- DONDERO Maria Giulia, BEYAERT-GESLIN Anne & MOUTAT Audrey (dir. 2017), *Les Plis du visuel. Réflexivité et énonciation dans l'image*, Limoges, Lambert-Lucas.
- DUBUISSON Daniel & RAUX Sophie (2012), « Entre l'histoire de l'art et les visual studies : mythe, science et idéologie », *Histoire de l'art*, 70, pp. 95-103.
- DUBUISSON Daniel & RAUX Sophie (dir. 2015), *À perte de vue. Les nouveaux paradigmes du visuel*, Paris, Les Presses du Réel.

- FOCILLON Henri (1934), « Vie des formes », *Vie des formes suivi de « Éloge de la main »*, Paris, Presses Universitaires de France, 1943.
- GINZBURG Carlo (1979), “Morelli, Freud, and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method”, in U. Eco & T. Sebeok (eds. 1984), *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*, Bloomington, Indiana University Press, pp. 81–118.
- GROUPE μ (1992), *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil.
- KUBLER George (1962), *The Shape of Time*, New Haven-London, Yale University Press.
- KUHN Virginia *et al.* (2012), “Large Scale Video Analytics: On-demand, iterative inquiry for moving image research”, *eScience 2012*, 8th IEEE International Conference on E-Science, Chicago, IL, 8-12 Oct 2012, pp. 1-5. DOI : 10.1109/eScience.2012.6404446.
- LECUN Yann, BENGIO Yoshua & HINTON Geoffrey (2015), “Deep learning”, *Nature*, vol. 521, pp. 436–444.
- MANOVICH Lev, DOUGLASS Jeremy & ZEPEL Tara (2011), “How to Compare One Million Images?”, in B. David (dir.), *Understanding Digital Humanities*, London, Palgrave Macmillan, pp. 249-278.
- MARIN Louis (1994), *De la représentation*, Paris, Seuil.
- PANOFSKY Erwin (1924), *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, éd. de Minuit, 1975.
- RAUX Sophie (2018), “Virtual Explorations of an 18th-Century Art Market Space: Gersaint, Watteau, and the Pont Notre-Dame”, *Journal18*, Issue 5, “Coordinates”, Spring 2018. <http://www.journal18.org/issue5/virtual-explorations-of-an-18th-century-art-market-space-gersaint-watteau-and-the-pont-notre-dame/>.
- RASTIER François (2011), *La Mesure et le Grain*, Paris, Champion.
- RIEBER Audrey (2008), « Le concept de forme symbolique dans l’iconologie d’E. Panofsky. Reprise et déplacement d’un concept cassirérien », *Appareil*, <https://journals.openedition.org/appareil/436>.
- RIEGL Alois (1899), *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Milan, Mimesis Verlag, 2017.
- TORE Gian Maria (2018), « Limitations et illimitations d’une sémiotique de l’image : Figurativité, réflexivité, multiplicité », *La Part de l’Œil*, 32, pp. 296-307.
- WARBURG, Aby (1901), « Symbolismus als Umfangsbestimmung », dans A. Warburg, *Werke in einem Band*, Berlin, Suhrkamp, 2010, pp. 615-628.
- WARBURG, Aby (1924-1929), *L’Atlas mnémosyne*, Paris, Éditions Atelier de l’écarquillé, 2012.
- WÖLFFLIN, Heinrich (1915), *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München, Bruckmann.

NOTES

1. La formulation n’est pas redondante car diachronie et généalogie n’opèrent pas sur le même plan : d’une part, il s’agit d’un regard épistémologique qui compare des états synchroniques d’autre part, d’une reconstruction archéologique des continuités et des bifurcations des pratiques à l’intérieur d’un champ de possibilités (Basso Fossali 2013).
2. Voir à ce propos les lettres échangées entre Warburg et Cassirer concernant la notion de forme symbolique, déjà utilisée par le premier de manière autonome (Warburg 1901).

AUTEUR

PIERLUIGI BASSO FOSSALI

Images between Symbolic Forms and Digital Humanities: An Introduction

Pierluigi Basso Fossali

1. A Programmatic View: Symbolic Forms and the Digital Humanities

- 1 The notion of “form” has crossed art theory with a constitutive ambiguity: on the one hand, it has responded to the aspiration for a kind of original matrix of aesthetic issues (idealistic drift); on the other, it has provided the means for proposing a reductionist version of artistic creation for the benefit of a particular poetics (ideological drift). The twentieth century has left us with a controversial theoretical framework that is oriented to escape these drifts. Admittedly, we have abandoned a conclusive separation between form and content, the latter not being able to express itself without a form, and the form not being able to manifest itself without soliciting perceptual content and a diagrammatic scope capable of proposing a reorganization of the values represented. However, the linguistic turn and, in particular, the structuralist tradition, which established the principle of articulation between expression and content, continued to propose an updating of the notion of *form*, notably as a “symbolic form” (Cassirer 1923-1929). The latter can be understood as the key to a diachronic understanding of the evolution of cultural genealogies.¹ Beyond the strictly structuralist legacy, and without any intention of reproposing the tradition of an idealist formalism, we note, at the beginning of the last century, a constant revival of the notion of form: Warburg’s *Pathosformeln*, the proposal of a history of forms (from Focillon to Kubler), Panofsky’s iconological project, without forgetting the heritage of Wölfflin.
- 2 The aim of this issue of *Signata* is to reflect on the heuristic character of this notion of *form* (or “formula” in Warburg’s writings²), and to evaluate it in the light of the ambitions of an art history that makes increasing use of new technologies. This immediately reveals the presence of several issues and research fronts to be tackled:

(i) a critical updating of the notion of *form* based on the contemporary debate in art history, integrating it with the contributions of visual studies and semiotics; (ii) an operational definition of the notion of *form* so that it can be implemented in automatic image-processing programs; (iii) the effective development of a program on the history of the *form*, capable of building a link, in diachronic studies, between (digital) art history and the semiotics of art.

- 3 This issue of *Signata* aims to reconsider what has already been achieved and the categorizations that have become tacit; at the same time, it seeks to offer a second chance to investigative paths that have been considered dead ends or sterile approaches. To make this re-examination more effective, we believe it is important to link current cultural conditions—the digital revolution in the human sciences, with the latency of a tradition—to the history of symbolic forms, which has been unable to express its potential because of a lack of adequate resources. Indeed, without the support of digital technology, it is impossible to work comparatively on large corpora of images, and therefore to annotate and list recurrent features and motifs that are subject to a variety of evolutions. That said, the fact that theories of the past have remained, at least in part, programmatic, even at the level of intuitions, should not now lead to a “devolution” of the historian’s or semiotician’s work to machines and software. If computer-assisted analysis has been much discussed, it is because automatic data processing can only remain a passage within an interpretative practice that goes beyond machine horizons and embraces additional critical means to achieve these goals. Basically, we could reverse the usual rhetorical expression to emphasize the complementary dimension of “interpretation-assisted” computation.
- 4 This “chiasmatic” version of mutual assistance between machine and interpreter may be a good way of correcting some of the errors of the past, but it may not yet be able to take account of advances in available technologies. When we speak of *deep learning*, we are referring to machine learning structured on architectures with various levels of representation; these levels are hierarchical and can take over from one another, thus supporting non-linear and recursive data processing. Most computations could be reduced to information extraction and pattern recognition; but as soon as *deep learning* is assumed as a prosthesis by a researcher, it seems to build a new perspective on the phenomena investigated and, although not neutral, it brings knowledge and therefore involves a new range of meaning to the results that evidently goes beyond simple recognition.
- 5 To follow through on the reflections and investigations that this issue of *Signata* aims to promote, it seems to us that, as if in a loop, the artistic forms that we wish to bring to light and study not only become observable through digital devices, but are also illuminated by the symbolic forms that the latter express. In fact, digital symbolic forms become another modality of understanding—or, if we prefer—of self-understanding of our culture. At the same time, we find symbolic forms assumed as a corpus of analysis, i.e., as a semiotic object, and a digital eye that also brings its symbolic form to the level of objectification, as a descriptive semiotics.
- 6 This intersection does not indicate a one-sided hierarchical construction. In the human sciences, the object cannot be constructed unilaterally by an analytical eye, given that this object exerts constraints due to its status as a cultural heritage and to its own epistemic aims. In short, this issue is also a critical dialogue between art and science, an encounter between symbolic forms that display homologies but also resistances,

recognitions but also blind spots, proving conclusive results and insignificant others. It is from this not so innocent perspective of the machine, which is still capable of having a “depth” of its own, that we wish to take stock of the actual (or potential) contribution of the digital, of the study of artistic corpora and of the objectification of form genealogies according to the axis of diachrony. The objective is also to understand the issues pertaining to the “digitality” of digital art history (thus, as endowed with its own symbolic form), as well as the perspectives of an art history that considers it can take advantage of the digital process while objectifying its contribution as *one* way of accessing heritage. Putting symbolic forms into perspective and questioning their mediation requires the intervention of a semiotic reflection. In this sense, *Signata* has been able to integrate, in a relevant way, contributions which will touch in an implicit and explicit way the problematic points that we try to illustrate in this introduction.

- 7 Finally, it seems to us that, in order to establish a dialog between observed images and observing instances, the notion of *form* can work as a fruitful *mise en abyme*, or even as the most appropriate system of reflections. The symbolic form is therefore no longer idealistic, but anchored in technical devices, linked to a tradition of practices and evidenced by a genealogy of representations. Each artistic image responds to other images; this response can be the result of a project but it can also emerge in an unintentional way as a progressive revelation of its belonging to a family of images.
- 8 The archaeology of artistic forms works on a conjectural inquiry to bring out possible genealogies, causal determinism being only the fruit of a reductionist approach. The cultural environment, the period, the techniques available, the artistic encounters, and the collective movements remain multiple, and copresent factors of which the artistic form assumed by the artwork is but a synthetic response, readable only from patterns of convergent or divergent intentionalities (cf. Baxandall 1985). But precisely, these patterns may only be described retrospectively and from a position that must make explicit, in turn, its own perspective, for example the pattern of intentions which constitutes its own disciplinary current.
- 9 By presenting the symbolic form as the intersection of intentionalities and as a genealogy of representations, we try to bring together the perspectives of traditional art history and its digital version, those of the iconologists and of the semioticians, and those of the humanities and of computer science. But to the scientific figures, we must add all the taxonomies and informal histories of symbolic forms to be found in our digital society. They transparently manifest a viewpoint and produce genealogical reconstructions that may indeed be unscientific and even aberrant at times, but that are capable, in any case, of exemplifying a symbolic form. The latter is not always to be patrimonialized and, essentially, to favor its analysis also means to promote its demystification, if not its critical deconstruction, if necessary. To this end, this issue also promotes comparisons between acquired and reconstructed symbolic forms, by analyzing the differences in vocation (self-assigned) and in social status (artistic, scientific, mythical, etc.).

2. Different conceptions of the image and its symbolic form: a diagnosis

- 10 This issue presents a series of critical reflections on the relationship between digital mediations and approaches to art forms. This diagnosis begins with an archaeological

reconstruction of the relationship between *augmentation* and the *life form* of the work of art. In this sense, Ralph Dekoninck shows how this amplification of the frame of reception was largely inscribed within the usual practices of the art domain. This extended framework of reception is demonstrated with a precise philological reconstruction of the case of Caravaggio's *Madonna of the Pilgrims* (1604-1605), located in the Basilica of St. Augustine in Campo Marzio in Rome. The "augmentation" is immediately linked to the concept of *symbolic form*, a concept mobilized by all the authors who took part in the issue according to diversified interpretations, and which shows its lasting fruitfulness after the major contributions of Cassirer and Panofsky. Ralph Dekoninck interprets it as an encounter between three dimensions: semantics (the significant purposes of a poetic), kinesics (the movements in space-time of the spectator towards the work and vice-versa) and aesthetics (sensory and emotional reception). In this sense, there's nothing structural about the symbolic form; if there are some specific devices of a poetics, then we need to take account of an experience in which the two instances (work and viewer) can continue to express themselves, to reveal a latent potential. Against a "positivistic" vision, still anchored in prior systemic networks that frame standardized interpretations, Dekoninck thinks in terms of a "historical phenomenology" according to which we can think together, at least in terms of meaning production, the local catalysis of an experience of the work, possibly augmented, and the modeling of an act of knowledge production, an act that can be defined as reflective.

- 11 We find here a strong convergence with the theses supported by Gian Maria Tore and Yves-Marie Visetti: the reflexive approach should focus on the close encounter with the work as a form of augmentation irreducible to encyclopedic knowledge and personal know-how. Experience takes precedence over any comparative appraisal still grounded on paradigms, and frees itself as situated experimentation; an experimentation carried out through image "montages" favoring new explanatory syntheses. It is this "manual" montage of images that allows the viewer to escape norms and habits, and the work to reveal itself as a "field of metamorphic forces" (Dekoninck). In fact, against a "textualist" perspective on the image, these two contributions to the volume point to "figurability" as the principle of the image's becoming in the experience of what it releases in contact with the circumstances enveloping it. This internal work of "infiguration", as an inchoative process of making visible, unfolds fruitful relationships. The effects of animating the work and reconfiguring an imaginary (Dekoninck) characterize the encounter with the work in its singularity.
- 12 If "experience remains attentive to its own emergence, every return to it is an event, a rekindling of feeling" (Tore and Visetti), then there is indeed an "unlimitedness" of the image "in its encounter" through the multiplicity of possible crossings of the gaze, "a coming and going between elements that thus makes them revisit and redefine, in short, that infinitizes the canvas itself". Clearly, we're well beyond recognizing the *density of image languages* (Goodman), which simply explain why "in the visual, perceptual stakes are more decisive" (Tore and Visetti). The idea is rather to recognize in semiotic productions "forms in formation", motifs endowed with an "intrinsic variability" that allow a search for "value through compositional force". These tensions are recorded not only at the level of corpora, and therefore of genealogies of works, but also within the same image: "Expressivity can be said to exist when an image emerges from itself" (Bertrand Prevost, quoted by Tore and Visetti). Marion Colas-Blaise

distinguishes between the “becoming-form” (*form in formation*) and the “becoming of the forms” (*the life of forms*, according to Focillon).

- 13 Semiotics and art history meet thanks to an aesthetic that is less bound by, or even emancipated from institutional norms and horizons of expectation, and founded instead on a propaedeutic of *montage* and on the experience of the encounter for the benefit of the “invention of semiotic value” (Tore and Visetti).
- 14 Marion Colas-Blaise also mobilizes the “montage of images”, bringing it back to operations of “dehistoricization”, operations once promoted by Warburg in order to break free from the deterministic empire of attested influences (we indeed know the “immediately heuristic” role played in art history by documents that bear witness to encounters between artists in a city or within a school, or journeys that have enabled one to see major achievements and new formal solutions). Colas-Blaise’s montage, however, seems to have a very different purpose: it is not to prepare a situated encounter that picks up the thread of figurability with its latent potentials, but rather to help us reveal, through the “iconology of intervals” (Warburg) it promotes, the *life-forms* of the works in relation to their paradigmatic and syntagmatic dimensions. In this sense, Marion Colas-Blaise seeks not only to identify the different principles that accompany the becoming of forms, but also to understand how each one can constitute its own internal movement through the combination of several semiotic *moments* (the figurative and the plastic) arising from dialectical operations (desaturation, redensification). The text is caught up in a “becoming of forms”, and its organicity is by no means a stable integrated totality, but an indexical network subject to successive phases of composition and semiotic articulation. The tensions that the image harbors sometimes lead back to the past, sometimes to a present, interconnecting their irreducible and internally multiple layers.
- 15 If the text is not closed and enclosed (Colas-Blaise) and the montage is propaedeutic, semiotic analysis remains distinct from aesthetics, all the more so as parameters for validating or invalidating its results can be made explicit and applied. In the same vein, comparatism remains the epistemological anchor of Lisa Paillussiere’s analyses, a comparatism that underpins the emphasis on the discontinuity of the forms of life represented (the cases studied concern forms of spirituality), and which nonetheless enables us to promote diversified and even creative theoretical paths. The scene of analysis is a montage of criteria, without forgetting the demands of the method and of the objectivation, the latter also having repercussions on the pedagogical dimension (a traversal of the work that can be redone, or even reproduced). Encounters with the works are intelligible and comparable through itineraries characterized by explicit assertions and stakes, all the more so as they propose themselves as possible trajectories for guided tours.
- 16 Just as Lisa Paillussiere can draw on classic methodological principles, such as the *semi-symbolism* of the Greimasian tradition of the iconographic tradition, Lynn Bannon can take advantage of Peirce’s triadic models to ensure the continuity of the semiotic grasp of artistic phenomena. Indeed, using the example of Canadian artist Laurent Lamarche’s digital photographs, Bannon shows that the theoretical modeling of reality exercised by the mind must necessarily pass through a “materialization” of concepts; in turn, the latter exemplifies a new reality, with a more or less mimetic vocation, which sooner or later reveals an indexical rupture to the point of assuming a distinct symbolic scope (in the case studied, a supernatural, even oxymoronically fanciful “scientific”

reality). As in the cases studied by Paillussiere, the possibility of objectifying the deformations undergone by a symbolic form (in the case of the photographer Lamarche, belonging to the scientific domain) remains a primary stake in semiotic description.

- 17 Basso Fossali considers that the relationship between art history and semiotics can be renewed on the basis of the notion of symbolic form conceived of as a node of articulation between planes of relevance, an articulation that also makes sensible the distance between the instrumental formatting of a configuration of meaning (*model for*) and the aspiration of this configuration to propose itself as an exemplification of a general reorganization of issues of meaning (*model of*). This distance is remedied and transposed through a recursivity of semioses that allows each model to “fit” into the other. In this way, even the most apparently marginal object can have the ambition, through its being a *model of*, to exemplify an ecology of values valid for other instances, and the evolution of the symbolic form of which it is the bearer can rise to a form of life endowed with a paradigmatic potential in relation to other cultural, subjectal or objectal existences. In this sense, the image may well play an articulatory role between different social domains, such as art and religion. It should be noted that enunciation is also a structure of articulation between the space of implementation of the textual object and the possible world staged by the discourse; it is both a *model of* linguistic intervention in a social situation (this is the *showing* dimension of enunciation) and a *model for* elaborating and predicating values within its linguistic structures (the *saying* dimension). As for textual analysis, it cannot cut its links with a philological approach and a genetic background since its aim is not the description of a local experience of the object studied, but the commensurability of interpretations that follow and protect the fecundity of the structural germ it contains, given that this fertility is subject to the variations of the host environment.
- 18 Camilla Balbi and Anna Calise’s contribution adds another important issue to the question of objectifying a symbolic form, namely, that of being able to unmask its biases, its ideologies. If the scope of Panofsky’s contribution can be reread as a “denaturalization” of the use of perspective and, in this sense, as the starting point of a mediology, then even *big data*, apparently collected by pure accumulation, and above all *databases*, already organized by an application and by query models, hide a symbolic form that is by no means “neutral”. Although attentive to the semiotic relations between image and text according to Mitchell’s critical iconology, Balbi and Calise’s contribution focuses the attention on the symbolic forms that the digital introduces, mostly unthinkingly, through software and algorithm parameters. Not only is there the risk of reproducing traditional canons, but also of re-editing them with further opacity; and if there is any revival of iconographic approaches, it is through simplifying imitation, given that computer processing cannot manipulate sophisticated concepts such as those of *style*, *genre* or *motif*.

3. Critique of computer reason (and sensibility)

- 19 Symbolic forms would be both indicative of the reductionism characterizing many digital treatments of visual data, and an indication of the latter’s lack of critical reflexivity, given that they operate without being able to make their perspectives and canons explicit (Balbi and Calise). The problem of the articulation to be proposed

between semiotics and art history then turns to the question of the digital approaches already operational in current institutions and practices, a question that reveals not only simplifications in the adoption of old methods, but also a lack of genuinely new approaches. In this sense, Balbi and Calise point out that current digital treatments are most often limited to the use of descriptors based on simplified, fixed ontologies, and that their application gives rise at most to rankings and attributions, reproducing a performatively valid “art of the connoisseur” to meet the demands of the market, including the market for cultural products and the market for information.

- 20 Indeed, while open to contributions from fields including computer science, this issue of *Signata* finds itself conducting, for contingent but hopefully also convincing reasons, a critical examination of the real contributions of digital technology to the interpretation of works from other disciplinary horizons. On the one hand, very ambitious models of articulation between semiotics and art history are proposed, which are rather difficult to implement with the computer tools available today; on the other, it is shown that the heuristic claims of the methods directly born within the digital humanities are rather limited and rather opaque, even ideologically compromised, at least as far as the field of art is concerned. Thus, the politics of the gaze that passes through artificial intelligence leaves non-Western art in a blind spot (Balbi and Calise). On the other hand, with a certain ingenuity in the face of our aesthetic traditions, pre-existing categories are being flattened out, accompanying a “museum drift” (Tore and Visetti) in a confused attempt to modernize through “fashionable themes”.
- 21 On the one hand, we may well be taking into account a “much broader visual culture” (Tore and Visetti), but on the other, it’s legitimate to wonder whether this might not later weaken the possibilities of digital technology to record new observables for us. Indeed, there is a risk that machine-operated comparisons between images will be arbitrary and immemorial to the status of sources, and at the same time linked to the thoughtless application of essentialist and/or reductionist categories. However, the diagnoses put forward by the contributors to the issue differ widely in terms of theoretical frameworks and expectations. Lisa Paillussiere’s position seems to suggest that, above all, “new theoretical constellations between art history and semiotics, on the one hand, and art history and new technologies, on the other” need to be worked out, without unilaterally claiming priority scientific responsibilities: there is work to be done, and the pre-eminent objectives are less the accompaniment of an individual aesthetic relationship or the reconstruction of the historical conditions of an experience than a pedagogy of/through the image that is lacking in traditional training courses. Marion Colas-Blaise is directly experimenting with the use of computer resources to create richer frameworks in which to operate montages; however, the validation or invalidation of results obtained through the machine requires encyclopedic knowledge and indexical frameworks mobilized by the interpreter, and the computer-assisted analysis aims to recognize semioses articulated by the latter’s movements and elements of the image that catch his/her eye. In this sense, the analysis of a work by Rosso Fiorentino displays all the problems and issues encountered.
- 22 For Lynn Bannon, “the symbolic activity of the mind” can bring knowledge and artistic imagination into tension under the signs of digital mediation. The digital becomes the terrain in which to appreciate analogies anew, as well as distinctions between regimes of meaning. Balbi and Calise suggest that digital approaches, against all expectations of

immediate normative performativity, should involve the denunciation of failures and limits encountered.

- 23 Admittedly, the encounter with resistance and validation constraints still draws a theoretical horizon that can be considered “positivist”. In this sense, we cannot claim to augment the work of art according to a relevant framework or montage, since the work already triggers, through the figurability that runs through it, an “augmented” experience (Dekoninck). Thus, digital technology can only be useful on condition that it continues the experiential tension catalyzed by the work, for example, by accompanying other forms of perception and understanding (ibidem). The digital should then intervene less as a device than as an operator of deconditioning (of the viewer) and of disfiguring (of interpretative frameworks), in order to follow a “multi-dimensional image [that] continues to move between different levels of reality” (ibidem).
- 24 From a different perspective, Basso Fossali argues that a “critical augmented image” is needed to continue to ensure the conditions of individuation of the work under study, whose patrimonialization calls for a double mandate of usufruct of inheritance: to respect and develop the project of meaning structured by its symbolic form, which articulates devices and instances of enunciation positioned on different planes of relevance. In this way, digitally-mediated augmentation can aim to “rearrange the symbolic form of the work, once mediated by the digitization of its genetic and dialogical sides”, so as to ensure the continuity of its life form.
- 25 While there is a certain convergence of contributors around the idea that the “digital environment produces its own symbolic forms” (Dekoninck) and that it should be accompanied by a reflexive and interpretative posture—an idea that was already set out in the arguments that circulated in the call for papers—positions diverge on the modalities and purposes of these forms and this accompaniment. Image production and the catalysis of the imaginary go hand in hand in the paradigm of *figurability*, and digital technology can only intervene to enable a re-edition of this symbiosis. Following this renewal of the experience of encountering the work does not have the same methodological and heuristic demands as trying to explain how experience is individuated and limited by the articulation of configurations internal to the image with the scene of its original or current implementation. We can’t ask the digital process to lend itself to several disciplinary projects at the same time in order to respond to all the proposals available, and it can’t just play a servile role. Nor can it be accused of having categories and classification parameters as its starting point, which simply construct “similarity effects”, since it has yet to be demonstrated that human intellectual activity can make judgments without passing through a prior normativity, i.e. with mediating *Thirdnesses*.
- 26 Obviously, experimenting with the unlimitedness of the image in the encounter (with its synthesis and invention of a semiotic value, cf. Tore and Visetti) does not have the same objectives as an analytical reconstruction of the conditions of commensurability between the interpretations of the planes of relevance around which a work is put forward for public appreciation (Basso Fossali). On the other hand, critical assessment of the current role of the digital in the field of visual studies and *digital art history* cannot overlook other approaches that are also diagnostic, and that pursue conditions of articulation of meaning with a resistant idea of *reconstructive science* and objectification of conditions of interpretation. But it is precisely from these tensions

between epistemological perspectives that we can draw an extremely rich assessment of this dossier. While it is true that the reader will note a marked gap between the current renewal of approaches in semiotics and art history, and more generally in the field of visual studies, the scientific trails opened up outline promising programs in which the digital seems to “increase” the ambitions of theoretical approaches, but also obliges researchers to find proportions and limits, and to recognize blind spots (Balbi and Calise).

- 27 On the one hand, we’re tempted to entrust them with “all-too-human” tasks, that is, to think, read and re-elaborate culture in our stead; on the other, we’d like to use them as prostheses. The idea of using digital technology to turn explanation into an “assumed gesticulation” by producing “our own transformation of the forms in the painting” (Tore and Visetti) is undoubtedly a step in the latter direction.

BIBLIOGRAPHY

ARASSE, Daniel (1999), *L’Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Hazan.

BASSO FOSSALI Pierluigi (2013), *Il Trittico 1976 di Francis Bacon. Con note sulla semiotica della pittura*, Pisa, ETS.

BASSO FOSSALI Pierluigi (2013), « Histoire des formes entre diachronie et archéologie », in D. Bertrand et al. (dir.), *Sémiotique et diachronie. Actes du Congrès de l’Association Française de Sémiotique 2013*, Site de l’AFS, pp. 1-12. <http://afsemio.fr/wp-content/uploads/3.-Basso-Fossali-AFS-2013.pdf>.

BASSO FOSSALI Pierluigi (2019), « L’image du devenir : le monde en chiffre et la passion du monitoring », *Signata - Annals of Semiotics*, no. 10, « Image et connaissance ».

BAXANDALL Michael (1985), *Patterns of intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven and London, Yale University Press.

CASSIRER, Ernst (1923–1929), *Philosophie der symbolischen Formen*, Berlin, Bruno Cassirer ; tr. fr. *La Philosophie des formes symboliques*, 3 tomes, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

COLAS-BLAISE Marion (2018), « La sémiotique visuelle naissante : Greimas et sa postérité », *La Part de l’Œil*, no. 32, pp. 275-295.

DAMISCH Hubert (1987), *L’Origine de la perspective*, Paris, Flammarion.

DEKONINCK Ralph (2016), *La Vision incarnante et l’image incarnée. Santi di Tito et Caravage*, Paris, 1:1 éditions.

DEKONINCK Ralph et GUIDERDONI Agnès (dir. 2017), « Force de figures : le travail de la figurabilité entre texte et image », *La part de l’Œil*, 31 (2017-2018).

DIDI-HUBERMAN Georges (2002), *L’Image survivante*, Paris, Seuil.

DIDI-HUBERMAN Georges (2011), *Atlas ou le gai savoir inquiet. L’Œil de l’histoire*, Paris, éd. de Minuit.

- DI LENARDO Isabella, SEGUIN Benoit, & KAPLAN Frédéric (2016), “Visual Patterns Discovery in Large Databases of Paintings”, *Digital Humanities*, DH 2016 : Krakow, Poland, July 11-16, 2016, pp. 169-172. <https://infoscience.epfl.ch/record/220638/files/diLenardo-Seguin-Kaplan-DH2016.pdf>.
- DONDERO Maria Giulia (2017), “The Semiotics of Design in Media Visualization: Mereology and Observation Strategies”, *Information Design Journal* 23/2, 208-218 (Special Issue: Semiotics — A way of thinking & approaching information design), DOI: 10.1075/idj.23.2.09don.
- DONDERO Maria Giulia (2018), « La remédiation d’archives visuelles en vue de nouvelles iconographies : le cas de la Media Visualization de Lev Manovich », *Interin*, 1/23 (« Remédiation, bricolage et innovation »), pp. 85-107. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=504459789006>.
- DONDERO Maria Giulia (2019) “Visual semiotics and automatic analysis of images from the Cultural Analytics Lab: how can quantitative and qualitative analysis be combined?”, *Semiotica* (230) : 121-142, <https://doi.org/10.1515/sem-2018-0104>.
- DONDERO Maria Giulia (2020), *The Language of Images. The Forms and the Forces*, Paris, Hermann.
- DONDERO Maria Giulia, BEYAERT-GESLIN Anne & MOUTAT Audrey (dir. 2017), *Les Plis du visuel. Réflexivité et énonciation dans l’image*, Limoges, Lambert-Lucas.
- DUBUISSON Daniel & RAUX Sophie (2012), « Entre l’histoire de l’art et les visual studies : mythe, science et idéologie », *Histoire de l’art*, 70, pp. 95-103.
- DUBUISSON Daniel & RAUX Sophie (dir. 2015), *À perte de vue. Les nouveaux paradigmes du visuel*, Paris, Les Presses du Réel.
- FOCILLON Henri (1934), « Vie des formes », *Vie des formes suivi de « Éloge de la main »*, Paris, Presses Universitaires de France, 1943.
- GINZBURG Carlo (1979), “Morelli, Freud, and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method”, in U. Eco & T. Sebeok (eds. 1984), *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*, Bloomington, Indiana University Press, pp. 81-118.
- GROUPE μ (1992), *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil.
- KUBLER George (1962), *The Shape of Time*, New Haven-London, Yale University Press.
- KUHN Virginia et al. (2012), “Large Scale Video Analytics: On-demand, iterative inquiry for moving image research”, *eScience 2012*, 8th IEEE International Conference on E-Science, Chicago, IL, 8-12 Oct 2012, pp. 1-5. DOI : 10.1109/eScience.2012.6404446.
- LECUN Yann, BENGIO Yoshua & HINTON Geoffrey (2015), “Deep learning”, *Nature*, vol. 521, pp. 436-444.
- MANOVICH Lev, DOUGLASS Jeremy & ZEPER Tara (2011), “How to Compare One Million Images?”, in B. David (dir.), *Understanding Digital Humanities*, London, Palgrave Macmillan, pp. 249-278.
- MARIN Louis (1994), *De la représentation*, Paris, Seuil.
- PANOFSKY Erwin (1924), *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, éd. de Minuit, 1975.
- RAUX Sophie (2018), “Virtual Explorations of an 18th-Century Art Market Space: Gersaint, Watteau, and the Pont Notre-Dame”, *Journal18*, Issue 5, “Coordinates”, Spring 2018. <http://www.journal18.org/issue5/virtual-explorations-of-an-18th-century-art-market-space-gersaint-watteau-and-the-pont-notre-dame/>.
- RASTIER François (2011), *La Mesure et le Grain*, Paris, Champion.

RIEBER Audrey (2008), « Le concept de forme symbolique dans l'iconologie d'E. Panofsky. Reprise et déplacement d'un concept cassirérien », *Appareil*, <https://journals.openedition.org/appareil/436>.

RIEGL Alois (1899), *Historische Grammatick der bildenden Künste*, Milan, Mimesis Verlag, 2017.

TORRE Gian Maria (2018), « Limitations et illimitations d'une sémiotique de l'image : Figurativité, réflexivité, multiplicité », *La part de l'Œil*, 32, pp. 296-307.

WARBURG, Aby (1901), « Symbolismus als Umfangsbestimmung », dans A. Warburg, *Werke in einem Band*, Berlin, Suhrkamp, 2010, pp. 615-28.

WARBURG, Aby (1924-1929), *L'Atlas mnémosyne*, Paris, Éditions Atelier de l'écarquillé, 2012.

WÖLFFLIN, Heinrich (1915), *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München, Bruckmann.

NOTES

1. The formulation is not redundant, as diachrony and genealogy do not operate on the same level: the first covers an epistemological perspective that compares synchronic states; the second coincides with an archaeological reconstruction of continuities and bifurcations of practices within a field of possibilities (Basso Fossali 2013).
2. See the letters exchanged between Warburg and Cassirer concerning the notion of symbolic form, already used autonomously by the former (Warburg 1901).

AUTHOR

PIERLUIGI BASSO FOSSALI

Augmentation et critique de la raison numérique

L'œuvre d'art « augmentée » et ses formes de vie

Marion Colas-Blaise

Introduction

- 1 S'interroger sur l'œuvre d'art « augmentée », c'est-à-dire, pour nous, envisager des filiations et des généalogies de formes, ou, du moins, des interactions entre les formes, c'est, d'emblée, se confronter avec une complexité¹. Celle créée par la multiplication et l'entrecroisement des points de vue et des lignes théoriques : notre réflexion se situera, en effet, au carrefour de la sémiotique, de l'histoire de l'art et des Digital Humanities. Celle, également, d'un objet d'étude fuyant : quelles en sont les limites ? En particulier, en quoi l'interaction de l'homme et de la machine met-elle en résonance des peintures sur la base de critères formels et iconographiques, en quoi autorise-t-elle des découvertes qui ébranlent les frontières de l'œuvre comme texte clos, mais qui réclament également une vigilance accrue afin que l'aléatoire soit contenu et que les rapprochements entre œuvres d'art soient rendus signifiants ? Globalement, nous chercherons à creuser l'idée, déjà bien attestée dans la littérature, (i) du *devenir-forme* et (ii) du *devenir* des *formes artistiques* atteignant un stade de réalisation sous la forme d'œuvres d'art dotées d'une épaisseur. Nous nous inscrirons ainsi dans une certaine tradition tout en traçant de nouvelles perspectives. Enfin, les hypothèses seront mises à l'épreuve d'une étude de cas.
- 2 Afin de circonscrire un champ de questionnement et de cerner les défis à relever, entrons, immédiatement, dans le vif du sujet. Concrètement, comment « augmenter »² le tableau intitulé *Bacchus, Vénus et Cupidon*, produit par Rosso Fiorentino ou un membre de son équipe d'exécutants vers 1531-1532 (Léotard-Sommer de 2019), sur invitation de François 1^{er}³ ? Il a d'abord orné la galerie François I^{er} du château de Fontainebleau⁴.

Figure 1



Rosso Fiorentino, *Bacchus, Vénus et Cupidon*, huile sur toile, 209 x 161 cm, Luxembourg, Musée national d'Histoire et d'Art, entre 1531 et 1532.

- 3 Depuis 1989, il est exposé au Musée National d'Histoire et d'Art à Luxembourg (MNHA)⁵. On conçoit immédiatement la nécessité d'une circulation entre trois « sources » d'« informations » à même d'alimenter une analyse du tableau qui franchisse les limites définitives du texte clos et clôturé. Soit, d'abord, l'introduction de métadonnées (notamment le nom de l'artiste, le titre, le rattachement à telle époque et à telle école/ tel courant artistique, les matériaux utilisés, le support...). Sans surprise, elles projettent une première grille de lisibilité. Cela est bien connu. Ensuite, la restitution du « contexte » de la création et de celui ou ceux de l'exposition permet de montrer que l'« identité qualitative »⁶ du tableau est affectée, notamment, par des relocalisations successives. On peut ainsi conjuguer les dimensions iconographique et iconologique (Panofsky 1939). Enfin — et ce point paraît plus novateur —, l'œuvre peut être « augmentée » à travers des filiations et des généalogies de formes, la prolifération des connexions insérant le tableau de départ dans un *réseau* propre à constituer un « musée complémentaire ». Ceci manuellement ou grâce à la génération assistée par ordinateur (traitement automatique des images). Nous aurons recours, notamment, à l'application SimArt-Datavalor⁷.
- 4 Or, ces interventions assistées par la machine ne vont pas de soi. La méthode d'investigation et les présupposés sémiotiques demandent à être précisés sur de nouveaux frais, tant est grand le risque de la dérive et de la perte de pertinence d'excroissances qui ne garantissent pas la cohérence des interprétations. On voit la nécessité du « calcul assisté par l'interprétation »⁸. En même temps, sous quelles conditions et selon quelles modalités est-il possible, du point de vue sémiotique, de voir dans les engendrement « spontanés » de la machine moins un « défaut », un raté,

qu'une sollicitation inédite, et l'opportunité d'explorations novatrices, dussent-elles déboucher, dans certains cas, sur des aberrations et sur l'abandon de l'hypothèse à confirmer ? Il s'agira de rendre compte du devenir des formes à travers les entrées en résonance ou en dissonance d'une pluralité d'œuvres ; les relations de proximité et d'éloignement seront considérées comme premières. Ensuite, une ressaisie de simultanités permettra de focaliser l'attention sur l'épaisseur mémorielle de l'œuvre d'art source/requête.

- 5 Il faudra ainsi se doter des moyens d'organiser et de rendre signifiantes les *traces* laissées par la traversée des siècles et les nouvelles topographies. L'urgence sera de préciser la notion d'*interprétation*, en convoquant également l'idée de l'exécution musicale.
- 6 Après ces considérations préliminaires, précisons les demandes théoriques qui nous sont adressées. On peut retenir quatre points :
 - i. En quoi les technologies numériques et les médias interactifs nous obligent-ils à définir l'œuvre d'art moins comme un tout de sens clôturé, et donc stabilisé, qui appelle une analyse avant tout immanente, que comme prise dans un *processus* régissant le devenir des formes ? Celui-ci est-il guidé par l'artiste ou le spectateur interagissant avec la machine, ou ces derniers se trouvent-ils délestés, partiellement, de leur charge agentive ? Enfin, en quoi cette génération (semi)automatique constitue-t-elle moins une fin que le point de départ d'une « enquête indiciaire »⁹ visant une légitimation ultime ?
 - ii. En quoi la notion d'*organicité* fait-elle avancer les débats ? Les enjeux sont considérables : concevoir la forme en devenir, est-ce envisager une génération vectorisée, orientée vers un but éventuellement compatible avec la notion de progrès, ou cette génération est-elle spontanée, c'est-à-dire soumise à des aléas¹⁰ ? Selon quelles rythmiques ? S'agit-il, dans ces deux cas, d'un développement dont le moteur est interne à l'œuvre, certaines des potentialités inhérentes se trouvant conduites, de proche en proche, au stade de la réalisation ? Comme si une œuvre anticipait d'autres œuvres susceptibles de l'« accomplir » ou de la faire « survivre », chaque œuvre *profilant* des œuvres ultérieures qui en gardent la mémoire et la réénoncent ? Mais aussi, quelle est la part prise par le sujet d'énonciation, en production et en réception, ainsi que par le « contexte », qui exerce des pressions externes ?
 - iii. En ce qui concerne l'œuvre comme texte ou, mieux, comme composition, en quoi est-il judicieux de remonter vers le déploiement d'une *force* (Dekoninck & Guiderdoni [dirs] 2017) ou de forces convergentes ou divergentes au sein de morphologies (Bordron 2019 ; Dondero, 2020, 2022), en deçà même des formes symboliques et de leurs saillances morphosyntaxiques ?
 - iv. Dans la foulée, comment rendre compte de l'« augmentation » de l'œuvre d'art, approchée dans sa singularité, à travers un corpus d'images ? Si notre objectif est d'appréhender le *devenir des motifs iconographiques et des aspects formels*, c'est-à-dire des formants à la fois figuratifs et plastiques (Greimas 1984), comment en retracer la mouvance à travers la génération de vastes *collections d'images* numérisées, qui peuvent alimenter le musée « complémentaire » que nous avons en vue ? Quels sont les outils théoriques permettant non seulement de susciter des *analogies* entre images ou des *homologies*, mais encore d'évaluer la pertinence des rapprochements opérés par la machine (observation et interprétation) ?
- 7 Ces questions ne sont pas nouvelles. Elles n'en appellent pas moins des réponses qui se voudront parfois plus exploratoires, un certain nombre de points restant en suspens.
- 8 D'abord, il s'agira de réexaminer la notion de forme et sa constitution, sur le fond à la fois d'un formalisme repensé (Gal 2015, 2022, *Deep Formalism*), de l'attribution aux formes d'une charge symbolique (Cassirer 1922, 1923-1929) et d'un « constructivisme

génétique » inspiré, en partie, par la théorie de la *Gestalt* (Visetti 2003). Ces aspects feront l'objet de la première partie.

- 9 Ensuite, dans la deuxième partie, l'accent sera mis sur le devenir des formes. Plus exactement : sur les conditions de possibilité et les modalités de la constitution de généalogies. L'attention se portera sur la nature du temps (Focillon 1943), sur un devenir « tourbillonnaire » (Benjamin 1928) et sur le principe de la variabilité intrinsèque¹¹. Nous nous demanderons, plus spécifiquement, en quoi le *mouvement* de l'image peut trouver son origine dans la juxtaposition des images dans des pages ou planches (Warburg 1924-1929).
- 10 Adoptant, ensuite, un point de vue plus étroitement sémiotique, nous nous demanderons, dans la troisième partie, en quoi la notion de *configuration* visuelle mouvante (morphologie et forme), étayée par l'entrejeu de formants plastiques et figuratifs (Greimas 1984), dirige notre attention sur les différents *moments* (i) de la *constitution d'une généalogie* et (ii) de son *analyse*. Nous nous demanderons, plus spécifiquement, en quoi la distinction entre deux sémioses, iconique et plastique, et entre deux mouvements aspecto-temporels, de « reconnaissance » des unités existantes (le point de vue du *déjà*) et de « projection » de propriétés plastiques (le point de vue du *pas encore*) (Fontanille juin 2022)¹², est propre à *lancer* le processus de l'analyse à la fois de grands corpus et d'images ciblées. En d'autres termes, en quoi la « suspension » de l'iconicité (Fontanille *ibid.*) constitue-t-elle un facteur non seulement déclencheur, mais encore facilitant la production de réseaux d'images ? Cela sous l'égide d'une étude sémiotique des formes signifiantes qui articule l'un avec l'autre les versants quantitatif et qualitatif.
- 11 Enfin, les propositions théoriques seront mises à l'épreuve d'un cas concret : du tableau *Bacchus, Venus et Cupidon* de Fiorentino et des exemples de filiation ou de généalogie des images obtenus par des recherches sur Google (avec mots-clefs) et par SimArt-Datavalor. Aussi viserons-nous, dans la quatrième partie, à en préciser l'arrière-plan théorique, en traçant un parcours interprétatif propre à construire certaines des « formes de vie » (Basso Fossali 2012a et b, 2019¹³ ; Mitchell 2005) du tableau. Face au foisonnement des images qui ont été extraites de grands corpus par la machine, comment soumettre la multiplicité des connexions à une procédure de tri guidée par le principe de pertinence ? Comment se laisser surprendre par de l'inattendu « attendu » ?

1. La forme signifiante : éclairages croisés

- 12 Très sollicitée, la notion de forme risque de perdre de son acuité. Afin de la cerner davantage, nous convoquerons des cadres théoriques suffisamment différents pour engager le dialogue. Il s'agira ainsi de montrer en quoi notre réflexion se nourrit d'un formalisme renouvelé (Gal), mais aussi en quoi elle prend appui sur la théorie des formes symboliques (Cassirer), revue par Jean Lassègue, et sur celle des formes signifiantes happées par un devenir gestaltique (Visetti).
- 13 Entamons ce parcours par la théorie esthétique défendue par Michalle Gal (2015, 2022), qui souhaite prendre le contre-pied d'approches privilégiant les relations mimétiques. Gal met en avant un « formalisme profond » (*Deep Formalism*), c'est-à-dire un formalisme symbolique fondé sur l'esthétisme philosophique. Selon cette chercheuse,

l'œuvre d'art constitue une pensée « incarnée » ou « exécutée », le contenu ne pouvant être saisi qu'à travers le médium artistique. La notion d'« opacité productive », que Gal préfère à celle d'abstraction artistique, met l'accent (i) sur la productivité de l'œuvre d'art, le contenu n'étant « donné » que dans ou par la forme, (ii) sur l'autonomie de l'œuvre d'art et (iii) sur l'expérience particulière produite par la « saturation » de la forme par un contenu que l'on peut dire culturel dans un sens large. Le symbole ainsi introduit est « opaque-productif », c'est-à-dire réfractaire à l'établissement de relations icono-visuelles avec des référents préexistants, et propre à créer des significations nouvelles, non prédéterminées. Ceci à travers des arrangements d'éléments inédits, le sens « dérivant » d'une structure profonde qui interpelle le sujet non seulement cognitif, mais proprement sensible.

- 14 Retenons, pour notre propos, l'idée que le contenu ne préexiste pas à la forme, mais — pour le dire avec nos mots — *co-émerge* avec elle. Telle sera notre position théorique : considérer la sémiose non point comme une solidarisation ou une jonction entre un contenu donné et une expression, mais comme un processus de co-détermination et de co-fondation. Ensuite, l'œuvre d'art comme forme signifiante est pourvue d'une force qui la rend productive. Plutôt qu'une interprétation, elle appelle l'« évocation » médiée non seulement par l'intellect, mais encore par la perception sensible. Enfin, ajoutons que Gal met l'accent sur le syntaxique, au détriment du sémantique, et qu'elle vise à dégager une « *grammaire* » inhérente à l'image. Ce déplacement d'accent, qui subordonne le contenu à la forme saturée et rompt avec toutes les approches référentialistes, peut être porteur, du moins comme passage obligé : nous nous demanderons, ultérieurement, s'il ne facilite pas l'établissement d'analogies et de filiations entre les images.
- 15 Il n'en demeure pas moins que la vision de l'esthétisme ainsi prônée reste trop statique, la prise en compte de la structure finissant par l'emporter sur le processus de la structuration. L'approche reste inféodée à l'idée de l'assemblage et de l'*arrangement* d'éléments, les relations étant d'abord des relations de juxtaposition, voire des relations d'ordre logique. Afin de saisir le devenir des formes, au-delà même de la constitution de la forme, nous substituerons à la notion de combinaison celle de *configuration* précaire et foncièrement mouvante.
- 16 Tournons-nous également vers la théorie de la forme symbolique selon Cassirer, au fondement de conceptions contemporaines de la *dynamique* des systèmes. Certes, entendre par « forme symbolique » l'« énergie universelle de l'esprit par laquelle un contenu de signification spirituelle est accolé à un signe sensible concret et intrinsèquement adapté à ce signe » (Cassirer 1922, p. 13), c'est apparemment conforter l'idée de la jonction entre le plan du contenu et le plan de l'expression, plutôt que celle de leur co-constitution. Selon Cassirer, l'image artistique comprend un contenu spirituel qui est « *transporté* dans une forme sensible, visible, audible ou tactile » (nous soulignons). Ou encore, la « donnée de la sensation ou de la perception » sert de « support, comme moyen d'expression » (1923, p. 49). La notion de *direction*, définitoire de la forme symbolique selon Cassirer, n'en devient que plus précieuse. Elle invite, en effet, à considérer l'étroite intrication des plans du contenu et de l'expression à nouveaux frais : « [...] les choses, les états, les propriétés et les activités ne sont pas des contenus donnés dans la conscience, mais les modes et les directions de la mise en forme qu'elle opère » (*ibid.*, p. 234). Mise en forme ou façonnage, comme le propose Jean Lassègue (2002) dans son article sur l'actualité de la forme symbolique. Osons

rapprocher les « faits de langue » et le langage visuel pour repérer dans l'œuvre d'art la « condensation » d'une « activité qui ne renvoie pas à un sens déjà tout constitué, mais qui au contraire le façonne au cours d'un procès dont on peut étudier la générativité en distinguant les différents opérateurs qui la constituent [...] » (*ibid.* ; l'italique est dans le texte).

- 17 Mais si la générativité est centrale, comment la concevoir ? Retournons à Cassirer : en plaçant la conscience sous le signe de l'« anticipation » qui permet d'« empiète[r] sur la représentation d'un à-venir » (1923, p. 255), ce dernier insiste sur la dimension temporelle à la base, nous le confirmerons, de toute dynamique de stabilisations et de déstabilisations successives.
- 18 La notion d'anticipation gagne à être interrogée à la lumière — entre autres — de la théorie de la *Gestalt*. Il n'est pas anodin que Lassègue renvoie, dans le passage cité ci-dessus, à Cadiot et Visetti (2001a), qui distinguent dans la théorie des formes sémantiques trois phases correspondant à trois « régimes de sens » : les motifs, les profils et les thèmes. Supposant possibles l'ouverture sur le non-verbal, voire une transposition des concepts, associons-y des formes d'anticipation dites « privilégiées » : si les motifs comme « germes de signification chaotiques » font valoir des *affinités*, les profils, liés à des parcours de stabilisation sont mis en relation avec des *horizons*, les thèmes étant structurés par des *enchaînements* et des *transformations* (2002b, p. 5-6).
- 19 Pour qui cherche à établir, à terme, des filiations et des généalogies de formes « augmentant » l'image de départ, la notion de motif associée à celle de thème est immédiatement parlante. Fût-ce à la faveur d'un changement de cadre théorique : face à des tableaux, il nous faudra en effet déterminer la manière dont le repérage de motifs artistiques que Panofsky (1939) dit « pré-iconographiques » ainsi que de thèmes et de types au niveau de la signification secondaire (iconographie au sens strict), mais aussi la prise en considération de l'arrière-fond culturel (iconographie au sens large, iconologie) interagiront avec la mise à nu d'éléments « plastiques ».
- 20 Une des questions les plus délicates concernera alors le couple « nécessité vs contingence », le balisage de la production du sens, la norme pouvant la valider ou l'invalider, mais aussi l'irruption du nouveau. Or, la production d'un effet de surprise peut être pensée à partir d'un « constructivisme génétique » (Visetti 2004) qui met à profit, entre autres, les enseignements de la théorie de la *Gestalt*. Précisons-en les conditions de possibilité :

Pour le constructivisme génétique, [...], il faut reproduire d'une façon qui se sait toujours incomplète et marquée par un vague irréductible, l'actualisation d'un potentiel global qui se transforme lui-même chemin faisant. La description génétique d'une construction présente donc deux faces : l'une détermine quantitativement ce potentiel implicite au départ, en acceptant que sa détermination, même très précise, aille de pair avec une certaine opacité (comme c'est le cas lorsque le potentiel est reconstruit par inférence statistique) ; l'autre, plus qualitative et la première sur le plan phénoménologique, explicite ce qui s'actualise, et fait sens pour l'observateur qui distingue des morphologies, des organisations, des stades (*ibid.*, p. 234).
- 21 Dans ce cas, aucune détermination immanente du processus, mais bien des potentialités prévues au départ, dont certaines seront menées au stade de la réalisation. La notion de « vague » est nodale. Ainsi, ultérieurement, nous nous demanderons comment produire un tel « vague » et nous réexaminerons, d'un point de vue sémiotique et phénoménologique, la notion de morphologie, en y voyant un type

d'organisation bien particulier, qui peut être capté à l'un des stades du processus de l'advenir des formes.

- 22 Dans l'immédiat, retenons, pour clore cette première partie, des postulats et des choix épistémologiques propres à la théorie de la *Gestalt*. La différenciation des images, mais aussi l'établissement d'analogies, à partir de potentialités conduites au stade de la réalisation, pourront prendre fond sur eux. Des principes résumés et commentés par Visetti (2003) de manière critique, au-delà même de la théorie gestaltiste au sens étroit du terme. Nous les reformulons ici, en laissant voir l'horizon de nos investigations : (i) la continuité doit être rétablie en-deçà ou au-delà de la production de discontinuités, c'est-à-dire de la discrétisation ; (ii) la notion de champ permet de renvoyer au fond vital dont la dynamique est pourvue ; (iii) le champ doit assurer les échanges entre un extérieur et un intérieur ; (iv) si la forme donne au sens son « profil », c'est en conjuguant la perception, l'expression, mais aussi l'action, auxquelles des valeurs sont associées ; (v) différents points de vue sont nécessaires, inspirés par l'échelle micro-temporelle, où le risque d'une structure statique persiste, par l'échelle méso-temporelle, où les stabilisations alternent avec les transitions et les transformations, enfin par l'échelle macro-temporelle, caractérisée par des organisations culturelles qui peuvent être de type textuel ; (vi) la générativité et la différenciation des morphologies n'est pas totalement aléatoire, mais guidée par des anticipations, grâce aux tensions qui parcourent le champ ; (vii) il est possible de remonter vers une strate perceptive « antéprédicative ».
- 23 Nous avons voulu, dans cette première partie, éclairer les différentes facettes de la notion de forme en renforçant notre ancrage théorique, tout en traçant, déjà, la ligne d'horizon vers laquelle nous tendons. Au terme de ce survol, on considérera moins la forme comme une organisation ou un arrangement d'éléments encore statique que l'*advenue* de la *forme sémantique* dans un champ parcouru de tensions : sa genèse ou sa constitution sur un fond continu, quand des contenus émergent à travers des mises en forme dynamiques obéissant à une « direction » et aptes, en cela, à construire le sens à-venir en le « profilant ». Ceci grâce à des échanges entre zones intérieures au champ — le champ comporte un centre et une périphérie, avec des baisses et des regains d'intensité en fonction des régions parcourues — et des passages entre l'intérieur et l'extérieur du champ. Ces derniers sont responsables, entre autres, de l'historicisation des formes.
- 24 Cependant, l'urgence est de réfléchir davantage aux *modalités* de la *reconfiguration* de la forme, de sa « réénonciation », au-delà de la genèse de la forme. Cédons, une fois encore, la parole à Visetti (2004, p. 231), qui résume les linéaments théoriques du constructivisme génétique :
- Construire est toujours en même temps reconstruire en décalant, et toute répétition se fait dans la différence : que cela s'appelle « se reproduire », ou « autopoïèse ». De même les traces, qui survivent aux procès de construction, doivent être réactivées, reconstruites, et peut-être reconfigurées, pour jouer à nouveau un rôle en situation.
- 25 La question du *devenir des formes* fera l'objet d'un réexamen dans la deuxième partie.

2. De la vie des formes aux formes de vie

- 26 Mettre au jour des généalogies et des filiations d'images, c'est, d'office, introduire le temps, qu'Henri Focillon ([1943] 2010) qualifie à la fois de « norme de mesure » — associant le temps également à l'« architecture » dont témoignent des « milieux chronologiques stables » (*ibid.*, p. 85), tels que ceux attestés par le musée — et de « mouvement », de « devenir ». Comment concevoir l'évolution ? Le croquis ou le dessin préparatoire préparent-ils et annoncent-ils un « mieux-dire » ?
- 27 D'une part, chaque œuvre d'art, écrit Focillon (*ibid.*, p. 8), « n'est qu'apparemment immobile. Elle exprime un vœu de fixité, elle est un arrêt, mais comme un moment dans le passé. En réalité elle naît d'un changement et elle en prépare un autre ». Et il est donc possible de suivre la « fantaisie » des métamorphoses de la forme, « renouvelées » indéfiniment (*ibid.*, p. 8-9). D'autre part, le devenir n'est assimilable ni au progrès, ni à l'évolution, qui a quelque chose de
dangereux par son caractère faussement harmonique, par son parcours unilinéaire, par l'emploi dans les cas douteux, où l'on voit l'avenir aux prises avec le passé, de l'expédient des « transitions », par l'incapacité de faire place à l'énergie révolutionnaire des inventeurs (*ibid.*, p. 13).
- 28 À trop prêter aux schémas téléologiques, on finirait par se rabattre sur un devenir unilinéaire, voire rectiligne, au détriment du passage et d'une vraie transition, aux dépens de la *fluidité* qui accepte, dirons-nous, une plurilinéarité, c'est-à-dire l'entrecroisement de lignes temporelles non seulement « sinueuses » (*ibid.*, p. 86), mais encore en partie indépendantes les unes des autres. Grâce au ferment « révolutionnaire » (*ibid.*, p. 13), celles-ci peuvent provoquer, au moment de la rencontre, ce que nous appelons des bifurcations inattendues, des *pas de côté*, des imprévus et des improvisations.
- 29 Les schémas évolutifs, même s'ils n'obéissent pas au principe du progrès, soulèvent également la délicate question du *moteur* du devenir : avons-nous affaire à une logique interne, dissociée de toute intentionnalité, régie par la plus ou moins grande adaptation au contexte (sélection de potentialités inhérentes conduites au stade la réalisation) ? Dans ce cas, quel est le poids de facteurs externes, tels que le milieu socioculturel et historique (un format, un genre, un canon, un courant, un style sociolectal...) ? Et/ou la différenciation progressive est-elle liée à des choix que l'on peut dire « énonciatifs », qui allient imitation et renouvellement ?
- 30 Une autre question, tout aussi difficile, concerne la nature des métamorphoses : sont-elles nécessairement totales, affectant tous les éléments, ou un nœud structural commun aux formes peut-il opposer une résistance ? La notion de transposition, au sens où l'entendent les gestaltistes, peut être utile pour rendre compte de transitions qui retiennent « une invariance des organisations à travers leurs variations » (Rosenthal et Visetti 1999, p. 169). Mais si la reconfiguration n'est pas totale, ni la réinvention à chaque fois radicale, il faudra rendre compte d'états transitoires, intermédiaires, tendus entre ce qui *n'est plus* et ce qui *n'est pas encore*, le moment présent nouant ensemble rétentions et protentions.
- 31 Franchissant un pas, l'on se donne les moyens de « déhistoriciser » la génération des images. D'emblée, on y voit un antidote efficace contre la théorie des influences. D'où la possibilité de jeter des ponts, par exemple, chez Warburg, entre Giotto et Ghirlandaio. Davantage même : de *juxtaposer* dans des planches, comme dans l'« Atlas en images »

Mnemosyne de Warburg, des reproductions d'œuvres d'art, mais aussi des cartes postales, des timbres ou encore des photographies ; pour mieux traiter la question de la survivance (*Nachleben*)¹⁴ des formes à travers l'établissement de relations inédites. Une « déshistoricisation », selon nos termes, est facilitée par ce que Philippe-Alain Michaud commentant Warburg ([1998] 2022, p. 23) appelle la technique du « montage » : « inventer un *savoir-montage*, c'était [...] renoncer à des matrices d'intelligibilité, briser de séculaires garde-fous ». Désormais, l'image dite *en mouvement* bénéficie de ce que Warburg appelle dans son journal, en 1929, l'« iconologie des intervalles »¹⁵. Ce dispositif spatial donne-t-il lieu à des vibrations et des oscillations — des rapprochements et des éloignements — entre des images d'abord découpées et disjointes ? Ceci grâce au tissage de relations souvent surprenantes, qui redynamisent des formes possiblement figées, car entreposées dans la mémoire.

- 32 Il faudra se demander, au moment de l'analyse de *Bacchus, Venus et Cupidon* de Fiorentino, (i) dans quelle mesure la photographie et la numérisation peuvent rendre commensurables des tableaux qu'*a priori* on n'aurait pas rapprochés ; (ii) en quoi les formes émergentes ont besoin d'une instance d'énonciation intervenant dans le processus ; (iii) quelle est la part prise par le regard du spectateur, qui recule ou qui avance dans l'espace : il adopte un point de vue tantôt surplombant, tantôt détaillant ; il extrait un aspect jugé représentatif ou il considère un enchaînement (Fontanille 1999, p. 51). On peut montrer en quoi le mouvement du spectateur entre en résonance avec celui, interne à l'image, produit par des compositions jouant à la fois sur la juxtaposition et sur des déplacements qui profitent de mises en accord et en désaccord dans la simultanéité. Enfin, (iv), il faut s'interroger sur les éléments — des composantes plastiques aux motifs iconographiques et aux choix iconologiques — qui accrochent le regard : un détail, une singularité, une répétition, un contraste, etc.
- 33 Dans le cas de Warburg, l'image du *tourbillon* peut expliquer le sentiment de vertige créé par le déploiement de forces à la fois centripètes et centrifuges¹⁶. Rappelons la théorisation du tourbillon par Walter Benjamin : elle permet de saisir davantage les enjeux de l'*Atlas*.
- 34 Dans la « Préface épistémocritique » à *Origine du drame baroque allemand*, Walter Benjamin (1928 ; 1974, p. 226 ; 1985, p. 43-44) distingue l'origine (*Ursprung*) de la genèse (*Entstehung*). L'accent est mis sur l'imprévisible du « tourbillon dans le fleuve du devenir » (*Ursprung steht im Fluss des Werdens als Strudel*)¹⁷, sur la « pré- et la post-histoire des faits » (*Vor- und Nachgeschichte*) et sur ce qu'elle présuppose : l'inachevé et l'éternellement ouvert. La « détermination réciproque de l'unique et de la répétition » est révélée par une dialectique qui témoigne de l'origine, entre restitution du passé (*Wiederherstellung*) et inachèvement (« l'inachevé, toujours ouvert », *Unvollendetes, Unabgeschlossenes*). D'où une dialectique dont la synthèse élude la « réconciliation », car l'« image dialectique n'est synthèse qu'à la condition d'imaginer celle-ci comme un cristal — fragment détaché du rocher, débris, mais absolument pur dans sa structure — où brille la “sublime violence du vrai” » (Didi-Huberman, 1992, p. 133). D'un point de vue aspectuel, la « fulgurance »¹⁸ de l'image dialectique, en sa fragilité et sa négativité complexe, est d'abord inchoativité. L'image « n'est pas l'imitation des choses, mais l'intervalle rendu visible, la ligne de fracture entre les choses » (Didi-Huberman, 2000, p. 114).
- 35 La linéarité vectorisée et la causalité strictes sont ainsi remises en question. Au-delà même de l'idée d'une progression le long de lignes enchevêtrées, le tourbillon spiralaire

signifie l'élan entre pré- et post-histoire, entre répétition et prévision. Le devenir n'est pas nié, mais l'élan naît *dans* le devenir, tout comme l'origine-tourbillon, la trace étant la restitution fulgurante de l'autrefois dans le maintenant. Une manière d'être dans ce que Didi-Huberman (1992, p. 132) appelle le « présent réminiscent » : le passé *a lieu* à nouveau¹⁹.

- 36 Mais franchissons un dernier pas : il est possible de saisir *dans l'instant* un ensemble de *variantes co-présentes*. En troquant l'axe des successivités contre l'axe paradigmatique, en déplaçant l'accent des développements historiques, ordonnancés dans le temps, sur l'espace et ses topographies. Confortons davantage encore l'idée d'un présent « multiple », densifié, pourvu d'une épaisseur. Pour nous, celle-ci est constituée de couches de profondeur où se logent des images saisies dans leur simultanéité, en vertu d'un *principe de variation* interne. En témoignent les « croquis de Rembrandt fourmill[a]nt dans la peinture de Rembrandt » (Focillon, [1943] 2010, p. 8) : « Dans la même figure, il y en a beaucoup, comme dans ces dessins où les maîtres, cherchant la justesse ou la beauté d'un mouvement, superposent plusieurs bras, attachés à la même épaule » (*idem*). D'où, sur l'axe paradigmatique, à la fois un rapprochement de formes riches de possibles et de potentialités et le maintien de l'écart ou de la béance, qui fait que le sens circule entre les couches de profondeur et agit contre la compacité d'un tout de sens à jamais stabilisé.
- 37 Dans ce cas, il ne suffit plus de rappeler l'aspectualisation d'une (pluri)linéarité, des rythmiques particulières qui témoignent de ralentissements et d'accélération, de précocités, pour citer Focillon (*idem*), et de retards, de mouvements qui ne sont pas uniformes et de mises en résonance harmonieuses, couplées avec des mises en dissonance dotées d'un soubassement conflictuel. Dès lors que le point de vue diachronique est conjugué avec le point de vue *synchronique*, la succession, plus ou moins libre et déliée, peut s'ajuster à la « *superposition* de présents largement étendus » (*idem* ; nous soulignons). Focillon est particulièrement explicite à cet égard : « L'histoire de l'art nous montre, *juxtaposées dans le même moment*, des survivances et des anticipations, des formes lentes, retardataires, contemporaines de formes hardies et rapides » (*ibid.*, p. 87 ; nous soulignons). Nous faisons un pas de plus en envisageant des images *superposées*. D'où aussi une reconception du « moment », au-delà de toute succession : il « n'est pas un point quelconque sur une droite, mais un renflement, un nœud » (*ibid.*, p. 97). Et c'est en cela qu'il peut accueillir l'événement, cette « brusquerie efficace » (*ibid.*, p. 99), absolue ou relative, qui pourvoit la forme d'une « qualité novatrice et révolutionnaire » en mettant à profit une structure du temps « mobile » (*ibid.*, p. 99-100). Dans le présent, disons-nous. Secouant le joug du « déterminisme », la forme s'expose à la « fissure » et au « désaccord », en toute liberté.
- 38 On mentionnera, enfin, le *tressage* de fils, de couleurs, de formes, décrit par Damisch (1984) à propos de François Rouan. Grâce à son pouvoir de création et d'engendrement, il conjugue ensemble une temporalité plurielle et l'attribution à l'image d'une épaisseur. Dépasant la théorie traditionnelle des sources²⁰ et des influences, réexaminant les pratiques de la citation elles-mêmes, au profit de la réénonciation, l'on se rapproche alors de l'« histoire des œuvres elles-mêmes » (même si Benjamin, dans sa lettre à Florens Christian Rang, le 9 décembre 1923, refuse à l'œuvre d'art toute historicité : *Das Kunstwerk [...] ist seinem Wesentlichen nach geschichtslos. [...] eine Geschichte der Kunstwerke selbst kommt dabei nicht in Frage*)²¹. Nous envisageons, pour notre part, des

formes de vie des œuvres (Basso Fossali 2012a et b, 2019), qu'on peut appréhender successivement ou simultanément.

- 39 Il faudra maintenant creuser cette idée davantage. Les formes de vie (Fontanille 2015) entrent en collision, se relayent et se substituent les unes aux autres. Cela ne suffit pas. À un moment donné, une syntagmatique congruente avec des rôles actantiels, des passions, des valeurs... entre en résonance ou en dissonance, paradigmatiquement, avec d'autres syntagmatiques — d'autres valeurs, d'autres passions... — plus ou moins latentes. Il incombe au *montage* d'images plurielles juxtaposées, avec leurs fissures et leurs fractures, mais aussi aux *stratifications* de les *révéler*.

3. Le figuratif et le plastique : les promesses de sens

- 40 Parler de « révélation » d'images enfouies dans l'épaisseur notamment mémorielle, c'est élargir le champ de questionnement davantage. Que nous suggère tel commentaire de Michaud ([1998] 2022, p. 330), qui détecte chez Warburg une « critique implicite de la philosophie du sujet », faisant de l'auteur moins un « maître de ses énoncés » qu'une « surface d'impression où viennent *se révéler* des images ressurgies du passé » (nous soulignons) ? Faudra-t-il penser la destitution (partielle) du sujet, qui peut être un sujet d'énonciation, mais aussi un « révélateur » ? La question aura son importance quand l'analyste sera face à la génération des images par la machine.
- 41 Bien plus, si les plages warburgiennes témoignent d'une « fonction prédiscursive » (*ibid.*, p. 323), la focalisation de l'attention sur les propriétés plastiques des œuvres d'art (essentiellement, les traits éidétiques, chromatiques et topologiques, des constellations et des énergies, voire des formats, des supports et des matériaux) faciliterait l'établissement d'analogies entre les images et d'homologies, en-deçà de la migration des motifs iconographiques. Cette idée peut être argumentée à partir de deux cadres théoriques différents. D'une part, le débat gagne à distinguer, à la suite de Jean-François Bordron (2019), la forme de la *morphologie*²² : il s'agira alors de voir comment des relations entre les parties et le tout et entre les parties contribuent à faire naître des compositions méréologiques et en quoi ces relations reposent sur des tensions, des forces convergentes et divergentes. D'autre part, Jacques Fontanille (juin 2022) réexamine les spécificités et l'articulation des plans iconique et plastique :
- [...] l'iconique et le plastique sont deux manières différentes et complémentaires de construire la signification du sensible, l'une procédant par *reconnaissance* des entités sensibles (l'iconisation), et l'autre par la *projection* d'un réseau de relations entre les propriétés sensibles élémentaires (les propriétés plastiques). La dimension iconique procède d'une stabilisation des figures en vue de la *reconnaissance* d'une signification *déjà disponible*, et la dimension plastique procède d'une stabilisation des figures en vue de leur *remplissement* par une signification qui n'est *pas encore disponible*, qui est seulement *en projet* dans l'énonciation même.
- 42 D'où, pour la sémiose plastique, une tension vers un *à-venir* qui n'émergera que progressivement. D'où l'idée qu'en isolant des diagonales ou des lignes courbes, des plages chromatiques, des dispositions dans l'espace du tableau..., bref, en « suspendant la sémiose iconique », temporairement²³, en mettant entre parenthèses la reconnaissance de motifs, pour mieux capter des « promesse[s] de forme et de sémiose » (Fontanille *ibid.*), nous pouvons générer des rapprochements et des éloignements entre tableaux que la seule reconnaissance de motifs figuratifs déposés dans la mémoire pourrait freiner.

- 43 Poursuivons sur notre lancée, en adaptant les deux points de vue à notre propos : une telle « suspension de la sémiose iconique » nous permet-elle de remonter vers les *morphologies*, qui, nous l'avons suggéré plus haut, *annoncent* les formes symboliques ? Vers l'« image [qui] ne prédique pas, mais compose » (Bordron 2019)²⁴ ?
- 44 Mais si les forces sous-tendent et animent la forme comme « effet de globalité compositionnelle en équilibre dynamique » (Dondero 2022), quelle est la place du vague dont il a été question ? En quoi faut-il prévoir un moment d'incertitude qui ouvre grand l'espace des possibles et des potentialités ? Poussons notre réflexion dans ses derniers retranchements, en nous demandant, de manière plus exploratoire, s'il n'est pas avantageux, pour rendre compte des filiations de formes, de prévoir une étape de « *désaturation* » de l'image. Elle implique un appauvrissement de l'image par réduction de sa densité sémantique et syntaxique. Mais le vague ainsi produit est dépassé, dans un deuxième temps, par la mise à nu de l'« *ossature* ». Non seulement retrouvons-nous l'idée d'un nœud — structural — de base commun à plusieurs images, mais encore disposons-nous d'un premier critère pour sélectionner les variantes pertinentes sur le fond de celles qui le sont moins ou pas du tout. Le troisième moment correspond en effet à l'établissement d'analogies, suite à une *redensification*, avant la co-fondation sémiosique des plans du contenu et de l'expression que nous érigeons en critère définitoire de la forme signifiante.

4. Étude de cas : *Bacchus, Vénus et Cupidon*, une œuvre « augmentée »

- 45 Passons à l'étude d'un cas concret : l'« augmentation » du tableau *Bacchus, Vénus et Cupidon* de Rosso Fiorentino. Les enjeux sont majeurs. Dès lors qu'on fait intervenir la machine, l'horizon est celui de la *Feature Extraction*, c'est-à-dire de l'extraction automatique des qualités plastiques et formelles des collections d'images, ou encore des techniques du *Deep Learning* (solicitation des réseaux neuronaux convolutifs (CNN)). Considérons le projet de la *Media Visualization* du *Cultural Analytics Lab* dirigé par Lev Manovich. Une démarche se précise : souhaitant mettre l'accent sur des rapprochements ainsi que sur les déviations responsables de l'émergence de singularités, Lev Manovich a recours à des outils statistiques ainsi que numériques (adoption de critères précis et construction de diagrammes d'images, par exemple des tableaux de Van Gogh, sur la sélection de paramètres plastiques dont la représentation est organisée en fonction des axes d'abscisses et d'ordonnées). Il peut ainsi rendre compte des engendrements au sein de vastes corpus, soit au sein de l'œuvre d'un même artiste, soit dans les œuvres d'artistes différents²⁵.
- 46 Plus modestement, notre objectif est de mettre à l'épreuve du concret des recherches « grand public », que l'amateur d'art plus ou moins averti peut réaliser aisément. Ceci pour comprendre le potentiel de l'engendrement d'images par la machine, en évaluer la pertinence et en tracer les limites.
- 47 Pour étayer notre argumentation, rappelons les conditions de possibilité et les modalités de la constitution des images et de leur interprétation. D'abord, le fait que les segmentations et discrétisations, qui affecteront les deux sémioses, iconique ou figurative²⁶ et plastique, et qui appelleront des regroupements des propriétés isolées au sein de configurations, se profilent sur un fond continu. Ensuite la nécessité de prendre

en considération un ensemble de niveaux de pertinence organisés sur le principe de l'intégration descendante (Fontanille 2008), cela au-delà des motifs iconographiques migrant d'un tableau à un autre et des traits plastiques d'abord isolés, ensuite réunis dans des formants éidétiques, chromatiques, topologiques... : (i) le contexte iconologique, l'environnement et le milieu de sa production et circulation, (ii) les médias de diffusion tels que le musée et les archives des collections que l'on peut solliciter grâce à des algorithmes, (iii) le support, le médium, voire le tableau comme objet : la substance et le matériau transformé en matière mise en forme (par exemple, la peinture et ses pigments, le bronze, le bois...), mais aussi le cadre, (iv) le format, (v) la textualité.

- 48 Enfin, esquissons une démarche. On peut procéder en trois temps, comme nous l'avons suggéré plus haut : (i) la dédensification ou désaturation des images proposées (raréfaction des traits signifiants pris en considération) permet (ii) la mise à nu d'une « ossature », d'un invariant structural commun ou « squelette », avant (iii) une redensification permettant de statuer sur les similarités et les dissimilarités entre les tableaux réunis dans la page ou la planche. Passant de l'œuvre « autographique » à un « schéma imagé » (ou représentationnel), selon Goodman (1976 [1990], p. 273), c'est-à-dire à une image dont les « symboles sont relativement saturés » et, finalement, à un « diagramme » syntaxiquement dense, mais dont les aspects constitutifs sont soumis à une « restriction expresse et étroite » (*idem*), il s'agit avant tout de faire ressortir des relations (focalisation sur la composition, sur les lignes (abstraction faite, par exemple, de leur épaisseur), sur les forces convergentes et divergentes, etc.).
- 49 Vérifions la pertinence de ces considérations à propos du tableau *Bacchus, Vénus et Cupidon* de Fiorentino. Nous ne visons aucune exhaustivité : l'analyse doit rester inachevée, les filiations n'étant jamais stabilisées.

Recherches sur Google (avec mots-clefs)

- 50 Les repérages à travers des groupes de *mots-clefs* se complexifiant au fur et à mesure s'appuient sur des *cadres* successifs. Ils présupposent une étude du tableau source. Commençons par les éléments plastiques, avant toute reconnaissance des figures iconiques.

Figure 2



Rosso Fiorentino, *Bacchus, Vénus et Cupidon*, huile sur toile, 209 x 161 cm, Luxembourg, Musée national d'Histoire et d'Art, entre 1531 et 1532.

- 51 Ainsi, on notera que, du point de vue des couleurs, le blanc crémeux des corps de Bacchus, de Vénus et de Cupidon contraste vivement avec le rouge soutenu de l'étoffe du satyre, auquel répond le rouge plus pâle, tirant sur le rose, du vase, de la langue du lion et du carquois. On constate ainsi une gradation au niveau de la teinte, de la saturation et de la brillance de la couleur²⁷. Une rime chromatique s'établit entre le jaune plus ou moins alourdi de brun du vase et la robe du lion. Du point de vue de la composition et des lignes, on est frappé par la disposition des personnages mythologiques à droite et à gauche de Cupidon, dont la position est centrale. L'attitude penchée de Vénus, en équilibre instable sur le vase disposé à droite de l'image, produit une impression de clôture, qui est renforcée par le geste de Bacchus, rapprochant la coupe de son visage, ainsi que par l'arrondi (demi-cercle) formé par le siège sur lequel s'appuie Bacchus, par le lion couché (même si des pattes dépassent) et le vase. Les courbures voulues, déjà, par la forme ovale du tableau²⁸ — le tableau est coupé juste au-dessus de la tête des personnages, et près de leurs pieds — semblent dominer : en témoignent la courbe de l'urne/vase au premier plan, le support courbe du siège, le mouvement fait par le bras de Bacchus, la courbe de la cuisse et du dos du satyre²⁹. Cependant, cette impression de fermeture et de concentration, en écho à une composition circulaire, est immédiatement combattue par le bras droit du satyre, tendu vers un hors-champ, ainsi que par le carquois vide, qui prolonge une des jambes du lion en direction du bord du tableau. En dépit de la posture quelque peu instable de Bacchus et de Vénus sur leurs sièges, les courbures entrent immédiatement en tension avec la ligne oblique formée par l'alignement et l'élongation des jambes de Bacchus et de Vénus, mais aussi avec la diagonale reliant Cupidon enfourchant le lion au satyre à

l'arrière-plan, en passant par la main gauche de Bacchus. Enfin, les diagonales, dont le tableau peut indiquer la direction, entrent en tension avec la ligne zigzagante, tracée par les regards (de Bacchus vers Vénus, de celle-ci vers Cupidon).

- 52 Deuxième étape, nous faisons correspondre aux traits plastiques extraits du tableau source, en particulier aux choix chromatiques, des constellations de *mots-clefs* de plus en plus fournies (« Rosso Fiorentino », « Tableaux », « Blanc », « Rouge » ; « Rosso Fiorentino », « Tableaux », « Blanc », « Rouge », « Vert », « Bleu », « Jaune », etc.), avant que ne soient ciblées la composition de l'image ainsi que la nature et la directionnalité des lignes.
- 53 Résultat des recherches : Google attire l'attention sur des *réurrences signifiantes*. En l'occurrence, la *Pietà* (vers 1530-1540)³⁰ figure en première position ; elle est suivie de *La Déposition de Croix de Volterra* (1521)³¹.

Figure 3



Rosso Fiorentino, *La Déposition de Croix de Volterra*, huile sur bois, 375 x 196 cm, Italie, Pinacothèque de Volterra.

- 54 L'enjeu de ce type d'analyse réside alors dans la pertinence des choix gagée sur la mise à nu de convergences, mais aussi de divergences, qui peuvent créer une crise interprétative, mais aussi dynamiser davantage l'enquête indiciare. Par exemple, associera-t-on la couleur rouge saturée et brillante, opposée à la couleur grisâtre du fond, à un effet de dramatisation de la scène ? Ainsi, dans la partie inférieure de *La Déposition de Croix de Volterra*, une sainte femme vêtue de rouge s'agrippe aux genoux de la Vierge et, dans la partie supérieure du tableau, un personnage drapé dans un tissu rouge, au visage émacié, est couché sur la partie horizontale du « T » de la croix. Dire que le rouge (opposé par exemple au jaune pâle) symbolise la passion du Christ, c'est établir des relations de type semi-symbolique.

- 55 Pour peu que l'on ajoute d'autres cadrages — en direction, par exemple, des artistes contemporains de Fiorentino — d'autres voies s'ouvrent à nous, sans que, pour le moment, la distance avec le tableau source soit mesurée. Ainsi, on peut noter la présence du bracelet de corail rouge de l'Enfant tenant un globe dans la *Vierge à la Rose* de Francesco Mazzola dit Parmigianino (1530).

Figure 4



Francesco Mazzola Parmesan, dit Parmigianino, *La Vierge à la rose*, huile sur panneau de peuplier, 109 x 88,5 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlung Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, 1530.

- 56 En effet, dans ce dernier tableau, l'écho chromatique entre le tissu rouge drapé dans le coin supérieur droit du tableau et le bracelet, qui est relié au premier par une ligne diagonale, se double, dans la tradition iconographique, de l'attribution d'une charge symbolique : face à la passion du Christ, la rose et le globe représenteraient le salut du monde.
- 57 Immédiatement, la dramatisation entre en conflit avec l'atmosphère plus pacifiée dans le tableau source.
- 58 Continuons. Dans la *Pietà*, l'on note des similarités au niveau de la disposition des personnages à droite et à gauche du Christ, personnage « central », une ligne diagonale reliant la main gauche de la Vierge, l'épaule droite du Christ et ses jambes allongées.

Figure 5



Rosso Fiorentino, *Pietà*, huile sur toile (bois transposé sur toile), 1,27 x 1,465 x 1,63 cm, Musée du Louvre.

- 59 À cela s'ajoute l'absence de convergence des regards, qui rappelle la ligne zigzagante dans le tableau requête.
- 60 Retournons à *La Déposition de Croix de Volterra*, en abordant le tableau sous l'angle de la composition.

Figure 6



Rosso Fiorentino, *La Déposition de Croix de Volterra*, huile sur bois, 375 x 196 cm, Italie, Pinacothèque de Volterra.

- 61 Deux scènes occupant les parties supérieure et inférieure du tableau regroupent des personnages localisés dans les bordures gauche et droite du tableau, au pied des échelles ou sur leurs échelons. Les lignes serpentine convergent vers le milieu du tableau, identifié par la croix en « T », et font ressortir, par contraste, le personnage en bas à droite du tableau, qui se détourne de la scène. Toutefois, l'inclinaison du torse et le mouvement des bras repliés devant le visage, reliés avec le pied gauche par une droite verticale, confirment le pouvoir de contenance de la scène, contre toutes les velléités de hors-champ. D'où l'impression d'une composition équilibrée, voulue par la répartition des personnages à gauche et à droite de la croix, en dépit des distorsions extrêmes et d'une instabilité foncière. On peut observer une tendance à la clôture à travers, non seulement, la forme supérieure en arc, mais encore la rime qui s'établit entre deux lignes horizontales qui renvoient l'une à l'autre. Elles sont soulignées par la couleur rouge du vêtement de la femme s'agrippant aux genoux de la Vierge (dans la partie inférieure du tableau) et du vieillard allongé sur la poutre en « T » (dans la partie supérieure).
- 62 Comment exploiter ces données ? D'abord, on soulignera, ici et là, un même sens de la clôture, de l'équilibre. En même temps, l'absence de rapprochements thématiques doit nous guider vers une nouvelle enquête, centrée sur les personnages mythologiques, sur les motifs iconographiques, etc. Les mots-clefs : « Vénus », « Vénus et Cupidon », « Vénus et Bacchus », « Vénus, Bacchus et Cupidon », etc. donnent des résultats complémentaires, qu'en raison des limites ici imparties, nous n'avons pas la possibilité de commenter davantage³².

- 63 Au terme de ces repérages, faisons plusieurs constatations :
- i. une analyse affinée devrait non seulement isoler des *foyers chromatiques*, mais statuer davantage sur la pureté, la brillance, la saturation des couleurs, sur les nuances, les tonalités du clair-obscur et la densité, sur les aplats ou les dégradés, ainsi que sur les accords entre plages de couleurs (la négociation entre les pôles blanc et noir ; les relations entre le rouge et sa complémentaire vert, le bleu et sa complémentaire orange, le jaune et sa complémentaire violet...). Les transitions expérimentent des coefficients de vitesse en fonction des contrastes : ainsi, il s'agit de montrer que la technique du *sfumato* rend les contours et les surfaces plus douces et plus floues ; les transitions sont facilitées. Enfin, il faudrait rendre compte des variations dépendant des supports (la toile, le bois...) et des changements d'éclairage (par exemple, une lumière douce, un éclairage à la bougie, indirect, etc.) ;
 - ii. il est significatif qu'au gré des filiations de formes, le lien avec le tableau source devienne de plus en plus lâche. La génération de formes repose ici sur des *anticipations* : non seulement de motifs, de profils et de thèmes (Cadiot et Visetti 2001a et 2001b), mais encore de lignes, de couleurs, de topographies, de compositions, etc. Chaque tableau projette un *à-venir*, les déterminations étant à chaque fois confrontées avec le vague et ses virtualités, ses possibles et ses potentialités, disponibles pour des convocations. Ainsi, des trajets et des trajectoires s'esquissent, nous entraînant au-delà même de notre cadre initial (risque de dérive sémantique) ;
 - iii. d'où, enfin, l'urgence de la mise à contribution de l'histoire de l'art, pour valider/invalidier les résultats obtenus par la génération automatique. Ainsi, seuls des cadrages supplémentaires, en direction du maniérisme et de la peinture des XVI^e et XVII^e siècles en France et en Italie, peuvent hisser les lignes serpentine ou encore la palette des couleurs, pâles ou vives, l'arrière-fond sombre et l'impression d'un cadre dans le cadre (par exemple, à travers les lignes horizontales qui délimitent l'espace supérieur et inférieur de *La Déposition de Croix de Volterra*) au rang d'éléments caractéristiques du mouvement artistique maniériste dont Fiorentino est un représentant.
- 64 Deuxième moment de l'enquête : la mise à contribution de l'application SimArt-Datavalor (<https://simart.datavalor.com/image-similarity>³³). Les problèmes soulevés sont spécifiques.

Recherches par SimArt-Datavalor

- 65 Plusieurs différences avec les premières investigations méritent d'être signalées en amont.
- 66 D'une part, le tableau requête et les tableaux apparentés sont coprésents sur la page générée. Chaque tableau engendré par la machine est identifié par des métadonnées (nom de l'artiste, titre, date).
- 67 Ensuite, cette recherche, qui nécessite l'introduction de l'URL de l'image numérisée, ne réclame ni cadrages ni filtres *a priori*. Il incombe à l'interprétation de *désenfourer* les traits et les catégories extraits par la machine *a posteriori*³⁴. L'enquête indicielle, qui rappelle celle du détective, n'a jamais aussi bien porté son nom.
- 68 Concrètement, les manipulations par la machine appellent une visualisation des résultats sous la forme de plages ou de planches, ce qui n'est pas sans rappeler l'*Atlas* selon Warburg³⁵. On peut dans certains cas considérer ces plages comme des textes, au sens traditionnel du terme, où les cotextes de droite et de gauche, plus ou moins rapprochés, nouent des relations anaphoriques et cataphoriques qui esquissent comme

une ligne droite (vers l'arrière, soit en remontant vers la gauche et le haut du texte, et vers l'avant, en se projetant dans les espaces textuels à droite et en bas de l'unité linguistique à venir). Dans d'autres cas, l'ordonnancement « linéaire » cède le pas à la *série rhizomatique* (la *circulation* à l'intérieur de la plage ou planche peut être indiquée par des flèches pointant dans toutes les directions).

- 69 Enfin, la mise en coprésence d'images de tableaux numérisés nous demande de faire des retours répétés et systématiques vers le tableau requête, qui reste visible. La généalogie des formes réclame ainsi des *boucles*, que nous disons *rétrogrades* : (i) la *rétroprojection* des tableaux affichés sur le tableau requête donne lieu (ii) à une *épaisseur* (couches superposées où sont logés des tableaux saisis dans leur coprésence), le tableau manifesté (iii) *évoquant* des tableaux connexes. Si le tableau requête garde son « identité numérique », son « identité spécifique » ou « qualitative » change au gré des relations qui se nouent.
- 70 Considérons la plage proposée par la quête d'images plus ou moins similaires dans un corpus de douze items³⁶ :

Figure 7

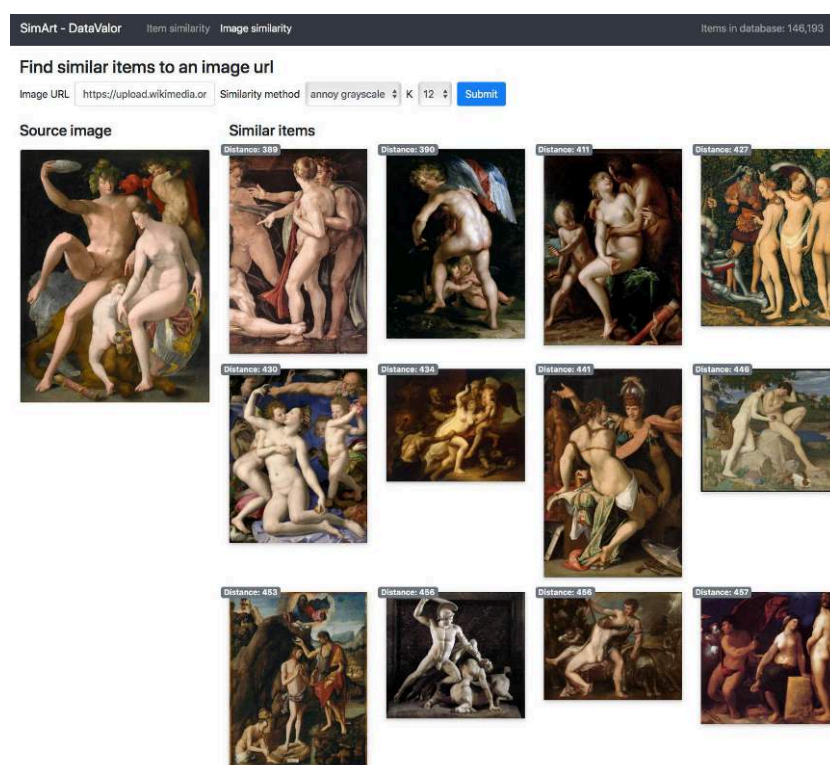
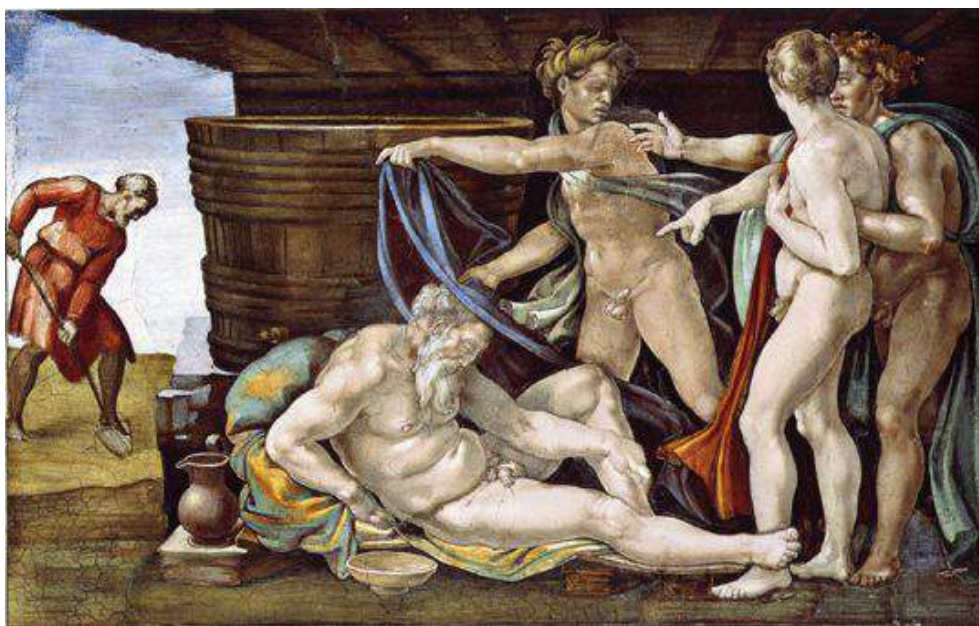


Planche de SimArt-DataValor

- 71 Commentons les résultats. En première position (indice 389) figure un détail³⁷ de la fresque *L'Ivresse de Noé*, de Michel-Ange (1509)³⁸.

Figure 8

Michel-Ange, *L'ivresse de Noé*, fresque, Chapelle Sixtine, 1509.

- 72 Les convergences sont sans doute chromatiques (corps dénudés en différentes teintes de blanc et tissu rouge) et compositionnelles : une horizontalité (Noé couché par terre) et une verticalité (les trois enfants de Noé) comme dans le tableau requête. On note également la constitution d'une cellule figurative de base formée par les trois personnages debout, grâce à la mise en résonance de plusieurs triangles (le positionnement des trois personnages dans l'espace ; le triangle ouvert à la base, formé par les jambes écartées d'un des personnages, un autre triangle, également sans base, formé par les bras tendus horizontalement de deux des enfants, parfaitement alignés, et le doigt pointé en direction de Noé, pour Cam) ; la circulation des regards. Une symétrie peut s'esquisser autour d'une diagonale marquée par le tissu rouge. En même temps, contrairement aux lignes courbes qui prévalent dans *Bacchus, Vénus et Cupidon*, où elles sont commandées également par l'ovale du tableau³⁹, et à la composition circulaire, qui produit une impression de clôture associée, sur le plan thymique, à l'apaisement, les forces centripètes (le doigt pointé) sont immédiatement aux prises avec des forces centrifuges (ouverture sur la partie gauche du tableau, qui n'est pas reproduite). Enfin, sur SimArt-Datavalor, la différence de support et de technique n'est pas prise en considération comme variable distinctive.
- 73 Le contraste est vif avec le tableau *Cupidon taillant son arc* de Rubens (1614⁴⁰, d'après le Parmesan ; en deuxième position).

Figure 9



Peter Paul Rubens, *Cupidon fabriquant son arc*, huile sur bois, 142,5 x 107 cm, München, Alte Pinakothek, 1614.

- 74 Son insertion dans cette filiation s'affranchit, visiblement, de tout cadrage d'époque ou de mouvement artistique. En revanche, une trame narrative peut se nouer entre le Cupidon fabriquant son arc, afin de lancer des flèches, et le Cupidon enfourchant un lion alors que le carquois posé à même le sol est vide (phase accomplie : les flèches ont été tirées ?).
- 75 *Jupiter, Antiope et Cupidon* de Hans von Aachen (1595)⁴¹ (troisième position) réinterprète le thème de manière sensiblement différente, le carquois, toujours de couleur rouge, étant rempli de flèches, prêtes à être tirées (le couple enlacé laisse penser qu'une flèche a déjà été tirée)⁴².

Figure 10



Hans von Aachen, *Jupiter, Antiope et Cupidon*, peint sur cuivre, 30,5 x 21 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, 1595.

- 76 Enfin, la redensification, par introduction de traits signifiants en plus de ceux qui ont d'abord été écartés (« augmentation » du tableau requête) accroît les chances de production d'un sens nouveau, qui surprend plus ou moins vivement. Un exemple est fourni par la mise en résonance/dissonance du masque représenté dans le coin inférieur droit de *Allégorie avec Vénus et Cupidon*, d'Agnolo Bronzino (vers 1545)⁴³ (l'image numérisée est affichée en cinquième position ; distance : 430), qu'une lecture allégorique rapproche de la dissimulation et de la tromperie⁴⁴, et de la forme quelque peu énigmatique qui décore le vase dans notre tableau requête.

Figure 11



Agnolo Bronzino, *Allégorie avec Vénus et Cupidon*, huile sur bois, 146 x 116 cm, Londres, National Gallery, v. 1545.

- 77 Une lecture allégorique⁴⁵ nous conduit à reconnaître dans *Bacchus, Vénus et Cupidon* une salamandre, en référence à la devise de François I^{er} : « *Nutrisco et extinguo* (« je nourris (le bon feu) et j'éteins (le mauvais) »), symbolisant l'intégrité, la constance et la pérennité⁴⁶.
- 78 Après cette double enquête, et quelle que soit l'approche retenue, une constatation s'impose : les analyses doivent s'étoffer au contact de l'histoire de l'art. Ainsi, on pourra ajouter que Bacchus représente dans le tableau requête les débordements provoqués par l'ivresse, une note bestiale et sauvage s'ajoutant à l'amour dont Vénus est le symbole. Ou encore, suivra-t-on Christine de Léotard-Sommer (2019)⁴⁷, qui voit dans la scène mythologique⁴⁸ l'« image de mémoire plastique d'un schéma de notions théologiques » ? Dira-t-on avec elle que sont « mémorisées » à travers la peinture les notions chrétiennes d'un schéma manuscrit inventé par le moine franciscain Jean Thénau (entre 1474 et 1484-vers 1543), sur commande de François I^{er}, pour représenter le monde céleste chrétien⁴⁹ ? En vertu de « transpositions plastiques », Léotard-Sommer associe le fond noir, un œil, une corne, des pampres de raisin, un muscle droit et la coupe levée à l'« encodage de Dieu » ; ou encore : le triangle avec une cuisse/hanche droite, un triangle noir dirigé vers le haut et un sexe masculin encodent la Sapience.
- 79 L'important, c'est que le dialogue entre la sémiotique, l'histoire de l'art et les *Digital Humanities* valide/invalidé, *in fine*, les rapprochements proposés par la machine. Celle-ci génère des *possibles*, que seul l'observateur-enquêteur peut rendre pertinents.
- 80 Une dernière étape s'impose : « augmenter » l'œuvre d'art, c'est faire état non seulement des changements opérés ultérieurement (ajout de bandes au pourtour, à la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e ; le format d'ovale debout devient rectangulaire),

non seulement de la restauration d'un tableau très abîmé, mais encore de ses entours : dans notre cas, de l'encadrement du tableau source par deux *tondi* latéraux⁵⁰, ainsi que des œuvres au Château de Fontainebleau (Galerie François I^{er}, chambre de la Duchesse d'Etampes, le parc....) avec lesquelles s'établissent des échos plus ou moins précis⁵¹.

Conclusion

- 81 Essayons de conclure. Nous avons d'abord cherché à réinterroger la notion de forme à partir de trois cadres théoriques différents : du *Deep Formalism* de Gal, de la théorie des formes symboliques selon Cassirer, revue par Lassègue, et, enfin, du constructivisme génétique pensé sur le modèle de la *Gestalttheorie*, par Visetti. Nous avons défini la forme comme un champ de forces convergentes et divergentes (Bordron), qui sous-tendent la cofondation et la manifestation d'une double sémiose, plastique et figurative (Fontanille).
- 82 Ensuite, réexaminant les notions de filiation et de généalogie, nous avons confronté différents points de vue : celui des successivités, compatible avec l'idée d'une évolution (éventuellement vectorisée), celui du tourbillon où l'origine renaît à chaque fois dans le devenir, celui de la variabilité intrinsèque, où la coprésence d'éléments éprouve une profondeur sur l'axe paradigmatique et, enfin, celui du tressage, qui associe successivités et stratification.
- 83 Dans la foulée, l'étude concrète de *Bacchus, Vénus et Cupidon* de Fiorentino a permis de montrer la complémentarité de deux approches guidées par la machine. Il est apparu que l'introduction de mots-clefs sur Google autorise une progression par cadrages successifs. Pour sa part, la requête par SimArt-Datavalor impose des bouclages rétrogrades et la mise en résonance des variantes disposées sur des couches de profondeur.
- 84 Finalement, quelles sont les conditions de possibilité, les chances de réussite et les modalités d'une « archéologie des formes esthétiques » ainsi que de l'« augmentation » de l'œuvre d'art, dès lors que l'observateur-analyse recourt aux programmes de traitement automatique des images ? La mise à l'épreuve concrète des hypothèses a permis de vérifier le rôle pionnier des repérages formels, mais aussi la nécessité d'introduire des paramètres figuratifs, pour procéder à une sélection, parmi les résultats affichés sur internet, de ceux qui sont pertinents. Il s'agit, d'une part, de mettre en évidence les forces convergentes et divergentes à la base de la morphologie et de la forme se déployant dans le champ du tableau comme texte et, d'autre part, d'ouvrir sur la migration des motifs iconographiques, ainsi que sur le « hors-texte », en particulier sur la manière dont les recontextualisations influent sur le devenir sémiosique des formes. Nous avons vu que les recherches sur Google attirent l'attention sur un engendrement plus linéaire, dans la durée. La notion d'anticipation selon Visetti prend toute son importance : le motif autorise une projection vers l'avant, qui informe la suite et réduit le nombre des possibles, mais s'expose aussi à l'imprévu. La machine ne se contente pas de confirmer les choix interprétatifs de l'historien de l'art, mais donne lieu à des *découvertes* : de nouvelles connexions se révèlent à nous, des mises sous l'accent insoupçonnées, des stratifications inédites, qui influent sur l'interprétation. C'est en cela que réside, pour l'essentiel, l'intérêt du recours à la machine. La requête par SimArt-Datavalor implique, nous l'avons vu, des retours en arrière et la constitution d'une épaisseur, sur l'axe vertical. Cependant, les découvertes étant plus

ou moins pertinentes, il faut que le spectateur valide ou invalide la génération, la commente et l'évalue *a posteriori*.

- 85 On peut ainsi considérer que, du point de vue de la production, la machine « redouble » le dispositif d'énonciation humain qui enchaîne les étapes suivantes (Colas-Blaise 2023, p. 192) :

Convocation > anticipation > conversion > évocation > validation

- 86 En vertu de ce dispositif, énoncer, c'est *convoquer* des formations signifiantes antécédentes (praxis énonciative), prendre une option sur la suite (*anticipation*) et *convertir* les formations antécédentes en des formations inédites, sur le fond de toutes celles qui, entreposées au second plan, entrent en résonance avec elles (*évocation*), avant la *validation* finale. Une telle énonciation, par l'homme ou par la machine, est à la base de la constitution de généalogies. Selon des modalités différentes, avec plus ou moins de bonheur, et en gérant les aléas, diversement. Le résultat produit est plus ou moins vi-lisible en termes de cohésion et de cohérence, plus ou moins novateur.
- 87 Sur ces bases, comment assurer le succès de la *démarche interprétative* ? Celle-ci doit être en trois temps, en appelant une dédensification, la mise en avant d'un invariant et une redensification des tableaux. Son succès est ainsi fonction de deux facteurs au moins : face à un engendrement des images parfois peu contrôlé, seules l'interaction entre les sémiotiques plastique et figurative ainsi que la prise en considération d'autres niveaux de pertinence permettent à l'observateur-analyste de se doter de critères de sélection performants. C'est à ces conditions qu'il devient possible de retracer les « formes de vie » (Basso Fossali) des tableaux source et requête.

BIBLIOGRAPHIE

- AUCLAIR, Valérie (2007), « L'invention décorative de la galerie François I^{er} au château de Fontainebleau », *Seizième Siècle*, 3, pp. 9-35. Disponible sur : DOI : <<https://doi.org/10.3406/xvi.2007.917> ; https://www.persee.fr/doc/xvi_1774-4466_2007_num_3_1_917> (consulté le 28/07/2022).
- BASSO FOSSALI, Pierluigi (2012a), « Possibilisation, disproportion, interpénétration : trois perspectives pour enquêter sur la productivité de la notion de forme de vie en sémiotique », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 115. Disponible sur : <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/2673>> (consulté le 28/07/2022).
- BASSO FOSSALI, Pierluigi (2012b), « À nous la philologie. L'implémentation numérique du cinéma et l'identité filmique dans l'horizon théorique de Gérard Genette », *Cinéma & Cie*, vol. XII, 18, pp. 101-112.
- BASSO FOSSALI, Pierluigi (2019), « L'image du devenir : le monde en chiffres et la passion du monitoring », *Signata - Annals of Semiotics*, 10, « Image et connaissance ». Disponible sur : DOI : <<https://doi.org/10.4000/signata.2261>> (consulté le 28/07/2022).

- BÉGUIN, Sylvie (1989), "New evidence for Rosso in France", *The Burlington Magazine*, 1041, pp. 828-838.
- BÉGUIN, Sylvie, BINENBAUM, Oreste (1972), « La galerie François I^{er} au château de Fontainebleau », *Revue de l'Art*, numéro spécial 16-17, Paris, Flammarion.
- BÉGUIN, Sylvie, KOLTZ, Jean-Luc, LAUTRAITE, Annick & RIOUX, Jean-Paul (1989), « Bacchus, Vénus et l'Amour », *Redécouverte d'un tableau de Rosso Fiorentino, peintre de François I^{er}*, Luxembourg, Kredietbank, S.A.
- BENJAMIN, Walter (1927-1940), *Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften*, R. Tiedemann (éd.), Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982 ; trad. fr. J. Lacoste, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages (1927-1940)*, R. TIEDEMANN (éd.), Paris, Le Cerf, 1989 ; réédition 1993.
- BENJAMIN, Walter (1928) *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin, E. Rowohlt ; « Ursprung des deutschen Trauerspiels », *Gesammelte Schriften*, Band I.1, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974 ; trad. fr. S. Müller, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion (Champs), 1985.
- BORDRON, Jean-François (2010), « Rhétorique et économie des images », *Protée*, vol. 38, 1, 2010, pp. 27-39.
- BORDRON Jean-François (2011), *L'Iconicité et ses images*, Paris, PUF.
- BORDRON Jean-François (2013), *Image et vérité. Essais sur les dimensions iconiques de la connaissance*, Liège, Presses universitaires de Liège.
- BORDRON Jean-François (2019), « Dynamiques des images », *Signata – Annals of Semiotics*, 10. Disponible sur : <<https://doi.org/10.4000/signata.2267>> (consulté le 28/07/2022).
- CADIOT, Pierre & VISETTI, Yves-Marie (2001a), *Pour une théorie des formes sémantiques. Motifs, profils, thèmes*, Paris, PUF.
- CADIOT, Pierre & VISETTI, Yves-Marie (2001b), « Motifs, profils, thèmes : une approche globale de la polysémie », *Cahiers de Lexicologie*, 79, pp. 5-46.
- CALIANDRO, Stefania & MENGONI, Angela 2022, « Sémiotique de l'art. L'épaisseur à l'œuvre », *Actes Sémiotiques*, 127. Disponible sur : URL : <<https://www.unilim.fr/actes-sémiotiques/7695>> ; (consulté le 28/07/2022).
- CASSIRER Ernst (1922), *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1956 ; trad. fr. J. Carro, avec l'aide de J. Gaubert, « Le concept de forme symbolique dans l'édification des sciences de l'esprit », in F. CAPEILLÈRES & H. WISMANN (éds), *Trois essais sur le symbolique*, Œuvres VI, Paris, Le Cerf, 1997, pp. 9-37.
- CASSIRER, Ernst (1923-1929), *Philosophie der symbolischen Formen*, Berlin, Bruno Cassirer ; trad. fr. *La Philosophie des formes symboliques*, 3 tomes, Paris, Éditions de Minuit, 1972 ; eng. trans. *Philosophy of Symbolic Forms*, London, Routledge, 2020.
- COLAS-BLAISE, Marion (2021), « La question du "re-" au risque de la sémiotique : déclinaisons et enjeux », in M. COLAS-BLAISE & G. TORE (dirs), « Re- ». *Répétition et reproduction dans les arts et les médias*, Paris, Mimésis, Paris, Mimésis, pp. 67-110.
- COLAS-BLAISE, Marion (2022), *L'Énonciation. Évolutions, passages, ouvertures*, Liège, Presses universitaires de Liège (Sigilla), 2023.
- DAMISCH, Hubert (1983), « La peinture est un vrai trois », *Catalogue d'exposition François Rouan*, Paris, Centre Georges Pompidou ; rééd. dans *Fenêtre jaune cadmium. Ou les dessous de la peinture*, Paris, Seuil, 1984.

- DEKONINCK, Ralph & GUIDERDONI, Agnès (dir. 2017), « Force de figures : le travail de la figurabilité entre texte et image », *La Part de l'œil*, 31 (2017-2018).
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1992), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2000), *Devant le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2002), *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Seuil ; eng. trans. *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms*, University Park, Penn State University Press, 2016.
- DONDERO Maria Giulia (2019), "Visual semiotics and automatic analysis of images from the Cultural Analytics Lab: How can quantitative and qualitative analysis be combined?", *Semiotica*, 230. Disponible sur : DOI : <10.1515/sem-2018-0104> (consulté le 28/07/2022).
- DONDERO, Maria Giulia (2020), *Les Langages de l'image. De la peinture aux Big Visual Data*, Paris, Hermann ; eng. trans. *The Language of Images: The Forms and the Forces*, Berlin-New-York, Springer, 2020.
- DONDERO, Maria Giulia (2023), « Pour une synergie entre la sémiotique et la Computer Vision. La généalogie des formes visuelles à partir de Focillon et Warburg », in A. BIGLARI (dir.), *La Sémiotique et ses horizons*, Paris, L'Harmattan (à paraître).
- FANTONI, Matthieu, *La Nympe de Fontainebleau, l'œuvre fantôme de Rosso Fiorentino*, visite-conférence au festival d'histoire de l'art 2014.
- FOCILLON, Henri (1943), *Vie des formes*, Paris, PUF ; réédition 2010.
- FONTANILLE, Jacques (1999), *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, PUF.
- FONTANILLE, Jacques (2008), *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF.
- FONTANILLE, Jacques (2023), « Archéologie et anthropologie de la dimension plastique des sémiotiques visuelles. En hommage à Jean-Marie Floch », *Estudos Semióticos*, vol. 19, 2, pp. 87-121.
- GAL, Michalle (2015), *Aestheticism: Deep Formalism ant the Emergence of Modernist Aesthetics*, Berne, Peter Lang.
- GAL, Michalle (2022), "The Inauguration of Formalism: Aestheticism and the Productive Opacity Principle", *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*, vol. 45, 2, pp. 20-30.
- GENETTE, Gérard (2010), *L'Œuvre de l'art*, Paris, Éditions du Seuil.
- GINZBURG, Carlo (1979), "Morelli, Freud, and Sherlock Holmes : Clues and Scientific Method", in U. ECO & T. SEBEOK (eds. 1984), *The Sign of Three : Dupin, Holmes, Peirce*, Bloomington, Indiana University Press, pp. 81-118 ; trad. fr. « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, 6, pp. 3-44, 1980.
- GOMBRICH Ernst (1986), *Warburg. An Intellectual Biography*, Londres, Phaidon.
- GOODMAN, Nelson (1976), *Languages of Art. An Approach to a theory of Symbols*, Indianapolis, Hackett Pub. Co. ; trad. fr. J. Morizot, *Langages de l'art*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990.
- GREIMAS Algirdas Julien (1984), « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes sémiotiques, Documents*, VI, 60.
- KLINKENBERG Jean-Marie (2016), « Un instrument au service de l'énonciation : l'index (Applications au cas de la relation texte-image) », in M. COLAS-BLAISE, L. PERRIN & G.M. TORE (dirs), *L'Énonciation aujourd'hui. Un concept clé des sciences du langage*, Limoges, Lambert-Lucas, pp. 51-68.

LASSÈGUE, Jean (2002), « Note sur l'actualité de la notion de forme symbolique », *Methodos. Savoirs et textes*, 2. Disponible sur : <<https://doi.org/10.4000/methodos.88>> (consulté le 28/07/2022).

LÉOTARD-SOMMER Christine de (2014), « Le Rosso du MNHA : une image de mémoire », *Hémecht*, 66, pp. 25-52.

LÉOTARD-SOMMER Christine de (2019), « Maniérisme et Art de mémoire plastique à Fontainebleau : un exemple majeur de la Galerie François I^{er}. L'art de Mémoire et sa pratique plastique à la Renaissance, dans les années 1530 : l'exemple du *Bacchus et Vénus* de Rosso (MNHA de Luxembourg), et de son encadrement resté en place à l'extrémité Ouest de la Galerie François I^{er} de Fontainebleau ». Disponible sur <<https://www.academia.edu>> (consulté le 28/07/2022).

MICHAUD Philippe-Alain (1998), *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Éditions Macula ; réédition 2022.

MITCHELL, W.J.T. (2005), *What do Pictures Want. The Lives and Loves of Images*, Chicago, Chicago University Press ; trad. fr. *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, Paris, Les Presses du Réel, 2014.

ORBAY, François de (1676), *Coupe sur la galerie François I^{er} avec façade en retour de la Belle Cheminée*, Paris Archives Nationales, Service des cartes et des plans.

PANOFKY, Erwin (1939), *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Oxford University Press; trad. fr. C. Herbertte et B. Teyssèdre, *Essais d'iconologie : thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1967 ; trad. all. D. Schwarz, *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance*, Köln, Dumont, 1980.

PICHEAU, Laëtitia (2018), « Histoire matérielle de la réception de la galerie François I^{er} », in C. BETELU, A. SERVAIS & C. PARMENTIER (dirs), *Contribution à une histoire technologique de l'art*, Actes de journées d'étude de la composante de recherche PBC, Paris, INHA, site de l'HiCSA, pp. 190-199.

ROSENTHAL, Victor & VISETTI, Yves-Marie (1999), « Sens et temps de la Gestalt », *Intellectica*, 28, pp. 147-227.

THENAUD, Jean (1535-1536), *Traicté de la Cabale*, Cabinet privé de François I^{er} ; notice du catalogue : <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55008904n>> (consulté le 28/07/2022) ; réédition, Paris, Honoré Champion, 2007.

TORE, Gian Maria (2011), « *Remake, Rewind, Reset!* La question du “re-” et la leçon des arts et des médias aujourd'hui », in M. COLAS-BLAISE & G. TORE (dirs), « *Re-* ». *Répétition et reproduction dans les arts et les médias*, Paris, Mimésis, pp. 15-66.

VISETTI, Yves-Marie (2003), « Formes et théories dynamiques du sens » *Texte* !- Disponible sur : <http://www.revue-texto.net/Inedits/Visetti/Visetti_Formes1.html> (consulté le 28/07/2022).

VISETTI, Yves-Marie (2004/2), « Constructivismes, émergences : une analyse sémantique et thématique », *Intellectica. Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, 39, pp. 229-259. Disponible sur : DOI : <<https://doi.org/10.3406/intel.2004.1219> ; https://www.persee.fr/doc/intel_0769-4113_2004_num_39_2_1219> (consulté le 28/07/2022).

WARBURG, Aby (1924-1929), *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Berlin, Akademie Verlag, 2000 ; trad. fr. *L'Atlas mnémosyne*, Paris, Éditions Atelier de l'écarquillé, 2012 ; eng. trans. *Der Bilderatlas Mnemosyne – The Original*, Berlin, Hatje Cantz Verlag, 2020.

NOTES

1. Cette réflexion doit beaucoup aux présentations et aux échanges qui ont lieu dans le cadre du programme de recherche « Analyse d'œuvres d'art augmentée (AAA). Dispositif d'interprétation assistée par ordinateur pour les images d'art » (1^{er} mars 2021 – 28 février 2025). Il s'agit d'une coopération entre le CNRS français, l'Université de Lyon2, l'Université de Liège et l'Université du Luxembourg, financée par le programme ANR/FNR. Le projet, qui est porté par Pierluigi Basso Fossali (Université de Lyon 2) et par Gian Maria Tore (Université du Luxembourg), se propose de développer un outil adapté à un contexte muséal spécifique. Il s'agit d'étudier différents niveaux d'organisation et de constituer des généalogies en mettant une œuvre observée *in situ* en relation avec un corpus d'images en libre accès.
2. En parlant d'« augmentation », nous ne renvoyons pas à la réalité augmentée, mais nous entendons par là qu'un tableau établit, à travers les siècles, des connexions multiples avec d'autres tableaux, antécédents ou postérieurs.
3. Dans l'édition de *Vie de Rosso*, de 1568, Vasari mentionne deux peintures, qu'il appelle *Bacchus et Vénus* et *Vénus et Cupidon* (où Cupidon est un adolescent et non un *amorino*). Il décrit longuement *Bacchus et Vénus*. Malgré des ambiguïtés (ainsi, Vasari parle d'un ours et non d'un lion), Béguin (1989) considère que ce tableau est proche de celui conservé au Luxembourg. L'emplacement exact du tableau est sujet à discussion : alors que Béguin le situe dans la Galerie Est, Léotard-Sommer parle d'un accrochage originel à l'extrémité Ouest de la Galerie. Il a été décroché en 1701, sous Louis XIV qui, sous l'influence de Madame de Maintenon, reproche à *Bacchus, Vénus et Cupidon* ainsi qu'à un tableau du Primatice leur irrégularité et leur préférence des « sujets sages pris dans la métamorphose » (cf. Béguin, *ibid.*). On conserve cependant un dessin de la Galerie, réalisé par François d'Orbay en 1676.
4. Pour un survol, on peut se reporter à Auclair (2007) et à Picheau (2018). Voir aussi Béguin & Binenbaum (1972).
5. Le tableau a été donné au MNHA autour de 1877. Selon le MNHA, le tableau a été réalisé vers 1535-1539. Il s'agit d'une huile sur toile, 209 x 161 cm (dimensions actuelles ; le format originel était en ovale debout). Cf. Béguin, Koltz, Lautraite & Rioux (1989).
6. Gérard Genette (2010, p. 356) distingue entre l'« identité numérique » ou « individuelle » et l'« identité spécifique » ou « qualitative » : « Les objets physiques, qui ont une durée de persistance, voient leur identité définie [...] par ces deux paramètres qui sont l'identité numérique (le tableau que je trouve accroché ce matin dans mon salon est — probablement — le même que celui que j'y avais laissé hier soir) et l'identité spécifique, ou qualitative : ce tableau présente un certain nombre de caractéristiques, propres ou partagées, qu'une description doit énumérer pour être exhaustive. L'identité numérique est tenue pour immuable sauf destruction totale [...], mais l'identité spécifique d'un objet d'immanence, comme de tout objet physique, ne cesse de se modifier dans le temps [...]. »
7. L'application a été développée par l'équipe Datavalor du LIRIS – UMR CNRS 5205 (Laboratoire d'Informatique en Image et Systèmes d'information, Université de Lyon). Les images du jeu de données sont, dans un premier temps, mises en niveau de gris, puis à partir d'un réseau pré-entraîné sur « imagenet » (le réseau utilisé est le réseau ResNet50), leurs caractéristiques sont extraites et représentées dans un espace de dimension 2048. Ces caractéristiques vont alimenter une approche heuristique de l'algorithme ANNOY (Spotify), afin de calculer les distances entre les plus proches voisins. Cela permet, à partir d'une image requête et des caractéristiques qui en sont extraites, de réduire le temps de calcul des distances (la distance utilisée est la distance euclidienne).
8. Cf. l'argumentaire proposé par les coordinateurs du présent numéro de *Signata*.
9. Pour ce terme, cf. l'argumentaire de ce numéro de *Signata* et la référence à Carlo Ginzburg (1979).

10. Ces considérations se profilent sur l'arrière-fond, plus général, de la différence entre un système organiciste, de type hégélien, et une théorie générative qui s'appuie sur le paradigme biologiste (cf. notamment Brunetière). Les changements lents et les mutations brusques n'excluent pas une polémologie latente.
11. À ce propos, on pourra se tourner entre autres vers Colas-Blaise (2021).
12. Nous renvoyons au texte d'une conférence intitulée « La dimension iconique et la dimension plastique. Petite chronique d'une grande distinction méthodologique », donnée dans le cadre du Festival de Sémiotique, organisé par Anne Beyaert-Geslin à Bordeaux, du 22 au 24 juin 2022. Voir également Fontanille (2023).
13. Cf. Basso Fossali (2019) au sujet de quatre éléments entrant dans la définition de l'image : d'abord, un « encadrement », ensuite « une implication dans des valeurs sensibles ayant une organisation et une proportion autonomes par rapport au corps du sujet de la perception ». Par ailleurs, il faut considérer « un hiatus intentionnel entre contraintes et contingences de la perception ». Ces dernières « ouvrent des accès au sens pluriels et susceptibles d'être finalisés différemment ». La notion de « "terrain de jeu" possible de la *visée* » est à la base de l'exploration de plusieurs sémioses.
14. Au sujet de la notion de « survivance » d'après Aby Warburg, cf. Didi-Huberman (2002).
15. Cf. Ernst Gombrich (1986, p. 253) ; cité par Michaud ([1998] 2022, p. 321).
16. Michaud ([1998] 2022, p. 27) parle de la « temporalité si particulière d'oublis et de revenances, de tourbillons et d'anachronismes ».
17. Au sujet de la logique tourbillonnaire et de l'énonciation, cf. également Tore (2021).
18. Cf. Benjamin (1927-1940 ; 1993, p. 491) : « L'image dialectique est une image fulgurante. C'est donc comme image fulgurante dans le Maintenant de la connaissabilité qu'il faut retenir l'Autrefois. »
19. Cf. Didi-Huberman (1992, p. 138-139) : « N'oublions pas que toute cette relation est décrite par Benjamin à travers le mot de *dialectique*, qui nous parle de déchirure, de distance, mais aussi de passage ou de procession (ce sont là les trois significations essentielles de la particule *dia*), ainsi qu'avec le mot de *critique*, qui réinsiste quant à lui sur le lien de toute interprétation avec un processus d'ouverture, de séparation (que dit en grec le verbe *krineîn*). »
20. Pour notre part, quand nous mettrons la machine à contribution, nous entendrons par tableau *source* celui qui se trouve au départ d'une enfilade de tableaux.
21. À propos de cette référence, on se reportera aussi à Stefania Caliendo et Angela Mengoni (dirs) (2022).
22. Bordron (2019) distingue la forme, définie comme une structure symbolique, qui requiert des règles, et la morphologie de la substance.
23. « On ne pourrait sérieusement soutenir ni que les couleurs et les textures de la dimension plastique ne participeraient pas à la reconnaissance iconique, ni que les propriétés qui assurent la reconnaissance d'une figure iconique ne participeraient pas à la projection d'une organisation plastique » (Fontanille, juin 2022).
24. Selon Bordron (2010, 2011 ; 2013, p. 75), la prédication symbolique est distincte de la prédication iconique, qui demande à l'écran d'assurer une unification. La composition méréologique est fonction de liaisons et de déliaisons. Sur elles repose la dynamique que nous avons en vue, avec ses passages et ses transitions, encore en-deçà de l'« économie symbolique » instituée.
25. Cf. Dondero (2019) à propos de deux stratégies de la *Media Visualization* : (i) le montage, qui met à profit les métadonnées standard (date, nom du peintre, etc.), et permet de dégager des régularités, certaines images faisant valoir leur caractère unique, et (ii) le diagramme, à partir de descripteurs visuels, c'est-à-dire (Dondero *ibid.*) d'un certain nombre de traits plastiques tels que la saturation, la luminosité, les morphologies, les types de lignes, les angles, etc. extraits de la collection des images. Il s'agit alors de montrer que, selon Manovich, le contenu et la composition

peuvent à chaque fois changer en fonction de la couche d'éléments visuels retenue. Voir aussi Dondero (2022).

26. Nous privilégions, ici, la notion de figuratif, que l'on retrouve dans celle de configuration, qui est centrale. Pour les formants figuratifs et plastiques, on pourra remonter à Greimas (1984).

27. La *Media Visualization* selon Manovich permettrait, sans doute, de répartir topologiquement une collection de tableaux de Fiorentino, grâce à des paramètres affinés : la teinte, la saturation, la luminosité, la distance entre les tableaux numérisés permettant de dégager des clusters et des singularités stylistiques. Or, ce type d'analyse ne ferait que confirmer une de nos intuitions ici : la visualisation n'est signifiante que parce qu'elle témoigne, dès le premier abord, de l'adoption de filtres associés à des cadrages — par exemple, l'œuvre de Van Gogh, le genre du portrait, etc. — à même à la fois d'unifier, de favoriser la cohérence et la cohésion de l'ensemble considéré, provisoirement, comme un tout, et de faire ressortir les déviations.

28. L'historien de l'art sera sensible au fait que le tableau actuel, qui a été transformé aux ^{xvii} et ^{xviii} siècles, est rectangulaire.

29. Ultérieurement, au moment de la transformation du tableau d'origine, la main et le bras de Vénus ont été complétés par une bande ajoutée.

30. Rosso Fiorentino, *Pietà*, huile sur toile (bois transposé sur toile), 1,27 x 1,465 x 1,63 cm, Musée du Louvre.

31. Rosso Fiorentino, *La Déposition de Croix de Volterra*, huile sur bois, 375 x 196 cm, Italie, Pinacothèque de Volterra. Souhaitant commenter les étapes de l'analyse, plutôt que de tenir compte de tous les résultats, nous ne nous attarderons pas sur les autres tableaux montrés à l'écran. On se contentera de noter que *La Vierge à l'Enfant en Majesté et Saints Jean le Baptiste, Antoine-Abbé, Stéphane et Jérôme* (tempera sur bois, 1,72 x 1,41, Florence, Galerie des Offices, 1519) figure en troisième position, la récurrence invitant à des recherches supplémentaires.

32. Voici, sur l'espace d'un siècle et par ordre chronologique, une petite sélection de tableaux confirmant la récurrence d'une même thématique au ^{xvi} siècle et au début du ^{xvii} : Giorgione, *Vénus endormie*, 108,5 x 175 cm, Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister, vers 1508-1510 ; Titien, *Vénus et Cupidon*, huile sur toile, 110,5 x 138,4 cm, Wallace Collection, 1515 ; Palma le Vieux, *Vénus et Cupidon*, huile sur toile, Cambridge Fitzwilliam Museum, 1523-1524 ; Lorenzo Lotto, *Vénus et Cupidon*, huile sur toile, 92,4 x 114 cm, The Metropolitan Museum of Art, 1525-1530 ; Cranach l'Ancien, *La plainte de Cupidon à Vénus*, huile sur panneau de bois, 81,3 x 54,6 cm, National Gallery, 1525 ; Corrège, *Vénus et Cupidon avec un satyre*, huile sur toile, 188 x 125 cm, Musée du Louvre, vers 1528 ; Véronèse, *Mars et Vénus*, huile sur toile, 205,7 x 161 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, 1570 ; Véronèse, *Vénus avec l'Amour tenant un miroir*, peinture sur toile, 161,3 x 120,7 cm, Omaha, Jocelyn Art Museum, 1575 ; Spranger, *Vénus et Adonis*, 135 x 109 cm, Rijksmuseum, vers 1587 ; Hans von Aachen, *Bacchus, Vénus et Cupidon*, huile sur toile, 63 x 50 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, 1585 ; Rubens, *Vénus, Cupidon, Bacchus et Cérès*, huile sur toile, 141 x 200 cm, Museumslandschaft Hessen Kassel, 1612-1613 ; Rottenhammer, *Vénus et Cupidon*, huile sur cuivre, 26 x 20 cm, coll. privée, 1620.

33. Cette application trouve soit des données similaires à une image URL, soit des images similaires. Nous recourons à la seconde fonction. L'image URL utilisée ici est la suivante : [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1b/Rosso_fiorentino_\(attr.\),_baccho,_venere_e_marte.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1b/Rosso_fiorentino_(attr.),_baccho,_venere_e_marte.jpg).

34. On constatera le mélange des paramètres (catégories relatives aux formants figuratifs et plastiques) et l'impossibilité d'établir aucune priorité ni aucune pondération.

35. Les chercheurs participant au projet de recherche AAA peuvent avoir recours à Miro (<https://miro.com>), une plateforme dédiée à la collaboration visuelle.

36. On peut générer jusqu'à 48 images.

37. On note des opérations rhétoriques de déplacement : ainsi, du tout vers la partie (du tableau vers une partie). Dans la deuxième image, *Cupidon fabriquant son arc*, de Rubens (1614), le

personnage de Cupidon est hissé au rang de personnage unique. La partie (dans le tableau requête) devient le tout.

38. Michel-Ange, *L'Ivresse de Noé*, fresque, 170 x 260 cm, Rome, Musées du Vatican, Chapelle Sixtine, 1509.

39. Le format a, à l'image du cadre (Klinkenberg 2016), une fonction indexicale de centrage et d'homogénéisation.

40. Peter Paul Rubens, *Cupidon taillant son arc*, huile sur bois, 142,5 x 107 cm, München, Alte Pinakothek, 1614.

41. Hans von Aachen, *Jupiter, Antiope et Cupidon*, peint sur cuivre, 30,5 x 21 cm, Kunsthistorisches Museum, 1595.

42. Par ailleurs, l'on peut noter la récurrence de la forme triangulaire formée par la jambe droite de Cupidon et la jambe gauche d'Antiope, dans le coin gauche inférieur, des symétries par rapport à une ligne oblique reliant la tête de Jupiter au pied droit de Cupidon (en passant par la main droite de Jupiter), ou encore une opposition entre le geste qui enserre et le bras gauche de Cupidon, tendu vers le bord gauche du tableau.

43. Agnolo Bronzino, *Allégorie avec Vénus et Cupidon*, huile sur bois, 146 x 116 cm, Londres, National Gallery, v. 1545.

44. Pour approfondir l'analyse, il faudrait s'attarder sur le visage à l'allure de masque qui, en haut à gauche de l'image, est volontiers associé à la figure de l'Oubli. On peut associer l'Oubli au Temps, symbolisé par le vieil homme barbu recouvrant la scène incestueuse d'un voile bleu (le mouvement horizontal, en écho aux jambes repliées en bas de l'image, renvoie à une composition similaire dans *Bacchus, Vénus et Cupidon*, voire dans *La Déposition de croix de Volterra*). On pourra également entamer des recherches parallèles sur la récurrence des masques dans la peinture de cette époque. Cf. aussi *Tête de Méduse*, du Caravage, huile sur toile de lin, montée sur un bouclier de parade en peuplier, 60 x 55 cm, Florence, Galerie des Offices, 1597-1598. Méduse, légèrement de profil, qui a la bouche ouverte, les yeux révulsés, les cheveux en serpents, n'est pas sans rappeler la figure de l'Oubli, dans le tableau de Bronzino. L'expression de cette dernière est horrifiée (sans doute devant l'amour incestueux de Vénus et Cupidon).

45. Cf. également le lion comme allégorie du roi.

46. Au château de Fontainebleau (Galerie François I^{er}), Francisque Scibec de Carpi orna des boiseries en noyer de salamandres sculptées (1539).

47. Nous renvoyons à un texte publié sur Internet, en 2019, suite à la thèse de doctorat en histoire de l'art (Université Bordeaux-Montaigne, 2019), intitulée « Sans Bacchus et Vénus, la Galerie se refroidit : dispositif libérant le programme de l'intégralité du décor de la Galerie du Roi de Fontainebleau ».

48. Christine de Léotard-Sommer identifie également deux « allégories savantes, l'enfant à l'envers sur le lion comme allégorie du désir refroidi de Vénus, en peine d'être "amour vainqueur", et le faune au visage d'enfant rieur comme allégorie d'un "tout" harmonieux (Pan Faunus de l'orphisme) unissant les plaisirs intenses promis aux trois autres figures dans un avenir proche (enfant rieur de la 4^e églogue des *Bucoliques* de Virgile) ».

49. Le croquis inscrit les mots français « Charité », « Sapience », « Justice », « Force », « Tempérance », « Espérance, Foi », « Persévérance », « Obédience », entourés de petits soleils, dans deux grands losanges et huit petits triangles.

50. Il s'agit alors de montrer en quoi les scènes latérales sont liées à la scène centrale, en quoi d'autres composants pour ainsi dire s'autonomisent.

51. Retenons, sans prétention à l'exhaustivité, la *Naissance de Vénus*, d'après le stuc endommagé de Fiorentino sur le mur nord de la Galerie, *Mars et Vénus*, dessin de Fiorentino, *Vénus frustrée* de Fiorentino (fresque et stuc) sur le mur nord de la Galerie, mais aussi *Les trois destins*, de Pierre Milan, œuvre réalisée d'après Fiorentino, et *La Nymphe de Fontainebleau* (n.d.), gravée par Pierre Milan (documenté en 1542/1557 ; Fantoni, 2014), complétée par René Boyvin, d'après Fiorentino,

sur un dessin de Rosso, Musée national de la Renaissance, Ecouen. On peut établir une ressemblance avec l'une des *Parques* dans une gravure de René Boyvin ainsi qu'avec *La Fortune*, enserrée dans le médaillon de stuc à l'extrémité Ouest de la Galerie (toujours au Château de Fontainebleau, mais dans la chambre de la Duchesse d'Etampes, on peut mentionner deux fresques avec cariatides du Primatice [dont *Apelle peignant Alexandre et Campaspe*, gravure sur cuivre, 37,5 x 26 cm, British Museum, entre 1541 et 1545]). On notera des ramifications non seulement vers la gravure, mais encore vers des sculptures en bronze, tels que le relief de Cellini, *Nymphe au Cerf*, de Fontainebleau, 1543, ou *Vénus de Cnide*, du Primatice, 1543.

RÉSUMÉS

Dans cet article, nous nous interrogeons sur l'œuvre d'art « augmentée » à la lumière des filiations et généalogies de formes, qui sont à la base de ses formes de vie. D'abord, nous étudions la notion de forme, essentiellement à partir du *Deep Formalism* de Gal, de la théorie des formes symboliques selon Cassirer, revue par Lassègue, et du constructivisme génétique pensé sur le modèle de la *Gestalttheorie* selon Visetti. Nous définissons la forme comme champ de forces convergentes et divergentes (Bordron) sous-tendant une double sémiose, plastique et figurative ou iconique (Fontanille). Ensuite, nous visons à rendre compte des modalités de la filiation et de la généalogie (successivités, tourbillon, variabilité intrinsèque), avant de montrer en quoi l'analyse du tableau Bacchus, Vénus et Cupidon (1531-1532) de Rosso Fiorentino peut bénéficier de deux approches guidées par la machine (mots-clefs sur Google et requête par SimArt-Datavalor). Il s'agit de dégager une démarche interprétative et d'en évaluer les conditions de réussite du point de vue de l'observateur qui se dote de critères de sélection performants.

In this article, we examine the "augmented" work of art in the light of the filiations and genealogies of forms that underlie its forms of life. First, we study the notion of form, essentially from Gal's *Deep Formalism*, Cassirer's theory of symbolic forms, reviewed by Lassègue, and genetic constructivism based on *Gestalttheorie* (Visetti). We define the form as a field of convergent and divergent forces (Bordron) underpinning a double semiosis, plastic and figurative or iconic (Fontanille). Next, we aim to account for the modalities of filiation and genealogy (successivity, "tourbillon", intrinsic variability), before showing how the analysis of Rosso Fiorentino's painting *Bacchus, Venus and Cupid* (1531-1532) can benefit from two machine-guided approaches (Google keywords and SimArt-Datavalor query). The aim is to identify an interpretative approach and evaluate the conditions for success, from the point of view of the observer equipped with effective selection criteria.

INDEX

Mots-clés : œuvre « augmentée », forme, forme de vie, ordinateur, démarche interprétative

Keywords : "augmented" work, form, life form, computer, interpretative approach

AUTEUR

MARION COLAS-BLAISE

Professeur émérite à l'Université du Luxembourg, Marion Colas-Blaise est l'auteur de nombreuses publications dans les domaines de la sémiotique théorique, littéraire et visuelle, des linguistiques de l'énonciation, de la stylistique et de l'analyse des discours. Entre autres, elle a publié *L'Énonciation. Évolutions, passages, ouvertures* (Presses universitaires de Liège, 2023, 351 p.) et elle a codirigé *L'Énonciation aujourd'hui, un concept clé des sciences du langage* (Lambert-Lucas, 2016) et « Re- ». *Répétition et reproduction dans les arts et les médias* (Mimésis, 2021).

Courriel : marion.colas[at]uni.lu

Professor emeritus at the University of Luxembourg, Marion Colas-Blaise is the author of numerous publications in the fields of theoretical, literary and visual semiotics, linguistics of enunciation, stylistics and discourse analysis. Her publications include *L'Énonciation. Évolutions, passages, ouvertures* (Presses universitaires de Liège, 2023, 351 p.) and the co-editions *L'Énonciation aujourd'hui, un concept clé des sciences du langage* (Lambert-Lucas, 2016) and "Re-". *Répétition et reproduction dans les arts et les médias* (Mimésis, 2021).

Email : marion.colas[at]uni.lu

Symbolisation et augmentation : la forme symbolique à l'ère du numérique

Symbolization and augmented reality: symbolic form in the digital age

Pierluigi Basso Fossali

NOTE DE L'AUTEUR

Cette contribution synthétise et prolonge une série de réflexions réalisées dans le cadre du projet ANR AAA – *Augmented Artwork Analysis* et présentées à l'occasion de deux interventions réalisées à Liège : (i) « Systèmes d'exclusion et classes de "synonymie" visuelle », en 2019, dans le colloque international *La généalogie des formes dans la perspective du Deep Learning* ; (ii) « L'image augmentée à l'épreuve du concept de forme symbolique », en 2021, dans le cadre du séminaire international IMACTIS, organisé par Maria Giulia Dondero et Enzo D'Armenio. L'auteur a le plaisir de remercier Maria Giulia Dondero, Sophie Raux et Julien Thiburce pour leurs relectures précieuses.

1. Le concept de forme à l'épreuve de la sémiotique

1.1. La forme comme principe scientifique et philosophique : le couplage sémiotique

- 1 La notion de *forme* assume de manière presque inévitable le rôle clé d'articulation entre recherche historique et traitement informatique des données, s'imposant comme un élément susceptible de recevoir, d'une part, des stabilisations descriptives dans la constitution de généalogies de production et de réception (*objectivations*), d'autre part, des transpositions et des analyses discrètes (*manipulations*). Grâce à la notion de forme, découverte et création, perception et dessein trouvent une complémentarité de rôles ;

en signalant des organisations en entrée et en sortie dans nos manières d'habiter le monde, les formes arrivent à définir, dans l'esprit, et à incarner, dans les pratiques, les articulations signifiantes entre un plan de l'expression et un plan du contenu.

- 2 Alliée d'une approche scientifique au vu de ses attestations ordonnées, la *forme* n'a jamais manqué de s'offrir à une réflexion philosophique concernant sa significativité. Cette dernière s'affirme au croisement, d'une part, d'une série de modulations sous-jacentes qui semblent presque pousser la forme à émerger, à se purifier, à entrer en variation de manière productive ; et d'autre part, d'une gamme de modalisations relevant d'un savoir-faire (technique) et d'une normativité (canonicité). En ce sens, la forme a été vue comme un germe de vitalité de la culture qui ne passe pas nécessairement par le subjectivisme ; en effet, le « vouloir-faire » de l'*artifex* est contrebalancé, voire subjugué par une morphogénèse qui suit ses propres possibilités de structuration et de réorganisation.
- 3 Le "refroidissement" de l'histoire assuré par la notion de *forme* est lié à cette "désubjectivation" qui conçoit *reprise* et *innovation* comme des occasions de révélation du potentiel intrinsèque d'une culture, l'individu étant seulement l'ambassadeur, ou tout au plus le catalyseur, qui garantit la rencontre productive entre deux processualités : *morphogénèse* et *formativité*¹. Cette rencontre resterait "abstraite" jusqu'à la concrétisation d'une manifestation formelle locale, de sorte à neutraliser en amont tout parti pris, qu'il soit uniquement idéaliste ou, au contraire, unilatéralement instrumental.
- 4 La forme a pu fonctionner comme un principe de convergence entre exigence scientifique d'objectivation et précaution philosophique de généralisation de significativité, cette dernière pouvant basculer, avec des dosages différents, entre expression a priori d'une *physis* et incarnation d'un *logos* négocié a posteriori. La forme interroge le faire humain entre instance d'expression reçue et contenu projeté, les deux principes d'organisation s'articulant selon des renversements de hiérarchie et de perspective signifiante. Dans ce croisement qui donne lieu à des interrogations mutuelles, à même de multiplier les articulations entre expression et contenu selon la rentrée (*re-entry*)² d'une perspective dans l'autre (mise en abyme), peut s'établir un concept opérationnel de *forme symbolique*.
- 5 Normalement, on a privilégié la dimension instituée de la forme symbolique ; elle tiendrait alors en mémoire :
 - i. la constitution, sur le plan de l'expression, d'un ordre compositionnel selon les "nécessités" internes du matériel convoqué tout comme selon les limites de la *techné* et le *nomos* de la communauté pratique (rencontres contingentes des *formes du temps*) ;
 - ii. la préservation, sur le plan du contenu, de la symbolisation des instances pratiques à travers les motifs stabilisés (une sorte d'"héraldique") et la consolidation à leur tour de ces derniers à travers des patterns intentionnels qui président la différenciation sociale (déclinaison indispensable de l'*histoire en formes*).
- 6 Nous pouvons renverser cette vision instituée et valoriser au contraire le potentiel de la forme symbolique en tant que force instituante à même de régénérer sans cesse le couplage structural entre *formes du temps* et *histoire en formes*. Dans une écologie sémiotique de la culture (Basso Fossali 2017a ; 2022), la *forme symbolique* montre sa capacité à tisser des liens entre des processualités applicatives et régénératives, entre deux *actantialisations* du matériel culturel disponible qui ne peuvent pas être subsumées dans une même organisation, ce qui réaffirme un principe sémiotique d'articulation

entre deux plans d'organisation. Les points d'articulation rendent paradoxal l'espace dans lequel ils se réalisent, comme s'il était "site" de deux manières d'y entrer, car aucune "régionalisation" a lieu, aucun front peut affirmer des propriétés exclusives. L'énonciation de la forme symbolique n'a pas de site propre car elle doit observer comment les processualités prises en charge parviennent à s'articuler dans un espace partagé, les valeurs étant constituées selon des pertinences participatives. Les relectures morphogénétiques (*signatures*) et les prospections performatives (*grammaires*), les interrogations des structurations événementielles (*émergences*) et les transpositions de formants déjà dotés d'une visée téléologique (*transductions*) génèrent une pluralité d'articulations qui peuvent échanger leur rôle de moteurs de la significativité, en se positionnant sur des plans de pertinence différents. En définitive, ce n'est pas la forme symbolique qui est énoncée, mais l'énonciation qui est toujours guidée par une forme symbolique qui lui permet d'être à la fois *instance structurante* de relations actantielles internes (espace prédicatif) et *composante dévolue* à un cadre praxique plus large (le côté *dire* doit alors être associé à son côté *montrer*). En ce sens, nous essayeront de prouver que la forme symbolique transfère et généralise le principe d'articulation des plans du langage aux plans de pertinence (Fontanille 2008³).

1.2. Principe de configuration et principe de circuitation

- 7 Dans le paragraphe précédent, nous avons essayé de présenter des justifications sur le rôle stratégique de la notion de *forme* en sémiotique ; d'une part, elle permet de trouver une convergence entre exigences scientifiques et enjeux philosophiques, d'autre part, elle incarne la transposition dans une clé sémiotique du couplage entre une instance systémique et son environnement, ce couplage ayant aussi la vocation de fonctionner comme paramètre de solidarité et d'homologie entre sens expérientiel et sens discursif. Regardons maintenant de plus près la "vie" de la forme, étant donné qu'elle sera alors à la fois *exemplification* d'une forme de vie et fruit d'une *formativité* de la vie. En effet, au vu de sa généralité, la notion de *forme* dessine, en tant que transposition sémiotique d'un couplage originaire, un circuit de sens que nous avons thématiqué sous forme d'articulation entre deux processualités : morphogénèse et formativité. Ce circuit de sens, qui passe par la pluralisation et le renversement des positions d'expression et de contenu, peut être décrit, selon le métalangage peircien, comme régénération constante de la sémiose qui trouve de la *priméité* cachée dans la *tiercéité* — une exemplification de portée symbolique qui peut transposer un "savoir-vivre" ailleurs —, et une *proto-tiercéité* dans la *priméité* — un germe diagrammatique qui peut parvenir à réorganiser des formes de vie symboliques souffrant d'un déficit organisationnel.
- 8 La forme symbolique favorise plusieurs rentrées (*re-entries*) dans ce circuit⁴, selon des formes d'appropriations bilatérales : une processualité s'approprie l'autre et cette dernière en même temps se rend "propre" à la première, face à une articulation qui reste réversible — l'inter-appropriation donne comme résultat une "motivation" au circuit symbolique, sans pour autant éliminer l'arbitraire de l'articulation⁵. Sans ce dernier, il n'y aurait aucune raison pour distinguer le couplage expérientiel du couplage discursif, lequel permet la multiplication des mondes de référence. Les *rentrées* qui caractérisent le circuit de signification propre à la forme symbolique permettent une "germinativité" de la signification qui se développe à travers des renversements de pertinence (ce qui était saisi comme contenu devient expression et vice-versa) et de perspective (ce qui jouait le rôle d'observateur devient instance

observée). En ce sens, la forme symbolique offre une vision “chiasmatisque” qui inverse la hiérarchisation entre monde englobant et monde englobé, observateur *énonciatif* et observateur *énoncif* (diégétisé⁶).

- 9 La vie de la forme peut être abordée comme la *résistance* dans le temps d’une identité culturelle dont les indices d’existence sont enregistrés à l’intérieur d’une culture selon des attestations morphogénétiques et des traces formatives qui circuitent de manière solidaire à l’intérieur d’une commune « *généographie* ». La domanialisation — la restriction normée d’une forme à l’intérieur d’un domaine — et la genericité — l’établissement de critères spécifiques mais conventionnels pour suivre la vie d’une forme — donnent lieu à une *généalogie*. Sans oublier le côté morphologique, la généalogie assure une citoyenneté sociale à la vie de la forme, en essayant de “rentrer” dans son caractère indécomposable, bref dans les facteurs de résistance du couplage qu’elle exprime.
- 10 La coexistence des formes peut aller de la simple coalescence tensive à la combinaison syntaxique à l’intérieur d’un dispositif iconique qui les actantialise, leur conférant ainsi des rôles à l’intérieur d’une scène potentiellement intégratrice : les formes adviennent alors au statut de *figures*. Cependant il faut tenir compte que nous sommes face toujours à des méréologies susceptibles de résister à leur tour en tant que *formes* ; les dispositifs iconiques redistribuent des enjeux sémantiques aux figures mais ils ne manquent pas, par la loi de la “circuitation” du sens⁷, d’acquérir une significativité propre, leur diagrammaticité se chargeant d’une symbolicité prospective (relance du sens). Une figure agit justement comme un figurant dans une scène sémiotique, une forme pivote sur un circuit de sens. Dans cette perspective, il y a une combinaison entre un *principe de configuration* et un *principe de circuitation* (ou mise en circuit), le premier s’imposant comme contraste à l’“atomisation” des formes (une forme doit aller en scène et se fédérer à d’autres formes dans un cadre actantiel plus vaste), le second luttant contre la cristallisation des ensembles qui emprisonnent les figures afin de libérer de nouveau leur potentiel formel.

1.3. Formes et mondes

- 11 Du point de vue d’un système d’observation, un monde est concevable comme l’animation conjointe de plusieurs scénarisations permettant aux figures d’avoir une forme de vie, et même une vitalité, intégrées et “internalisées” dans son économie et dans ses dispositifs. Les instances figuratives appartenant à ce monde construisent leur propre niche existentielle, ce qui veut dire que le monde “possibilise” leurs existences et interpénètre leurs environnements. Le plus petit monde possible (par ex. un micro-récit) peut potentiellement avoir des retombées symboliques sur notre monde de l’expérience, mais encore une fois cela est possible car on peut profiter en même temps : (i) de son ossature diagrammatique, pour réorganiser des aspects dispersés ou diaphanes de notre milieu existentiel, et (ii) d’une analogisation qui interroge l’exemplarité de ce petit monde à partir d’une significativité qui se reconnaît dans une généalogie.
- 12 On pourrait tirer rapidement la conclusion que les mondes ne sont que le format le plus étendu d’une forme symbolique. En réalité, les mondes possibles restent des formes concevables mais pas saisissables, tout comme l’expérience du monde vécu n’est pas accessible en tant que telle ; on a seulement des “formes” qui expriment nos manières

de l'habiter. La forme ne peut pas devenir (ou se confondre avec) le monde car elle indique la tension maximale d'une *formativité* et l'ancrage local de toute morphogénèse : on "cultive" le monde, on lui confie des formes de vie, mais justement, s'il y a une tactique symbolique à travailler sur des plans de pertinence, en basculant de l'un à l'autre — disons, du signe à la scénarisation stratégique —, c'est parce que l'auto-observation de la forme de vie ne peut pas transcender elle-même ; elle peut seulement décomposer ou recomposer les cadres figuratifs et choisir les formes à même de remettre dans un circuit symbolique l'interprétation du monde dans lesquelles elles sont inscrites. Ainsi, la forme exprime une résistance non pas en tant que *figure* — en tant que telle elle peut faire évoluer ses équilibres internes et renouer ses traits —, mais en tant que *circuit* qui interroge un monde et potentiellement tous les mondes. D'une part, la forme se présente comme une *famille de transformations*, d'autre part, elle indique une transformation d'appropriations : forme qui évolue comme dispositif de "capture" et qui, en même temps, cherche à se rendre propre au monde auquel elle est couplée.

- 13 Comme nous l'avons vu, dans la *forme symbolique*, nous trouvons le point limite de l'analogue ; elle exerce ses fonctions jusqu'au moment où le principe-guide de l'orientation de la significativité n'a plus aucune force. En laissant ses armes, la promotion diagrammatique de l'analogie reste un phare projeté, une *priméité de la tiercéité* localement sans contrechant. La *technè* formelle peut avancer de manière hypothétique, mais aucun *nomos* ne pourra être rencontré qui n'aura déjà l'ombre portée d'une convention ; aucune totalisation de capture ne sera possible et la forme la plus extensive risque d'être interprétée tout simplement par une forme équivalente, par une tautologie. La dissimilation des formes multiplie les tentatives d'appropriation et alimente ainsi la récursivité, les rentrées (*re-entries*) d'une forme dans une autre, selon une « germinativité » féconde. Toutefois, cette dernière doit être contrôlée et socialisée, ce qui donne lieu à des formes symboliques qui affichent leur conventionnalité, leur "faire-monde" de manière arbitraire et limitée : les domaines institutionnels.

1.4. Formes de compréhension et formes de savoir : l'enjeu conceptuel de la forme symbolique

- 14 À travers les réflexions précédentes, nous avons essayé de situer l'enquête de la notion de forme, notamment en tant que circuit de sens. Elle n'est pas liée uniquement au plan de l'expression, étant donné qu'elle doit être assumée comme *nœud* d'articulation entre sémioses différentes. Sa résistance en tant que circuit lui confère une certaine élasticité configurationnelle dont elle profite pour s'adapter aux déformations temporelles et aux conditions locales d'implémentation. Sa taille est variable, pouvant s'incarner dans tous les plans de pertinence (du signe à la forme de vie), sa pertinence est potentiellement récursive, mais elle accepte aussi d'être intégrée dans d'autres formes. Toutefois, pour ce qui concerne sa participation à une écologie sémiotique, on doit remarquer que la forme symbolique est plus résistante en tant qu'agent paradigmatique (nœud sémiosique qui promeut une circuitation du sens) qu'en tant que figure qui intègre une scénarisation (actant d'une configuration). En ce sens, une histoire des formes se positionne de manière perpendiculaire à la perspective "textualiste" et "domaniale", en privilégiant ainsi la migration et la transposition des organisations sémiotiques.

- 15 Plus la forme symbolique est sur un plan de pertinence ascendant vers le monde qui l'englobe, plus la force d'analogisation possède des prétentions démesurées par rapport à la projection diagrammatique qu'elle peut médier. Pour cette raison, son destin reproductif est favorisé par des plans de pertinence non extrêmes⁸, ceux qui sont plus à même de maintenir une réversibilité féconde entre morphogénèse et formativité, entre le devenir des langages et les incarnations des intentionnalités pratiques.
- 16 Si le plan du signe est largement conventionnel et celui des formes de vie largement existentiel, les plans de pertinence intermédiaires relèvent d'un "constructionnisme adaptatif", bref de ce que l'on peut définir comme la dimension de l'*habiter*, ce qui explique le fait que le respect d'une proportionnalité entre la recherche de l'expression et la recherche du contenu s'impose comme pattern intentionnel qualifié par l'articulation entre domaine d'afférence et poursuite généalogique, inscription dans un terrain institutionnel et catalyse d'une morphogénèse qui dépasse paternité et contrôle de l'instance pratique. En ce sens, l'identification entre forme symbolique et institution de sens relève d'une homologation poursuivie par cette dernière, tout en restant une fiction. En effet, cette identification abusive souligne seulement le versant de la formativité et cache ainsi le circuit qui réouvre la significativité de la forme, contre tout repliement autoréférentiel. Selon le principe de configuration, la différenciation permet des frontières et des distributions actantielles fonctionnelles aux objectifs des dispositifs institués ; mais selon le principe de circuitation la forme symbolique ne peut pas figurer seulement dans une scène modale stable et exercer son potentiel ; elle s'impose comme nœuds de sémioses ultérieures qui doivent se familiariser avec des écarts de significativité. Si une scénarisation institutionnelle peut alimenter l'illusion de continuer à parler le même langage, la circuitation symbolique montre le décalage qui subsiste par rapport à toute totalisation du sens, l'inachèvement de l'édifice sémiotique, le fait de devoir s'abriter sous des plans de pertinence divers, la nécessité qui ressurgit constamment d'opérer des traductions.
- 17 S'il y a quelque chose de "vieux" dans cette circuitation symbolique, c'est le fait que chaque fois que la forme est mobilisée selon la raison instrumentale pour participer au bon formatage d'une scène actantielle, elle réinterroge le couplage sémiotique, à commencer par son écart par rapport au couplage expérientiel avec le monde et pour terminer avec l'image de résistance dont les instances qui la mobilisent veulent profiter. La forme symbolique, qui fonce sur la dimension paradigmatique de ses ouvertures de sens, n'oublie pas ses prestations configurationnelles ; bref, elle nous permet de tenir ensemble formes de compréhension et formes de savoir, interrogation de la significativité et prestation sémantique, décoïncidence et reproduction, émancipation et tenue des instances culturelles.
- 18 Si nous en venons maintenant à la phénoménologie des formes symboliques, non seulement nous ne pouvons pas les identifier immédiatement avec les institutions de sens, les domaines (droit, art, science, etc.) ou les régimes de savoir (mythe, encyclopédie — connaissance sous format explicite —, expérience de terrain, etc.), mais nous devons tirer toutes les conséquences du fait que leur taille n'est pas directement proportionnelle aux efforts reçus pour les élaborer ou aux prestations qualitatives assurées. En ce sens, un motif littéraire, un blason, se serrer la main, un dispositif de perspective sont tous des formes symboliques "médianes" qui peuvent concentrer des stabilisations/réinterrogations de la significativité de portée considérable. Quant au fait que la forme symbolique trouve le plus souvent son exemplification en image ou sa

réflexion plus poussée dans le domaine de l'histoire de l'art, cela s'explique par le fait que la dimension iconique, au-delà de la modalité sensorielle activée, est toujours prête à échapper aux formes de l'expression linguistique. Bref, le glissement entre couplage sensoriel et couplage discursif serait favorisé grâce au fort investissement de la forme symbolique sur sa dimension iconique. La forme symbolique indiquerait à la fois la rétrocession vers la dimension sensible (diagrammatisation) et l'anticipation de la finalisation pleine des valeurs sous l'égide d'un projet discursif qui s'élève à modèle de signification (analogisation). En ce sens, la notion de *forme symbolique* va dans la direction contraire d'un formalisme⁹.

- 19 Le chiasme entre *priméité de la tiercéité* et *tiercéité de la priméité* peut recevoir une déclinaison facilement compréhensible sous forme d'articulation de ce qui reste de sensible dans l'intelligible et de ce qui émerge comme de l'ordre de l'intelligible à partir du sensible. Ces hybridités productives se présentent à nouveau à chaque "rentrée", à chaque passage dans le circuit symbolique qui permet la réédition d'une bifurcation entre suggestion diagrammatique et analogisation programmatique. Ainsi, la forme symbolique incarne l'articulation entre *modèle pour* et *modèle de*, articulation qui rend aussi sensible la distance entre le formatage instrumental d'une configuration de sens (*modèle pour*) et l'aspiration à se proposer comme exemplification générale (*modèle de*).
- 20 Nous utilisons ici la distinction proposée par Clifford Geertz (1973, p. 93). Les « modèles de » sont, selon Geertz, des « culture patterns [which] have an intrinsic double aspect: they give meaning, that is, objective conceptual form, to social and psychological reality both by shaping themselves to it and by shaping it to themselves ». On pourrait imaginer que les *modèles de* ne sont que des représentations qui permettent un degré d'abstraction afin d'évaluer les risques et les bénéfices de possibles prises d'initiative, ce qui montrerait l'inutilité d'une nouvelle proposition conceptuelle et que finalement un *modèle de* tôt ou tard devient un *modèle pour*. En réalité, ce qui est spécifique à la notion proposée par Geertz est que à leur tour les *modèles de* peuvent transposer des *modèles pour*, l'exploitation sous une clé de programmation n'étant pas la seule direction dans l'élaboration des valeurs. Les *modèles de* essayent « to represent those patterned processes as such, to express their structure in an alternative medium » (*ibid.*, p. 94). L'enjeu des *modèles de* n'est pas un apport d'information ou une généralisation représentationnelle, mais une « transduction », une transposition qui permet de concevoir la programmation première selon une recherche de significativité ultérieure et sur un autre plan de pertinence. Les « modèles de » ne sont pas des « types », mais le fruit d'un double mouvement associé : analogisation et structuration. Au fond, la notion d'*intégration* a été utilisée pour régler sur le plan formel le passage d'un plan de pertinence à l'autre (Fontanille 2008), mais c'est seulement à travers la dialectique entre *modèles pour* et *modèles de* que l'on peut essayer d'expliquer les enjeux de ces passages. Pour résumer et simplifier : la représentation finalisée à la réalisation d'un programme n'a pas la même nature qu'un modèle qui permet d'exploiter une scène actantielle pour extraire un modèle valable dans un autre plan de pertinence, ce qui est sans doute aussi à la base de l'analogie. D'ailleurs, avec Geertz, on peut bien souligner que les *modèles de* offrent une médiation pour rendre commensurable l'environnement social et l'environnement psychique, mais en s'ajustant à cet enjeu, ils façonnent ces réalités à eux-mêmes. Notre idée est de proposer la forme symbolique comme pivot de l'articulation multiple, et donc de la rentrée (*re-entry*) de l'un sur l'autre, d'un *modèle pour* et d'un *modèle de*¹⁰.

- 21 En effet, c'est à partir de cet écart entre deux modélisations que l'on attribue à la forme symbolique une vocation conceptuelle. On affirme par exemple que derrière la perspective codée par Alberti il y a une conception de l'espace : d'une part, la voie instrumentale qui assure une maîtrise isotropique de la représentation (*modèle pour*) s'articule avec un *modèle d'être* dans l'espace, à savoir à distance et avec la possibilité de délimiter un cadre bien proportionné aux visées de l'observateur. Seulement plus tard, avec la perspective atmosphérique de Léonard de Vinci, cette conceptualisation évolue dans une direction phénoménologique, pour parvenir enfin aux vertiges du Baroque, l'organisation vertueuse de l'espace représenté trouvant une association avec la perte d'un point de vue privilégié et modalisateur (l'initiative passe aux trompe-l'œil de l'environnement représentationnel en tant qu'*informateur*). Si Panofsky (1927, tr. fr. pp. 78-79) affirme que dans la forme symbolique « un contenu signifiant d'ordre intelligible s'attache à un signe concret d'ordre sensible pour s'identifier profondément à lui », Arasse (1999, p. 13) estime que la perspective a été utilisée selon des finalisations signifiantes diverses, ce qui montre que la forme symbolique accompagne l'interprétation, offre une intersection entre un parcours et des passages, mais sans prédéterminer le débouché ultime de la traversée¹¹. En ce sens, il faut résister à l'idée d'identifier la forme symbolique avec une vision du monde stabilisée (*Weltanschauung*).
- 22 Par ailleurs, si l'association entre forme symbolique et art a été très thématifiée dans l'histoire, c'est parce que la maîtrise totale des techniques (*modèles pour*) semblent signaler d'autant plus l'impossibilité de possession de ce que l'on manipule par simple analogie (*modèle de*), la virtuosité pouvant même s'associer à une palinodie de toute tentative de conceptualisation. Au fond, la science connaît aussi le même hiatus entre la description qui marche bien, nous permettant une prise sur la réalité, et une description qui se voudrait totalement fidèle mais ingérable dans l'application. En tout cas, si dans la science une "prise" plus forte suggère normalement une fidélité plus forte, dans l'art la *technè* inscrite dans la forme symbolique peut devenir perte de *nomos*, et même mirage d'un "au-delà" de l'arbitraire (quel est le sens au-delà des lois ?). Bien évidemment, cela ne concerne que des divergences tendancielle, car l'art et la science partagent en réalité une gestion du sens par plans de pertinence médiane et par une forte économie interne aux formes symboliques mobilisées, selon le principe qu'une décomplexification de ces dernières peut permettre paradoxalement d'aborder et défier une complexité majeure de l'horizon empirique étudié (Basso Fossali 2017).

2. Histoire des formes : intégration des approches historiques et esthétiques

2.1. L'héritage d'une notion

- 23 Cette proposition de conceptualisation de la notion de *forme symbolique* à l'intérieur de la sémiotique actuelle trouve une large quantité de convergences possibles avec des apports théoriques du passé. En ce sens, elle s'impose moins comme version inédite que comme explicitation et mise en cohérence d'une série de propositions. Au vu du numéro dans lequel notre contribution s'inscrit, nous focaliserons l'attention sur les apports relevant de l'esthétique et de l'histoire de l'art. En ce sens, un rôle majeur peut être attribué à la leçon d'Henri Focillon, avec son *Histoire des formes*, et à Ernst Cassirer avec les trois volumes consacrés à la *Philosophie des formes symboliques*. La reprise de la

leçon de Focillon ou de Cassirer doit être comprise selon une théorie de la complexité, à savoir la *forme symbolique* est telle car les relations entre des figures de l'expression et des figures du contenu passent par une multiplicité de niveaux qui stabilisent non pas une signification univoque, mais des enjeux signifiants tissés à travers des *rentrées* de pertinence d'une composante (par ex. les configurations chromatiques) sur d'autres composantes (par ex. la construction par plans de la perspective atmosphérique). En ce sens, la forme symbolique de la perspective — que nous avons présentée dans le paragraphe précédent — est un dispositif visuel qui propose, selon l'intersection formatrice d'une série d'éléments expressifs et sémantiques, une manière d'interroger le visible et de positionner le spectateur à l'intérieur de ce dernier. Comme nous l'avons vu, la forme symbolique parvient à tenir ensemble des principes différents, d'une part, s'offrant comme principe d'organisation (structurant une scène actantielle), d'autre part, en rubriquant chaque utilisation à l'intérieur d'une reprise d'une recherche de significativité des résultats qui dépasse alors son premier terrain d'émergence (plan de pertinence) et qui donne lieu à des généalogies transformationnelles liées à des enjeux épistémiques, éthiques, optatifs, appréciatifs, etc.

- 24 La portée configurationnelle de la forme symbolique ne manque pas de profiter de son exemplification diagrammatique interne. En ce sens, même dans sa taille la plus petite, à savoir le signe, la forme symbolique est à son tour une configuration qui tient ensemble une hétérogénéité d'éléments. Cette "composition" interne à portée diagrammatique permet une base comparatiste valable pour approcher d'autres organisations, le principe sémiotique — l'articulation entre expression et contenu — étant la constante. Mais la forme symbolique renverse la construction épistémologique de la théorie en généalogie épisémiotique, à savoir qu'elle se manifeste phénoménologiquement et exemplifie un terrain d'observation situé de la sémiologie, entre prestation fonctionnelle et analogisation, *modèle pour* et *modèle de*.

2.2. Dans quel projet s'inscrit l'élaboration de la notion de « forme symbolique » ?

- 25 La réflexion sur la notion de *forme symbolique* peut être ramenée à l'iconologie promue par Erwin Panofsky, à savoir une science interprétative d'objets artistiques (Panofsky 1924, tr. fr. p. 18) qui s'oppose à la lecture statistique (études quantitatives) et au classement des motifs à travers leur manifestation de surface. S'appuyant sur la leçon de Cassirer, Panofsky fait de l'iconologie un programme de recherche en quête de valeurs symboliques exprimant une conception culturelle spécifique. Pour mener à bien cette enquête, il faut sortir à la fois de la surface discursive et d'une profondeur inanalysable, ce qui l'oppose à l'herméneutique philosophique de tradition heideggerienne.
- 26 En suivant une démarche *indiciaire*, on procède alors par une lecture symptomatologique des formes symboliques, lecture qui ne s'appuie pas seulement sur des conventions représentationnelles ou sur les intentions explicites de l'artiste. Une science iconologique cherche bien au-delà de l'archive des attestations de déclinaisons de (proto)types représentationnels afin de détecter des « intuitions synthétiques ». Ceci est possible car la forme est déjà le fruit d'une activité configuratrice et d'un modèle épistémique de ce que l'on a la prétention de représenter.

- 27 Par rapport à Wölfflin, Panofsky n'accepte pas de perdre, dans l'investigation de l'évolution des formes, la dimension symbolique, avec ses articulations sémiotiques. On peut lire à ce propos cette phrase programmatique :

Ce que j'affirmais, et que j'affirme encore, c'est que la "forme" et le "contenu" dans chaque phénomène artistique, depuis le style commun à une époque ou à un peuple entier, jusqu'à l'œuvre individuelle, ne peuvent être séparés l'un de l'autre, mais doivent eux aussi être appréhendés comme des "manifestations différentes d'une même tendance fondamentale", d'un "sens" commun. C'est seulement pour justifier cette affirmation que j'ai essayé de montrer que l'évolution formelle du plastique au pictural — que ce passage soit l'effet d'une "loi" ou d'une simple "règle" — va de pair avec une évolution analogue sur le plan des contenus (par exemple de la peinture d'histoire au paysage et à la nature morte). (Panofsky 1924, tr. fr. pp. 25-26, note 39.)

- 28 Nous pouvons remarquer que Panofsky n'accepte pas le caractère *a priori* des catégories générales proposées par Wölfflin, ni l'existence de lois dans l'évolution des styles (tout au plus, il y a des régularités) ; le « "sens" commun » assume le rôle d'une épistémè qui articule recherche stylistique et reprise généalogique d'un genre. En filigrane on peut bien lire l'exigence de préserver la solidarité des enjeux symboliques, des formes qui n'ont rien à voir avec un formalisme susceptible d'avoir une histoire indépendante et purement "visuelle". Certes, à l'époque, Panofsky était encore très attaché au concept de *Kunstwollen*, mais ce dernier est déjà décrit comme une intentionnalité immanente à l'œuvre (*intentio operis*, Eco 1990) et qui est lisible seulement si elle est articulée avec un horizon de problèmes artistiques (Baxandall 1985) qui dépassent largement la subjectivité de l'artiste. L'articulation entre *modèle pour* et *modèle de* est encore implicite, mais évidente, et l'étude sur la perspective comme forme symbolique ne sera que le couronnement d'un projet de science interprétative des objets artistiques, une science qui réunit théorie et histoire. En ce sens, le tableau comme « fenêtre sur le monde » est une forme symbolique qui articule une homogénéisation restreinte des coordonnées spatiales par rapport à un horizon infini et continu et une objectivation de la subjectivité réduite au statut de point de vue transcendantal¹². Mais l'histoire de la perspective passe par des objets et des horizons problématiques, donc une forme symbolique n'est qu'une série de réponses possibles, interconnectées mais localement situées, des « linked solutions »¹³ (Kubler 1962). L'étude de Panofsky sur la perspective centrale peut exemplifier par la suite le fait qu'une forme symbolique peut être élaborée historiquement à travers le tissage de plusieurs *rentrées* entre un plan de pertinence et l'autre, ce qui s'affiche comme interaction transversale entre plusieurs réglages mutuellement signifiants. À ce propos, on peut rappeler, même si trop rapidement, que la perspective centrale (point de vue canonique, donc frontal) est souvent conjuguée à une lumière idéale, à une différenciation/discrétisation des objets (contours nets), à une homogénéisation de l'espace, à une extériorité objectivée, à une conception du cadre de l'image comme marque de l'extrait que l'on a opéré sur l'infini, etc.
- 29 Cette forme symbolique peut subir facilement des premières discontinuités et ainsi l'ouverture de nouvelles généalogies, par exemple avec la réinterprétation de Dürer qui justement utilise le dispositif perspectif selon un effet d'intimité, une forme de subjectivation indépendante du cadre architectural représenté, au moins dans son *Saint Jérôme dans sa cellule* (Panofsky 1955, pp. 154-55 ; voir aussi Panofsky 1927, § 4). Cela dit, Panofsky cherche à montrer que la perspective, en tant que forme symbolique, fonctionne comme un nœud dans l'épistémè du temps, une charnière qui laisse du

“jeu” entre plusieurs interprétations du même paradigme (« espace haut », « espace proche », « espace oblique », Panofsky 1927, § 4). Ce dernier, dans l’institution d’un sujet transcendantal, libère paradoxalement de tout subjectivisme pour explorer diverses manières de “regarder” mais toutes soumises à un principe « empirique », indépendant des sujets représentationnels abordés, y compris les mystères de la religion (*ibid.*). C’est à l’intérieur de “jeux” d’interprétations que la significativité déclinée par la même forme symbolique peut trouver toute sa consistance et sa force ; et pour que la charnière ne soit pas désaxée, il faut que le *modèle pour* et le *modèle de* ne soient pas déconnectés du pivot principal de la forme symbolique. Dans le cas spécifique de la perspective, au moins pour Panofsky, cet axe peut correspondre à la conciliation de la rationalité avec un principe d’empirisme, mais ce dernier doit l’importer sur les thématisations (en ce sens, il y a un éloignement de la “pureté” d’un sujet transcendantal).

2.3. La reprise du projet indiqué par *La Vie des formes*

2.3.1. La leçon de Focillon

- 30 *La Vie de formes* d’Henri Focillon, paru en 1934, affiche une sorte de dialogue “responsif” entre la forme donnée à la matière par le geste de l’artiste et la forme exemplifiée par la matière même. Si Michel-Ange est à peine mentionné par Focillon, l’idée que la forme est à la fois *structure* et *action* déjà internes à la matière (Focillon 1934, p. 51) peut trouver dans la dernière production du maître italien une véritable incarnation sous la forme d’une poétique pleinement assumée. Au fond, le *non-finito* de Michel-Ange (voir la *Pietà Rondanini*, 1555-1564, à la fois inachevée et poussée à l’extrême) était la renonciation d’une imposition unilatérale de la forme afin d’entendre les réponses “autochtones” de la matière ; et justement Focillon affirme que la « matière impose sa propre forme à la forme » (*ibid.*). Cette affirmation ne peut que signaler de manière radicale son opposition à une vision abstraite de la forme. « La forme est toujours incarnation » (*ibid.*, p. 56) et alors la technique opère sur la matière des « métamorphoses », car cette dualité entre *modèle pour* (matière instrumentale) et *modèle de* (matière exemplaire) ne pourra que subir des transpositions, sans perdre le nœud entre les plans de pertinence que ces dernières héritent. Toute sémiotisation s’opère “à matière ouverte”, comme l’on dit pour une intervention chirurgicale “à cœur ouvert” : il ne faut pas perdre de vue ses pulsations, sa vitalité interne. Ainsi, Focillon s’oppose à l’idée qu’il faudrait s’efforcer de concevoir la forme comme “pensée” et d’accorder alors son existence à la vie des idées. La forme est héritée, traitée, manipulée, l’intervention artistique étant une morphogénétique qui passe par des moments de stabilisation partielle. Au fond, chaque *formativité* — et même chaque image — doit être toujours interprétée comme « mouvement », comme une tension généalogique (*ibid.*, p. 60). L’artiste est en train d’« extraire des forces toujours en vie » (*ibid.*) et c’est dans la *composition*, à savoir dans son aspiration à s’offrir comme un *modèle de*, qu’il arrive à articuler *intentionnalité* et gestion des *interférences* entre forces hétéronomes en jeu (*modèle pour*). La composition tend alors à créer des matières nouvelles (*ibid.*, p. 62), même à travers l’interférence entre des techniques différentes (une idée qui aurait certainement plu à Gilbert Simondon). En tout cas, l’« interférence » s’oppose à la notion classique d’*influence*, où il n’y a que des réceptions passives et donc déterministes (Focillon 1931, p. 80).

- 31 Avec Focillon, la forme sort de l'idéalité et reconnaît un couplage entre sensible et intelligible, les réseaux des interférences se réalisant à la fois sur le plan *objectal* et dans une dimension *subjectale*¹⁴. Selon l'historien de l'art français, la touche de l'artiste est le moment dans lequel l'outil éveille la forme dans la matière. Il n'y plus d'actes unilatéraux, mais un geste qui reconnaît sa propre niche de sens en couplage avec les réponses de la matière. La touche structure l'accompagnement de la matière (le *traçage* en tant que suivi) et se reconnaît comme structurante sur le terrain de la composition (le *tracement* en tant qu'imposition d'un dessin) ; elle s'individue dans les rencontres réalisées, la composition étant à la fois création et découverte, initiative et écoute. Pour Focillon, la forme n'est pas seulement valeur et couleur, mais « poids, densité, mouvement » (*ibid.*, p. 64) expérimenté *in vivo* dans le corps à corps avec la matière. En ce sens, la vie des formes ne peut pas coïncider avec les conventions, l'encyclopédie des motifs ou des solutions plastiques. La vie des formes relève d'un autre accès à la connaissance dont l'évolution ne pourra qu'être un contre-chant au devenir de la vie sociale, n'ayant pas un rapport de dépendance ou de représentation immédiat (*ibid.*, p. 98). Le contre-chant propre à la forme symbolique est une ligne de résistance parmi d'autres fronts signifiants. Les contrepoints formels montrent qu'une époque est toujours la « composition » d'une série des propositions contrastives, voire contradictoires : « La forme, par le jeu des métamorphoses, va perpétuellement de sa nécessité à sa liberté » (*ibid.*, p. 100). Des points de contact avec la pensée de Cassirer, notamment dans l'élaboration de la notion de « formes symboliques », émergent avec quelque évidence. Pour Cassirer, la forme symbolique ne provient pas seulement de l'élément sensible, mais reste aussi constamment enfermée dans sa sphère. Elle ne se retourne pas contre la matière sensible, mais vit et crée en elle (Cassirer 1921-1922). Nous trouvons ici les traces évidentes d'une conception de la *formativité* indiquée chez Cassirer avec le terme *forma formans*, sur l'exemple de la distinction classique entre *natura naturans* et *natura naturata*¹⁵.
- 32 Cette *formativité* possède pour Focillon à la fois une inhérence historique et une autonomie de variation par rapport aux objectifs sémantiques, qui peuvent être stables ou entrer en variation pour des motivations différentes (voir Focillon 1941). Pour l'actualiser conceptuellement, nous pouvons affirmer que cette lignée de la pensée a déjà conçu une sorte de *languageing visuel*, lequel serait « énéacté » par la maîtrise d'une série d'éléments manipulables et selon l'appréciation d'un intervalle de confiance entre *mise en tension* de la forme symbolique assumée et *appréciation* de sa résistance, ce qui dessine une élaboration expressive favorable à l'articulation d'une véritable dramaturgie de la « matière » signifiante. Cette dramaturgie expressive peut s'affirmer comme tradition mais alors déjà signalant son épuisement sémantique à moyen terme ; ou bien, elle peut s'ouvrir à la rencontre d'autres dramaturgies donnant lieu à des réveils et à des métamorphoses.
- 33 Comme nous l'avons vu, l'interférence est l'autre facteur catalyseur de la vie des formes, un tissage paradigmatique réciproque entre des traditions formelles vitales mais pourvues chacune d'une dramaturgie sémiotique autonome. *Formativité* et *interférence* s'offrent alors comme facteurs de contingence par rapport auxquels la résistance des formes déjà historicisées ne se donne pas sous forme de répertoire, mais de jeu d'articulation entre *modèle pour* et *modèle de*. Ainsi, l'histoire des formes est un traçage d'expériences et un tracement d'ambitions discursives. La *significativité* de la *forma formata* relève aussi du parcours de son expérimentation, notamment car elle

peut survenir comme proposition inactuelle et sans avenir (dramatisation sans interférence). En ce sens, l'histoire des formes doit rendre compte aussi des vides, des impasses, des oublis : « La route que nous parcourons dans le temps est jonchée des débris de tout ce que nous commençons d'être, de tout ce que nous aurions pu devenir » (Bergson 1907, p. 109). Au fond, la vie des formes de Focillon se prête aussi à l'analyse des *futurs passés* (Koselleck 1979) ou des futurs encore et malgré tout vivants, notamment lorsque des techniques peuvent réveiller des formes presque déjà archivées¹⁶. Si nous avons parlé de *language* c'est parce que les *modèles de* sont eux aussi soumis à l'expérience d'une tenue du sens, l'incarnation des formes ne commençant pas avec les applications. La solidarité des modèles articulés par la forme symbolique — modèles *de* et modèle *pour* — relève d'une dialectique réversible entre *tracage* et *tracement*. Au fond la « prise » d'une forme, son efficacité symbolique, peut-elle être attribuée à sa découverte (expérience) ou à sa construction (discours) ? La significativité cache toujours une ambivalence entre la forme trouvée et la forme constituée, entre cartographie de relations pour situer une initiative et une posture proactive pour pousser la contingence à structurer un cadre évolutif.

2.3.2. L'actualité de Focillon : la forme symbolique dans une écologie sémiotique

- 34 Les formes symboliques offrent des images du temps, mais elles font émerger à la fois les antinomies, les tensions internes, les paradoxes d'une culture. Cette hétérogénéité n'est pas destructrice, car non seulement les formes se mettent en abyme et s'influencent, mais elles rentrent les unes sur les autres à travers des parcours analogiques. On doit alors essayer de concilier deux recommandations fondamentales : (i) observer la circulation des formes en dehors et des limites domaniales et des lignes généalogiques reconnues ; (ii) lutter contre des analogies sans pertinence et sans attestation historique. Comment construire alors des systèmes d'exclusion afin de ne pas reproduire une idéalisation des affinités et des séductions entre les formes que l'on a essayé d'éviter à partir de leur *formativité* et de leur *ancrage* ? Il est évident que l'on entre ici dans le débat concernant la migration des formes et les stratégies d'observation pour objectiver, de manière avisée, leur distribution. Pouvons-nous faire l'économie de toute prise en charge des variables diatopiques, diachroniques, diastratiques, etc. ?
- 35 Si la forme symbolique est un nœud entre plans de pertinence, elle ne peut pas être réduite à une vision *programmative*, d'autant plus si cette dernière s'impose comme conventionnelle ; cela dit, la forme symbolique articule des plans de pertinence sans les réduire les uns aux autres, donc sans avoir la possibilité de parvenir à des intégrations totalement abouties. En articulant *forma formans* et *forma formata* (par exemple, la pratique de mise en perspective et la représentation en perspective réalisée), la forme symbolique reste un nœud culturel spécifique et toutes analogisation et homologie reconnues doivent bien s'attacher à des plans de pertinence distincts et interconnectés de manière problématique. Bref, l'analyse peut déboucher sur une archéologie de la formativité (*forma formans*), mais elle réagit à toute déconstruction et offre une résistance justement à travers ses entrelacements entre les plans et ses couches d'organisation. La portée exemplificatrice de la forme (*modèle de*) doit être reconnaissable au-delà des possibles transpositions d'un domaine à l'autre. À son existence en tant qu'articulation, on peut ajouter alors un parcours d'existence, structuré par des remédiations, une orientation transformationnelle qui doit pouvoir

émerger selon des traces de résistance (elle reste la même tout en devenant autre). Le troisième comportement que nous pouvons constater concerne la “circuitation” de la forme qui, en participant fonctionnellement à une configuration sémiotique, crée aussi les conditions pour un autre ordre organisationnel. En ce sens, la forme arrive à indexer la scène d’une *formativité* toujours relancée, d’une efficacité non exigible sur le même plan de son effectivité. C’est pourquoi nous avons souligné que la portée symbolique n’est pas réductible à une fonctionnalité, à tel point que nous pourrions affirmer que la symbolique est une préfiguration en sortie, à savoir en tant qu’*output*. Elle incarne la rentrée du possible, bref, dans un langage plus technique, une *possibilisation*. Cet aspect est important car on voit bien que la forme symbolique réinscrit les conditions de possibilité à l’intérieur d’une culture en train de se faire, sans remonter à des conditions formelles a priori. Une culture s’individualise à travers ses formes symboliques et elles ne peuvent que l’aider à décoïncider à travers des articulations qui sont aussi des plis, des repliements vers d’autres conditions de possibilités, voire des tournants.

- 36 *Nœuds* (articulations entre plans), *passages* (transpositions et interconnexions entre domaines), *possibilisations* (préfigurations en sortie, formativité relancée) : voici trois ordres de questions qui mériteraient une description sémiotique soignée. Ainsi, les péripéties des migrations des motifs et les analogisations impulsées intentionnellement ne manquent pas de tisser une histoire immanente : une vie des formes. Une *écologie sémiotique* reconnaît que la forme, avec ses nœuds, ses passages, ses possibilisations, participe à la constitution et à la préservation de son entour, tout en étant dépendante de celui-ci. La forme symbolique possède sa propre niche d’existence, comme Gombrich l’avait déjà préconisé en parlant, même si en passant, d’*écologie des images* (Gombrich 1982)¹⁷.

2.3.3. Les dialogues avec les thèses de Focillon

- 37 La forme symbolique se révèle une instance problématique à laquelle plusieurs acteurs sociaux ont contribué, à la fois pour y répondre et pour la relancer en tant que *formativité* inaccomplie et souvent génératrice de paradoxes internes. Cette convergence collective vers la forme symbolique dépersonnalise la recherche, même la plus créative comme celle de l’artiste, et l’inscrit dans un arrière-plan social qui a pu être décrit comme une trame d’intentionnalités (Baxandall 1985). La reprise du projet de Focillon par Kubler témoigne de cette orientation à la description des nœuds, des passages, des possibilisations que les artistes ont repris, traités et confiés de nouveau à la dialectique entre l’attracteur-tradition et le vecteur-crédation¹⁸. Chaque artiste peut essayer de choisir la bonne taille de sa confrontation avec la forme (dans quelle couche, sur quel plan, pour quelle préfiguration ultérieure ?) et naturellement le bon *timing*, en se positionnant entre des séries transformationnelles, en influençant les intervalles entre une stabilisation formelle et la suivante, mais aussi en promouvant des transpositions analogiques et des réouvertures systémiques. Bien évidemment, dans cette vie des formes, il n’y a que des lignes de force et des individuations locales, sans convoquer aucune vision vectorielle de progrès, de finalisation ultime. Bref, la “vie” est telle car elle ne peut pas viser une quelque *Aufhebung*, un horizon téléologique général de l’histoire.
- 38 L’héritage culturel se déploie selon des lignes de patrimonialisation différenciées et des instances de futur non alignées. L’évolution des séquences transformationnelles en

compétition est contrebalancée par l'intersémiotique : les enjeux domaniaux d'une séquence (p. ex. artistique) ne sont pas indépendants des enjeux que l'on trouve dans un autre domaine (p. ex. scientifique ou économique). Des homologues s'installent, des mises en cohérence peuvent se créer, mais toujours à l'intérieur de procès dialectiques sans résolution. Comme nous l'avons suggéré, la vie des formes symboliques est un paysage sémiotique qui nous rappelle qu'il n'y a pas des lois dans le changement des cultures. Même au niveau des formes symboliques les plus conventionnelles qui établissent les pièces de nos jeux de langage, on est toujours dans une phase intermédiaire, imperfective, à la recherche d'une remédiation, d'un *languageing*, de pratiques sémiotiques qui fondent leur environnement normatif en dépendant de ce dernier, selon une circuitation.

- 39 Kubler pensait utiliser la statistique pour faire émerger des *observables*. En ce sens, des signaux, en tant qu'indices d'une série transformationnelle, nous transmettraient la portée originaire d'un problème artistique, même si déformée progressivement à travers les passages par des « relais » (*relays*) (Kubler 1962, p. 24). Le fait que l'on arrive seulement à indexer la scène d'une promotion formelle ultérieure semble pousser Kubler à reconnaître que l'histoire des formes est faite par des auto-signalisations (*self-signal*), bref par un *mandat* à suivre les retombées d'une formativité qui ne peut pas se borner à remplir son rôle dans une configuration institutionnelle : elle doit restituer autrement, et parfois même dans un autre plan, une problématique que l'on a héritée. En ce sens, on voit le caractère stérile d'un art engagé seulement à tester son fonctionnement institutionnel. Une œuvre qui se limite à répondre aux prérequis pour entrer dans un musée n'actualise aucun nœud, aucun passage, aucune possibilisation ; elle fonctionne par convention et sa fonctionnalité se réduit à la réaffirmation de cette convention, sans échapper à une tautologie stérile d'une formation discursive : *modèle de* et *modèle pour* coïncident en toute portée culturelle.
- 40 Pour Kubler (1962), une séquence formelle est une série ouverte de réponses au même problème et la séquence ne peut se poursuivre que lorsque le problème est élargi par de nouveaux besoins (*ibid.*, p. 35). Si « l'utilisateur prend conscience des améliorations possibles en notant simplement l'absence de correspondance entre les choses et les besoins » (*ibid.* p. 79), ces derniers sont identifiés avec des forces sociales, structurées par champs et par polarisations internes (par exemple, « un champ où l'appétit et la satiété, le plaisir et la répulsion, sont les pôles », *ibid.*, p. 77). Malgré la reconnaissance que « le rejet et la rétention font partie d'autres processus de ce champ de forces », il y a les risques évidents d'une explication sociologique qui totalise le cadre, sans profiter (ou valoriser en tout cas) la portée symbolique des formes : les articulations entre plans, leurs passages analogiques, leurs possibilisations. Ainsi, le symbolique ne pourra qu'être toujours en défaut par rapport à une réalité sociale dont on pense avoir des clés d'interprétation suffisamment stables, au moins pour ce qui concerne les principes et les pulsions de base¹⁹.
- 41 Baxandall souligne comme Kubler la dimension proactive de la démarche artistique dans la résolution d'un problème reconnu par une communauté, mais il évite de s'appuyer sur des besoins sociaux qui s'autoaffirment comme émergence réelle. Principes et pulsions doivent être eux-aussi soumis à une reconstruction critique, et donc, les formes promues doivent être corrélées à un arrière-plan doté de ses propres formes symboliques, un *period eye* qui peut activer la convergence ou la divergence entre formativité artistique et modalités du regard activées par les observateurs et les

participants. Au fond, l'organisation théorique de Baxandall est partiellement superposable à la distinction d'Umberto Eco (1990) entre *intentio auctoris* et *intentio operis*, médiées toutes les deux par l'*intentio operis* ou en tout cas par un dispositif²⁰.

42 Ce qui pose des problèmes théoriques majeurs par rapport à la notion de *forme symbolique* est que Baxandall vise la reconnaissance d'un alignement, celui entre l'agenda du peintre, les attentes des commanditaires, le cadre institutionnel. Certes, cet alignement devient pertinent si les formes et les couleurs d'un tableau en manifestent la fonction, si la forme fonctionne de manière pertinente par rapport à cette configuration culturelle englobante. Une prééminence de la force reste alors en jeu car, malgré les conventions et les attentes, il faut respecter l'autorité de l'ordre pictural, l'ordre du visible (Baxandall 1984, § 4.8), sans opérer des projections extratextuelles abusives. Toutefois, la relation pertinente enregistre un *matching* entre l'ordre du visible et l'horizon situé d'un regard, mais sans confier à la forme des opérations symboliques plus complexes capables de reconfigurer les conditions mêmes d'une adéquation et d'une efficacité.

43 Au fond, les distinctions de Panofsky entre :

- i. le niveau *préiconographique* (le sujet thématique primaire, naturel, factuel que l'on peut reconnaître dans la forme, comme une expression émotionnelle typique du visage),
- ii. le niveau *iconographique* (le sujet secondaire ou conventionnel, en tant que motif exprimé de manière intentionnelle, en s'appuyant sur une encyclopédie de savoirs partagés) et
- iii. le niveau *iconologique* (la signification intrinsèque en tant que portée symbolique exprimant une conception culturelle spécifique),

aident à émanciper la forme symbolique de la tâche représentationnelle (mimesis préiconographique) et de la fonction conventionnelle (reprise d'une iconographie). Elles attribuent au contraire à la forme symbolique un débouché qui n'est pas contenu dans l'intention, faisant de la lecture symptomatologique un passage nécessaire pour l'individuation même de l'efficacité de l'œuvre.

44 Si l'alignement accepte encore la démarche statistique pour objectiver forme et fonction artistiques tout comme leur stricte articulation, le nœud de la forme symbolique impose une science interprétative à la recherche des conditions mêmes pour qualifier l'efficacité, conditions qui concerne un jeu articulaire ouvert.

45 L'écologie des images de Gombrich ne manque pas de prendre en compte des alignements ; justement, la lisibilité des tableaux passe par la reconnaissance des genres picturaux et des motifs iconographiques (Gombrich, 1972, p. 19), mais il faut se battre à la fois contre une lecture de remplissement institutionnel des fonctions et contre une iconologie inutilement spéculative. Certes, les connexions iconographiques entre les œuvres picturales (ou entre les œuvres picturales et des textes littéraires) doivent être corroborées par une trame de correspondances. Cela dit, une interprétation par accumulation de liens et de vérifications peut se transformer facilement en une analyse *ad excludendum* (Gombrich, 1972, p. 20), relevant de la possible interposition de changements au niveau du cadre fonctionnel ou plus généralement de l'épistémè. Les œuvres, ou même les images sans fonction directement artistique, sont des réponses à des questions dont elles ont promu la reformulation, ce qui veut dire qu'il faut contrôler qu'une discontinuité fonctionnelle ou générique ne soit pas impliquée dans l'évaluation de l'efficacité même (Gombrich, 1999, p. 49). La forme symbolique de l'œuvre est telle parce qu'elle restructure le paysage de l'organisation du sens, les relations entre pratiques et pertinences.

- 46 Une « période artistique », étant le fruit d'une définition schématique et conventionnelle, est traversée par des antinomies qui ne montrent pas un goût commun (Gombrich 1979, p. 224) et même le rythme évolutif des formes peut être très dissemblable et non polarisé selon des phases d'évolution et de décadence, comme la métaphore biologique de la « vie » laisse encore croire. Dans cette perspective, Gombrich pense ne pas pouvoir associer sa recherche à celle de Focillon, ou en tout cas il faudrait à son sens adapter la vie des formes à une *logique des situations* qui évite toute généralisation ou évolution prédéterminée (*ibid.*, p. 231). Cette logique est liée à des compétitions et elle est caractérisée par un horizon stratégique. En ce sens, nous ne pouvons pas affirmer par isolement le déclin d'une forme car il faut toujours reconstruire la situation polémologique qui l'avait utilisée comme instrument de revendication symbolique.
- 47 En réalité, la question évolutive, soulignée aussi par Kubler, n'était pas prééminente chez Focillon, tout comme le rôle de l'artiste et de son intentionnalité subjective par rapport au cadre social (Kubler 1962), au pattern d'intentions (Baxandall 1985) ou à la logique de la situation (Gombrich). En ce sens, William J. Thomas Mitchell (2005) focalise autrement l'apport de Focillon en valorisant la forme même comme origine des images²¹.
- « La forme artistique [est] comme “une sorte de fissure, par laquelle [...] une foule d'images qui aspirent à naître” (Focillon 1935, p. 4) viennent au monde » (Mitchell, *Que veulent les images*, 2005, tr. fr. p. 106).

2.4. Histoire des formes et exfoliation des possibles

- 48 L'évolution de la réflexion sur les cultures visuelles semble avoir poussé les chercheurs à sortir de la détection des formes internes à l'image, pour aborder en revanche la forme praxique ou médiatique qui en permet la conception et *l'implémentation* publique (Goodman 1984). Déjà à partir de Simondon, la prééminence du langage laisse progressivement la place à la technique qui change les conditions “formelles” des pratiques. En ce sens, l'histoire des formes est une histoire de médiations qui permettent aux images de devenir visibles (Belting 2001, p. 39) et chaque image aurait alors sa propre forme temporelle relevant d'un média.
- 49 Le problème est de savoir si cette forme est un *input*, jusqu'au point de l'interpréter comme une détermination technologique ou si, au contraire, il faut l'aborder plutôt comme le résultat d'un nœud d'articulation qui se révèle progressivement et selon des contingences. La méthodologie diachronique proposée par Saussure peut être considérée encore actuelle et exploitable même au-delà de son utilisation dans l'étude de l'évolution des systèmes linguistiques. Au fond, l'approche diachronique permet un anti-déterminisme ; elle garantirait de nouveaux observables, des changements qu'on ne pourrait pas saisir autrement, parce qu'elle relève d'un croisement local de tensions transformatrices. Quant au facteur « temps » qui traverse les écrits autographes de Saussure, il résume les facteurs de contingence qui conditionnent la vie des formes et qui poussent à des restructurations systémiques et même à des translations entre les plans de pertinence. Le fait que la forme symbolique articule des plans de pertinence signifie qu'un changement sur un plan produira tôt ou tard des changements sur l'autre, comme une altération portant sur l'expression ou sur le contenu implique « un déplacement du rapport total entre le signifiant et le signifié » (Saussure 1911a, p. 329).

- 50 Toutefois, il faut remarquer une bifurcation de perspective entre la variation diachronique du potentiel intrasystémique et les changements aperçus par les énonciateurs. Dans ce dernier cas, nous avons besoin d'une archéologie des nœuds, des passages, des possibilisations, archéologie qui relève de l'appropriation de ce potentiel. L'histoire peut être conceptualisée comme la tentative d'articuler la perspective archéologique, qui restitue un champ de possibilités ouvertes aux scènes pratiques du passé, avec la perspective diachronique, qui étudie comparativement, selon les conjonctures, les diverses pressions systémiques entre les formes qui habitent la même sémiosphère²². L'histoire des formes se propose donc comme un enjeu favorable pour les études diachroniques et archéologiques, étant donné que l'objet d'étude devient une forme sémiotique qui cherche à résoudre globalement des problèmes énonciatifs et en même temps à se rendre sensible et appréciable, pour le futur, dans le système. Les formes rivalisent en synchronie et cette tension va construire une épaisseur du présent, une appréciation de la résonance paradigmatique qui permet l'articulation avec une perspective archéologique. L'actualité du changement sémiotique profite d'une exfoliation des possibilités situées à des profondeurs temporelles différentes, en provoquant des éboulements et des révélations.
- 51 Dans la réflexion sur la vie des formes, ce qui doit être concilié est la dimension intentionnelle et la dimension événementielle : d'une part, suivre une forme, c'est répondre à un problème artistique qui a déjà reçu des contours et qui incarne des enjeux poïétiques ; d'autre part, la forme se manifeste de manière rapsodique, par intermittence, comme une "icône du temps" qui ne répond pas directement à la conscience d'une exploitation praxique (les formes ne sont pas des normes)²³. La différenciation entre diachronie et archéologie n'est pas seulement une question d'approches, mais contient un enjeu d'articulation heuristique. La conciliation entre dimension événementielle et dimension intentionnelle semble reproduire celle qui se réalise dans l'acte créateur, guidé par une technique et en même temps fruit d'une contingence non reproductible. On passe de l'environnement psychologique de la création individuelle à l'environnement social de la vie des formes ; l'articulation entre les patterns intentionnels et l'événementialité de la manifestation locale de la forme échappe ainsi à la procéduralité, d'autant plus à la reproduction. Comment cela peut-il être possible ? Le fait que la forme soit articulation entre *modèle pour* et *modèle de* permet de considérer à la fois l'implémentation de la technique et la portée exemplificatrice, cette dernière ne pouvant pas être liée au discours programmeur accompagnant l'exécution. En répondant à un problème artistique, on déplace le problème même, on exemplifie une portée renouvelée de ce problème.
- 52 On voit bien qu'au-delà du domaine strictement artistique, nous sommes en train d'observer dans la forme symbolique la question plus générale de l'articulation entre technique et art, articulation qui se niche déjà dans la sémiose linguistique, dans l'irréductibilité des deux plans du langage. Le voyage de Dürer en Italie, comme beaucoup d'autres « Grands Tours », n'est pas motivé par le simple apprentissage de la technique. Ce qui est visé, c'est l'*art de la perspective*. Un art offre tout son potentiel dans l'appropriation bilatérale des instances : s'approprier la *technè*, mais être aussi « propre » à cette dernière. Cela permet d'"énacter" des possibilités nouvelles, étant donné qu'il y a la promotion d'une articulation non-normée entre plans de pertinence. Il faut vivre la forme (*tracage*) pour qu'elle puisse vivre dans nos signes (*tracement*).

- 53 Les formes symboliques sont l'échappement aux institutions de sens, elles permettent de sortir de la reproduction et même de la simple variation ou différenciation linéaire. Les articulations entre plans sont l'antithèse des canalisations du sens unilatérales et permettent de réinitialiser des enjeux modaux. D'autre part, après la manifestation d'une forme qui s'exprime sous une nouvelle exemplification, on ne peut pas décrire exactement comment elle a été produite. La programmation a donné des pistes, elle a mené jusqu'à un champ de collecte de modulations qui laissent l'être être, c'est-à-dire en proie à de nouvelles individuations.
- 54 Au-delà d'une élaboration théorique dans une clé sémiotique, l'avertissement méthodologique profond selon lequel il faut toujours laisser un hiatus critique, une lacune herméneutique à combler entre l'archéologie des problèmes et la diachronie des formes émergentes, était déjà présent, au moins de manière implicite, dans l'histoire de l'art, notamment chez des auteurs comme Gombrich. Les descriptions diachroniques et les descriptions archéologiques ne parviennent à l'explication qu'à travers l'intersection de leurs perspectives dissociées. La vie des formes et l'évolution des patterns intentionnels sont asynchroniques et elles ne relèvent jamais d'une homogénéité axiologique. Au contraire, l'articulation des évolutions hétéronomiques est la question historique qui reste à résoudre sur le plan herméneutique.
- 55 Analyser les formes symboliques veut dire s'investir dans une tâche interprétative. Nous avons souligné la réversibilité productive entre *tiércité de l'iconique* et *iconicité de la tiércité* qui donne une substance théorique au nœud qui articule des plans de pertinence et régénère la candidature à fonctionner comme *modèle de* et comme *modèle pour*, et cela sans briser nécessairement la continuité des généalogies formelles. Mais sur le plan de l'analyse, les tâches interprétatives ne peuvent que se limiter à une méthode indiciaire s'appuyant sur la notion d'identité, ce qui pourrait même suggérer de passer de la notion de *forme* au concept plus technique de *formant* (devenir forme). Au fond, la forme n'est individuée que grâce aux manifestations ultérieures d'une articulation, la plus classique de cette manifestation étant le nœud entre l'attracteur-tradition (généalogie d'appartenance) et le vecteur-crétion (lignée d'émancipations).

3. Systèmes d'exclusion et classes de « synonymie » visuelle

3.1. La voie méthodologique

- 56 Il faut passer maintenant à la conversion de l'élaboration conceptuelle de la notion de *forme symbolique* à son exploitation lorsque l'on pratique l'analyse de corpus. La rentrée (*re-entry*) sur la conceptualisation de la forme symbolique de l'articulation même entre *modèle de* et *modèle pour* est patente (la conceptualisation de forme symbolique vise un *modèle de* « définition générale » qui doit avoir des retombées en tant que *modèle pour* une exploitation méthodologique).
- 57 (i) Le choix de la taille de la forme symbolique est stratégique tout comme (ii) la possibilité de pouvoir suivre sa généalogie dans le temps. Le premier aspect peut préciser la prestation configurationnelle, le deuxième peut nous permettre d'accumuler des indices suffisants pour reconstruire son circuit symbolique. Mais d'autres questions s'imposent bien évidemment à l'analyse : (iii) la concurrence

paradigmatique avec d'autres formes symboliques ; (iv) la possible inscription d'une forme à l'intérieur d'une forme symbolique relevant d'un plan de pertinence intégrateur ; (v) la migration possible vers d'autres domaines sociaux ou d'autres sémiosphères. Sans avoir la prétention de délimiter le vaste champ d'interrogations auquel la forme symbolique peut être soumise, nous pouvons réaffirmer le fait qu'elle impose sa ligne de résistance, sa biographie durable qui en suggère une patrimonialisation dans la mémoire culturelle.

- 58 Toutefois, sa résistance est directement proportionnelle au nombre de passages à travers les plans de pertinence ; bref, sa stabilité structurelle relève de la mesure dans laquelle elle a trouvé le moyen de construire ses propres conditions de mise en perspective (mouvement ascendant) ou de présentation synthétique (mouvement descendant), dans la mesure où il est possible de reconstruire une sorte de spectrographie de sa vie culturelle. En effet, si la sémiotisation de la vie des instances subjectales implique leur transposition progressive à travers les plans de pertinence jusqu'à la reconstruction de leur environnement grâce aux signes linguistiques, pour les instances objectales la forme de vie est une "conquête" obtenue par l'épaisseur des entrelacements, des réentrées, de la récursivité des passages d'un plan de pertinence aux autres. En ce sens, en analysant des formes symboliques, on peut trouver que ses invariants structurels sont positionnés sur des *plans de pertinence* différents (Fontanille 2008) : par ex., un plan séquence se présente comme une continuité spatio-temporelle dans le discours cinématographique, mais inévitablement il est lié à une unité de montage matérielle qui doit être préservée (objet), à une pratique de tournage assez complexe et vertueuse, à une stratégie "politique" de respect de l'unité dramaturgique ; quant au « montage interne », il répond à la tentative de réintégrer à l'intérieur de la même scène une hétérogénéité de développements dramaturgiques qui sont normalement focalisés de manière distincte, en promouvant ainsi une sorte de mouvement (intégration) descendant(e). Au-delà du fait que le plan séquence est une technique qui a reçu diverses exploitations symboliques, dans la petite présentation canonique que nous avons proposée, on peut déjà constater la multiplicité de passages, qui vont dans des directions différentes, justement pour élaborer à la fois le versant "modèle pour" (objectifs techniques) et le "modèle de" (incarnation d'une restitution "dense" de la réalité filmique), ce qui donne lieu à une véritable conception du cinéma.
- 59 Le fait que la forme symbolique puisse se structurer sur plusieurs plans et selon des tissages de pertinence qui donnent lieu à des véritables conceptions sémiotiques (design) signifie, sur le plan analytique, qu'une approche *indiciaire* pourra favoriser des démarches "éliminativistes" (Gombrich), bref l'actualisation d'un système herméneutique qui procède par réfutation progressive des assimilations et des analogies trompeuses, aussi bien que des contrastes non significatifs. Par exemple, un plan séquence célèbre d'Anghelopoulos, dans *O thiasos* (1975), qui articule continuité du discours filmique et ellipse temporelle majeure sur le plan diégétique donne immédiatement pour indice le fait qu'une forme symbolique classique est déstructurée et recrée selon des croisements nouveaux entre *modèle pour* et *modèle de*, à la recherche d'une conception différente du cinéma.

3.2. Le rôle paradigmatique de la forme symbolique

- 60 Malgré l'exigence de se soustraire à la tentation de projeter les notions concernant l'étude des langues naturelles sur les autres langages et l'objectif de considérer la forme symbolique comme non superposable avec n'importe quelle unité des systèmes sémiotiques, on ne peut pas échapper, sur le plan méthodologique, à profiter justement de la portée analogique de la « forme » langage²⁴. En ce sens, on pourrait imaginer d'exploiter, par approximation, des pistes de recherche analogiques, pour essayer par la suite de parvenir à reconnaître de manière plus probante comment une forme symbolique peut être dépistée. Une forme symbolique est-elle un concept qui, toute proportion gardée, ressemble au rôle joué par la notion de *paradigme* en linguistique²⁵ ? Il faut déjà remarquer que cette notion se décline selon plusieurs conceptualisations : un paradigme (i) peut être constitué en classe de synonymes qui peuvent assumer la place syntaxique de l'autre, (ii) il peut être individué par les différentes formes de flexion qu'un même terme peut assumer selon le genre, le nombre, le temps ou le cas, (iii) il peut concerner une généalogie de termes ayant tous en commun une même racine étymologique, (iv) il peut délimiter un domaine de termes concernant le même champ extensionnel. Cela montre qu'en synchronie la forme symbolique peut rivaliser avec d'autres formes, qu'elle possède plusieurs déclinaisons — comme la perspective classique pouvait considérer un espace haut, proche ou oblique —, et qu'elle participe aussi de l'individuation d'un domaine culturel ; et qu'en diachronie elle est multistable, donnant lieu ainsi à des généalogies.
- 61 Essayons de prendre en compte de manière détaillée ces suggestions analogiques et de les rapporter à la forme symbolique :
- i. la forme symbolique peut se structurer en classe d'équivalence d'occurrences comparables car elles peuvent jouer le même rôle dans la structuration d'une configuration (par ex. un motif iconographique) ;
 - ii. la forme symbolique peut se prêter à des ajustements à cette configuration englobante, ainsi qu'à des flexions, à des variantes plastiques et figuratives plus libres (émancipation).
- 62 Pour l'instant, on a examiné la forme symbolique par rapport à sa prestation sur un plan de pertinence spécifique, en tant que *modèle pour* qui la pousse à développer une sorte de transcendance par rapport à la multiplicité de ces déclinaisons. Mais la forme symbolique relève aussi d'un domaine, elle est la métonymie d'une structuration qui dépasse son rôle local ; elle est le *modèle d'*une instance sémiotique qui se positionne sur un autre plan de pertinence, en fonctionnant comme une exemplification.
- 63 En réalité, l'efficacité de la forme intègre fonctionnalité, adaptation et exemplification dont la combinaison ne peut que varier dans le temps ; c'est pourquoi, dans un cadre diachronique, la forme se développe comme une généalogie, comme une famille de transformations. Toutefois, l'inhérence de la forme symbolique à un domaine et son adéquation aux objectifs praxiques n'arrive pas à saturer sa portée, car — comme nous l'avons dit — elle est susceptible de monter en complexité et de continuer à tisser des relations culturelles à travers des *rentrées* d'un plan de pertinence sur l'autre. La diachronie n'est donc pas équivalente à la généalogie des formes, étant donné que les filiations divergent, les exemplifications deviennent médiations, les médiations de nouvelles domanialisations, et ainsi de suite. Si les formes symboliques ne maintiennent qu'une analogie avec les paradigmes, c'est justement parce qu'elles contribuent à l'évolution du système à travers des passages de plan de pertinence, des

médiations réciproques, de nouveaux équilibres de dépendances. Les formes symboliques n'acceptent pas de se cristalliser sous la forme d'un dispositif ou de dépendre de manière stable d'un dispositif intégrateur. Comme nous l'avons dit, les formes symboliques, à travers leur individuation même, essayent de s'offrir comme des circuits de sens qui interrogent les mondes auxquels elles sont couplées : adaptation et exaptation, ajustement et émancipation sont des logiques antinomiques mais coprésentes dans les formes symboliques, ce qui a donné parfois au mythe la tâche de s'offrir comme leur exemplification canonique.

- 64 La forme symbolique est la véritable *instance sémiotique* car elle participe activement à la reconfiguration du patrimoine culturel et, en filigrane, nos raisonnements analogiques avec les différentes organisations paradigmatiques montrent l'impossibilité de la réduire à des rôles fonctionnels ou représentationnels, les *modèles pour* et les *modèles de* étant pris dans la circularité auto-critique de la culture : la forme participe à un modèle de fonctionnement sémiotique en créant les conditions pour exemplifier un autre ordre d'organisation dont elle ne sera qu'une composante fonctionnelle partielle, et ainsi en boucle²⁶, selon des mondes englobants et d'autres englobés. La réapplication syntaxique n'est jamais répétition et l'apparence tautologie ouvre toujours une régénération sémantique car la forme manque toujours de saturer son format, selon une formativité qui signale l'impossibilité de rester à l'équilibre initial entre fonctionnalité et exemplification. La forme symbolique est saisie à la fois de manière thétique (*modèle de*) et dévolutive (*modèle pour*), en rompant en même temps avec la logique de l'unité et la logique de la fonction.
- 65 Les formations discursives, avec leurs mondes, ne sont que des jeux d'échelles qui donnent l'illusion de pouvoir "monter" ou "descendre" en complexité, et entre temps, les formes symboliques nous permettent d'exemplifier et de faire fonctionner à différentes échelles des écarts (dissimulation des équivalences), des complémentarités (intégrations pour des individuations), des parrainages (associations pour une domanialisation), des reprises (filiations pour des généalogies divergentes), des implémentations (interpositions pour des médiations réciproques).
- 66 Les formes symboliques nous permettent de reconstruire les opérations, les rapiécages continus de nos mondes culturels ; en particulier, elles nous permettent de reconnaître des "lignées" modales des interventions sur l'inachèvement constitutif d'une culture. Nous pouvons distinguer alors (i) des *généalogies épistémologiques* (par ex. au cinéma, la « voie Lumière » vs la « voie Méliès », le dispositif de vision en tant qu'instrument d'attestation empirique vs en tant qu'accès à un régime perceptif ultérieur, transcendant) ; (ii) des *généalogies optatives* (par exemple, pour rester aux arts visuels, le rêve de *monitorer* à travers le regard ce qui vient/arrive à l'image vs rêve de *pénétrer* dans l'image²⁷) ; (iii) des *généalogies appréciatives* (par ex. la détection de l'authentique, de l'identité numérique de l'original vs l'individuation de la règle de régénération, de la recette pour reconstruire l'identité spécifique), etc.
- 67 La dialectique entre *modèle pour* et *modèle de* peut suggérer qu'en opérant contemporainement et productivement sur deux plans, la forme symbolique peut suivre à la fois l'attracteur-tradition et le vecteur-crétion. Si l'attracteur-tradition et le vecteur-crétion fonctionnent comme deux polarisations en tension dans le *language*, à savoir dans l'élaboration-négociation des formes symboliques, cela permet d'échapper à la désémantisation, soit à travers des écarts et des ajustements nouveaux (voie intrinsèque), soit par un changement d'exemplification, par un renouvellement

des aspirations (voie extrinsèque). Quand cette tension est faible dans la voie intrinsèque, il y a la production de stéréotypes et de clichés, peu importe que la généalogie de production soit considérée “conservatrice” ou “avant-gardiste”.

- 68 Si le *stéréotype* est une forme qui invite à un désistement interprétatif (pas la peine de l'interroger au vu de son incapacité de mettre en vibration, à travers un écart ou une adaptation, le *modèle de* qu'elle devrait contribuer à individuer), le *cliché* y ajoute une sclérose représentationnelle ou une occupation syntaxique pédante²⁸. En revanche, nous pouvons reconnaître qu'une forme symbolique peut s'imposer comme *topos* si la stabilisation d'un modèle exemplaire (*modèle de*) est l'occasion pour une reprise qui s'adapte intrinsèquement à la configuration locale en permettant une différenciation et une relecture de la famille de manifestations précédentes. Le *motif* ajoute un enjeu comparatif ultérieur concernant une manière différente de décliner figurativement et/ou syntaxiquement le *topos*.

4. L'image augmentée à l'épreuve du concept de forme symbolique

4.1. Technologie et forme symbolique

- 69 À la fin des années 1950, Gilbert Simondon avait déjà suggéré l'exigence d'intégrer la technologie informatique à la culture en tant que facteur d'émancipation, et ce pour libérer un potentiel organisateur qui ne connaît pas des finalités prises comme justifications dernières (Simondon, 1958a, p. 105). La vision uniquement instrumentale du numérique ne permet pas de comprendre sa portée en tant que *modèle de* (plus tard, on parlera à ce propos de *software culture*, Manovich 2013). Par exemple, la numérisation fournit de nouveaux supports, de nouveaux documents, surtout de nouvelles formes d'archivage, mais elle ne peut pas avoir une finalité en soi. Pourtant, elle peut être utilisée comme un accès possible au potentiel de l'objet en-deçà de son codage symbolique déjà établi, selon une enquête de l'image profonde de l'objet ; une enquête donc à la recherche de l'organisation *diagrammatique* interne de ce dernier, offusquée par ses fonctions normées. Les germes diagrammatiques sont-ils des formes culturelles à même de transmigrer et de fertiliser d'autres terrains pratiques (Simondon, 1958b, p. 13) ? Trouvons-nous une *priméité de la tiércité* qui libère un *modèle de* à même de renouveler la fécondité des relations internes à une sémiosphère ? Quelles sont les limites d'une forme symbolique, si elle n'est pas identifiable avec les codages dans lesquels forme et fonction ne sont plus aperçues comme détachables ? Ces questions interpellent une « technologie réflexive » informée par une attitude optative (Bontemps et Minier 2018, p. 77), et cette posture à la fois promotrice et (auto)critique peut bien promouvoir de nouvelles compatibilités (Simondon fait l'exemple du cinéma qui a constitué de nouvelles formes symboliques pour l'intégration entre sons, paroles, figures, couleurs, etc.). L'histoire de la culture atteste l'évolution de « systèmes symboliques de compatibilité reposant sur une invention technique en voie de développement » (Simondon 1966, p. 160).
- 70 Deux questions principales émergent à partir de la philosophie de Simondon : la première concerne la notion de « forme », laquelle doit être pensée comme métastable :
- La Bonne Forme n'est plus alors la forme simple, la forme géométrique prégnante, mais la *forme significative*, c'est-à-dire celle qui établit un ordre transductif à

l'intérieur d'un système de réalité comportant des potentiels. Cette bonne forme est celle qui maintient le niveau énergétique du système, conserve ses potentiels en les compatibilisant : elle est la structure de compatibilité et de viabilité, elle est la dimensionnalité inventée selon laquelle il y a compatibilité sans dégradation. (Simondon 1958b, p. 35.)

- 71 La deuxième question est liée au fait que cette forme métastable ne cesse de s'individualiser, ou mieux elle a un potentiel d'individuation qui procède aussi de manière analogique, parce que c'est seulement à partir d'une individuation que l'on peut essayer de comprendre les autres (*ibid.*, p. 36).
- 72 Au-delà des différences terminologiques — Simondon termine pour préférer le terme *information* à celui de *forme* —, la pluralisation des logiques et le départ analogique de toute individuation semblent rejoindre la philosophie des formes symboliques de Cassirer, la « légalité » de sens propre à l'immanence de chaque forme. La conciliation entre la rationalité et l'empirie, après le primat déjà reconnu à cette dernière (voir Panofsky), ne peut plus être considérée sous le format d'une seule solution et *a fortiori* d'ordre transcendantale ; au contraire, il y a des conciliations déclinées selon des manières d'individualiser et de s'individualiser, à savoir à travers des formes symboliques²⁹.

4.2. Le plan d'existence des objets virtuels

- 73 La recherche de significativité relève d'une articulation entre *compatibilité* et *individuation*, ce qui nous semble assurer un soubassement ultérieur à l'idée de considérer la forme symbolique comme une articulation entre *modèle pour* et *modèle de*, selon un circuit de rentrées des modélisations qui n'impose pas de hiérarchie, mais seulement un renouvellement qui ne cherche pas à perdre les potentiels structurants et analogisants. Dans cette perspective, nous souhaitons proposer ici une évaluation critique de la notion d'*augmentation*, à partir de son usage dans les technologies informatiques. On sait que la « réalité augmentée » indique la compénétration en temps réel, à travers un dispositif informatique, d'objets inhérents à l'espace phénoménologique, donc perçus *in vivo*, et d'objets de nature virtuelle, afférents à un espace encyclopédique pertinent. Il nous semble que cette notion d'*augmentation*, relevant d'une taxinomie interne au monde professionnel de l'informatique, mérite une prise en charge théorique plus générale. Ce que l'on voit est qu'à travers l'incrustation d'objets virtuels (images, sons, etc.) dans une scène qui offre un patrimoine d'objets matériels, les *plans d'expérience* (valeurs avec ancrage dans la perception en acte) et les *plans d'existence* (valeurs avec ancrage dans l'encyclopédie de savoirs) qui appartiennent respectivement aux deux versants de la réalité échantillonnée, comme dans un circuit, leurs rôles dans les sémiotiques interprétatives qui s'offrent aux usagers. En effet, de manière triviale, nous pourrions imputer à la couche virtuelle une amplification d'existence de la couche réelle, et cela peut correspondre effectivement à l'idéologie qui informe la conception standard de la réalité augmentée, dans laquelle l'espace virtuel s'ajoute comme cadre normé d'informations qu'il faudrait connaître pour accéder à l'identité du patrimoine tel qu'il est conçu et valorisé par l'institution.
- 74 Pour corriger cette vision normative, il faut reconnaître qu'il y a un plan de l'expérience aussi des objets virtuels, à tel point qu'il y a souvent un petit effet spectaculaire, c'est-à-dire qu'ils commencent à rivaliser avec les objets réels. Et de manière symétrique, il y a aussi un plan de l'existence qui est exploré et testé, avec une mobilisation d'interprétants concernant la technologie informatique qui est derrière

l'effet d'augmentation. Le média n'est pas totalement transparent tout comme la perception directe des objets développe son propre plan de valeurs d'existence, ne pouvant pas arrêter une activation autonome par l'utilisateur d'interprétants qualifiés pour accéder au patrimoine. Il s'ensuit que la réalité augmentée est un circuit symbolique bien plus complexe que la simple soudure normative entre deux couches de réalité qui ont des rôles préétablis et figés. Bien au-delà d'un amalgame déjà évident, un travail de compatibilité doit être accompli (*modèle pour*) ; bien au-delà de la reconnaissance d'un modèle standard de la réalité du patrimoine, un travail d'individuation peut amener à renouveler le *modèle du* patrimoine. Et naturellement, la récursivité typique d'un circuit s'installe car, une fois composée la compatibilité interne et la nouvelle vision du patrimoine, un travail interprétatif sur la médiation même — sa compatibilité avec d'autres accès à la connaissance du patrimoine, son impact sur notre conception de la patrimonialisation — peut avoir lieu. En ce sens, l'augmentation n'est pas transparente et les plans d'expérience et d'existences de deux couches (réelles et virtuelles) peuvent échanger leurs places dans les sémiotiques.

4.3. Pour une image critique augmentée

- 75 La notion d'*augmentation* mérite donc d'être questionnée à l'intérieur d'une évaluation plus globale du tournant numérique de la culturalisation, bref des humanités numériques. À la diachronie de l'évolution rapide des technologies d'augmentation, il faut corréliser une archéologie opportune ; en effet, des formes d'"augmentation" ont précédé les solutions informatiques actuelles.
- 76 D'une part, il est évident que l'augmentation ne peut pas être réduite à l'addition ou à la nouvelle symbiose entre une image autographe et son attestation documentaire numérique, d'autant plus qu'il y a des images qui sont désormais numériques dès leur origine et que plusieurs images analogiques étaient déjà dans une relation symbiotique avec d'autres images qui en attestaient les phases d'élaboration (ébauches, maquettes, etc.) ou qui jouaient un rôle à l'intérieur d'un plan iconographique plus complexe (polyptique). D'autre part, l'augmentation doit être dissimulée de l'amplification classique de l'identité culturelle de l'image à travers ses renvois intertextuels et son inscription dans des corpus génériques : image qui répond à d'autres images (*intertexte*) et image qui situe son intervention historique à l'intérieur d'une trame d'intentionnalités productrices et interprétatives convergentes (*genre*).
- 77 Pourtant, la richesse prometteuse de la notion d'*image augmentée* peut nous pousser à l'identifier avec sa capacité de tenir ensemble ces deux versants, le premier génétique, le deuxième dialogique, en offrant des parcours de consultation et de jouissance transversaux. En ce sens, l'image augmentée peut jouer sans aucun doute un rôle d'optimisation des pratiques interprétatives avec la possibilité de respecter toutes les facettes identitaires de l'image. Ce rôle de reconstruction de la condition philologique optimale pour accéder à l'image en tant qu'*œuvre* ou *entité culturelle* représente déjà un élément crucial pour apprécier l'apport de l'*augmentation* dans la transmission et la valorisation du patrimoine visuel. Au fond, l'image augmentée contredit les accusations faites jadis aux tournants technologiques qui ont permis, d'une part, une facilitation extrême de la reproduction des images, à tel point d'éroder progressivement les prérogatives de l'original ; d'autre part, l'implémentation sur une multiplicité de

supports et de formats qui insère les vestiges de l'original dans des contextes de visualisation qui changent totalement ses vocations dialogiques.

- 78 De l'image sacrifiée en raison de la dissémination médiatique de ses reproductions à l'image amplifiée à travers ses paratextes et ses palimpsestes dans des éditions critiques *grand public* (on pense aux éditions de film en plusieurs DVD), on voit bien que l'on passe de la dilution extensive d'une circulation virale (l'icône déracinée qui se prête à rentrer dans une gamme ouverte d'exploitations symboliques) à une intensification de l'identité de l'image non détachable de la *forme symbolique* qu'elle incarne.
- 79 Idéalement, l'image augmentée aspirerait à nous transformer tous en "philologues" du visuel, avec l'antichambre de sa génétique et les couloirs de sa forme de vie présentés comme espaces visitables par le spectateur à partir d'une présentation multicouches ou multi-écrans prête à des nouvelles formes de jouissance (par exemple, une image augmentée par ses couches compositionnelles isolées, ses versions existantes, ses études préparatoires, ses pérégrinations dans le monde médiatique, etc.). Mais il ne faut pas transformer l'augmentation en mémoire anecdotique des usages de l'image ou en séries d'analogies arbitraires avec d'autres images. Nous avons besoin d'une image augmentée *critique*, c'est-à-dire capable d'exercer ses propres formes de résistance face à des flux médiatiques et à des archives qui ne sont pas encore constitués en corpus d'étude et en corpus d'encadrement. Comme nous l'avons vu, cette forme de résistance peut être exprimée à travers le concept de *forme symbolique*, mais révèle ici une portée encore plus générale, à savoir la relation critique entre l'énonciation et l'interprétation, selon le double engagement de respecter ce qui a été dit et d'en développer le sens. Au fond, le fait d'assurer des conditions optimales de transmission du patrimoine (on fait tout *pour*) et de transposer son mandat culturel (on fait notre possible pour être dignes *de*) n'est que la transposition, sur d'autres plans de pertinences — l'articulation entre stratégies et formes de vie —, des formes symboliques qui sont déjà à la base du nœud plus général qui relève d'un tissage entre énonciations et interprétations, entre pratiques de textualisation et pratiques élaboratrices de sémioses légitimement interconnectées, le social étant aussi une question de compatibilité et d'individuation qui doit se transposer et monter en complexité.
- 80 La réalité augmentée devrait accompagner alors la reconnaissance que la socialisation des savoirs n'a pas comme destin ultime les codifications, mais la manipulation de la connaissance en vue d'autres individuations. Confier à la réalité augmentée le traitement des formes symboliques signifie s'opposer à l'idée que l'on peut réduire la culturalisation à un simple dépôt de significations déjà élaborées. La forme symbolique est *diaphane* ; en effet, elle laisse entrevoir des interprétations complémentaires à partir des enjeux de sens encore possibles grâce à un terrain sémiotique individué. Elle est un dispositif de capture pour des intentionnalités qui peuvent s'exprimer et se valoriser différenciellement à partir d'une base sémiotique commune. Un texte n'est qu'une métonymie d'une culture et les jeux de langage qu'il délimite ne peuvent pas se borner à une seule sémantisation qui se débarrasse par la suite du plan de l'expression qui la "véhiculait". S'il est habité par une forme symbolique, c'est parce qu'il s'offre comme nœud culturel, parfois même comme un tournant.
- 81 La forme symbolique est donc un concept qui s'oppose à la réduction de la culture à communication et de la communication à information (au moins, dans le sens trivial du

terme), ce qui veut dire qu'elle ne conçoit pas les supports, les textes, les espaces d'implémentation comme des médiations qui opèrent d'autant mieux qu'elles sont transparentes, permettant ainsi un accès immédiat à l'information contenue. L'augmentation ne devrait pas alors confondre son ergonomie avec la transparence des médiations qu'elle catalyse. Peut-être en sortant définitivement du débat qui oppose la revendication d'un ancrage ontologique préalable de la signification linguistique à l'idée d'un système langagier autonome et purement différentiel, on peut trouver dans l'augmentation, qui est consubstantielle aux formes symboliques, le paradigme de la *diaphanéité* (Basso Fossali 2012) qui entretient et maintient les fondements ontologiques et les réseaux systémiques dans un état de suspens : vers quelle articulation ultérieure sera-t-il possible d'assurer leur compatibilité et leur individuation sur un autre plan de pertinence ?

- 82 Voir ultérieurement à travers de nouveaux “filtres” pour tenir ensemble des relations et voir autrement en reconnaissant que d'autres *modèles de* sont possibles : cela semble être un mandat conséquent pour une technologie de l'augmentation qui participe de l'individuation même de ce paradigme d'accès à la culture, en sortant des déterminations figées, définitoires des formes culturelles, afin d'en faire émerger le potentiel symbolique.
- 83 Comme nous l'avons vu, le circuit entre l'iconique et le symbolique rejette à la fois une interprétation formaliste tout comme une interprétation conventionnaliste de la forme symbolique. En même temps, la réflexion sémiotique ne peut qu'être poussée immédiatement à réintégrer la dimension indexicale et à penser à la fois l'enracinement et la migration possible d'une forme symbolique. Comment pouvons-nous estimer que la forme symbolique puisse se soustraire à la niche culturelle qui a été la condition de possibilité de son émergence et, en même temps, ne pas observer sans cesse la transplantation de formes symboliques dans d'autres sémiosphères d'accueil ? Au fond, la culture est suspendue à ce paradoxe de tenir ensemble exigences philologiques et instances traductives.
- 84 En ce sens, l'œuvre *augmentée*, avec l'idée de témoigner d'un couplage avec une forme symbolique, ne peut pas se borner à recueillir philologiquement son versant génétique et son versant dialogique. Patrimonialiser une œuvre comme épigraphe culturelle qui mérite le respect de son projet de sens n'empêche pas de reconnaître que sa forme de vie implique aussi des transpositions reçues et induites. À ce propos, si la numérisation n'est pas seulement une documentation de cette forme de vie, mais une extension et, si le passage par un nouveau support *active* d'autres interprétations, d'autres sémioses, alors l'œuvre augmentée ne peut plus être seulement l'actualisation et la déclinaison conjointe (synoptique, multimédia, etc.) de ses versants ; elle est plutôt le réarrangement de sa forme symbolique, voire la migration de cette dernière vers une autre niche culturelle. Mais cette migration est-elle légitime ? Quelles sont les conditions pour assurer une continuité des *re-entrées* dans la même entité culturelle, dans l'œuvre en tant qu'instance que nous ne pouvons pas couper ou dissoudre, afin de lui permettre d'être individualisée autrement ?

4.4. Les bases d'un projet, pour conclure

- 85 Ce passage est délicat et mérite un examen approfondi. Dans le projet *Augmented Artwork Analysis*, financé par l'ANR et le FNR luxembourgeois, l'image augmentée a été

immédiatement couplée à l'exigence de préserver l'œuvre d'art picturale dans l'espace d'implémentation du musée. Il est évident que cette précaution relève du fait que l'on veut respecter l'enracinement de l'œuvre dans une institution du sens qui encadre les pratiques de jouissance, à savoir le musée. Toutefois, à son tour, le musée n'est pas nécessairement l'espace originaire d'exposition de l'œuvre, ayant opéré donc une remédiation des conditions d'accès à la significativité de cette dernière (par rapport à une église, à un palais public, à une habitation privée, etc.). Tout se passe comme si l'objectif était de stabiliser une niche historicisée, pas nécessairement la plus originaire, qui garantirait en tout cas les conditions les plus prometteuses pour assurer la survivance d'une relation esthétique privilégiée et inscrite à l'intérieur d'institution de sens telle que l'art. Mais alors l'œuvre augmentée au musée peut-elle devenir à la fois complice du musée et instance critique de l'encadrement assuré par ce dernier ? Jusqu'à quel point l'augmentation peut aller vers un réarrangement de la forme symbolique de l'œuvre qui commence alors à étendre sa forme de vie à travers le numérique ? Faut-il numériser sa trans-textualité attestée et historicisée ou commencer à produire aussi des nouvelles formes d'accès à l'œuvre d'art en explorant des sémioses alternatives, c'est-à-dire à augmenter le potentiel d'énonciation de l'œuvre ?

- 86 Au-delà des jugements éthiques sur le respect de l'œuvre, on voit bien que l'image augmentée au musée cherche moins à se définir comme "initiative juste" qu'en termes de geste qui cherche à opérer de "justesse", en se positionnant entre un respect philologique qui peut difficilement rester neutre par rapport aux conditions plurielles de jouissance de l'œuvre (par exemple, dans une collection permanente et une exposition temporaire) et un réarrangement de la forme symbolique de l'œuvre, une fois médiée par la numérisation de ses versants génétique et dialogique. Cette opération fondée sur un équilibre précaire, mais justement critique, vise à relativiser la philologie et à limiter la reconfiguration de la forme de vie de l'œuvre, et ce afin de conjurer une projection de l'œuvre dans une autre niche sémiotique. Cette opération vise alors à empêcher la transplantation du cœur symbolique de l'œuvre — au moins si l'on veut continuer à inscrire la relation avec cette dernière dans un paradigme herméneutique (au-delà, il n'y a que des usages et des reconstructions arbitraires). Au fond, ce "cœur" relève d'une compatibilité entre plusieurs formes symboliques, compatibilité qui continue à s'offrir comme potentiel *modèle de*. Si l'œuvre est un centre gravitationnel autour duquel orbite une série de paratextes, documents, attestations de réception, son cœur symbolique doit être irréductible au pur formalisme aussi bien qu'à la pure conventionnalité. On fait tout pour implémenter l'œuvre de manière opportune mais elle n'a jamais eu une position confortable : son cœur semble se situer dans un entre-deux, dans une articulation entre plans, entre modèles. L'anthropomorphisme des objets semble les obliger à se présenter de manière frontale comme des individus que l'on peut rencontrer et qui ont *un visage*. Pourtant, de nos maisons à nos livres, les sémiotiques-objets ne sont que des portes qui interconnectent des terrains de valeur qui ont des natures différentes.
- 87 Nous pouvons nous interroger sur le type de forme symbolique que nous attribuons à l'œuvre augmentée. Celle-ci reste ancrée à l'espace d'un site artistique dédié à préserver ses privilèges d'exemplaire *autographe* lié à l'histoire de sa production (Goodman 1984). Dans le projet AAA, on travaille la notion, originale, de *musée complémentaire*, à savoir un musée virtuel dans lequel pouvoir rassembler les œuvres

qui dialoguent avec l'image étudiée *in praesentia*. Or, le musée complémentaire, d'une part, n'est que l'espace philologique qui reconstruit le versant dialogique de l'œuvre et, d'autre part, il montre le caractère partiel, parfois même arbitraire, de son inscription à l'intérieur d'une collection qui a été constituée à partir de raisons hétérogènes, voire contingentes (le musée où elle est actuellement exposée). Le musée complémentaire fonctionnerait comme mémoire ou même comme anticipation d'expositions futures, aptes à rassembler des œuvres dispersées pour des causes fortuites, et ce afin de pouvoir construire des conditions optimales pour (r)établir une relation esthétique et une posture interprétative respectueuses du cœur symbolique de l'œuvre abordée sur place. La simulation de co-présence, l'intégration subsidiaire d'un espace d'implémentation commun, pourraient alors suggérer de passer du musée complémentaire, à cheval entre jouissance *in situ* et accès à *distance*, à une amplification du musée à travers la réalité virtuelle. Ainsi, l'idée de se limiter à la combinaison entre œuvre augmentée et musée complémentaire lutte contre l'homogénéisation de la jouissance obtenu grâce au passage à la virtualisation combinée de l'œuvre et du musée. Mais cela est-il suffisant pour justifier cette condition hybride qui montre les prothèses nécessaires à la fois de l'œuvre (image augmentée) et de son espace d'implémentation (musée complémentaire) ?

- 88 L'œuvre augmentée et le musée complémentaire échappent à une logique du *supplément* aussi bien qu'à une logique de (la) *totalisation* : ils n'indiquent ni des carences, ni des ambitions démesurées. Si l'on assume la prothèse du miroir, on voit bien qu'il peut bien fonctionner sans pouvoir être réduit à ces deux logiques : il permet de nouvelles symbolisations, des rétroactions du reflet sur le reflété, des *rentrées*, bref un circuit d'énonciations qui continuent à problématiser leur épicycle d'instauration à travers ce qui semble échapper à la force d'attrait de ce dernier. La définition en négatif de ce qui est à la base de la promotion du sens (instance énonciative) montre que la prothèse est là pour préciser des limites et des modalisations exogènes qui seules peuvent faire apprécier la significativité des énonciations visuelles (des autoportraits obtenus au croisement des poses, des restitutions visuelles médiées par le miroir, des conditions d'illumination, etc.). Au contraire, la toute-puissance d'une énonciation éliminerait la possibilité qu'elle reçoive des réponses, bref l'empire d'un dispositif stériliserait la significativité de ses médiations. C'est pourquoi nous avons attribué à la forme symbolique une position d'articulation, des rôles sémiotiques sans poste fixe, des perspectives réversibles fondées sur la notion de *rentrée*.
- 89 Une prothèse corporelle doit s'articuler avec un paysage d'objets à manipuler et avec le corps même : le circuit des relations inter-objectives doit rentrer dans le circuit de relations intra-subjectives et vice-versa. Nous pourrions tirer la conclusion rapide que le numérique peut se greffer à la forme symbolique de l'œuvre à condition qu'il fonctionne comme une prothèse. Même chose pour le musée complémentaire par rapport au musée en tant que bâtiment institutionnel. Pour ce qui concerne l'œuvre augmentée, cela veut dire que le numérique devrait réarticuler les formes de transcendance qu'il favorise avec l'immanence renouvelée de l'œuvre, sans que l'interface de la transcendance et de l'immanence soient trop marquées par la médiation qu'elles offrent. Cela permettrait d'observer une forme de vie "continuiste" de l'œuvre d'art, tout en passant à travers une médiation numérique qui "rentre" et sur la transcendance et sur l'immanence de l'œuvre même, cette dernière ne pouvant être

qu'une réduction aux propriétés constitutives à partir de toutes ses formes de manifestation (Goodman 1984).

- 90 Les polémiques sur le tournant numérique qui devrait soit tout changer, soit se révéler être une simple reprise par d'autres moyens de solutions culturelles déjà attestées, pourraient recevoir au moins une réinscription à l'intérieur d'un cadre d'enjeux de sens. Le numérique peut favoriser l'élaboration de nouvelles formes de vie d'œuvres dotées de versants génétiques et dialogiques spécifiques ; mais il peut fonctionner aussi comme une greffe qui s'inscrit à l'intérieur de formes symboliques déjà dotées de leur propre écologie. Son apport n'est jamais indifférent, tout comme il ne peut pas être considéré comme déterministe.
- 91 L'œuvre et sa restitution médiée par le numérique indique une monstration au carré qui interroge toutes les versions disponibles. Une photographie réalisée sur un support numérique peut recevoir une détermination fixe de ses conditions de visualisation, même si elle reste potentiellement un paquet de données visualisables autrement. Le problème n'est pas le statut des images, qui peut rester le même entre numérique et analogique ; c'est le *faire image* de l'image qui passe à la fois par des conditions internes de stabilisation textuelle (matérielles ou numériques) et par des conditions externes d'implémentation (musée réel ou musée virtuel). Mais les deux circuits sont entrelacés, le *faire image* relevant d'un couplage entre conditions internes d'énonciation et conditions externes d'implémentation. Il existe un nœud, une articulation entre plans de pertinence et c'est là qu'opère réellement la forme symbolique. Ce que nous sommes en train d'affirmer est au fond que la forme symbolique ne relève pas de l'œuvre comme quelque chose qui appartient à son immanence ; au contraire, la forme symbolique articule l'existence culturelle de l'œuvre en se positionnant comme une sorte de greffe qui assure le passage d'un potentiel, d'une *dynamis*, d'une vie entre des plans d'immanence qui ne contiennent jamais les fondements ultimes des valeurs traitées.

BIBLIOGRAPHIE

- ARASSE, Daniel (1999), *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Hazan.
- BASSO FOSSALI, Pierluigi (2012), « Dia(fa)noia: per una semiotica dell'interpenetrazione identitaria (e dell'intrattenimento antispettacolare) », dans C. Casarin & E. Ogliotti (éds), *Diafano. Vedere attraverso*, Trévise, ZEL éd., pp. 45-57.
- BASSO FOSSALI, Pierluigi (2017a), *Vers une écologie sémiotique de la culture. Perception, gestion et réappropriation du sens*, Limoges, Lambert Lucas.
- BASSO FOSSALI, Pierluigi (2017b), « Dissuasori d'invenzione: i clichés musicali fra l'attrattore-tradizione e il vettore-creazione », *Nuove Musiche*, n° 2, pp. 55-81.
- BASSO FOSSALI, Pierluigi (2019), « L'image du devenir : le monde en chiffres et la passion du monitoring », *Signata*, n° 10.

- BASSO FOSSALI, Pierluigi (2022), « Erosion de la nature, stratification de l'humain. Tournant ontologique et écologie sémiotique », *Degrés*, n^{os} 188-189 ("Ecosémiotique"), pp. 1-33.
- BASSO FOSSALI, Pierluigi (2024), *Les Circuits de la signification*, Liège, PULg.
- BASSO FOSSALI, Pierluigi & COLAS-BLAISE, Marion (éds, 2017), *La Notion de paradigme dans les sciences du langage*, *Signata*, n^o 8 (numéro monographique).
- BAXANDALL, Michael (1985), *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven and London, Yale University Press ; tr. fr. *Formes de l'intention*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991 ; nouv. éd. 2000.
- BELTING, Hans (2001), *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, Fink ; tr. fr. *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004.
- BERGSON, Henri (1907), *L'Évolution créatrice*, Paris, Alcan ; nouv. éd. Paris, PUF, 1959.
- BONTEMPS, Vincent et MINIER, Vincent (2018), « L'astrophysique, l'objet-image et la culture numérique. L'amplification culturelle de la technologie spatiale à la lumière de Simondon », dans B. STIEGLER (éd.), *La Vérité du numérique*, Roubaix, Fyp Editions.
- BREDEKAMP, Horst (1992), *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkam.mer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin, Verlag Klauswagenbach ; Paris, Diderot, 1996
- CASSIRER, Ernst (1921-1922), « Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften », in *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*, Darmstadt, Primus Verlag, pp. 169-200.
- CASSIRER, Ernst (1930), « Form und Technik », dans E. CASSIRER, *Symbol, Technik, Sprache* (E.W. Orth et J.M. Krois, dirs), Hamburg, Meiner, 1985, pp. 39-90.
- CASSIRER, Ernst (1933), « Le langage et la construction du monde des objets », *Journal de psychologie normale et pathologique*, n^{os} 1-4, pp. 18-45, disponible à l'adresse https://crecleco.seriort.ch/textes/Cassirer33.html#_ftn1.
- DESCOLA, Philippe (2021), *Les Formes du visible. Une anthropologie de la figuration*, Paris, Seuil.
- ECO, Umberto (1975), *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- ECO, Umberto (1990), *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
- FOCILLON, Henri, (1931), *L'Art des sculpteurs romans : recherche sur l'histoire des formes*, Paris, Leroux.
- FOCILLON, Henri (1934), *La Vie des formes*, Paris, Leroux ; nouv. éd. Paris, PUF. 2013 et nouv. éd. numérique dans la collection "Les classiques des sciences sociales", Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi.
- FOCILLON, Henri (1941), « Préhistoire et Moyen Age », vol. 1, *Dumbarton Oaks Inaugural Lectures*, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University.
- FOCILLON, Henri (1952), *L'An Mil*, Paris, Colin.
- FONTANILLE, Jacques (2008), *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF.
- GEERTZ, Clifford (1973), *Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books.
- GOMBRICH, Ernst (1972), *Symbolic Images*, London, Phaidon.
- GOMBRICH, Ernst, 1979, *The Sense of Order. a Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford, Phaidon.
- GOMBRICH, Ernst (1982), *Écologie des images*, Paris, Flammarion.

- GOMBRICH, Ernst (1996), *The Essential Gombrich*, (Richard Woodfield, éd.), London, Phaidon Press.
- GOMBRICH, Ernst (1999), *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, London, Phaidon.
- GOODMAN, Nelson (1984), *Of Mind and Other Matters*, Cambridge-Londres, Harvard University Press ; tr. fr. part. N. Goodman, *L'Art en théorie et en action*, Paris, Éditions de l'Éclat.
- HALLIDAY, M.A.K. (1978), *Language as Social Semiotics. The Social Interpretation of Language and Meaning*, London, Arnold.
- KOSELLECK, Reinhart (1979), *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Suhrkamp, Francfort-sur-le-Main, 1979 ; tr. fr. *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, Éditions de l'EHESS, Paris, 1990.
- KUBLER, George, (1962), *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven- London, Yale University Press.
- LASSÈGUE, Jean (2016), *Cassirer du transcendantal au sémiotique*, Paris, Vrin.
- MANOVICH, Lev (2013), *Software Take Command*, New York, Bloomsbury Academic.
- MITCHELL, William J.T. (1998), *The Last Dinosaur Book: The Life and Times of a Cultural Icon*, Chicago, Chicago University Press.
- MITCHELL, William J.T. (2005), *What do Pictures Want. The Lives and Loves of Images*, Chicago, Chicago University Press ; tr. fr. *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, Paris, Les Presses du Réel, 2014.
- PANOFSKY, Erwin (1924), « Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit "kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe" », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 18, pp. 129-61 ; tr. fr. « Sur la relation entre l'histoire de l'art et la théorie de l'art. Contribution au débat sur la possibilité de concepts fondamentaux de la science de l'art », *Trivium* [En ligne], 6 | 2010.
- PANOFSKY, Erwin (1927), « Die Perspektive als "symbolische Form" », *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924-1925*, Leipzig-Berlin, Teubner, pp. 258-330 ; tr. fr. dans *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Minuit, 1975.
- PANOFSKY, Erwin (1955), *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, Princeton University Press.
- PARAYSON, Luigi (1954), *Estetica. Teoria della formatività*, Torino, Edizioni di Filosofia, nouv. édition, Milano, Bompiani, Milano, 1988 ; tr. fr. *Esthétique. Théorie de la formativité*, Paris, ENS Editions, 2007.
- SAUSSURE, Ferdinand DE (1911), *Notes pour le cours III*, dans F. DE SAUSSURE, *Écrits de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 2002, pp. 329-336.
- SIMONDON, Gilbert (1958a), *Des modes d'existence des objets techniques*, Aubier, nouv. éd. 1989.
- SIMONDON, Gilbert (1958b), *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Millon, 2005.
- SIMONDON, Gilbert (1966), *Imagination et invention (1965-1966)*, Chatou, Les Éditions de la Transparence, 2008.
- WÖLFFLIN, Heinrich (1915), *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München, F. Bruckmann ; tr. fr. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Marseille, Parenthèses Ed., 2017.

NOTES

1. On utilise ici la notion de *formativité* dont l'élaboration peut être attribuée, au moins en Italie, à Luigi Pareyson (1954). Ce qui nous intéresse est de souligner à travers ce terme la *formation* en tant qu'«éducation» de la forme à travers un savoir-faire et une normativité. Au fond, l'opposition entre *morphogénèse* et *formativité* veut renvoyer à deux principes qui guident la significativité des stabilisations formelles : d'une part, la *diagrammaticité* d'un *voir à travers*, d'autre part, la *programmaticité* symbolique d'un *voir comme*.

2. La notion de *re-entry* (nous nous permettons ici d'utiliser le terme français *rentrée*) correspond à la réintroduction des distinctions fondatrices (par exemple système vs environnement) au sein du système qui en a déjà bénéficié, et ce avec le résultat qualitatif paradoxal d'une mise à distance progressive et d'une indétermination des résultats ultimes d'une catégorisation. Au lieu de bloquer la règle, sa réapplication récursive à ce que l'on pourrait croire déjà réglé provoque une sorte d'insolvabilité du sens qui semblait déjà garanti. Un exemple typique de *rentrée* est l'application de la catégorie du bien ou du mal à l'application locale de la catégorie elle-même (est-il juste d'appliquer la loi dans une situation exceptionnelle ?) Moins trivial est le phénomène de la *rentrée* de la conscience dans les données perceptives qu'elle a elle-même élaborées dans le cadre de ce que William James a appelé le *présent spécieux*. Étant donné que la forme symbolique se positionne entre deux plans de pertinence, on voit bien que cela permet d'observer ses deux inscriptions comme l'une rentrant sur l'autre. Dans la forme symbolique, on voit, dans la *rentrée* (*re-entry*) qu'elle va médier, la reproduction d'une logique culturelle comme la *même* dans un *autre* cadre de pertinence qui l'interroge, à fois sur le plan d'une *abduction* (hypothèse de réapplication d'un modèle descriptif, voire normatif, par rapport à ses ambitions) et sur le plan d'une *réroduction* (reconstruction en arrière des fonctions qui peuvent avoir justifié la modélisation même, malgré son opacité actuelle). Cette conception de la *rentrée* relève d'une adaptation sémiotique de la notion de *re-entry* élaborée par George Spencer-Brown et reprise en sciences humaines et sociales par Niklas Luhmann.

3. Dans les travaux de Jacques Fontanille des années 2000, la notion de *plan de pertinence* indique l'exigence de garder un *principe d'immanence* de la description à l'intérieur de configurations sémiotiques liées à des expériences de signification différentes : la focalisation sur des signes, l'appréciation d'unités textuelles, l'approche d'objets culturels, la reconnaissance des pratiques, l'individuation des stratégies, etc. Le deuxième principe mobilisé par Fontanille (2008) est celui de l'*intégration* qui permet de penser des emboîtements inclusifs et complexifiants (*intégration ascendante*) ou synthétiques et économiques (*intégration descendante*) des configurations. L'*articulation* entre les plans de pertinence liée à la notion de *forme symbolique* indique la question de la charnière entre deux organisations signifiantes qui est elle aussi une expérience de *formativité*, de composition, de translation de critères.

4. Selon la leçon hjelmslevienne, c'est la fongibilité de la *matière* qui se prête à être médiée par une forme de l'expression ou par une forme du contenu, selon des réarticulations entre elles qui montrent que les plans d'une manifestation sémiotique se prêtent à des constitutions corrélées, donc multiples mais réciproquement délimitées. Selon la leçon peircienne, c'est le circuit entre, d'une part, une dimension iconique, qui affiche une proto-tiercéité (*organisation diagrammatique*) susceptible d'être extraite et projetée ailleurs (culture diagrammatique), et, d'autre part, une dimension symbolique, qui acceptent la *repertinentisation*, la reconfiguration possible de ses réseaux textuels à travers une réorganisation hétérotopique (culture figurale). C'est la leçon aussi de la théorie des systèmes qui a mis la *rentrée* (*re-entry*) au cœur de l'écologie de la signification : elle peut remplir un rôle structural dans l'environnement psychique des individus aussi bien que dans l'environnement social des institutions de sens. La *rentrée* indique l'exploitation ultérieure d'une distinction catégorielle déjà utilisée comme la base même pour continuer à opérer des distinctions à l'intérieur du terrain marqué que la première distinction a délimité. Dans la

tradition systémique, cette rentrée était appliquée à un paysage de distinction binaire, mais nous pouvons l'exploiter davantage à travers une vision triadique ou « à mille plateaux », constituant ainsi des circuits de complexification qui amènent avec eux non seulement des distinctions externes, mais aussi des implications internes. Le calcul récursif ne se limite pas à indiquer l'extériorité, mais il y a une symbolisation rétroactive, « rétroductive » (Peirce) sur l'intériorité qui l'a promue.

5. Notre position est contraire à une reprise de l'idée de "symbole" comme *ratio facilis* (Eco 1975) de la relation entre expression et contenu. Philippe Descola, dans son dernier ouvrage *Les formes du visible*, mentionne la notion de forme symbolique et l'explique comme quelque chose qui dépasse une « image du monde » pour être un dispositif « grâce auquel un contenu signifiant intelligible devient attaché à un signe concret sensible jusqu'à s'identifier pleinement en lui » (Descola 2021, p. 372). L'idée est que la forme symbolique est une configuration stable qui renvoie « à des options cosmologiques et ontologiques qui imprègnent l'organisation spatiale et sociale d'un peuple, sa conception de la durée, la disposition de ses sites rituels et la structuration de son territoire » (*ibid.*, p. 373). Descola utilise l'interprétation de Panofsky de forme symbolique, en estimant qu'elle est beaucoup plus claire que celle proposée par Cassirer (*ibid.*, p. 680, n. 88). Il est curieux de remarquer que la grande finesse interprétative de Descola dépasse largement cette idée d'image stable et conventionnelle qui met en relation morphologie visuelle et cosmologie. En effet, il souligne lui aussi que les configurations peuvent continuer à fonctionner à la fois comme des condensateurs des relations ou comme des iconisations de trajets éphémères.

6. On peut trouver une thématization de ce fonctionnement de la forme symbolique dans un passage de Horst Bredekamp consacré à une gravure d'Anton Eisenhoit du musée de Michele Mercati : « Mercati transpose dans le monde des minéraux le contenu ornithologique du complexe de Varro, en plaçant au milieu du tempietto une statue dans le buste de laquelle convergent toutes les lignes de fuite. Une perspective établie avec une telle précision n'est pas qu'un tour d'adresse mathématique, c'est aussi une « forme symbolique », car au-delà du point d'aboutissement s'ouvre un nouveau cône inversement symétrique, à partir duquel l'observateur est à son tour regardé : par l'œil de Dieu ou par l'infini » (Bredekamp, 1992, tr. fr. p. 26). Le point de départ est l'instauration d'un sujet observateur paramètre et point de convergence de toutes les informations spatiales, mais en même temps l'espace ainsi organisé permettra la symbolisation (par *réduction*) d'une condition anthropique à même d'assurer une proportion maîtrisable des relations par rapport à une dimension originellement infinie. L'interprétation chiasmatique de la forme symbolique assure une *commensurabilité*.

7. Avec "circuitation du sens", nous voulons nous limiter dans cette contribution à indiquer la dialectique entre *priméité de la tiercéité* et *tiercéité de la priméité*, par rapport à laquelle la *secondéité* peut irradier des valeurs d'existence en arrière — *indiciarité* — ou en avant — *indexation*. Dans ces "circuitations", la *priméité de la tiercéité* fonctionne comme moteur de l'analogisation, la *tiercéité de la priméité* comme fécondation diagrammatique, comme potentiel de réorganisation. Cette circuitation explique, par exemple, le fonctionnement figural classique, celui de la métaphore, dans lequel il faut avoir en même temps une réorganisation diagrammatique des traits à partir d'un champ figuratif connu (A) vers un champ moins maîtrisé (B) et une analogisation qui contrôle dans la direction inverse la significativité de la mise en perspective du champ-cible (B) vers le champ-source (A). Pour une généralisation des circuits de sens, voir Basso Fossali (2024).

8. On doit remarquer que la forme de vie prétend exemplifier une vie sans pouvoir donner substance suffisante à sa forme. Elle fonctionne comme revendication qui a presque renoncé à toute objectivation intersubjective.

9. Derrière une nouvelle proposition heuristique de la notion de "forme", il y a l'idée de dépasser à la fois le formalisme et la sémiotique "standard". Dans le premier cas, la manifestation expressive était détachée de la portée du contenu ; dans le deuxième, la focalisation sur le

contenu narratif allait au détriment de la reconnaissance du fait que ce qui est assumé au départ comme *expression* reste néanmoins un *interprétant* fondamental de l'image.

10. Dans sa contribution intitulée *Formes du visible*, Descola (2021) attribue une importance majeure aux « schèmes figuratifs ». Ces derniers peuvent incarner l'idée de forme symbolique que nous sommes en train de présenter et qui n'est pas celle, plus classique, reprise par l'anthropologue français. Les schèmes sont convoqués par exemple lorsqu'une peinture peut articuler en même temps deux espaces : l'un dans lequel une sorte de morphogénèse a la possibilité de se décliner en étapes, l'autre qui s'offre comme cartographie, comme topologie pour retracer des itinéraires (Descola 2021, p. 206). Comme dans une sorte d'organisation *semi-symbolique* qui articule les relations entre l'espace topologique et l'espace représentationnel, les schèmes figuratifs montrent une structuration progressive « issue de l'observation des lieux, de l'écoute des récits étiologiques et de la pratique de leur figuration sous la direction des anciens du clan » (*ibid.*, pp. 207-208). Pourtant, le caractère bidirectionnel de l'articulation entre les espaces, susceptible d'engendrer des sémioses différentes, peut bien être assumé comme un trait distinctif d'une forme symbolique et vu alors moins comme une simple *semi-symbolique* que comme une articulation entre plans de pertinence proposant l'un un *modèle de*, l'autre un *modèle pour*, avec des jeux de réversibilité possibles.

11. La rentrée de la forme symbolique est évidente lorsqu'Arasse parle de la perspective comme ce qui donne figure à la représentation (du monde) comme représentation. Mais justement, quel est le point de départ quand la perspective devient aussi première modalité pour s'auto-représenter dans le monde, vision introjectée, dispositif qui habite l'imaginaire du sujet ?

12. On pourrait se limiter à argumenter que, dans le dispositif de la perspective, le rôle crucial de l'individu est affirmé mais en tant qu'actant, à savoir en tant que rôle non arbitraire et échangeable. Mais au fond, il est intéressant de penser la perspective comme institutrice d'un *ego transcendantal* avant la lettre.

13. L'idée proposée par G. Kubler de penser la forme comme des « linked solutions » était appréciée par Gombrich (1996, p. 282).

14. Focillon a souligné le caractère velléitaire des « œuvres de pur esprit » : « enfoncées de force dans la matière mouvante du temps, [elles] sont rarement durables parce qu'elles tiennent trop peu compte de la vie » (Focillon 1952, § 2).

15. Voir Cassirer (1933) et l'essai plus connu « Form und Technik » (Cassirer 1930).

16. On trouve des exemples de ces réactivations (presque de cas de remédiation) dans Focillon (1931).

17. Dans la préface du livre publié par Flammarion, Gombrich (1982, p. 5) explicite une série de motivations pour justifier le titre qu'il a donné à la traduction française de son recueil d'essais.

18. Voir Basso Fossali (2017b).

19. Chez Kubler, on trouve une adhérence majeure à l'esprit théorique de l'élaboration de la notion de *forme symbolique* dans la recherche d'une *formativité* en amont, d'une archéologie des réseaux historiques de reprises du même problème (Kubler 1962, p. 37), même si cela conduit par la suite à l'identification improbable d'objets premiers (*prime objects*), avec des exemplifications « *promorphiques* » par rapport aux résultats tardifs « *néomorphiques* » (*ibid.*, p. 55).

20. Voir Baxandall (1984, § 4.8). L'auteur affirme par exemple que c'est grâce à un type de *medium* que les tableaux signifient.

21. Le programme critique des études visuelles peut se résumer dans la question : « Where the image come from? » (Mitchell, 1998, p. 54).

22. Diachronie et archéologie cherchent à doter l'histoire d'une co-énonciation : les formes, les actions. La fascination exercée par le projet d'une histoire des formes dépendrait donc de l'intimité particulière entre archéologie et diachronie, entre des solutions *opérationnelles* par rapport à des problèmes énonciatifs et des transformations *opérant* dans les dynamiques internes aux systèmes sémiotiques. Suivre les formes veut dire prendre en compte la transcendance de

l'identité des objets de langages, entre convention et arbitraire, patrimoine et dépense, environnement et forme de vie. L'archéologie ouvre de nouveau l'interprétation de la forme accomplie, la diachronie cherche à serrer le monitoring de l'imperfection des systèmes.

23. Voir le paragraphe « The nature of actuality » du livre de Kubler (1962, pp. 16-24).

24. Une objection immédiate à la mise en place du raisonnement analogique est que, si l'objectif est de prendre en compte les arts visuels, on peut assumer une position légitime du type : « Il n'y a pas des langages visuels. » Toutefois, même si l'on avait la disponibilité à concéder le caractère bien-fondé de cet argument, il faudrait quand même reconnaître qu'il y a des pratiques qui stratifient dans le temps des convergences normatives concernant l'articulation entre ce qui « fait image » et les modalités « se faire spectateur » de l'interprète (*visual languaging*). En tout cas, si nous préconisons la reconnaissance de l'autonomie de l'énonciation visuelle, nous estimons en même temps que pour ce qui concerne l'histoire des formes, la patrimonialisation du langage visuel doit profiter des exemples linguistiques, sans pour autant adopter une posture imitative et opérer une sorte de calque théorique. Il faut plutôt se laisser interroger par les formes linguistiques afin d'imaginer des bonnes questions à poser aux formes d'organisation des images et aux pratiques d'énonciation visuelle.

25. Voir Basso Fossali & Colas-Blaise (éds, 2017).

26. Avec une posture théorique similaire, Halliday (1978, p.183) soulignait que la langue symbolise activement le système social, le créant ainsi en même temps qu'elle est créée.

27. Voir Basso Fossali (2019).

28. En ce sens, ce n'est pas le *topos* convoqué dans une encyclopédie culturelle donnée qui apparaît immédiatement stéréotypé, mais la "place" syntaxique dans laquelle il est placé avec insistance : il devient alors cliché.

29. Sur le dépassement du kantisme et de la pensée transcendantale chez Cassirer, au vu d'un pluralisme d'accès à la significativité des couplages avec les mondes, voir Lassègue (2016).

RÉSUMÉS

Une conception actualisée et opérationnelle de la notion de *forme symbolique* est moins la reprise d'une seule tradition (Cassirer) que l'articulation de plusieurs généalogies de la pensée philosophique et sémiotique qui se sont focalisées sur une même question à partir d'angles d'attaque différents. En ce sens, la forme symbolique nous invite à prêter attention à la description d'une récursivité de sémioses qui ne restent pas paratactiques ou paradigmatiques (des options de sémantisation) mais qui s'impliquent réciproquement à travers la rentrée (*re-entry*) de la portée sémantique des unes sur l'accès au sens assuré par les autres. Cette rentrée opère sur deux plans de pertinence, l'un offrant un *modèle d'exemplification*, l'autre un *modèle instrumental*, afin de constituer un circuit de signification qui se révèle à la fois *prometteur* et *critique*, et ce au vu des échanges continus entre symbolisation des exemples innovateurs et réexamen diagrammatique des pratiques normées. Dans cette contribution, nous essaierons de montrer comment cette conceptualisation de la *forme symbolique* peut constituer un apport majeur à l'histoire des formes et à la théorie de l'art. Cette réflexion est d'autant plus cruciale si l'on pense au développement de l'analyse outillée des œuvres d'art et aux dispositifs d'augmentation des images qui sont de plus en plus utilisés dans les institutions muséales.

An updated and operational conception of the notion of *symbolic form* is less the revival of a single tradition (Cassirer) than the articulation of several genealogies of philosophical and semiotic thought that have focused on the same question from different perspectives. In this sense, the symbolic form invites us to pay attention to the description of a recursivity of semioses that do not remain paratactic or paradigmatic (options for giving meaning), but that implicate each other reciprocally through the re-entry of the semantic impacts of some on the access to meaning provided by others. This *re-entry* operates on two planes of relevance, one offering a model of exemplification, the other an instrumental model, in order to constitute a circuit of meaning that is both promising and critical. These qualities are due to the continuous exchange between the *symbolization* of innovative examples and the diagrammatic re-examination of conventional practices. In this contribution, we attempt to show how this conceptualization of *symbolic form* can make a major contribution to the history of forms and to art theory. This re-analysis is even more crucial when we consider the development of tool-assisted analysis of works of art and augmented reality devices for images that are increasingly used in museum institutions.

INDEX

Mots-clés : formes symboliques, image, œuvre d'art, réalité augmentée

Keywords : symbolic forms, image, artwork, augmented reality

AUTEUR

PIERLUIGI BASSO FOSSALI

Pierluigi Basso Fossali est professeur de Sciences du langage à l'Université Lumière Lyon 2. Actuellement, il est directeur du laboratoire ICAR (UMR 5191) à l'ENS de Lyon, coordinateur du Conseil Scientifique du Séminaire International de Sémiotique à Paris, Vice-président de la section 07-Sciences du langage au CNU et porteur du projet ANR *Augmented Artwork Analysis*. Il a été président de l'Association Française de Sémiotique (AFS) de 2017 à 2022. Il a publié onze monographies et une synthèse de ses positions théoriques est disponible dans la monographie *Vers une écologie sémiotique de la culture* (Lambert-Lucas, 2017).

Ses recherches s'inscrivent à l'intérieur d'un projet de sémiotique des cultures qui vise à articuler trois approches épistémologiques : (i) l'étude des relations entre médiations linguistiques et expérience perceptive, (ii) l'analyse des stratégies énonciatives et figuratives des textes et (iii) l'attestation et la description des pratiques de création et d'interprétation d'objets culturels par rapport à des institutions de sens spécifiques (domaines). En ce sens, son projet scientifique est unitaire et se développe sans discontinuité depuis la publication du livre *Il dominio dell'arte* (Meltemi, 2002). Parmi les initiatives éditoriales les plus récentes, on peut rappeler les directions d'un numéro de *Langue française* (n° 206, 2020) et d'un numéro de *Langages* (n° 221, 2021) consacrés aux discours programmeurs, la coordination du numéro 13 de *Signata* « Modes, modalités et modalisations » (2022), aussi bien que la codirection de l'ouvrage *Language is a complex adaptive system: explorations and evidence* (Language Science Press, 2022).

Orcid : <https://orcid.org/0000-0001-8460-2049>.

Courriel : pierluigi.basso[at]univ-lyon2.fr

Expérience et explication de l'image à l'ère digitale

Une approche critique et utopique des tableaux

Gian Maria Tore et Yves-Marie Visetti

Situation

- 1 Que l'histoire de l'art soit destinée à être révolutionnée par le numérique, que la Digital Art History soit en passe de nous dire et montrer autre chose que ce que nous avons pu énoncer et voir jusqu'à maintenant, cela paraît désormais une évidence séduisante. La machine semble arriver pour rebattre les cartes précisément au moment où — au musée comme à l'école — les approches traditionnelles de l'art par auteurs, époques et écoles semblent céder le pas. De fait, nos contemporains paraissent désormais mal à l'aise avec ces traditions séculaires, ressenties comme limitées et limitantes, en partie même réactionnaires (alors qu'il s'agit à travers elles, en dépit de leurs manques et biais éventuels, de l'approche qui a défini l'art lui-même depuis la Renaissance en Europe, dans la mesure précisément où cet art a réfléchi et intégré sa propre histoire dans la plupart de ses grandes réalisations esthétiques).
- 2 On croit aujourd'hui que l'art de la peinture n'est qu'un parmi d'autres au sein du monde immense des images, et l'on voit les arts plastiques comme une manifestation particulière d'une *culture visuelle* bien plus vaste. L'histoire de l'art de sensibilité moderne se fait Visual Study, c'est-à-dire histoire en compagnie d'autres histoires et d'autres images. Parallèlement, le musée tend à contextualiser toujours plus les œuvres qu'il expose : ce sont moins celles-ci qui comptent que les thèmes qu'elles illustrent, les discours et les questions qui intéressent la société et par la médiation desquels nous nous tournons éventuellement vers elles. L'on sait par ailleurs l'importance, historiquement récente mais énormément grandissante, de la dimension curatoriale, pour qui l'accès à l'œuvre fait toute la différence, avant l'œuvre elle-même. Quant à l'ordinateur, il ne fait, semble-t-il qu'accentuer de telles tendances, avec une perpétuelle surenchère en volume, variété, rapidité des flux proposés : y triomphe l'accès à une quantité d'images, à des banques visuelles sans limites ; s'y imposent la

révision et l'éclatement des catégories (celles qui permettaient naguère de filtrer, de canoniser, d'imposer une œuvre). Il y a là de quoi saluer la mise à disposition d'un *great unseen* de l'histoire de l'art — exactement comme l'approche de la littérature par la machine aurait permis l'accès au « *great unread* »¹, et tout comme la littérature elle-même, généralisée dans la *literacy*, serait devenue le nom de tout ce qui s'écrit et circule, intéressant bien plus par les médiations et les impacts sociaux qui finalement la redéfinissent, qu'à travers les critères restrictifs de tel ou tel canon (même le Nobel de la littérature, canonisation ultime, a suivi une pente comparable : en 2105, attribué à l'enquête avec S. Alexievitch ; en 2016, à la chanson avec B. Dylan...). En somme, nous assistons au triomphe généralisé d'une consigne d'ouverture infinie des domaines. C'est une illimitation et un décroisement à la fois : ainsi, dans notre cas, l'art devenu le Visuel, voire le Culturel, demande sans cesse de nouvelles appréhensions et catégorisations².

- 3 Il y a bien quelque chose dans l'air du temps. Il faut un tant soit peu le comprendre si l'on entend éclairer l'apport du numérique à l'histoire de l'art, et ainsi mieux le critiquer pour mieux l'intégrer, comme nous nous y essayons ici. L'offre des *big data* et l'encouragement à la *distant reading*, une certaine ingénuité face à nos traditions esthétiques, un certain malaise devant l'Histoire, convergent en l'occurrence dans une certaine confusion. Regardons les musées *modernes ou qui se modernisent* : si c'est par exemple l'approche thématique qui prime, c'est de préférence dans le sens de la révision et de la mise à plat des catégorisations préexistantes : on invoquera le désastre écologique, le patriarcat ou le colonialisme, par exemple, pour expliquer l'histoire de l'art, et même les images tout court. On exposera ainsi Delacroix comme l'illustration d'un orientalisme à récuser, sans réaliser d'abord que l'Orient est pour ce peintre une *tactique artistique* (Delacroix s'oppose au culte du passé et à l'académisme d'Ingres, comme au culte du présent et au réalisme de Courbet : deux autres voies historiques de son temps qui, dans les mots du plus grand critique et théoricien d'art de l'époque, « manquent d'imagination »³). En parallèle, ce qu'offre présentement l'ordinateur est, au fond, comparable à cette dérive muséale, même si la ressource nous y est livrée de façon plus immédiate, plus éclectique, moins doctrinale : ce sont, là aussi, de grandes quantités d'images que rapprochent certaines thématiques en vogue, sans aucun égard pour les tactiques artistiques de chacune, pour ne rien dire des évaluations esthétiques afférentes.
- 4 Il y a, dès lors, deux nécessités que nous croyons devoir associer.
- 5 D'une part, nous sommes sensibles à l'exigence de tracer de nouveaux reliefs dans l'histoire de l'art, en élargissant si cela est désirable son périmètre : en y comprenant donc l'histoire économique et sociale pertinente, avec sans doute une plus exacte compréhension des processus de diffusion tant techniques que stylistiques, avec surtout un corpus élargi, non réduit aux œuvres majeures, avec, en somme, toutes augmentations qui permettraient de poser à nouveau frais la question de notre rapport à l'image artistique. Face au tableau, nous avons en effet besoin de faire bouger les lignes, de réactiver nos positions, de retracer même au sens le plus littéral ce que nous voyons, qui ne peut être évident, acquis une fois pour toutes, figé dans son importance. Or, tous les élargissements que nous avons évoqués peuvent y contribuer — au risque évident de la dissolution des problématiques et des héritages disciplinaires.
- 6 D'autre part, face à l'indéfini du quantitatif qui s'ouvre à nous, face au nivellement des priorités, nous devons bien faire des différences et acquérir une conscience accrue de

ce qui nous intéresse. Il s'agit donc, premièrement et si l'on veut suivre cette voie, de s'attacher au tableau (par commodité nous le prendrons ici comme le nom de l'œuvre d'art visuelle, de l'image artistique), et non à d'autres images. Il s'agit ensuite de l'expliquer autant que possible selon une lecture qui lui sera propre, et non de nous en servir pour illustrer et conforter d'autres discours, qui seraient tenus par d'autres fins, par d'autres enjeux. Il se présente ici une différence radicale — même si fatalement demeure une certaine complémentarité — entre, d'une part, animer et expliquer une œuvre à partir de sa propre singularité et, d'autre part, l'appréhender comme la simple illustration d'une perspective qui la devance. On tentera, dans le premier cas, une approche *réflexive*, qui se cherche et se construit en même temps qu'elle perçoit de mieux en mieux ce qu'elle rencontre, et, dans le second cas, on s'en remettra à une approche qu'on pourra dire *positiviste*, qui appréhende ses objets comme des faits accomplis, qu'il faudrait analyser à partir d'un discours donné en amont, censé en délivrer d'avance la facture et le propos. Certes, on n'arrive pas muet devant une image, ni exempt de la vue avant elle d'autres images, et d'ailleurs on ne doit pas y arriver ainsi. Mais reposons la question : comment s'y prend-on pour mieux voir et mieux expliquer un certain tableau ? Collectionner davantage d'images ou d'informations sur lui, l'augmenter par un tas d'autres images associées (plus facilement que jamais aujourd'hui dans l'univers numérisé, via le *deep learning* et les algorithmes de recherche), cela peut-il *expliquer le tableau en question* — ou du moins *augmenter et affiner notre regard* ?

- 7 Tels sont, entre autres, les problèmes épineux que nous voudrions travailler ici, d'une manière frontale et critique, avant de trouver (dans la section finale, § 4) les voies d'un meilleur accord avec l'aide digitale éventuelle, en tout cas celles d'un usage plus fécond des ressources numérisées, quitte à nous montrer quelque peu utopiques en l'occurrence. La discussion avec les recherches digitales et en arrière-plan avec la Digital Art History n'est toutefois qu'un motif parmi d'autres de ce travail centré sur le regard et l'explication du tableau. De fait, une large part de notre questionnement concerne d'abord les problématiques iconologiques dominantes en esthétique et en histoire de l'art, et nous en discuterons certaines notions et principes d'analyse (dès la section initiale, § 1, puis dans un approfondissement théorique, en § 3). Parallèlement, et à des fins de comparaison avec ce qui s'esquisse du côté de l'image numérisée, nous chercherons à tirer quelque enseignement de l'histoire du traitement automatique des langues et, ce qui est différent, de celle des humanités numériques (§ 2). L'ordinateur nous a-t-il ainsi aidés à mieux nous saisir d'un texte, à mieux l'expliquer, alors même que tout récemment on commence à disposer de programmes capables de composer de nouveaux textes selon nos besoins ? Plus généralement, que faudrait-il entendre par *se saisir ensemble* d'un texte, d'une image ? et quelle sorte de parole, finalement, de diction, vient immanquablement s'entrelacer au regard sur la peinture, pour en *explicit*er la rencontre ? Voilà le type de questionnement qui devrait selon nous accompagner le développement de la Digital Art History, sachant qu'en réalité il la déborde grandement.
- 8 (Les deux auteurs de ce texte ont dans le passé travaillé dans des domaines différents, l'un en sémiotique et sur l'étude des images, dans les arts et dans les médias, l'autre plutôt en linguistique et sur des questions générales de perception et de sémiologie. Ils n'en ont pas moins constaté l'affinité de leurs problématiques esthétiques et gnoséologiques, tant pour ce qui concerne le regard et l'image, que pour ce qui touche à la parole et au texte — pour lesquels ils ont coutume de mobiliser des concepts

théoriques doués d'une certaine transversalité, susceptibles donc de migrer d'un domaine d'analyse à l'autre. Ils ont ainsi pensé pouvoir contribuer à ce numéro de *Signata* pour mettre en avant ce à quoi ils tiennent dans les façons de tourner le regard vers la peinture, cela existentiellement sans doute, mais surtout en résonance avec des travaux d'esthétique, de sémiotique, d'histoire de l'art, et à présent d'informatique.)

1. Rencontrer et expliquer : expérience et connaissance du tableau

- 9 Notre point de départ incontournable, mais ô combien contourné dans les approches courantes que nous venons de mentionner, c'est la rencontre. Nous voudrions proposer ici, à partir d'elle, comme une amorce de gnoséologie. Tout d'abord, nous appelons *rencontre* un mode d'appréhension qui ne se ramène ni à une prise d'information, ni à une appropriation. Encore moins, rencontrer, ce n'est étiqueter ou survoler. Rencontrer quelque chose, ou quelqu'un, c'est tout faire pour *ne pas le réduire* — à un savoir positif, arrêté et devenu évident, ni à un vécu, aussi personnel que forcément indiscutable. Rencontrer, c'est précisément s'engager dans quelque chose d'irréductible, qui ne peut que consister en un déplacement, un *autrement* de l'expérience, une métamorphose peut-être. Nous voudrions pouvoir dire : *en une augmentation*. Car la rencontre dépasse d'une manière ou d'une autre ce qui est censé être acquis, y compris chez le sujet même de la rencontre : elle est un dépassement qui est aussi un autodépassement. Telle est ainsi notre première exigence face au tableau : qu'il constitue une véritable rencontre.
- 10 *La connaissance du tableau ne peut aucunement être séparée de son expérience, et réciproquement.* Or les approches courantes — y compris avec les projets numériques actuels — ne vont précisément pas dans le sens d'une expérience de la rencontre : l'image artistique y est soit classée, soit assimilée à un vécu personnel. Tantôt en effet l'image se trouve figée par *un savoir* : c'est alors l'histoire de l'art la plus traditionnelle qui l'emporte, et jusque dans les recherches digitales, où il est question ni plus ni moins de reconnaître et attribuer des motifs ou des styles. Tantôt l'image est réduite à *la manière qu'on a de la voir*, au sens le plus générique : c'est alors l'approche sociologique ou culturaliste qui prend la première place, s'attachant par-dessus tout à ce que les gens ou les institutions font d'elle. Dans un cas comme dans l'autre, on suppose donnée une certaine sorte de réalité, qu'un savoir restitue, ou qui s'identifie à la substance d'un vécu. Soit donc on a l'histoire de l'art, conçue comme une iconographie plus instruite, une stylistique plus complète, une plus grande érudition ; soit tout se résout dans l'appropriation collective ou personnelle de l'art. Dans tous les cas, il s'agit d'une expérience légitimée *a priori* — suivant deux modèles de légitimation fort différents, il est vrai — bien loin d'un projet de découvrir et transformer sa vision, et par là de la comprendre, qui pourrait venir avec le désir de rencontrer, approcher pour de bon le tableau.
- 11 Quant aux démarches digitales actuelles, nous soutiendrons dans ces pages qu'au fond elles *ne révèlent rien, si ce n'est de façon accessoire, que nous n'aurions déjà expérimenté et connu sans elles*. En effet, dans le souci sans doute de dégager de nouvelles objectivités, elles semblent à la limite se targuer d'un appauvrissement liminaire du regard et du tableau lui-même, réduit à un certain document numérisé, qu'elles engagent dans de nouveaux jeux. En d'autres termes, elles n'offrent nullement une plus grande proximité

aux tableaux, mais proposent de nouveaux terrains (des catalogues diversement mis en page), de nouvelles balises et de nouveaux parcours, ainsi que de nouvelles appropriations (indexations, classifications, affichages, occasions également d'indications ou de remarques codifiées dans les métadonnées...). Le problème selon nous peut se résumer à ceci : toutes ces réalisations sont captées d'emblée par un objectif uniquement épistémique, largement déterminé par les formats et les protocoles homogénéisants imposés — le contraire même d'une *rencontre*. Tout se passe comme si l'on savait déjà, précocement, ce qu'il convenait de faire surgir du matériau traité, se satisfaisant le plus souvent de soumettre formes et valeurs à un principe de restitution paramétrique. Tout se passe comme si l'on ne se souciait pas de réfléchir, à travers l'étalage des *data*, à quelles exigences de perception sensée l'on entend répondre. (Songeons à l'imposante et fort célébrée Cultural Analytics de Manovich : nous n'y voyons pas plus qu'un flamboyant catalogue multi-indexé⁴). Mais le recensement et classement statistique le plus nourri, s'il n'a pas de théorie de ce qu'il traite — dans notre cas *une théorie de la peinture, inséparablement du regard qu'elle appelle* —, comment peut-il permettre d'apprécier ce qu'il offre de significatif ?

- 12 C'est en ce sens que nous nous réclamons, d'entrée de jeu, d'une théorie, d'une pensée tout au moins, de la rencontre du tableau. Il s'agit, avec elle, de mieux expérimenter et connaître *à la fois*. Nous soulignons *à la fois*, car on ne demande pas à l'historien d'art l'*expérience* des tableaux (si bien qu'il peut en connaître certains de disparus ou jamais vus) ; et on ne demande pas non plus au sociologue de promouvoir une *connaissance* des tableaux eux-mêmes (seules lui importent les expériences socialisées dont les tableaux ne sont que des occasions). Ce que nous demandons, quant à nous, c'est comment il serait possible d'aider — y compris via le numérique — à nous placer face à l'image et mieux l'expérimenter. Et ce que nous supposons, c'est qu'il puisse exister un certain savoir — éventuellement soutenu par la machine — qui éclaire une telle aventure.
- 13 Mais pour avancer dans notre démarche, nous devons lever certains malentendus entourant l'*expérience* ici alléguée. Nous insisterons d'abord sur le fait qu'elle n'est pas pour nous un vécu fait d'impressions et de ressentis ; elle est, d'abord et au contraire, un engagement à faire face ; elle est l'affrontement du prévisible comme de l'intempestif⁶. Car même si encadrée et ritualisée, dans un musée notamment, l'expérience doit rendre possible une mise en rivalité avec l'institution, une prise de distance d'avec ce qui semble prescrit par elle. Bien sûr, cela réclame un tant soit peu de préparation, de prise d'information ; mais la préparation elle-même doit tendre à un sentir toujours possiblement *autre*, en direction d'indices éventuels d'une *nouvelle* vision à construire. Même si le legs artistique est célébré dans sa persistance et comme un retour du même, l'expérience reste attentive à son propre surgissement, tout retour y est événement, relance du sentiment, annonce réitérée d'un message qui prétendrait être ancien (un peu comme, en mathématiques, la démonstration est à la fois *insight* et expérience de retour, travail recommencé, parcours réitéré afin d'attester d'une justesse ouverte au présent). Aller au musée, c'est tout aussi bien reconnaître une dépendance que nous libérer : coincés et libres à la fois ; accueillis, et même éduqués, et impatients de nous autoéduquer. Le musée est ce terrain de jeu, cette arène : en séparant certaines images des autres espaces de la vie ordinaire, il atteste de ce qu'existe un domaine d'expérience à part entière, qui engage un certain jeu du regard. Domaine où les choses vont tantôt dans le sens de l'instauration et transmission d'un libre jeu sensible et idéal, tantôt dans celui d'une codification et d'une passivation des protagonistes — humains comme œuvres. (Un tel jeu d'activations et passivations,

d'être vivants et de choses implique donc dès le départ toute une sémiotique actantielle aussi bien que perceptive dont il faudra rendre compte avec l'expérience). Le bon usage du musée suppose une *polémique*, une agonistique, une dialectique de la rencontre. C'est en effet, du moins en principe, l'expérience de dépasser des positions initiales — tant celles attribuées aux tableaux que celles dont nous provenons. Ce devrait être ainsi le contraire même des approches que nous pouvons appeler *culturalistes* et *appropriationnistes*, qui ne font que confirmer « ce que nous sommes » et « ce qu'est le tableau », ou bien qui s'arrêtent à « pour cette époque, c'est ça », ou même qui se contentent d'un « pour moi, c'est ça ». Tout cela n'engage à aucun dépassement. Rien ni personne ne s'y transforme, c'est-à-dire rien ne s'y regarde véritablement, avec toutes les temporalités requises par un apparaître singulier. C'est pourquoi tant l'érudition que l'appropriation sont dangereuses : parce qu'elles inhibent un jeu qui devrait avoir libre cours et qu'il est si difficile de mettre en place.

- 14 L'expérience, telle que nous l'entendons, ne se réduit ainsi pas à tel ou tel impact qualitatif ressenti dans tel moment présent. Elle ne se dépose pas non plus, ni ne se résume, dans telle catégorie ou assignation. Elle reste auprès de la toile qu'elle regarde et regarde encore à nouveau. Elle est un certain entrelacs du sensible et de l'idéal, plus ou moins resserré : une rencontre précisément, puis une certaine prise de connaissance, tout un séjour dans l'image... Avec des rebonds, des sorties plus ou moins distantes avec retour, contribuant à ce que nous pourrions appeler une *explicitation* de cette traversée : une définition qu'on invoque, une comparaison qui éclaire, une question qui redéfinit... Dans les termes de la philosophie kantienne, se construit ainsi, à même cette expérience, un "savoir" de nature non pas déterminante mais réfléchissante⁷. Il s'agit bien d'expliciter des formes et des valeurs au moment même où on les pointe, de donner cours à des affects et à des forces indémêlables des structures qui les expriment. Il s'agit, certes, de s'appuyer sur un savoir construit par des jugements que Kant appellerait déterminants, en tant qu'ils articulent et conceptualisent des positivités, des factnalités : mais en les prenant ici comme autant de suggestions pour l'avancée d'une réflexion, et en aucun cas comme un but. Finalement, il s'agit bien de viser par là à une *explicitation* : empêchant l'expérience de se réduire à un flux de vécus indifférent à la recherche de ses lignes conductrices (et qui plus est, dégradé dans le fameux "ressenti" contemporain), pour l'entraîner, au contraire, vers l'*explication*.
- 15 Ainsi l'expérience que nous visons est-elle partageable et justifiable. Elle loge, si l'on nous permet la formule, entre le pathos de la rencontre et l'ethos de l'explication. Elle est à sa façon *expérimentation*. En tant que rencontre, elle est expérience de limites que l'on dépasse : elle fait voir autre chose. Par définition, par vocation, elle est *illimitation*⁸. Mais en tant qu'explication, nous dirons qu'elle se fait *diagrammatisation*. Nous aurons amplement l'occasion de revenir sur ce terme phare ; indiquons seulement ici qu'elle est alors expérience, dans la durée, et possiblement réitérable, de trajectoires qui se dessinent ; qu'elle intègre alors une cartographie de son parcours, devient exploration d'un tableau qu'elle embrasse. L'expérience traverse, déplie, met à l'épreuve patiemment le tableau. Si elle s'ouvre à d'autres images, si elle invoque des textes, si elle évoque autre chose que le tableau en question, ce n'est que pour mieux expliquer celui-ci. C'est qu'elle a beau s'attacher à sa présence, celle-ci n'est jamais pleine ou évidente. Ainsi toute explication s'offrira-t-elle comme un dispositif qui tient ensemble

des aspects apparemment disjoints, ou même contradictoires : la production d'une nouvelle synthèse⁹.

- 16 Or, tout cela contraste à l'évidence avec les paramètres caractéristiques des humanités numériques. *La singularité du tableau, sa présence et son illimitation dans sa rencontre, la temporalité incompressible de son expérience, les hésitations et contradictions de celle-ci comme autant de traversées possibles du tableau même* : bien loin de se trouver au cœur des approches digitales de la peinture, toutes ces dimensions disparaissent comme si elles n'existaient pas. Ajoutons, avant de nous intéresser plus précisément aux programmes relevant de la Digital Art History, que les reproductions numériques fournies par les musées eux-mêmes semblent être réalisées précisément pour étouffer dans l'œuf ces problèmes qui nous semblent si capitaux. Elles illustrent, en effet, une approche de l'image comme un déjà-là compact et invariable : très éclairées, de manière uniforme, et affichant des couleurs toutes brillantes, ces reproductions offrent aux détails la plus grande visibilité, de la manière la plus immédiate possible. En réalité, on pourrait se demander s'il s'agit encore là de *détails* : c'est-à-dire d'appels à se rapprocher pour voir autre chose, de points de bascule du tableau dans sa globalité à partir d'une découverte locale¹⁰. En ces reproductions, un étrange effet de carte postale efface toute idée que le tableau doit être rencontré pour être vu, et que pourrait toujours surgir de lui autre chose selon le positionnement du spectateur.

- 17 Terminons cette section par un simple exemple. Prenons *La Falaise d'Étretat*, peinte par Gustave Courbet en 1869, exposé dans la très prestigieuse, et récemment renouvelée, Alte Nationalgalerie de Berlin. Un tableau de format moyen (61 x 90), qui en soi n'impose pas une vue très rapprochée, ni ne s'oppose à une vue lointaine : tout se passe comme s'il demandait au spectateur d'évaluer son propre positionnement. Nous reproduisons ici d'abord *La Falaise* que nous avons pu prendre en photo tant bien que mal à Berlin (l'angle pas tout à fait orthogonal est dû à l'effort de minimiser le reflet de la lumière sur la toile) et ensuite le même tableau dans la photo officielle du musée. Malgré la disparité énorme de moyens, la première reproduction n'est-elle pas bien plus sensible au tableau comme lieu d'une rencontre ? Nous voudrions même aller plus loin et soutenir que, malgré son insuffisance technique, elle fait vivre davantage l'art de Courbet. En effet, une approche instruite nous apprend que ce peintre avait la particularité de préparer ses toiles avec du noir, pour appliquer ensuite ses couleurs comme autant de possibilités d'éclairages, partiels, sommaires, insatisfaisants pour une vision pleine de ses tableaux ; et en outre, le but d'une telle technique était sans doute de réagir autant à l'académisme qu'à « l'aspect lissé des clichés photographiques »¹¹. En ce sens, la reproduction en haute définition du musée n'est-elle pas radicalement éloignée d'un tel projet pictural, que notre photo en amateur de passage rend plus sensible ? Pour en mesurer les conséquences décisives, limitons-nous à un seul *détail* : l'étrange cabane (mais ne se donne-t-elle pas à voir plutôt comme une porte ?) dans le rocher à gauche. Dans la reproduction du musée, on la voit alignée, selon une légère pente diagonale, avec les voiles des bateaux : tout bonnement, elle est un objet parmi les autres du tableau. Elle repose joliment sur la gauche comme le début d'une chaîne d'objets marron-gris qui défilent à droite (doit-on compter aussi le bout de rocher entre elle et les bateaux ? et aussi le rocher entre les trois bateaux réunis et le bateau solitaire sur la droite ?). Mais la question qui nous intéresse est que, dans la rencontre *in vivo*, dont notre photo garde la trace, l'étrange cabane se donne à voir *bien après* les bateaux. Elle est bien moins visible et ainsi devient le pivot d'un petit drame visuel interne à la toile de Courbet. Au musée, les bateaux apparaissent tout de suite : de manière nette et

frontale ; l'étrange cabane se découvre ensuite : de manière surprenante et incertaine, sur le mode d'un *retour* du regard vers le bord de gauche et, surtout, *en se rapprochant* du tableau. Ainsi est-on poussé à l'examen détaillé de ce coin si peu spectaculaire, à la figuration peu décidable. Près de notre "cabane" (ou plutôt de la "porte", là pour pénétrer dans ces rochers qui s'imposent à nous comme un sombre bloc renfermé ?), nous observons davantage sa couleur : elle est étrangement grise, alors que la falaise derrière est marron. Mais nous *rapprochons* ce gris du bout du rocher tout en bas, légèrement plus à gauche, au point d'être coupé par le tableau. Ce rocher-ci, nous l'examinons maintenant pour la première fois (qui lui accorderait la moindre importance dans la reproduction du tableau ?). Il possède le gris de la porte sur la falaise et le blanc de l'écume de la rive. Nous prenons un peu de recul, et nous observons clairement maintenant qu'il y a tout un chaînon parallèle à celui des bateaux plus en haut : ce sont les petits rochers. Avec les bateaux, ils bordent la rive et contiennent l'écume de la mer. Celle-ci semble rehausser, dessiner ces rochers avec sa blancheur... en contraste avec les roches des falaises en haut, qui semblent sombrer dans la mer. Là, aucune bordure. Nous nous approchons davantage : est-il possible qu'on n'y voie rien, qu'on découvre qu'il n'y a rien entre la mer et les falaises, sont-elles fusionnées ? Eh bien, c'est à ce moment que nous sommes *invités* vers une nouvelle étrange entrée, qui s'ouvre dans ces rochers imposants. Elle est comme l'entrée de la "cabane", c'est une sorte de grotte... Mais la reproduction officielle du musée non seulement nous la rend platement visible d'emblée, plus en général elle ne permet aucunement une telle aventure du regard. La reproduction semble là pour contredire le fait que *le tableau n'est absolument pas visible de manière immédiate et uniforme : il ne doit pas s'offrir en totalité homogène*. L'homogénéisation totalisante de la numérisation institue en lui un nouveau jeu, qui en l'occurrence dégrade celui de sa rencontre.

Figure 1



La Falaise d'Étretat, photo personnelle.

Figure 2



La Falaise d'Étretat, Gustave Courbet, Alte Nationalgalerie de Berlin.

- 18 Ainsi appelons-nous *rencontre* cette affaire complexe de sollicitation de l'expérience et de *résistance* aux savoirs, de réanimation et de mise en tension de ceux-ci pour parvenir à une connaissance singulière. Nous pouvons intégrer maintenant à sa définition la prise en compte d'un dispositif de *matériaux* et de *forces* : la matérialité de la toile, ses couches de couleurs, son arrangement dans un espace limité, d'une part, et sans doute une opacité apparente, une révélation locale selon une certaine trajectoire du regard, un sens des contrastes qui en même temps se définissent progressivement, un va-et-vient entre les éléments qui ainsi les fait revoir et redéfinir, bref qui infinitise la toile elle-même¹². C'est le contraire exact des approches numériques qui réduisent la toile à une "image" : soit à un item intégralement paramétré (un tableau de paramètres), positionné dans un corpus, lui-même conçu comme un bloc de paramètres-positionnements.
- 19 En somme, le problème d'une telle approche numérique, c'est qu'elle est, pour le moment, bien loin de mener à une connaissance du tableau. Si connaître, c'est poursuivre, mettre à l'épreuve selon des vues changeantes, recommencer toujours en raison même de la poursuite initiale (nous en venons d'esquisser un très court exemple), la recherche digitale n'y est pas du tout ; surtout, elle ne semble pas avoir réalisé en quoi consiste l'*expérience* d'un tableau. Peut-elle alors penser ses limites, imaginer d'autres directions, un jour aider à voir véritablement et comprendre l'objet — non pas en tant que *visuel*, objet "image", mais en tant qu'*artistique*, objet "tableau" ? Il y a semble-t-il méprise sur le type de connaissance qui est ici en jeu. Nous venons de définir la connaissance du tableau par le dépassement et l'autodépassement : comme une augmentation de l'image et de la vision, par un mouvement propre aux savoirs, et

toujours à partir d'un certain engagement, une mobilisation. Sans une mobilisation à la fois éthique et perceptive, cette connaissance ne pourrait naître d'un simple cumul d'informations à consulter, de savoirs arrêtés. Certes, il se produit toujours un *dépôt* de connaissances : il ne s'agit pas de nier que, d'une manière ou d'une autre, l'on parvient toujours à des savoirs positifs. Mais, premièrement, cela ne se produit que *dans le temps*, et un temps complexe, fait d'une superposition de temporalités et donc d'exigences différentes ; et deuxièmement, ce ne peut être au détriment de ce qui fait l'objet d'une attente, d'un *sens à venir de l'événement*. Nous disions : d'une rencontre. C'est pourquoi, en ce champ de la peinture, nous lions si intimement, et d'une façon si spécifique, la connaissance à l'expérience¹³.

- 20 Pour voir, sentir et connaître plus loin, en déjouant peut-être nos propres attentes, nous avons besoin d'adjuvants : de disciplines, d'outillages — mais lesquels ? Nous ne devons pas nous contenter d'acquis immédiats, évidents, banals — mais comment ? Revenons à *La Falaise d'Étretat* de Courbet : au fond, le motif principal du tableau est vite sous nos yeux, du moins partiellement (par exemple une falaise, de type normand), la thématique aussi, même si très superficiellement (la nature, le paysage marin...), la technique pareillement, ne serait-ce que de manière grossière et peu consciente dans notre approche (huile sur toile, mal dessinée, peu détaillée). Tout cela constitue bien *une rencontre convenue*, qu'une discipline ou une assistance programmée ne devraient pas se contenter de confirmer, ou même d'effectuer à notre place. Ce qui compte est bien ailleurs : dans la manière dont nous réinvestirons de tels éléments en y faisant jouer de nouveaux détails ; dans la manière dont nous retracerons telle composition, qui ainsi nous apparaîtra selon de nouvelles lignes de forces et de conduction des regards ; dans la lancée d'une recherche généralisée de ce qui peut valoir comme reprise, retrouvant dans la toile ce qui en elle est écho, migration, survivance d'œuvres, de fragments divers, de motifs (nous reviendrons en fin d'article sur la "nature" selon Courbet, dans et contre l'histoire de l'art...) ; bref, dans une dynamique multiple irréductible finissant par traverser l'image à nouveau frais¹⁴. *Telle est la rencontre que nous visons*, et qu'il faudra éventuellement discipliner, outiller. Évitant donc tout propos de révéler des sens déjà alloués, des formes déjà fixées. Cherchant, au contraire, à soutenir un jeu de captation active des formes et des valeurs d'un tableau, pour participer ainsi au développement d'un savoir expérimental qui trace son chemin *dans la ligne de ses propres limites constitutives*¹⁵.

2. Aide digitale : quelques leçons tirées du traitement numérique des langues et des textes

- 21 Reprenons donc la question : la rencontre avec le tableau gagne-t-elle à recevoir une assistance digitale ? Jusqu'où l'ordinateur peut-il la susciter, la développer, offrir les linéaments d'une explication ? Telle que nous venons de la formuler, la question mène à une réponse fort mitigée : on peut *s'aider* de certaines ressources digitales dans la rencontre avec la peinture, sans doute, mais la faire vivre et mener à résolution, il semble bien que ce soit hors de propos. Car même s'il ne s'agit que d'aider, l'outil informatique semble loin aujourd'hui des attentes que nous avons détaillées. C'est donc paradoxalement en restreignant fortement ses ambitions que cette aide peut se révéler d'un certain apport.

- 22 La déjà riche histoire du traitement informatique des langues et des textes peut nous fournir ici un éclairage important, en ce qu'elle est relativement comparable. Elle nous paraît même annonciatrice de ce qui a lieu à présent du côté des images, tant du point de vue des ambitions pragmatiques affichées que de celui des paradigmes explicatifs. Pour notre propos, deux grands volets se détachent : d'une part, la textométrie, attachée tout particulièrement à l'analyse des textes littéraires (le fait artistique dans la langue, si l'on veut, de même qu'avec la peinture il s'agirait de s'attacher au fait artistique dans le domaine des images) ; et d'autre part, la production en temps réel de réalisations langagières en vue de nourrir automatiquement des formes d'interaction (de même, certains souhaiteraient disposer d'outils de traitement des images en marge de la confrontation directe aux toiles dans les musées). Le premier volet est d'observation et d'analyse, sur le mode d'un *distant reading* avant la lettre. Le deuxième volet vise à produire des flux de parole ou de texte, à contribution directe des performances langagières humaines¹⁶.
- 23 C'est ce deuxième volet qui a rassemblé les recherches les plus ambitieuses et les plus voyantes historiquement : celles en tout cas qui ont retenu le plus d'attention dès les années 1960, et qui ont récemment — de façon inattendue et par un complet renversement de paradigme — connu des avancées remarquables en traduction automatique et en composition textuelle. Dès les débuts de l'informatique, en effet, il avait été question d'intervenir, un jour, dans une interaction verbale pour en réaliser un parfait simulacre (songeons au jeu de l'imitation proposé par Turing en manière de test pour une intelligence artificielle). Il s'agissait de parler, écrire, traduire, et cela, pensait-on, à coups de grammaires formelles et d'inférences logiques, ainsi que le voulait l'approche dite logico-symbolique des faits linguistiques et cognitifs, dominante jusqu'au tournant du siècle dernier. On pensait même, dans le cadre de ce paradigme, y parvenir en dotant les machines d'une authentique compréhension de ce qui se trame dans l'échange linguistique, passant en l'occurrence par le stockage de vastes connaissances de nature encyclopédique et pragmatique, couchées dans un format informatique adéquat. Mais un changement d'orientation remarquable s'est produit dans les années 2000. Une fois écarté le fonds logiciste, tout comme le fonds encyclopédiste (entendu comme répertoire de propositions mises au format logique), une fois également rabattues les grandes ambitions initiales et le projet de "comprendre" qui les suscitait, la voie était libre pour le développement de dispositifs simplement formés par apprentissage statistique à partir de données textuelles numérisées : dispositifs agencés pour servir (initialement, dans les exemples jouets) des tâches très simples, comme... prévoir le mot suivant dans un texte ! Ainsi a-t-on pu offrir une aide digitale valable pour la traduction, en montant des architectures raisonnablement complexes, servies par des puissances de calcul adéquates et nourries par de vastes corpus multi-langues numérisés. Point de "compréhension" là-dedans, point de subtile conversation, point de vraie traduction capable de jouer avec les finesses d'une langue, de percevoir ce qui est légèrement impropre, ou discrètement innovant — toutes remarques capitales pour ce que nous souhaitons avancer ici. Et pourtant, il en ressort un *premier jet* souvent bien utile. Mais il faut bien voir que la traduction automatique dont nous disposons aujourd'hui n'est que la *proposition* de traductions probables, souvent acceptables, faciles à rectifier pour des locuteurs natifs ou des *experts* (nous soulignons ces termes pour ne pas oublier combien ils ne tirent de valeur que de pouvoir exciper d'une certaine *expérience*). Le moyen proprement informatique en a été une sorte d'entraînement massif par assimilation progressive de

myriades de traductions *actées* (à nouveau l'expérience d'autrui...). Ce n'est donc nullement une connaissance véritable du pouvoir expressif de la parole qui a permis un tel résultat, pas davantage une connaissance du monde tel qu'il va ; et la machine à son tour n'a pas produit une telle connaissance.

- 24 On conçoit aisément que ces succès pratiques aient contribué à faire pencher la balance dans l'affrontement concomitant des paradigmes théoriques dans les disciplines linguistiques, et au-delà dans ce qu'il est convenu d'appeler la conception du symbolique. En effet, les thèses dites logicistes ont subi, dans cette conjoncture, une perte de prestige considérable : *exit* la réduction de l'activité de langage au maniement d'un répertoire, d'une syntaxe formelle et d'une combinatoire conceptuelle. En leur lieu et place, on trouve une puissante machinerie statistique, qui ne part d'aucune structure profonde, ni ne cherche à en dégager, et à qui, ironiquement, l'on se réfère en parlant de *deep learning*¹⁷.
- 25 Cependant, il est une autre discipline informatisée qui, sans avoir jamais partagé de présupposés logicistes, s'est appuyée dès son commencement sur des modèles statistiques. C'est la textométrie, qui répond au projet de mesurer de vastes corpus sous divers angles (décompte et répartition de mots, de constructions, de certaines structures textuelles) de façon à soutenir des caractérisations tant quantitatives que qualitatives du corpus pris dans son ensemble, comme de chacun des textes qui le composent. Il s'agit, en d'autres termes, d'un vrai projet explicatif, au sens que nous avons esquissé plus haut : d'un dépli révélant une facture propre, d'une valorisation de ressources dont on attendrait qu'en les exposant on se rende mieux capable de saisir les enjeux d'une œuvre. Et il s'agit d'un projet attaché à des objets qui sont souvent de nature artistique, alors que les traitements automatiques de données linguistiques via le *deep learning* que nous venons de mentionner s'appuient sur des textes standardisés, anonymes, relevant de registres protocolaires définis. Par contraste, la textométrie a l'ambition de rendre compte aussi des textes littéraires, et ne trouve son sens que dans un rapport original à la stylistique. En somme la textométrie, de par son objet et ses méthodes, nous semble offrir une excellente base de comparaison pour ce qui est de l'étude digitalement assistée de l'œuvre peinte.
- 26 Un bilan d'ensemble dans le cadre de cet article est hors de propos, et ne pourrait qu'être inexact et injuste. Nous renvoyons ici à la remarquable synthèse de Pincemin (2020)¹⁸, et nous bornerons à de très brèves considérations, passablement consensuelles, susceptibles d'éclairer par analogie la question des images et de ce que la machine pourrait nous en dire lorsqu'elles sont assemblées en corpus (en répertoires, en catalogues...)¹⁹.
- 27 *i. Décomptes, sens, interprétations*
Ce que la machine peut offrir aisément : un ensemble de fréquences, de densités, de corrélations lexicales ; un ensemble de constructions grammaticales et de phraséologies (propres à tel lexème) ; un relevé comptable du nombre des sections, des chapitres, de la taille des paragraphes... Sur ces bases, sont proposés des regroupements et des dégroupements, redistribuant ainsi les œuvres, les passages, etc., en somme un tableau visant à apprécier la variété et la cohésion (lexicales et grammaticales surtout) de la source linguistique examinée. Personne, bien entendu, ne nie qu'il soit ardu de faire sens à partir de ces mesures. Sans doute les textes se trouvent-ils repositionnés dans leur ensemble, répartis suivant de nouvelles dimensions à base quantitative. Mais peut-on, à partir de ces notations paysagistes, de

ces remarques, de ces formats plus ou moins régulièrement détectés, proposer des lectures renouvelées des textes eux-mêmes ? Soulignons que la signification de telles configurations à base quantitative reste toujours suspendue, avec valeur de suggestion plus que de détermination. *La portée des résultats ne peut jamais être complètement assignée au titre d'une objectivité extérieure et anonyme* : elle doit toujours être réfléchie par des acteurs humains, seuls à même d'en répondre et de les connecter au sein de dispositifs d'expérience et de connaissance. C'est une situation très profondément différente de celles qu'on observe dans d'autres domaines scientifiques, où des structures déterminantes bien caractérisées peuvent entrer efficacement dans des montages opaques et englobants, comme des machines. On imagine d'autant plus ce qu'il peut en être lorsque les valeurs modélisées prétendent à figurer des valeurs culturelles. En somme, lorsque la machine traite des textes, elle n'en manipule que les traces matérielles graphiques, et cela ne dit pas ce qui a été, et pourrait être, objectivé en termes sémiotiques. Par ailleurs, à ce stade on n'en est nullement à la *lecture* : comme l'écrit Pincemin, « clairement, l'analyse ne se fait pas toute seule (il n'y a pas automatisation de l'analyse), et le calcul n'économise pas la lecture des textes »²⁰. Mais justement, comment revient-on à cette lecture ? et quelle *théorie* de celle-ci et de ses objets propres pourrait-elle nous éclairer, nous assister, dans ce retour au *texte lu*²¹ ?

28 ii. *Découvertes et liens à la sémiotique textuelle*

Une autre critique, discutée dans l'article de Pincemin, peut se formuler ainsi : *il est difficile que la machine nous fasse découvrir ou comprendre quelque chose que nous n'aurions pas saisi avant*. Même *observer* par son truchement ne se peut que modulo une ressaisie réfléchie et savante de la part de l'interprète. Un exemple simple, croisant description et théorisation : la recherche d'isotopies. Il s'agit à la fois d'un format descriptif (l'isotopie étant la récurrence d'un élément de sens dans le texte, dit sème) et d'une notion théorique fondamentale (l'isotopie s'attachant au phénomène de la répétition, en l'occurrence donc de sèmes) ; c'est une base même de la relation entre sémantique lexicale et sémiotique textuelle. Or, sur ce point, crucial pourtant, l'aide informatique attendue reste décevante. Il reste très difficile de convertir les regroupements lexicaux proposés en isotopies de bonne facture : bien cernées (point trop vagues ni débordantes) et adroitement intitulées (choix d'une lexicalisation-titre renforçant l'impression d'alignement, la perception de répétition), alors qu'il y a là autant d'aspects qui en font l'intérêt *pour la lecture elle-même*. Il en va de même pour ce qui concerne la détection de motifs diffus ou distribués ; par exemple, les prédicats caractéristiques et les corrélats d'un sentiment (la rancune, l'amour, la cupidité...), ou d'une ambiance (calme, douceur, gaieté...) : corrélats que l'on voudrait pertinents et différents de ceux qui nous auraient de toute façon sauté aux yeux. Dans ce cas, le mieux est d'en amorcer soi-même le recueil en usant d'un mot-clé bien choisi. La proposition de motifs ou de thèmes traités comme des antagonistes dans telle partie du corpus (du type "amours et armes", "amour et argent"...), et dont on souhaiterait analyser l'articulation, là encore semble dépendre d'une perception préalable de l'utilisateur humain, qui devra fournir en entrée des mots-amorces judicieux. Bref, s'il y a bien une automatisation — utile, assurément — d'un certain suivi des associations (via position dans le texte, lien grammatical, médiation des définitions de dictionnaires), il n'en reste pas moins qu'en général il faut les amorcer soi-même, ou les circonscrire *post hoc*. Et, insistons-y, il reste difficile de trouver aux nuages associatifs proposés des titres pertinents (une lexicalisation ouvrant adroitement sur une charge sémantique globale), ce qui pourtant constitue un supplément interprétatif essentiel.

29 *iii. Relations avec la théorie et avec la lecture*

L'article de Pincemin se fait l'écho des discussions en textométrie concernant le fait même de la lecture : ce qu'en somme la textométrie fait à la lecture, comment elle la transforme, au-delà des prétentions à une caractérisation des auteurs ou des textes. Tantôt le mot « lecture » y prend, s'agissant de tout un corpus, le sens d'une analyse *formelle* d'ensemble, d'une scrutation consciente des appuis comptables, statistiques, qu'elle pense trouver dans la lettre même des textes. Tantôt le terme semble indiquer l'accès à une vision transformée, affûtée, non seulement d'un paysage global, mais aussi de chaque texte en particulier, renouant ainsi avec l'imaginaire d'une lecture authentique et désormais plus lucide²². D'où la question lancinante, qui ne renvoie pas seulement à la pertinence d'un choix lié aux genres, aux époques, aux auteurs, etc. : comment délimiter le corpus, quelle doit être sa taille ? Trop réduit, il n'offre pas les garanties statistiques jugées pertinentes. Trop gros, il perd tout rapport avec la synthèse mémorielle (fatalement humaine) qui sous-tendrait, pense-t-on, la lecture de chaque texte particulier. Nous dirons tout simplement : *un corpus n'est pas un texte, il ne se lit pas*. Selon l'image fondatrice dont on ne se lasse pas, *lire*, c'est toujours tisser et tresser, faire l'épreuve immersive d'un temps et d'un espace à traverser, et qu'on pourrait vouloir aussi contempler (cette contemplation, c'était conformément à son étymologie, le premier rôle dévolu à la théorie)²³. La lecture, quand elle se fait réfléchie, attentive, est toujours, en quelque sorte, une relecture : elle traverse en légendant, elle avance en reprenant et réarticulant un tant soit peu. Mais un grand corpus, avons-nous dit, ne peut se lire, ni encore moins se relire. Qu'en fait-on alors ? Toutes sortes de fouilles et de décomptes. C'est une pratique, sans doute, mais fort peu une *expérience*, si l'on entend par là une *rencontre de signes et de sens*. Et s'il n'y a pas expérience, il n'y a rien dont il y ait à faire la théorie, il n'y a aucun phénomène qu'il faille expliquer. Le corpus s'accumule et, au mieux, s'étale devant nous (de façon moins sensible qu'un rayonnement de bibliothèque). Peut-être est-il une réserve pour des lectures, mais celles-ci ne pourront se lancer et s'animer qu'en cessant d'y faire référence, en le renvoyant dans un fond lointain. En somme, il existe un hiatus entre les lectures dites proches, c'est-à-dire celles qui expérimentent, et les lectures dites distantes, celles qui décomptent. Et corrélativement, il existe une difficulté épistémique à décider du passage entre ce qui est *statistiquement* significatif et ce qui est *significatif* tout court. L'aller-retour entre *corpus* et *texte*, c'est donc bien un problème de théorie de la lecture.

30 Car il est des théories que l'on pourrait dire profondément *lectrices*. Nous songeons précisément à celles qui sont au fondement de ce qu'on appelle la *close reading*. En principe, une *théorie* embrasse du regard, alors qu'une *lecture* suit le fil d'un ou plusieurs sens particuliers : un mouvement que la théorie synthétise à son tour dans la présentation synoptique d'un parcours agencé et légendé — une re-lecture d'ordre supérieur. Dans ce cas, la réussite de la théorie consiste dans une sorte de synthèse entre ces deux moments idéalement distincts, entre description et explication, ou entre réexpression et démonstration. Son pouvoir heuristique, s'il vise jusqu'à la globalité du texte, s'illustre généralement par des ensembles réduits de formants significatifs, par des extraits de texte, qui sont perceptivement rehaussés du fait d'être ainsi discernés, annotés, rapprochés. Une *théorie lectrice* apporte vues paysagistes, isotopies, thèmes, acteurs, agencements, transformations, petits diagrammes (nous y reviendrons). Mais elle ne va ni trop loin, ni trop en profondeur. Elle épaissit et rehausse le tissu textuel lui-même, le souligne et l'augmente au plus près du matériau expressif. Point trop n'en

faut, il serait inutile, et même nocif, de saturer et recouvrir le texte, de prendre à la fin sa place.

- 31 Et voilà, à partir d'un tel espace, d'une telle synthèse de lecture, ce qu'un *corpus* devrait aussi apporter : la *possibilité d'une augmentation des lectures qu'il enveloppe*. En principe, bien sûr, il offre des connexions intertextuelles instruisant des dépendances de diverses natures, mais il faut garder à l'esprit que le but devrait être d'augmenter l'expérience de lecture de *chaque texte particulier*. Il faut pour cela relier le texte que l'on entreprend de lire à d'autres textes (ou à d'autres images), de préférence à travers un petit nombre d'extraits : la chose essentielle ici est la sélectivité, la force et l'effet croisé des rapprochements.
- 32 Dès lors, la question se pose de savoir si et jusqu'à quel point la machine peut soutenir, voire solliciter, une *relecture de textes (ou une révision d'images) croisée*. Comment les approches textométriques peuvent-elles informer une mémoire et un imaginaire littéraires pour venir en soutien de la lecture d'un texte particulier, tout en rapportant ce dernier à des lignées problématiques dont il représenterait une étape, une modulation ? Comment, de même, les approches digitales de l'art pourraient-elles augmenter le regard sur un tableau, s'il est appréhendé sur l'arrière-plan d'un corpus d'images ? Qu'est-ce que l'informatique, en somme, pourrait apporter pour *mieux expérimenter, avec précision, le sens des textes et des images* ? Nous avons souligné que, dans le cas des langues, tout s'est passé comme si la tactique avait été de réduire les ambitions anciennes, *de cesser de vouloir que le programme comprenne*, car sans doute on se leurrait sur ce que comprendre veut dire ; et c'est ainsi qu'une certaine utilité a été trouvée. L'informatique a-t-elle intérêt, et peut-elle, resserrer de façon comparable ses projets d'investissement dans le champ des images et de l'art ? Car face au tableau, les problèmes sont encore plus grands que face au texte, dans la mesure où :
- 33 i) il paraît autrement plus difficile de définir à titre propédeutique des tâches sommaires qui puissent offrir un point de départ (comme ce fut le cas pour la traduction, où le bon premier pas a consisté à prévoir, par apprentissage statistique, la distribution de probabilité du mot suivant) ;
 ii) il s'agit d'une entreprise où les questions perceptives deviennent dramatiquement plus décisives (alors que, dans le cas du texte, elles sont filtrées par des pratiques millénaires d'écriture, de grammatisation, d'édition) ;
 iii) les questions artistiques y sont terriblement adhérentes (alors qu'elles ont pu être éludées par la traduction automatique et différées en un sens par la textométrie, qui dispose de la lettre comme point de départ).
- 34 Or, si nous revenons ici à une certaine linguistique tournée vers l'ordinateur, et qui a longtemps orienté les recherches digitales, c'est que nous entrevoyons comme son ombre, ou son double, se pointer à nouveau du côté de l'histoire de l'art, à présent saisie elle aussi par le numérique. Le paradigme historique du traitement automatique des langues a beau se trouver considérablement affaibli à l'heure présente, il reste quelque chose de la façon qui fut la sienne de concevoir ses objets : soit sur le modèle d'une générativité associant un dictionnaire et une grammaire (un répertoire d'items bien identifiés d'une part, une codification des agencements d'autre part), soit sur le modèle d'une formalité (algébrique ou arithmétique) permettant de réduire immédiatement le phénomène étudié à une concaténation de paramètres recueillis sur des dimensions connues d'avance. Examinons, en effet, certains projets de Digital Art History qui font référence. Tantôt, dans le programme *Replica* par exemple, on vise la

construction d'un répertoire de motifs bien identifiés, imaginant ensuite que la composition picturale pourrait être abordée comme leur distribution et répartition : on retrouve donc ici quelque chose du schéma dictionnaire + grammaire évoqué ci-dessus. Tantôt, avec Manovich par exemple, on aborde l'iconologie comme une stylistique à visée classifiante : sans grammaire de formes de base, mais en prenant pour dictionnaire le catalogue numérisé des tableaux, on cherche à le redéployer en diagrammes visualisables, du type couramment adopté en analyse de données. Chaque tableau est alors identifié à un ensemble de paramètres d'une liste préétablie, et qui quantifient sa facture (des dizaines : lumières, contrastes, textures, densités, couleurs, marquage des contours, directions des lignes principales, surface relative des figures ...) ; une analyse de données classique est ensuite appliquée, permettant une variété d'affichages qui répartissent les toiles du corpus et suggèrent peut-être des normes « stylistiques » expliquant les déclinaisons observées : on retrouve ainsi, dans ce cas sous une forme directement physicaliste, le modèle de réduction en paramètres formels déjà évoqué pour le traitement des langues. On pourrait donc, dans une histoire de l'art numérisée, guère différente en son domaine de ce que fut l'informatique linguistique et textuelle dans le sien, penser soit en termes de « contenus plastiques », soit à partir de « paramètres formels » décidés *a priori*, assortis d'une poignée de données « méta », réglant la distribution des tableaux²⁴.

- 35 Que manque-t-on avec de telles approches, qui à présent semblent destinées à un certain succès ? Les discussions menées dans notre première partie permettent de le comprendre : tout d'abord, le projet d'aider à s'attacher à *un* tableau ; ensuite, l'explicitation d'une *juste dramaturgie figurale* pour le tableau en question. C'est le tableau lui-même vu et revu comme sa diagrammatisation progressive qu'on manque dans les tendances de la Digital Art History actuelle : la dynamique scénographique et plastique de l'image artistique, avec l'émergence de motifs propres à la toile, non nécessairement bien délimités et identifiables, et l'émergence parallèle de compositions faites de figures, mais aussi de lignes de force, de jeux de lumières et de regards, de résonances chromatiques ; la dynamique aussi des regards face au tableau, qui balayent la toile et l'investissent en épaisseur, en profondeur, sur un mode imaginaire, ranimant bien sûr une mémoire des thèmes et des styles, mais sans s'y fondre tout à fait, sans s'y réduire ; l'indécision première de ces regards mêmes, si essentielle à la rencontre de l'œuvre peinte, qui est à la fois matériau, geste et forme²⁵. Ce qu'on manque finalement, c'est la possibilité de rencontrer *encore et à nouveau* l'œuvre comme entrant dans la définition la plus propre de celle-ci. (On pourrait parler à ce propos d'un acte énonciatif toujours réémergeant, d'une *re-co-énonciation*, sorte de relance sémiotique entre l'œuvre, nous et l'Histoire). Voilà ce qui semble récuser, en tout cas relativiser fortement, tout projet de classement, d'ordonnancement ou de mise au format d'un catalogue — si utiles et même nécessaires soient-ils.

3. Intermède : trois mises au point autour de *motifs*, *diagrammes* et *langages*

3.1. Motifs et motivations (ou la question de la reprise)

- 36 Comme dans bien d'autres départements des sciences humaines, le grand danger de l'approche outillée et disciplinée du tableau réside dans sa pente réductionniste. Loin

d'augmenter la rencontre, elle risque de la léser gravement. Aussi, avant d'être en mesure de pointer les adjuvants — technologiques et disciplinaires — d'une telle rencontre, devons-nous passer par une série de mises au point. Il s'agira de mieux expliquer les termes dans lesquelles nous pourrions expliciter l'expérience et la connaissance du tableau.

- 37 Commençons par le *motif* : avec son instabilité, son altérabilité, ses fluctuations pourrions-nous dire, au fur et à mesure que le tableau est expérimenté et connu, avec ses mutations, même, quand on le suit d'un tableau à l'autre. Soulignons qu'il en va de même pour le motif en musique, en architecture ou en littérature, voire dans la parole la plus ordinaire²⁶ : ce n'est pas pour rien que le motif est une notion commune à tous les régimes du sensible dès le moment qu'on s'y attache à *l'expressivité en y reconnaissant une intrinsèque dimension de reprise*. Il s'agit bien d'une notion essentielle en critique comme en histoire des arts, tant pour pointer les points focaux de la composition d'une œuvre, que pour explorer ses liens avec d'autres œuvres. Le motif est visuel comme il est linguistique, il est gestuel comme sculptural ; bref, il est le nom d'une unité-clé de sens dans un champ donné et voué à l'appréciation — un champ de formes en formation (*Gestaltung* plutôt que *Gestalt*). Il renomme pour ainsi dire la *figure* dans le moment qu'elle émerge et qu'on tente une reconnaissance, sachant que « l'image fait sens à mesure qu'elle *fait figure*, et là où elle fait figure »²⁷ (nous rattachons déjà ainsi la problématique du motif à celle de la figuralité, que nous détaillerons par la suite). Car il s'agit bien de *faire figure* et de *faire sens*. Voici donc le premier grand réductionnisme que nous devons combattre : penser le motif (ou la figure) comme étant déjà donné et non pas en tant qu'*activité*. Le motif n'est pas l'assurance garantie d'un sens, mais il est ce par quoi se fait et se défait, se refait, surfait, parfait, le sens. Il est le plus petit foyer d'un affairément sémiotique, tantôt souterrain, silencieux, tantôt spectaculaire, en vedette. L'aveuglement sémiotique dont nous avons fait état dans les pages précédentes commence dès le motif : on en fait une figurine à copier-coller, un élément bien défini et ainsi répétable sans peine (ce qu'il est parfois aussi, en tant que simple décor).
- 38 Nous devons penser le motif comme trace d'une dynamique plus vaste. Il est lui-même un composé : son unité est relative, différents niveaux de perception peuvent s'y superposer et s'y fondre ; et c'est ainsi qu'il doit être cerné et documenté : dans son intrinsèque variabilité. Car on peut toujours discuter de son identité (est-ce le bon motif que l'on a pointé ?) comme de son existence plastique effective (l'a-t-on bien pointé ?). Le motif n'existe que s'il est *compris*, pointé et réajusté par un regard compréhensif. Il ne serait pas exagéré de dire que nous faisons le motif (du tableau, comme du film ou du conte) dans le même temps que le motif nous guide (dans le tableau, comme dans le film ou dans le conte). En d'autres termes, *le motif est toujours une motivation*, il croise en lui les dimensions de la force et de la valeur : il est motif et motivation pour la composition, participant au champ de forces qui la parcourt ; il est motif pour l'inscription dans une lignée ; il est aussi motif pour l'attention, la passion, la raison. Il est, là où il surgit, comme le mouvement d'une expressivité faisant forme et travaillée par une esquisse de qualification sémiotique (tant le motif travaillé par le tableau que celui ressassé par l'orateur).
- 39 Le motif est donc un lieu critique où se voient la répétition comme la différence qui s'avancent avec toute image, texte, ou propos. C'est le point de bascule entre une généricité et une singularité, une dynamique fondamentale de reprise et de déprise. Ainsi le motif, déjà *lieu* particulier, est aussi *moment* : *phase* d'un champ expérimenté

selon certaines modalités et dimensions expressives, plus ou moins promues ou résorbées au sein de ce champ. Si l'on rejoint sur ce terrain l'imaginaire dynamiciste, on concevra finalement tout champ sémiotique sous les espèces d'une dynamique complexe, où le motif s'identifiera à telle formation singulière, caractéristique d'un certain état de phase d'une telle dynamique (suivant l'image physicienne des états de phase de la matière interagissant au sein d'un milieu). Les matériaux (du tableau, du film, du roman, du texte) sont une sorte de milieu magmatique où les motifs prennent forme²⁸.

- 40 Sans doute faisons-nous face aux matériaux à la lumière du typique, nous y cherchons l'habituel, nous voulons les comprendre dans le systématique. Mais ils s'offrent à nous sous la forme du variable, de l'intempestif, du décevant, du remarquable, du dérogatoire. On dira donc que le motif procède de notre affairément pour le *canonique*, alors même que ses formes les plus typiques fonctionnent aussi comme des *annonces*, plus ou moins réussies, d'une puissance appelante qui se tient en deçà ou au-delà, et qui pourra toujours revenir sous une nouvelle figure. Il y a bien toujours une répétition inhérente (en tout cas sa possibilité offerte), mais on ne sait jamais exactement de quoi. En bref : *motif* se comprend toujours dans l'horizon de sa propre répétition, vue comme altération et relance ; il y a toujours *devenir du motif* de par sa reprise au sein d'une lignée, et déjà à chaque retour dans sa modalité d'apparition sur la toile. Il n'y a rien de mystérieux là-dedans si nous admettons, avec Merleau-Ponty, que même « une couleur nue » appartient à une trame de « participations », qu'elle ne repose dans aucune identité : elle « n'est pas un morceau d'être absolument dur, insécable, offert tout nu à une vision qui ne pourrait être que totale ou nulle, mais plutôt une sorte de détroit [...] »²⁹.
- 41 Et si maintenant nous mêlons le langage au regard, la complexité va croissant. Un exemple succinct : la *Giulietta* du plasticien Bertrand Lavier (1993). C'est une Alfa Romeo d'époque récupérée d'une casse. Elle est rouge flamboyant : comme les ongles et les lèvres maquillées de certaines femmes, mais aussi comme le sang vif dans la chair humaine. C'est un *ready-made* « sauvé » d'une casse, un « *ready-destroyed* » selon l'artiste : l'objet d'un terrible accident, peut-être d'un homme au volant. Mais c'est aussi « Giulietta » : l'objet de l'amour terrible de Romeo, et le sujet qui s'est donné la mort par amour... Cette « Giulietta » donc, fétiche de luxe et de vitesse, mais aussi de passion sublime, est-elle plutôt noble ou bien tape-à-l'œil ? éternelle ou fragile ? belle à mourir ou beauté morte ? Voici donc la seule réponse : c'est un motif qui se déplace comme un tourbillon, il entraîne toujours de nouveaux éléments, selon les phases de notre perception, selon ce à quoi nous prêtons attention. C'est la différence dans la répétition et la répétition dans la différence. C'est l'expression si singulière et à la fois passablement générique, voire stéréotypée, de l'œuvre et de notre rapport à elle. Et soulignons-le : si stéréotypés que soient les ingrédients captés (les clichés afférents de notre culture littéraire, publicitaire, cinématographique...), un nouvel élan expressif, une inquiétude nouvelle, s'en vient les agiter à la rencontre, dirons-nous, de la voiture fracassée.
- 42 Une autre question, enfin, qui fait transition vers les intermèdes suivants : on a coutume de parler de motifs à propos de figures compactes et connexes, complexes peut-être mais appréhendées d'un seul tenant (*une silhouette, un geste, un mot, une expression idiomatique, un proverbe...*). Conception agréablement propédeutique sans doute, mais par trop limitée : ce qu'un mot lexicalise sous forme locale et bien cernée,

une isotopie le pulvérise et l'étale à travers le texte ; de même, un thème récurrent (tel l'Ennui dans *Madame Bovary*), ou bien une figure partout infiltrée (la Mer Morte dans *Hérodiade*)³⁰ peuvent-ils se disséminer en une multitude de micro-motifs ou textures (des « sèmes »), chacun laissant percevoir le motif global dans la résonance locale qu'il lui offre. Il en va de même en peinture : Vancheri rend compte ainsi du travail de Ph. Dubois qui, analysant l'œuvre cinématographique de J. Epstein, se dote d'un cadre théorique général où il désigne du nom de figural « l'articulation intense d'un motif (iconographique) » et « d'une matière imageante »³¹. Et cette articulation se retrouve en des figures aussi bien resserrées que dispersées. Dubois analyse par exemple un ensemble de trois tableaux de Poussin (*Paysage orageux avec Pyrame et Thisbé*, *L'Orage* et *Le Déluge*), diversement traversés par un fort motif tempétueux, où le graphe zigzaguant de l'éclair compose avec une « circulation figurale du foudroyant » livrée en traits répandus sur toute la toile (déchirure, brisure, lézarde, lacérage, blessure, éclat, etc.). Les motifs, insiste Dubois repris par Vancheri, ne sont pas limités non plus par un type d'inscription iconographique définitive : « ils peuvent être lus sur d'autres valeurs, d'autres gradients [tout aussi bien plastiques que sémantiques, soulignons-le] », par exemple sur les dimensions « du voilé et du granuleux, du sinueux et du tourbillonnant, du haut et du bas, du grondant et du sourd, du fulgurant et du foudroyant »³².

3.2. Figurations et diagrammatisations (ou la question du « figural »)

- 43 Nous voyons bien que la question se pose de savoir si, lorsqu'on parle de motifs, l'on peut à juste titre distinguer, et pour ainsi dire détacher, une figure en partant de valeurs plastiques réalisées sur la toile. Peut-on vraiment *abstraire une figure* en la retirant d'une composition singulière dont elle serait le pivot, alors qu'on prétend s'attacher à *cette figure-là*, qui se présente à nous avec une force et selon certains aspects bien particuliers ? Anticipons notre réponse : oui sans doute, à la condition qu'on en retienne, avec ses vibrations, avec ses hésitations intrinsèques, toute une texture propre, tout un dimensionnement singulier de ses forces, avec les virtualités qui les accompagnent et qui se distribuent à travers ce que nous appelons ses *phases* de déploiement perceptif ; et non, si la figure n'est plus qu'une figurine à copier-coller.

Si je repère, dans *L'Annonce faite à Marie* [film d'Alain Cuny, 1991], un jeu de scène très discret au cours duquel le héros pèle un citron en spirale, et le dépose sur une table chargée de nourriture, j'aurai le droit d'évoquer les citrons pelés, symboles périssables du temps qui passe, dans la peinture flamande et hollandaise du XVII^e ; je prends alors tout en bloc, le motif figuratif et sa signification conventionnelle (car un citron, par lui-même, n'a aucune raison d'évoquer le temps). C'est un exemple, à mes yeux, de « migration » thématique et « motivique » (pas exactement la migration formelle postulée par Warburg)³³.

- 44 Ainsi, ce qu'il convient d'appeler « motif du citron pelé », dans la peinture et jusqu'au cinéma, c'est une figuration qui traverse ce que le très célèbre modèle iconologique de Panofsky a voulu séparer³⁴. Il n'est pas réparti en niveaux, à leur tour hiérarchisés : il est transversal, diagonal, même si toujours modulable. On peut dire qu'il embrasse plusieurs régimes de valorisation sémiotique, plusieurs phases d'une figure plus ou moins déployée. Nous dirons aussi qu'il est déjà *diagrammatique* : entrouvrant l'éventail de ses propres variations et associations, passées ou virtuelles.
- 45 Car nous ne devons pas penser un tel éventail comme étant donné. Nous ne devons pas nous contenter de déplacer le réductionnisme simple du motif figurine à copier-coller

vers un autre étage, peuplé de motifs déjà déclinés, livrés en prêt-à-porter avec leur éventail de variations. Car l'éventail en cause ne rassemble pas tout à fait aux paradigmes offerts par les grammaires scolaires ; il serait plutôt comme une série ouverte d'acceptions, de spécifications et d'exemplifications "d'emploi" d'un vocable dont on ne retrouve de toute façon dans les meilleurs dictionnaires que certaines directions éprouvées. Ainsi, dans cette acception, le *motif-diagramme* du citron pelé (motif serti dans un diagramme de modulations et co-articulations possibles — faites de phraséologies et de scénographies attenantes) n'est pas tant une représentation codifiée, un schéma de ce-qui-est, platement déposé devant nous, qu'une incitation à percevoir et agir, un point singulier dans un champ de forces, un canevas de ce-qui-se-peut. De même, nous insistions plus haut pour dire que déjà le motif *fait figure et fait sens*³⁵.

- 46 La place manque pour reprendre ici l'ensemble de ce qui a été restitué et discuté ces dernières années autour d'une telle notion de diagramme, à vrai dire plutôt deleuzienne que peircéenne, et par là solidaire d'une pensée des forces et des affects³⁶. Disons simplement qu'étant, à une extrémité de son spectre d'acceptions, un agencement formel indéfiniment répété et stabilisé dans son apport, le diagramme devient, à l'autre, passage critique, forme en gestation, *insight* vécu selon des temporalités incertaines. Structure hautement métamorphique, il doit alors céder la place à autre chose, qui ne lui ressemble plus, mais où il se réexprime³⁷. On y pensera peut-être mieux, dans sa facture dynamique, sous les espèces d'une *diagrammatisation* (de même que cela a été fait pour la *forme*, revue comme dynamique de *formation*, ou pour les motifs, compris comme *force* et *motivation*). Il faut donc que le diagramme déborde l'acception traditionnelle, encore trop présente dans la littérature, qui en ferait l'icône d'un jeu arrêté de termes et de relations, ou bien la simple représentation graphique d'un processus. On le pensera bien plutôt comme la différenciation d'un ensemble opératoire au sein d'une figure en devenir, travaillée à la façon d'une matière première : différenciation donc de lignes, de zones, de points singuliers et de motifs non délimités, à travers lesquels se profile comme une articulation fonctionnelle, canalisant l'advenue de toute une série d'autres figures. À la fois geste et forme, trace-ouverture d'un avenir, le diagramme précipite une histoire *singulière* (accidentée, pleine d'aléas et d'hapax) ou, tout aussi bien, inaugure une série *générique* de variations : il fonde ainsi une « dynastie de problèmes », ainsi que le disait G. Châtelet dans son livre phare sur *Les enjeux du mobile*³⁸. Une condition en est sans doute que le diagramme ne se sépare jamais tout à fait de la procession des figures singulières qui le portent ; c'est-à-dire qu'on ne puisse exactement, ou définitivement, arrêter ce que de ces figures il capte, ingère et métabolise en projet. Ce que Deleuze formule ainsi : « L'histoire des formes, archive, est doublée d'un devenir des forces, diagramme³⁹. »

- 47 Dans une certaine esthétique contemporaine, la question du diagramme vient souvent avec celle du « figural » (de même que pour le motif, c'est d'abord la question de la « reprise » — en réalité, pour nous, c'était déjà celle aussi du figural, mais accompagnée, voire masquée par la question d'une genericité attenante). Or il y a toute une esthétique du figural, qui s'inscrit dans le fil de plusieurs auteurs entretenant avec la sémiotique des rapports variables⁴⁰. Nous en sommes aussi partie prenante — à partir de nos environnements disciplinaires —, et ne chercherons pas à en résumer ici les attendus principaux, si bien exposés dans les divers travaux que nous venons de citer

en note. Tout juste voulons-nous exprimer ici quelques *caveat*, et clarifier certaines positions sur la « figuralité » qui nous semblent importantes.

- 48 Le problème de l'esthétique du figural se présente à nous selon un double versant : d'un côté, on y exalte la manière dont la *figure* révèle et impose à notre sensibilité un certain jeu de *forces* ; et de l'autre, l'on dit qu'elle le fait en allant à l'encontre de tout ce qui se nomme *structures*, jugées typiquement langagières, et considérés comme faisant obstacle à l'expression de ces mêmes forces. Ainsi, du premier côté, celui de la célébration figurale : « peindre sur le motif ne signifie donc pas peindre des motifs [au sens iconographique] : cela signifie peindre des forces, rendre visible telle force qui plie ou plisse le motif »⁴¹. Comment ne pas approuver ? Cependant on observe aujourd'hui encore, présenté comme allant de pair avec une telle conception des formes et des forces, une réserve vis-à-vis de la signification linguistique, jugée sans rapport intrinsèque au figural, et à partir de là incapable de rejoindre celui qui joue dans l'image (si ce n'est peut-être à travers certains régimes littéraires du langage, réputés justement faire quelque violence à la signification, et par là, pense-t-on, impropres à soutenir une entreprise de connaissance). Ce jugement d'incompatibilité porté sur l'exercice du langage rejoint, finalement, celui porté sur le *figuratif* au sein de l'image, en tant qu'il s'opposerait, de par sa vocation représentationnelle, à la libre révélation des forces venant « plisser » la figure, et par voie de conséquence étoufferait la figuralité de l'image.
- 49 Or, tout cela nous paraît bien trop simpliste. Il y a d'abord comme un tort fait à la parole, trop facilement accusée de ne présenter, à travers la signification linguistique, que figurines à copier-coller, déclinaisons prêtes-à-porter, valeurs égalées à leur objectivation du moment (conceptions de la valeur linguistique finalement analogues à ces conceptions défailantes des motifs et des diagrammes que nous récusons plus haut). Il y a ensuite une mise en opposition du figural et du figuratif qui demande à être précisé, voire rectifiée. Voici alors l'aperçu d'une version alternative, qui revient d'abord sur la question des *forces et des figures*, pour ensuite lier *image et parole*, tout en passant par la question de l'ordre et de la structure sémiotiques.
- 50 Pour commencer, répétons que le figuratif ne se laisse pas déterminer comme pure représentation. Le champ de la figure est bien plus incertain et indéterminé : on y impose autant qu'on y dépose, on y ravive autant qu'on y défait. Les forces qui y agissent, et travaillent les figures, ne viennent pas nécessairement pour renverser quelque table de la loi sémiotique, ou porter la marque transgressive d'un symptôme irrépressible : elles s'appuient plutôt sur l'ordre sémiotique pris dans son ensemble. En tout cas, elles *s'y accomplissent*, puisqu'elles *pactisent* à tous les étages avec un principe de la valeur, et que c'est ainsi qu'elles se distinguent et nous affectent. Et dans notre vue, des considérations tout à fait semblables valent pour les formes du langage. Les théoriciens du figural entendent bien dégager l'image de l'emprise des régimes catégorisants et représentationnels qui accompagnent la figuration. Sans doute voudraient-ils faire de même dans leur abord du langage, et sortir des conceptions dénominatives, conceptuelles, référentielles (ou naguère structuralistes, selon une certaine lecture de Saussure), qui ont obéré l'appréhension du sens linguistique. Mais ne disposant pas d'une théorie adéquate, ils reconnaissent difficilement la *figuralité à l'œuvre dans la parole la plus ordinaire*, à même le déploiement *interne* de la signification, avec ses multiples phases coexistantes ; tout comme, s'agissant de l'image, ils méconnaissent ou négligent *l'expressivité d'une figuration, dès qu'elle s'affiche comme trop*

évidemment figurative, c'est-à-dire dès qu'elle offre trop de satisfactions de l'ordre de la représentation. Les forces qui les intéressent en effet tendent à ne se reposer dans aucune figure, elles ne peuvent se rendre visibles qu'en *dérangeant*. Or la figuration, même dénoncée dans sa banalité, offre une indéfinité de motifs expressifs fondus de façon plus ou moins harmonique à tel propos thématique : et l'on pourrait bien parler à ce propos d'une *figuralité du figuratif*⁴². Quant à la *figuralité à l'œuvre dans le langage*, ils la voient plutôt lui venant depuis un amont inconscient et pulsionnel (forcément dans la transgression systémique), ou bien ouverte dans un aval qu'à défaut d'un terme plus propre ils nomment *discours* (que l'on imagine épaissi de par sa profondeur référentielle)⁴³. En somme, pour accéder au figural, il leur faut pouvoir crever l'écran de la signification, et ainsi échapper à la valeur linguistique proprement dite. Nous voyons quant à nous les choses très différemment : les morphèmes, par exemple, ne sont-ils pas comme des motifs linguistiques universellement attestés, dont la participation motivante (et tout à fait ordinaire) dans les constructions lexicales et phrastiques relève bien d'un figural intervenant dans la construction même des langues ? Sans entrer à nouveau dans ce débat, nous dirons simplement ceci : la parole comme la figure ne sont pas plus catégoriques que figurales. Voir et parler, ce n'est jamais réductible à décompter et nommer. Et — poussons un peu plus loin —, c'est finalement cette séparation en deux domaines étanches, voire hiérarchisés, qui est une fiction trop pauvre. La parole, lorsqu'elle accompagne l'image, n'est pas la détermination ultime de son sens : elle est aussi suggestion et frayage, correspondance et résonance — dissonante ou consonante —, miroitement du sensible, animation du regard, bref *animation figurale*. Rappelons l'exemple que nous avons esquissé du motif de la *Giulietta* : d'une part il est visuel et verbal à la fois, on ne peut absolument pas soutenir que le premier versant ferait image à lui seul en conférant à l'œuvre tout son chatolement, tandis que le second, énonciation superflue, rabattrait l'œuvre sur une catégorisation arrêtée, de toute façon étrangère au regard qu'il convient de porter ; d'autre part on ne saurait sans injustice refuser toute figuralité à cette carcasse rutilante (comme d'ailleurs aux gloses, aux réactions expressives qui en accompagnent la vue) — si du moins on accepte de reconnaître comme figuralité toute une expressivité pathétique et ironique livrée dans la *Giulietta* (corps et âme !). Et il en va de même pour le cartel d'un tableau, comme pour les indications de la partition d'un morceau de musique, ou pour le vocabulaire d'une dégustation de vin : la parole n'est dans ce cas ni une traduction, ni un fragment de doctrine, ni une procédure à suivre, mais une suggestion puissante qui fait miroiter le sensible, lequel n'aura de cesse de nous sembler *fuyant aussi grâce à elle* — pour et par elle⁴⁴.

- 51 Dans cette même perspective, il faudrait écarter aussi la vulgate présentant le diagramme comme manifestation d'une « pensée non verbale ». Car ce qui manque à cette conception, c'est la textualité, sans doute mouvante et transitoire, qui fait d'une figuration et d'un diagramme les mediums d'une convection, d'une induction. On se demande d'ailleurs comment un diagramme, actif à travers un déploiement de figures, pourrait fonctionner sans une esquisse de dramaturgie : n'y a-t-il pas une notation pour marquer des places, en tout cas un balisage improvisé ? Si le diagramme consiste en une épure scénographique pour une praxis à venir, n'y a-t-il pas toujours une lexicalité qui l'accompagne en silence, ne serait-elle que marginale et provisoire ? Certes, la parole nomme et oriente, mais elle ne commande pas pour autant à tous coups : simplement elle accuse la dynamité du visuel. La parole motive, mais elle ne définit pas pour autant de manière irréversible : simplement elle exprime. Si par exemple nous

parlons de « l'oiseau-carcasse » de F. Bacon, pour synthétiser l'une des créations de ce peintre, n'est-ce pas déjà en réexprimer le diagramme tout en le nommant (le syntagme dénominatif enveloppant ainsi plusieurs phases sémantiques)? La labilité, l'évanescence éventuelle des dimensions verbales des motifs et des diagrammes ne doivent pas conduire à nier leur importance cruciale dans une vision compréhensive de la peinture. Bien au contraire⁴⁵.

52 Pour clore cet intermède, l'enjeu de l'esthétique figurale pourrait se résumer en ceci : dès qu'il y a figure, et qu'il s'agisse de langage ou de peinture, il y a une problématique désirante qui l'enveloppe et l'entraîne. C'est pourquoi on peut y voir comme l'étage supérieur de la question de la reprise (qui pourrait sinon se cantonner au jeu de l'intertextualité et de la citation). Nous avons besoin d'un horizon plus vaste pour soutenir, par exemple avec J. Aumont et s'agissant de cinéma, que « ce n'est décidément pas à Renoir ni à Picasso ni à Delacroix que Godard s'identifie, mais aux *problèmes picturaux* que ces noms désignent »⁴⁶. Certes, un tel horizon n'est pas toujours clair, à l'opposé du limpide idéal iconographique, qui fixe les motifs et ainsi tout le dispositif de la figuration. À l'inverse de cela, nous sommes incités à rechercher « ces figures latentes que les grandes œuvres recèlent »⁴⁷. Car il faut « rendre la complexité de l'image sans en désamorcer la charge affective au bénéfice du "savoir" », et penser « l'œuvre comme une machine à produire des affects »⁴⁸.

53 C'est pourquoi nous associons étroitement *figuration* à *diagrammatisation* : pour saisir le « problème pictural » évoqué par J. Aumont, nous devons nous donner les moyens de *reconnaître et déployer une expressivité propre aux images*, qu'il faut laisser *advenir par elles-mêmes* (et de même pour certains textes, qui semblent nous y inciter). Dans les mots de J. Aumont : « je proposerai donc de ne pas commencer par chercher dans une image la trace des dictionnaires, des grammaires, des rhétoriques au nom desquels elle a été façonnée. Une image est capable de dire des choses *par elle-même*⁴⁹. » Ou plus radicalement encore, B. Prévoist :

Penser une expressivité des images qui n'ait rien de subjectif ni d'objectif, autant dire qui ne tienne pas dans une représentation pas plus que dans une chose ou un quelconque contenu, ce n'est pas la dissoudre dans une expérience qui tiendrait du mysticisme esthétique. L'expressivité, aussi subtile soit-elle, jouit d'une pleine positivité, et en passe par des dynamismes singuliers et précis qui restent encore à décrire. Mais justement, sa subtilité suppose de l'appréhender davantage comme un moment ou une phase transitoire que comme un état de choses. On dira qu'il y a expressivité quand une image sort d'elle-même. Une logique de sortie, certes, mais laquelle? L'erreur la plus classique consiste à penser le mouvement propre de l'expression, tout ce qui se cristallise sur le préfixe ex-, comme l'extériorisation de quelque chose d'intérieur [...]. Or, si l'expression décrit bien un mouvement de sortie, celui-ci n'a rien à voir avec le passage d'une intériorité à une extériorité. C'est d'elle-même que sort l'image, et cela suppose toute une série de dynamismes du type : détachement, arrachement, décollement, soient tous les mouvements par lesquels une forme substantielle, individuelle ou corporelle s'abstrait⁵⁰.

54 Même le sémioticien le plus sourcilieux, nous semble-t-il, peut recevoir cela : une image « qui sort d'elle-même » en passant « par des dynamismes singuliers et précis », n'est-elle pas alors cette « machine à produire des affects » dont parlait L. Marin — si l'on entend par *affect* l'impact sensible, à même le matériau et dans le regard, d'une valeur sémiotique en train d'advenir ?

3.3. L'entrelacs regard/parole dans le regard lui-même

- 55 Nous avons souligné combien il peut y avoir tort ou méprise sur le rôle du langage : on le réduit à ses fonctions conceptuelle, référentielle et logique, alors qu'il accompagne et célèbre toute sensibilité. Il peut la rendre plus vive, il peut la faire connaître. Surtout, il n'est pas seulement l'avocat de la sensibilité, il est aussi son entraîneur. D'une part, le langage *monte* les perceptions, produit les transitions, les transpositions, les métaphores qui font advenir une certaine sensibilité ; d'autre part, il *fait monter* ainsi ses propres forces, agite les expressions, relance les mémoires. Par une multiplicité de chemins — ô combien méconnus — le langage *nous fait voir mieux*, et ainsi nous fait mieux sentir ce que nous avons vu, ce qui nous a affectés. En d'autres termes, le regard se découvre lui-même et s'affermir à travers la parole qui annonce et reçoit, soutient et vectorise.
- 56 Ce n'est pas là forcément *discours*, mais frémissement et agitation de la *parole*, ou alors soin calme des mots, tâtonnement expérimental, ou encore réticence, interpellation mécontente ou accommodante... Encore une fois, soulignons combien l'assertorique et l'apodictique ne sont qu'un mode parmi cent de la parole. La *diction du sensible* est nécessaire et vitale par son déploiement de toutes les couches des sémantismes : précisément par son *jeu figural*. Il y a toute une gamme de réactions expressives, de réponses à un appel du sensible qui sont en même temps auto-éducation, *eurêka* de la vision, dispositions à partager. Ce n'est pas dire que la parole soit toujours la bienvenue : de telles réactions comprennent aussi ces moments où l'image impose silence et semble mettre hors-jeu toute parole devenue face à elle vaine, sans prise, importune. Toujours est-il que le champ de la parole ne consiste pas seulement en une thématization pertinente de ce qu'il faudrait voir, il est aussi traversée expressive, s'opposant par exemple, de par son idiomatité, à tout parachèvement de son sémantisme. Parler n'est pas nécessairement sceller la clôture d'une expérience mais consiste à frayer son aventure : à faire que le *dit* s'accompagne toujours d'un *encore-à-dire-et-à-voir*.
- 57 Oui, il y a du figural dans la parole, comme il y a du verbal dans l'image. Et les plus fins spécialistes d'art ont pointé cet entrelacs et tenté de le démêler⁵¹. Certes, la peinture est vue, mais une telle vision n'est nullement le décompte de figures qui s'impriment directement sur notre rétine. Il y a des logiques tout autres qui marquent et infiltrent la figuration : c'est ce que notre mise au point sur *motifs*, *diagrammatisation* et *entrelacs* voudrait établir⁵². La transversalité sémiotique et la consistance phénoménologique de ces notions offrent des arguments forts en faveur d'un entrelacs parole/regard qu'il n'y a pas lieu de défaire, mais seulement de toujours recommencer, et surtout si l'on tient à comprendre l'image à partir d'une problématique des forces et du virtuel. Terminons alors sur une dernière mise au point sur cet entrelacs parole/regard, si crucial, si délicat. Que ces deux-là soient toujours entremêlés, qu'ils s'empruntent réciproquement leurs propres logiques pour se féconder d'une manière complexe, cela n'empêche pas de moduler l'un et l'autre selon des exigences diverses. Dans l'académie ou au musée, dans la critique ou dans la littérature, le rapport entre la parole et le regard se redéfinit à chaque fois.
- 58 Aussi devons-nous pointer l'écart entre *regarder*, par exemple un tableau, et *lire*, par exemple un roman. C'est là une question importante pour mieux cerner le type de dispositif numérique qui pourrait soutenir la rencontre avec le tableau (que doit-on lire

ou voir de plus que ce qui se présente dans le tableau, pour mieux lui faire face ?). Sans nous appesantir sur une question aussi ancienne que l'*ekphrasis*, déjà traitée par une très vaste littérature, notons que souvent l'image, ou mieux sa pratique, permet plus facilement — encourage — davantage d'associations libres, de vagabondages, que la lecture d'un texte écrit : elle semble plus ouverte à accueillir d'autres discours, d'autres relais, pour la conduire ou la perdre dans le maquis de notre imagination. C'est tout simplement un fait expérimental : on peut écouter un discours tout en parcourant une image, mais plus difficilement si l'on essaie de lire un texte dans le même temps. On peut traverser l'image, sans la lâcher, d'une manière bien plus variable qu'on ne le peut avec un texte écrit. Face à l'image, on peut — on y semble même encouragé, dès lors — se nourrir de réminiscences comme de divagations ; se laisser guider par la mémoire comme par l'imaginaire. Une telle plasticité métasémiotique explique sans doute le grand attrait des images, en même temps que toutes les sortes d'anathèmes et de fétichismes qui n'ont cessé de les accompagner. Au contraire, la lecture de textes écrits, peut-être une raison d'un prestige historique, d'un sérieux incontesté, exige de réfréner en grande part toute image concomitante, et parallèlement de bloquer le retour en mémoire d'autres passages textuels, s'ils ne sont pas pris ensemble dans une logique associative clairement définie. Il a été souligné de nombreuses fois que la lecture n'offre aux dites images mentales que de brefs instants de manifestation, en quelque sorte sur le mode de la déviation excitée, de l'éclair, ou du halo⁵³, à moins bien entendu de faire une pause, ou alors de s'adonner à la séduction d'une voix (même imaginée) qui lirait le texte, en lui conférant l'attrait d'un corps. Mais cela étant dit, on note que le plus souvent la lecture avance appuyée à un arrière-plan de textes homogènes, congruents, fondus dans une qualité stylistique ou une teneur thématique communes, ou, plus largement, associés du fait d'une certaine logique connectant entre eux leurs genres : une prolongation narrative, une variation descriptive, une confirmation argumentative... Le regard, au contraire, peut parfaitement saisir ses objets comme étant produits à travers une série de métamorphoses ; il se ressourcit à partir de visions antérieures, toutes co-évoquées comme dans un paysage, volontiers dentelé, accidenté, hétérogène. En somme, ces pratiques que sont regarder et lire se fondent sur une rythmique et une respiration essentiellement différentes : la rencontre des images comme la rencontre des textes ne peut avoir lieu sans l'aide d'autres images et d'autres textes, mais cela se fait et se vit différemment dans les deux cas.

- 59 En marge de telles pistes par trop générales et fatalement embryonnaires, soulignons qu'ici nous nous intéressons à la peinture : il y a certainement d'autres espèces d'images, qui, à l'instar de certains textes, sont produites sous un principe de pertinence drastique, composées sous une intention strictement déterminante de leur sens ou valeur, et que nous sommes donc enjoins à ressaisir comme telles sous l'égide de ces mêmes principes. Soulignons, surtout, que nous sommes sensibles à l'écart entre une textualité établie, si minimale soit-elle, par exemple dans un cartel au musée, et une parole vivante, qui exclame, alerte, statue ou critique, par exemple celle d'un guide muséal non scolaire, ou celle intérieure que nous pouvons alimenter en nous-mêmes. Mais que la parole soit éparse ou textuellement assemblée, nous défendons, face au tableau comme ailleurs, l'impossibilité et l'inutilité de l'évincer du regard. La *sémiogénèse* est forcément hybride et doit être approchée comme telle.

4. Souhaits et projets pour une entente cordiale entre sémiotique et informatique, face au tableau

4.1. Une certaine sémiotique, pour la rencontre de la peinture

- 60 Arrivés à ce stade de notre parcours, nous pouvons avancer notre proposition. D'abord, nous définirons en quelques mots la démarche sémiotique qui nous semble précieuse pour les problèmes évoqués jusqu'ici ; ensuite, nous déclinerons une série de contributions par lesquelles l'informatique pourrait aider la sémiotique pour de bon.
- 61 La première de nos exigences sémiotiques se fonde sur le rapport irréductible et complexe entre vision et diction. En effet, nombre de recherches en cours soit s'attachent au repérage de motifs iconographiques et de types figuratifs (Jésus et Baptiste enfants, putti et amours, portraits, paysages...), soit se concentrent sur titres, descripteurs et métadonnées rattachés d'office aux images. Or, il paraît intenable de penser une image en la réduisant à une documentation d'occurrences visuelles, et pas davantage acceptable de traiter ses gloses comme des « descripteurs » de contenus dits « iconiques » (comprendre : représentationnels). Nous entendons nous intéresser ici au *complexe sémiotique hétérogène* qui naît d'un tableau accompagné d'une glose modulable, aussi bien descriptive que comparative, aussi bien conceptuelle qu'expressive : bref, un tableau augmenté de réactions expressives, ainsi que par d'autres images, d'autres textes éventuellement. Nous nous demanderons ainsi quelles aides digitales nous pourrions souhaiter ; mais d'abord, nous poserons la question : pour quelle discipline ?
- 62 Le mouvement que nous avons entamé initialement était le projet d'une *rencontre de l'œuvre*, avec toute sa charge d'indécision féconde. Mais comment pouvons-nous invoquer en même temps une *discipline*, qui dans le meilleur des cas devra modérer l'élan expressif de la rencontre elle-même ? Il s'agit donc ici d'encourager une certaine discipline sémiotique : dans les termes kantien que nous rappelions au début de l'article, non pas tant une discipline de la détermination d'objet qu'une discipline de l'explicitation, une discipline de la réflexivité permettant l'appréhension des œuvres, et cela à travers des plans d'expression que nous savons d'épaisseur fluctuante (résonances et survivances d'autres images, augmentations diagrammatiques...). Il n'est pas question, ce faisant, de renoncer à *théoriser*, mais, là aussi, non pas tant avec une théorie qui poserait d'emblée un métalangage avec une hiérarchie de formats déterminants pour un objet, mais avec une théorie qui, en revenant à son sens étymologique, développerait d'abord une *capacité de description significative*, et chercherait à restituer avec force et justesse la formation d'un visible avec sa doublure d'invisible. La théorie, donc, doit permettre de reconnaître un halo de virtualités irréductibles à la visée d'un objet, et, dans le même temps en maîtriser l'illimitation. C'est embrasser au sens le plus vaste et précis à la fois. C'est inspirer et conditionner une description significative, qui parvient à suivre, tracer, relever, ce qui serait prétendument donné, acquis, déjà là. (Cette *description* est le contraire des comptes-rendus terre à terre de nombreuses approches artistiques : trop descriptives, précisément au sens de : pas assez explicatives, car pauvres en théorie)⁵⁴.
- 63 La sémiotique est pour nous une discipline des *formes*, mais toujours des formes *en formation*, ainsi que de leur fond, mais qu'on n'a de cesse d'*approfondir* : de valoriser comme réserve, alternative et motivation des formes à venir. Pour user d'une image quelque peu théâtrale, nous dirons que nous songeons à une explication comme à une

gesticulation assumée : une manipulation visible et discutable de l'objet, pour l'embrasser au mieux. Il faut partir de la présence, de ce qui se présente : mais la présence n'est pas une évidence. La sémiotique commence par ne pas croire à l'évidence totale d'un objet, immédiate, positive, ou supposément idéale, derrière la surface⁵⁵. L'approche sémiotique sera donc une *mise en évidence* : une mise en vedette et en valeur, une formation de l'objet inséparable de celle d'un regard qui s'en réclame (répétons l'idée d'une formation au sens fort : une *Bildung*, plutôt qu'une *Bild*). En tant que discipline de la *rencontre* — si l'on accepte, s'agissant de l'œuvre d'art, de majorer avec nous cette dimension —, la sémiotique devrait parler autant que possible par *aspects* et *moments*, plutôt que par composantes et niveaux hiérarchiques. C'est ainsi qu'elle produira de la compréhension. Car son discours est déjà, fatalement, validation ; la sémiotique *attire* l'attention sur tel ou tel aspect des œuvres : son discours n'*assure* pas d'avance de détecter ceci ou cela ; rien ne devrait lui être plus étranger que d'identifier, attribuer, classer, ou convertir automatiquement — ambition typique de bien des projets en Intelligence Artificielle.

- 64 Pour ce que nous en savons, l'informatique est relativement impuissante par rapport à ce désir fondateur de la sémiotique, tel que nous l'interprétons. Mais nous croyons que les recherches digitales pourraient s'intéresser à accompagner la problématique du regard que ce texte a défendue, et c'est en quelque sorte la demande que nous allons leur adresser plus directement dans ces dernières pages.

4.2. Les machines qui sauraient nous aider pour de bon

- 65 Énonçons finalement notre horizon programmatique. Il ne s'agit pas de classer automatiquement de grands corpus, sinon comme un but second. Il ne s'agit pas non plus de chercher à catégoriser. Nous repensons ici à la traduction automatique : DeepL par exemple ne cherche pas d'abord à classer les phrases et les textes, mais seulement à proposer une traduction, qui sera jugée plus ou moins heureuse par un expert ; pour ce faire, il positionne le texte à traduire selon une série de vectorisations internes, induites en cascade par la tâche à accomplir et dont les répartitions topologiques représentent une forme de dimensionnement catégoriel souple, non cristallin, que l'on peut d'ailleurs afficher parfois de manière intéressante et gloser. Ainsi notre but face aux œuvres doit-il être, avant toute chose, de *soutenir* leur regard et leur intelligence — le regard et l'intelligence entre nous et elles : en nos termes, de favoriser une certaine rencontre. Il s'agit bien entendu d'aider à *caractériser* chaque œuvre, en offrant au regard d'utiles modulations, associations, *augmentations*, qui permettent de *nouvelles formations de l'œuvre elle-même, de l'histoire de l'art, et de nous-mêmes*.
- 66 Certes, on devra ressaisir aussi les œuvres au sein de grands corpus, mais dans le but de singulariser chacune : de cultiver localement et modestement leur singularité. Il y a là comme un équilibre à trouver. D'une part, on prendra les œuvres collectivement, pour les sérialiser de manière plurielle et complexe, débordant et réécrivant ainsi la subdivision classique en écoles, lignes d'influence, etc. D'autre part, l'on cherchera aussi à éclairer chacune des œuvres, que ce soit par des détails locaux ou par des traits plus étendus, par des récurrences significatives, dont l'effet est d'induire un certain sens de leur lecture. Des questions modestes promouvront ainsi à chaque fois tel aspect ou telle dimension de l'œuvre, à déployer dans un mémorial ou un imaginaire adapté, à la fois visuel et langagier. L'apport langagier consistera autant que possible en des

gloses brèves et expressives : des titres et des descriptions courtes, sans doute stéréotypées, typifiantes, mais aussi évaluatrices. Cet appareillage verbal ne vise pas nécessairement à énoncer « *ce qu'il faut savoir de l'image* », comme dans les guides traditionnels, humains ou numériques ; il est là pour promouvoir « *ce qu'on peut voir dans l'image* », ce qu'on peut y rencontrer. Selon des points de vue sans doute partisans, mais offrant déjà une base pour des recherches par mots-clés, thèmes ou éléments de composition, tout comme par traits stylistiques et dimensions artistiques. Un ensemble donc de *réactions expressives potentiellement indexantes, mais au sens de simples indices ou suggestions associatives*, tissé autour de chaque œuvre. Un maillage verbal et visuel en réponse à, ou en vue de solliciter la rencontre du tableau. Une augmentation ainsi de l'œuvre dont le seul but est de la rendre singulière, intéressante, y compris dans sa banalité éventuelle (*singulier ne veut pas dire forcément remarquable, exceptionnel*).

- 67 Comment alors, plus précisément, pourrait-on tirer profit de telles réorientations des ambitions initiales de l'intelligence artificielle ? Quelques propositions — ou rêves — parmi d'autres seront envisagées, sans préjuger, dans ce premier temps de la réflexion, de la possibilité d'en proposer des versions simplifiées, ou des étapes premières, dont la recherche informatique pourrait immédiatement se saisir. En bref, et en allant peut-être dans le sens d'une utopie croissante de la recherche, voici cinq dispositifs numériques — encore à construire — pour la rencontre du tableau.

4.2.1. Un dictionnaire encyclopédique numérique des images

- 68 Rien de surprenant ici, si nous pensons à ce qui nous est si familier avec les vocabulaires : des outils qui proposent des associations proches et lointaines, comparables ou antinomiques, différenciées et graduées selon toutes sortes de registres. Nous songeons à un outil de cette espèce pour les images. Il s'agirait, face aux tableaux aussi, de jouer la comparaison de manière ouverte mais sensée : plutôt que de s'appuyer à un répertoire de traits, ou de codifications conceptuelles fixés *ab initio*, proposer des relations et des développements prenant sens dans telle ou telle perspective esthétique et historique, un peu comme dans un bon dictionnaire de langue l'on trouve des indications rhétoriques et stylistiques, des suggestions de synonymie ou antonymie, etc. Avec les images aussi, il doit être possible de parvenir à une connaissance cumulative, un vrai répertoire, mais à titre d'outil, indispensable peut-être, mais jouant à la marge dans un parcours : *une consultation et pas une réponse*.

4.2.2. Un vocabulaire, tout un appareillage verbo-visuel d'étiquettes esthétiques et de gloses

- 69 Ici encore, il ne s'agit pas tant de classer que d'appareiller par des gloses descriptives et expressives ce moment capital, mais absolument négligé par les approches actuelles, qu'est la première rencontre de l'œuvre. Il s'agit de soutenir et augmenter une première impression, éblouissement ou tâtonnement du regard, jusqu'à laisser un sillage destiné à se développer, une impression rémanente. Reprenons le projet modeste — et démesuré — d'un dictionnaire. Il est normal que le plus simple des dictionnaires étiquette ses termes en catégories de grammaire, d'emploi, d'historicité, etc. Mais pour la connaissance des faits artistiques un vocabulaire additionnel est nécessaire : toute une phraséologie qui concerne d'une part la technique de l'œuvre et

d'autre part son expressivité propre. *Un vocabulaire donc qui décrit et prescrit en même temps*, comme c'est le cas pour le commentaire musical ou pour la dégustation des vins. L'outil numérique ne doit-il pas aider à reconnaître, qualifier, gloser, de manière semblable et somme toute basique, le « grand format », la « peinture pompière », le « dessin » fait d'une « main rapide », la « toile » exhibant une « touche calme », la « fresque » éventuellement « majestueuse »... ? Et éventuellement, mêlées à des présentations convenues, sinon standards, proposer des impressions éparses, plus libres, sans intention codificatrice, plutôt tournées vers une sensibilisation face à l'œuvre. Ce serait peut-être là la version 2.0 du vocabulaire esthétique numérique : un outil qui combinerait les ritournelles et les formulations élaborées de la phraséologie académique aux tentatives, encouragées chez l'utilisateur, d'y voir plus directement et personnellement. Libres analyses, donc, aux formats très divers, bien au-delà d'une codification par descripteurs et métadonnées, sans préjuger de la valeur gnoséologique d'un tel tissu de tentatives verbales.

4.2.3. Des paradigmes de motifs picturaux

- 70 Ce serait d'abord une sorte de morphologie au sens structuraliste classique, inspiré du paradigme des déclinaisons en langue, mais pas seulement. Si la Digital Art History s'attache à l'identification des motifs, elle devrait s'intéresser à ce qui leur arrive, au-delà de la simple reprise-copie jugée non problématique : car il y a aussi le jeu des anamorphoses éventuelles, celui d'une diagrammatique mutante qui accompagne le travail de l'œuvre. Ne peut-on rêver d'un dispositif, plus encore que de déclinaison raisonnée de tels motifs, d'exposition de leurs métamorphoses, transpositions, inversions, surenchères, hybridations, décompositions, associations (songeons aux motifs littéraires) ? Ne pourrait-on à tout le moins essayer d'explicitier quelque peu les motifs picturaux de cette manière : embrasser, par exemple, tous les possibles de la « Vierge » y compris ironiquement décalés, des versions de Giotto à celles de Raphaël, mais aussi à la Vierge morte de Caravage, jusqu'aux cas limites de Gauguin (*Orana Maria* – *Ave Maria* ou ses *Maternités*), de Munch (*Madonna*) ou d'Ernst (*La Vierge corrigeant l'enfant Jésus devant trois témoins*), ou encore de Kokoschka, de Alice Neel (*Degenerate Madonna*), et bien d'autres, qui en reprennent le motif et le font migrer, sans toujours le déclarer dans le titre de la toile ; en d'autres mots, se demander quels traits, quels corrélats, l'on va chercher et mettre à l'épreuve pour tenter de voir une « Vierge »⁵⁶ ? (On voit bien ici, faut-il le souligner à nouveau, que la question du titre des œuvres fait partie intégrante du problème et recoupe les questions précédemment évoquées des gloses, des analogues ou synonymes et antonymes).

4.2.4. Des restitutions des tableaux en esquisses de composition, en diagrammes

- 71 La machine pourrait restituer les œuvres en découpe, en relief, pour inviter ainsi l'usager à *les retracer* de la sorte. Ce sera une valorisation active, sur le plan figuratif, des poses, gestes, orientation des regards, indicateurs d'une certaine valeur praxique ou pathémique. Sur le plan plus vaste de la composition, il s'agira de détecter des lignes de force à partir d'alignements et de trajectoires suggérées par le tableau, d'impressions de mouvement et d'attraction ; de suggérer, à travers les attitudes et dispositions des figures, une certaine dramatisation ; et bien sûr, de révéler autant que possible le jeu, la répartition, des lumières et des couleurs. Il ne serait pas impossible de

parvenir à des diagrammes combinant productivité et expressivité, des cartographies superposées à la toile, tracés ou nervures de ce qui tient et anime le tableau⁵⁷.

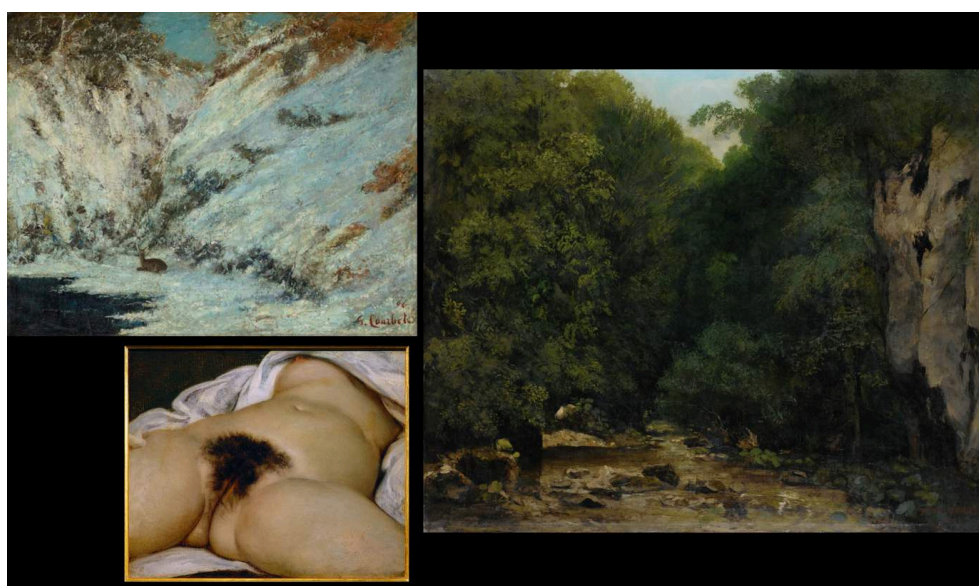
4.2.5. Une table de montage digitale

- 72 Franchissons le dernier pas dans le sens que nous poursuivons depuis le début de l'article. Si tant est que l'on veuille s'attacher aux motifs (et, plus souterrainement, aux diagrammes mis en travail par l'œuvre), il faudrait les concevoir non seulement comme des foyers de métamorphoses, mais eux-mêmes comme des émergences potentielles à partir de différences montées en réseau. Et la machine devrait nous aider à *inventer et agencer ces différences* : en quelque sorte à produire nous-mêmes la transformation des formes du tableau. Plus qu'à un catalogage des formes, plus que l'érudition donc, qui nous enseigne un ordre de données, nous devons viser un dispositif de *formation*, une éducation, une *Bildung*, qui fait et défait l'ordre du tableau et des tableaux, ainsi que de et des histoires de l'art. Car ce qui compte dans cette perspective ce ne sont nullement des données, mais *l'activité* même qui s'emploie à les faire valoir, et sait en produire toujours de nouvelles (c'est la pointe avancée de l'épistémologie que nous avons invoquée dès le début : la connaissance non pas comme mise à disposition d'informations mais comme activité de formation). La culture la plus étendue sur un peintre, sur sa vie, sur sa production de tableaux, tous les savoirs sur tel ou tel motif avéré, comme les meilleures informations iconographiques, ne suffisent nullement à mieux voir un tableau. Encore faut-il aller à sa rencontre, le parcourir, y voir se faire et défaire ses formes, se laisser prendre dans une telle activité. C'est ce qui nous a menés (4.2.4.) à rêver à une machine idéale restituant des esquisses compositionnelles et diagrammatiques. Le dernier pas consiste maintenant à invoquer une machine qui valoriserait davantage la prise d'initiative, invitant à voir *entre* les détails de l'image, en même temps qu'*entre* les images et même *entre* les séries d'images. Ce serait une machine de *montage* au sens le plus précis du terme⁵⁸, avec ce que cela comporte de mise en série et de focalisation sur des ensembles de taille relativement réduite. (C'est sans doute le legs le plus précieux de l'*Atlas* de Warburg, dont le projet était celui d'une exploration libre des formes, pour révéler, par un alignement judicieux, certains diagrammes travaillant certaines valeurs pathétiques et cosmiques — certainement une invitation aventureuse, plus qu'une nouvelle histoire de l'art). La table de montage digitale valoriserait ainsi certaines actions et tensions, elle révélerait des gradations et des contrastes, des principes de composition qui ensemble participeraient d'une sorte de diagramme, infiltrant chaque toile examinée solidairement d'un effet global *dans l'ensemble ainsi monté* : dans l'alignement des figures exhumées, *par* les éclairages, à travers les pantomimes gestuelles, *dans* les décadrages ou les recadrages internes, *dans* la facture, les textures, la touche... Non pas donc extrayant des « objets » de l'image peinte, mais produisant des effets de traversée de l'image : en passant à travers ces mêmes « objets », vus autrement. Nous allons tenter d'en offrir l'illustration dans la conclusion qui suit.

Conclusions sur le développement du problème du tableau et de l'application digitale à venir

- 73 Pour un bilan un tant soit peu conclusif, passons par un exemple, élaboré à nouveau à partir de l'œuvre de Gustave Courbet. Imaginons que nous parvenons, aidés par notre table de montage digitale (voir *supra* § 4.2.5.), au rapprochement de trois de ses tableaux : *Paysage de neige dans le Jura, avec chevreuil* (Musée d'art moderne de Troyes ; 60 x 76 ; 1866), *Le Ruisseau de Plaisir-Fontaine, dans la vallée du Puits-Noir* (collection privée ; 81 x 100 ; 1864) et *L'Origine du monde* (Musée d'Orsay ; 46 x 55 ; 1866). Nous reproduisons ici leur montage dans une disposition en sens horaire et qui respecte à peu près leur différence de proportions réciproques.

Figure 3



Gustave Courbet, *Paysage de neige dans le Jura, avec chevreuil* (Musée d'art moderne de Troyes ; 60 x 76 ; 1866), *Le Ruisseau de Plaisir-Fontaine, dans la vallée du Puits-Noir* (collection privée ; 81 x 100 ; 1864) et *L'Origine du monde* (Musée d'Orsay ; 46 x 55 ; 1866).

- 74 Ces trois tableaux n'ont pratiquement aucune chance de se rencontrer de par leurs motifs, entendus au sens traditionnel d'identification d'un référent peint, ni encore moins par leurs genres, ou par leurs styles. En d'autres termes, l'histoire de l'art autant que l'informatique basée sur la similitude d'objets ou sur les métadonnées des images n'ont pas de raisons de rapprocher de telles œuvres. Certes, celles-ci ont été peintes par le même peintre dans les mêmes années, mais à côté de quelques centaines d'autres⁵⁹. Eu égard au fait que les deux premiers tableaux sont peu connus, l'approche canonique consisterait plutôt à les rattacher chacun à d'autres tableaux de la production connue de Courbet. C'est l'approche générique, qui rapprocherait d'office le premier, *Paysage avec chevreuil*, des tableaux de chasse de Courbet (ou bien des tableaux de paysages enneigés ?) ; le deuxième, *Le Ruisseau*, des tableaux de natures vertes (ou bien de sources et ruisseaux ?). Dans tous les cas, il s'agit de genres qui comptent de très nombreuses toiles, mais précisément de moins reconnues du peintre : jugées mineures et en partie pas encore attribuées avec certitudes⁶⁰. Quant au célèbre *Origine du monde*, il appartient clairement au genre érotique : en soi, rien de plus éloigné des autres genres

mentionnés. Et si tant est qu'on veuille expérimenter un nouveau rapprochement de ce tableau avec les innombrables paysages de Courbet, on irait chercher sans doute du côté de la série des *Sources de la Loue* : un ensemble de toiles dont l'élément central est la bouche noire d'une grotte, qui est aussi une « source ». On adopterait alors une approche du motif visuel, combiné éventuellement avec le thème déclaré dans les titres mêmes : le pubis comme « origine » d'une part, la grotte comme « source » d'autre part. Mais ce n'est pas une telle évidence que nous offrirait la table de montage digitale dont nous rêvons. Ni, encore moins, l'évidence du style (bien que les projets numériques actuels soient, à notre connaissance, assez loin de travailler le style même au sens le plus traditionnel). Il y a du « réalisme » dans *L'Origine du monde*, comme dans beaucoup d'autres tableaux de Courbet, c'est connu ; mais il y a une stylisation extrême dans le *Paysage avec chevreuil*, un « synthétisme » avant la lettre, typique plutôt du postimpressionnisme, qu'on retrouve aussi dans tout un pan de la production de Courbet. Ajoutons que si l'œuvre « réaliste » est de loin la plus connue chez ce peintre, c'est l'œuvre « synthétique » qui est de loin la plus riche, la plus représentative. Ou plutôt, c'est la voie intermédiaire, qu'on voit ici dans *Le Ruisseau*, qui constitue peut-être ce qui caractérise le mieux l'ensemble de la production de Courbet. C'est une voie des plus originales, ainsi que virtuoses : ici, une verdure rendue par une gradation infinitésimale d'une gamme très restreinte de verts.

- 75 Ainsi sommes-nous parvenus à une approche décidément esthétique. C'est dire combien une machine qui, outre les genres et les motifs, s'attacherait, pour calculer les styles, aux coloris, décomptés selon toutes sortes de paramètres, n'irait pas encore assez loin ; elle manquerait une vision plus vaste qui est fatalement aussi fondée sur la critique : sur la sélection et l'appréciation, telle que nous venons d'en formuler pour l'œuvre de Courbet. D'autre part, une machine qui, pour prendre en compte les styles, passerait par les étiquettes, ici le « réalisme » (Courbet étant passé à l'histoire comme le meilleur exemplaire d'une telle catégorie), constituerait précisément un obstacle. Comment, en effet, pourrions-nous songer à nos deux paysages en tant que spécimens excellents du « réalisme » ?
- 76 Pourtant, le rapprochement de ces trois toiles les révèle chacune autrement. Nous les expérimentons plus intensément : nous y voyons quelque chose qui les relie sans que ce soit visible, ni à plus forte raison reconnu. Ce sont des *virtualités* qui viennent bousculer l'évidence des actualités, selon la conception que nous avons illustrée dans cet article. Nous sentons, par exemple, que les rapprochant, manipulant leur ordre (leur classement historique, stylistique, iconographique...), nous touchons à quelque chose de plus fin et de plus juste (ainsi l'étiquette de « réaliste » nous paraît-elle grossière et trompeuse). En somme, nous aimerions dire que par ce biais nous avons *rencontré* enfin l'œuvre de Courbet. Développons quelque peu.
- 77 Pour commencer, il y a peut-être quelque chose qui frappe dans ces tableaux une fois assemblés. Dans notre texte, nous l'avons appelé *expressivité*. Cela concerne ici le monde de la nature, y compris féminine ; mais ce n'est guère, en tout cas pas dans un premier temps, une affaire de motif, ni de thème non plus. C'est d'abord une affaire de composition. Non pas au sens d'un style appliqué, mais d'un sens étrange de la construction en perspective. Nous voyons combien la perspective est bien présente chez Courbet, mais empêchée ; dans les trois tableaux, elle est toujours bouchée. D'un côté, elle est soulignée par la frontalité de la composition, qui est même en raccourci vers la gauche pour *Paysage avec chevreuil* et vers la droite pour *L'Origine du monde*, et

dans les trois tableaux (et pratiquement partout chez Courbet) orientée selon un angle ascendant : en contre-plongée. De l'autre côté, elle est aussitôt dépassée en tant que telle : en un premier temps, le centre de l'attention semble se situer dans la partie basse et centrale du tableau, mais pour se déplacer aussitôt vers le haut des trois œuvres, et ainsi sembler ne pouvoir déboucher sur rien. Ainsi le *Paysage* comme le *Ruisseau* ne laissent descendre qu'un peu de ciel triangulaire à l'intérieur de la composition ; symétriquement dans *L'Origine*, un sein se dresse mais se voit en quelque sorte arrêté par le cadre qu'il vient effleurer de sa pointe. Il y a un effet de surplomb de la « nature », de quelque chose de vivant et sans nom, ou sans visage (littéralement pour *L'Origine*), qui s'impose à nous, qui nous domine. C'est un subtil jeu de *forces* des matériaux picturaux. Les matériaux, en effet : les deux tableaux des sites naturels n'offrent pas de dessins, mais au contraire des touches de couleurs épaisses. Ils produisent une étrange consonance avec l'effet de dépassement que nous ressentons avec la composition. Rapprochons et détaillons. Il y a aussi des touches épaisses pour les draps du nu, d'une blancheur sale, bleuâtre aux taches brunes : comme celles de la forêt enneigée. D'autre part, les touches sont épaisses pour la neige comme pour les draps qui bordent la partie nue du corps féminin, mais aussi comme pour les rochers qui bordent les arbres verts, à droite (il s'agit des audacieux aplats de Courbet, qui peignait au couteau et au doigt). Nous voyons donc une triangulation : la *répétition est différente* selon le parcours emprunté. Nous pouvons soutenir la même chose pour la palette des couleurs : elle est extrêmement restreinte dans les trois cas (comme typique aussi chez Courbet), d'une manière différente mais étrangement consonante. Et si nous reprenons la question de la composition dans une telle optique, nous sommes frappés par une construction à Y renversé dans les trois tableaux. Il y a *toujours* un écartement vers le bas, mais ce bas est *différemment* habité. Suivons notre ordre initial, nous voyons : un animal et une ombre dans la neige dans le premier tableau, un ruisseau qui coule dans la verdure du deuxième tableau (mais à bien voir il ne coule pas vraiment, est-ce pour le barrage des pierres... qui rappelle la forme de l'ombre dans la neige que nous venons d'observer ?) et... que pourrions-nous voir en bas du pubis ? Le tableau nous invite-t-il à imaginer quelque chose, si nous poursuivons notre démarche ? Reprenons alors la série par le chemin inverse. Nous voyons : la touffe pubienne, la touffe de la forêt et... cette fois-ci beaucoup de vide sans doute dans le tableau du chevreuil.

- 78 On perçoit aussi à travers les titres mis en série : *Ruisseau, Plaisir-Fontaine, Puits-Noir, Neige, Origine du Monde* quelques isotopies troublantes, ouvrant sur tout un parage sémantique et topique, fait de mises en continuité et d'inversions. Nous est suggéré dans ce rapprochement un sens de *l'ouverture/écoulement*, du *descendant/montant*, du *lumineux/sombre*, du *fluide/solide*, du *frais/tiède*, du *végétal/minéral/animal* — un sens équivoque et tourbillonnant que ces intitulés n'évoquent que de façon très sommaire. On y verra comme un dimensionnement des toiles, inséparablement linguistique, imaginaire et pictural, et qui intervient possiblement à tous les niveaux du sensible, expressifs comme thématiques, figuraux comme figuratifs : en bref, tout un canevas de motifs, ou plutôt de *dimensions motivantes*, porté par diverses scénographies d'un prétendu monde naturel (c'est la « figuralité du figuratif », évoquée en § 3.2.).
- 79 D'où que l'on traverse les trois tableaux, il y a en somme un jeu de répétitions et de différences toujours variables. Ainsi, ce n'est pas seulement le rapprochement des tableaux qui nous les fait voir chacun autrement, mais c'est aussi le sens même de leur rapprochement qui change à chaque fois ce que nous y voyons. Si l'ensemble fait

émerger une consonance étrange et éclairante, qui permet de singulariser chacun, et l'œuvre de Courbet par ricochet, une telle consonance n'est pas univoque, mais résonne différemment pour chaque tableau, le ravive autrement. Les motifs et thèmes, ainsi que le style *bougent* : ils sont pris dans une dynamique sémiotique et ne peuvent exister sans elle. C'est ce que nous suggérait déjà notre rencontre avec *La Falaise d'Étretat*. La *rencontre* ne peut nullement se satisfaire de données, verbales ou visuelles, déjà collectionnées et ordonnées ; elle est même empêchée par celles-ci. Par contre, elle est magnifiée par une *diagrammatisation* : un tracé de virtualités qui désordonne (par ses parcours multiples) et réordonne l'œuvre (par un sens supérieur de l'ensemble). Nous venons de commencer à esquisser, en effet, sur un échantillon restreint, quelque chose comme un diagramme de Courbet, sans doute parmi d'autres possibles⁶¹. Ce n'est guère un style au sens traditionnel, mais un *dispositif* inséparable de ses matériaux, et qui ensemble dynamisent les figures, les font advenir et « vivre », en même temps que nos regards, sous certains régimes de désir, de tension, d'attente, de sensibilité et responsabilité, pourrait-on dire. Ce jeu, nous l'avons qualifié de *figural*. De la même façon, nous devons solidairement concevoir les matériaux comme étant inséparables des dynamiques qui les animent ; c'est pourquoi, s'ils sont aussi des couleurs, celles-ci vont bien au-delà d'une question colorimétrique, elles sont inséparables des touches et des gestes picturaux. Et de même, les compositions vont bien au-delà d'une question de disposition des figures, elles sont tout aussi bien des propositions et provocations, des effets de forces expérimentées par le spectateur, des assignations et des mobilisations qui l'affectent. Celles-ci entraînent les motifs et les thèmes au-delà de l'anecdote : dans une dimension que nous aimerions qualifier d'éthique. Le spectateur de Courbet, pouvons-nous soutenir ici, voit finalement dans ces toiles quelque chose comme un éloge du Sauvage — dans le fond comme dans la forme picturale (et d'autant plus si l'on songe au monde bourgeois et académique qu'était la France du temps de Courbet). Nous pouvons soutenir qu'on voit aussi une attaque portée à la Fiction (celle, à nouveau, de l'académie artistique, si nous pensons aux orientalismes du 19^e siècle, tout comme celle des réformateurs politiques, si nous pensons aux idéalismes romantiques qui ont réévalué la nature). Car, rencontrés pour de bon, les paysages peints par Courbet ne sont plus exactement tels, si les « paysages » sont ce que peignaient Corot ou Constable avant lui, les peintres de Barbizon ou de l'Hudson River School à la même époque, les impressionnistes ensuite : de beaux sites ouverts sur un horizon dégagé et nous invitant à nous installer en eux, des natures belles à fréquenter et à remémorer, richissimes en formes et en couleurs pour les célébrer⁶². La nature chez Courbet est singulièrement sobre et opaque, comme si elle n'avait pas besoin de notre regard célébrateur pour exister. La peinture chez Courbet, dès lors, est singulièrement réaliste, mais guère au sens d'un style...

- 80 Une double conclusion s'ensuit : concernant la méthode et concernant la connaissance. Pour ce qui est de la méthode d'abord (en écho aux discussions théoriques du § 3) : même en partant de la conception classique du *motif* comme forme bien identifiée, l'on conviendra facilement qu'on ait intérêt à ressaisir tel ou tel motif particulier comme la manifestation locale d'un *diagramme* de ses transformations et associations, se constituant au travers d'un ou plusieurs réseaux de tableaux. S'y présenteront alors toutes sortes de modalités de retour, de migrations, de mutations, d'un tableau à l'autre, où les formes du motif pourront se faire plus ou moins compactes ou étalées, cernées ou diffuses, schématiques ou détaillées ; avec des fragmentations, des éclatements en traits, des fusions ; des inversions selon certaines dimensions ; des

modifications de statut, lequel peut se faire plus ou moins central ou secondaire ; avec encore d'autres modes de survivance, plus ou moins allusifs ou spectraux. Bref, nous nous serons finalement éloignés de la conception iconographique classique : le *motif* paraît désormais comme *l'expression changeante d'une ligne de motivations*. Il se perçoit et se pense comme l'expression, propre à chaque toile, d'un diagramme opérant à travers un réseau de tableaux *en fonction d'un certain horizon problématique pictural*. En même temps, ces diagrammes (comme celui que nous avons rencontré dans cette Conclusion) opèrent à bien d'autres niveaux de la composition entière : ils agissent par mise en tension de toutes sortes de touches, de traits figuraux, de parcours du regard, et non nécessairement par l'intermédiaire d'une panoplie de motifs, ou de sujets, platement identifiables. Ainsi, à travers de nouveaux diagrammes motivants, *se produisent de nouvelles synthèses pour le regard*. Et c'est une telle dynamique productive que nous comprenons sous le nom de *figuralité*.

- 81 Il y a donc bien un nœud *entre expérience et explication*, placé sous le signe d'un dépassement réciproque. D'où en un sens notre préférence pour les petites séries de tableaux, en lesquelles se trouve réalisé comme un équilibre entre *les exigences phénoménologiques* d'une rencontre singulière (nous en sommes partis, en § 1) et celles d'une *invention de la valeur sémiotique* tributaire d'une *mise en montage des œuvres* (en fort contraste avec les principes mis en œuvre dans l'histoire du traitement numérique des langues et des textes, cf. § 2).
- 82 Mais alors qu'en est-il de la connaissance ? Nous voyons ici l'histoire de l'art bouger, nous la remontons et redéfinissons en même temps que nous faisons bouger les tableaux, les montant et définissant autrement. Nous appréhendons autrement les tableaux d'un peintre, deux ou trois Courbet différents ici, comme les tableaux de peintres différents, un Courbet avec un Corot ou un Monet par exemple, dès lors que nous nous adonnons au jeu de les faire rentrer en résonance, ne serait-ce qu'au titre de polarités inverses. Ce n'est point là une détection de similitudes ou dissimilitudes telle qu'une machine en effectue aujourd'hui. C'est plutôt la mise en vedette de contrastes autrement sensibles, comme ici entre le corps lumineux et clairement tracé de *L'Origine* et les verts sombres de *La Vallée* d'une part, et l'épaisseur grumeleuse, le blanc indécis du *Paysage de neige* d'autre part. La machine, *si elle est pensée pour la rencontre des tableaux*, devrait vivifier notre regard ainsi : *nous rendre nous-mêmes autrement sensibles*. Elle pourrait par exemple nous faire mieux voir la peinture de Courbet en partant des paysagistes Anglais ou Américains de son temps, comme, en inversant la linéarité historique, à partir de Cézanne... En bref, nous aider à faire la différence pour *expliquer*. Mais jusqu'où ?
- 83 Jusqu'où la machine pourra-t-elle nous accompagner ? Quoi qu'il en soit, il s'agira d'une relation réciproque : la machine ne nous accompagnera pas plus que nous ne l'accompagnerons. Elle ne nous expliquera donc pas la peinture, elle nous assistera pour que nous puissions aller vers une explication. Elle nous aidera à *développer* un problème que nous aurons formulé en amont, même si de manière vague. Encore mieux, elle pourrait *déclencher*, en amont, les occasions pour que nous nous acheminions vers un problème. En aval, elle saura *déplier* ce problème et ainsi mieux le *reformuler*, en disposant plus facilement les matériaux. Elle poussera notre analyse plus loin, certainement. Mais la synthèse, la capacité d'embrasser et mieux cerner, celle que nous avons essayé d'évoquer et exemplifier ici, et qui nous intéresse au plus haut point, ce ne sera qu'à nous de la poursuivre.

BIBLIOGRAPHIE

- ACQUARELLI, Luca (dir. 2015), *Au prisme du figural. La force des images entre forme et force*, Rennes, PUR.
- AMIEL, Vincent (2010), *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin ; nouv. éd. 2022.
- ARASSE, Daniel (1992), *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion.
- AUMONT, Jacques (1989), *L'Œil interminable*, Paris, Séguier ; nouv. éd. La Différence, 2007.
- AUMONT, Jacques (1996), *À quoi pensent les films ?*, Paris, Séguier.
- AUMONT, Jacques (2002), « Annonciations (Migrations, 3) », *Cinémas – Revue d'études cinématographiques/Journal of Film Studies*, 12/3, pp. 53-71.
- AUMONT, Jacques (2009), *Matière d'images*, redux, Paris, La Différence.
- AUMONT, Jacques (2011), « L'histoire du cinéma n'existe pas », *Cinémas – Revue d'études cinématographiques/Journal of Film Studies*, 21/2-3, pp. 153-168.
- BAKHTINE, Mikhaïl M. (1929-1963), titre russe de *La Poétique de Dostoïevski*, Moscou ; tr. fr. Paris, Seuil, 1970.
- BARTHES, Roland (1973), *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil.
- BATT, Noëlle (2004), « L'expérience diagrammatique : Un nouveau régime de pensée », *TLE (Théorie, Littérature, Enseignement)*, 22 (numéro : *Penser par le diagramme – de Gilles Deleuze à Gilles Chatelet*), pp. 5-28.
- BATT, Noëlle (2007), « Diagrammatic thinking in literature and mathematics », *European Journal of English Studies*, 11/3, pp. 241-249.
- BATT, Noëlle (2021), « Du virtuel à l'actuel, les diagrammes et leurs gestes », *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy*, 9/1 (numéro : *Diagrammatic Gestures*), pp. 35-66.
- BERTRAND, Denis (2006), « Kitsch et dérision », *Actes sémiotiques*, en ligne <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3065> (dernier accès 12/2/2023).
- BEYAERT-GESLIN, Anne (2012), *Sémiotique du design*, Paris, PUF.
- BISHOP, Claire (2018), « Against Art History », *International Journal for Digital Art History*, 27/3, pp. 122-131.
- BONDÌ, Antonino (dir. 2012), *Percezione, semiosi e socialità del senso*, Milain, Mimesis.
- BONDÌ, Antonino (2020), *Semiogenesi – Forme, figure e motivi dell'espressione*, Catania, Duetredue edizioni.
- BONDÌ, Antonino & PIOTROWSKI, David (dir. 2022), *Le Thème perceptif et expressif. Entre linguistique, sémiotique et philosophie*, Paris, CNRS.
- BONDÌ, Antonino, PIOTROWSKI, David & VISETTI, Yves-Marie (2016), « Phénoménologie et linguistique : un entrelacs », *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy*, 4/2 (numéro : *Phenomenology and Linguistics*), pp. 267-308.

- BONDÌ, Antonino, PIOTROWSKI, David & VISETTI, Yves-Marie (2023), *Semiotic Perception and Dynamic Forms of Meaning*, Cham, Springer, sous presse.
- CACHIN, Françoise (1986), « Le paysage du peintre », in Pierre NORA (dir.), *Les Lieux de mémoire II. La Nation*, vol. 1, Paris, Gallimard, pp. 435-486.
- CADIOT, Pierre & VISETTI, Yves-Marie (2001), *Pour une théorie des formes sémantiques – motifs, profils, thèmes*, Paris, PUF.
- CASTORIADIS, Cornelius (1975), *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil.
- CHARTIER, Jean-François et al. (2019), « A data-driven computational semiotics: The Semantic Vector Space of Magritte's Artworks », *Semiotica*, 230 (numéro : *Meaningful Data/Données signifiantes*), pp. 19-69.
- CHATELET, Gilles (1993), *Les Enjeux du mobile. Mathématique, physique, philosophie*, Paris, Seuil.
- COLAS-BLAISE, Marion & TORE, Gian Maria (dir. 2021), « Re- ». *Répétition et reproduction dans les arts et les médias*, Milan, Mimésis.
- COURTHION, Pierre (1985), *L'opera completa di Courbet*, Milano, Rizzoli ; tr. fr. *Tout l'œuvre peinte de Courbet*, Paris, Flammarion, 1987.
- DAHLGREN, Anna Näslund & WASIELEWSKI, Amanda (2021), « The Digital U-Turn in Art History », *Journal of Art History*, 90/4, pp. 249-266.
- DAMISCH, Hubert (1972), *Théorie du /nuage/. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil.
- DAMISCH, Hubert (1987), *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion ; nouv. éd. 1993.
- DELEUZE, Gilles (1968), *Différence et répétition*, Paris, PUF.
- DELEUZE, Gilles (1981), *Logique de la sensation*, Paris, La Différence ; nouv. éd. Francis Bacon. *Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002.
- DELEUZE, Gilles (1986), *Foucault*, Paris, Minuit.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1980), *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit.
- DE LUCA, Valeria (2015), « Le figural entre imagination et perception », *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy*, pp. 199-220.
- DE LUCA, Valeria (2021), *Le Tango argentin. Gestes, formes, sens*, Liège, PULG.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1990), *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2000), *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit.
- DI LENARDO, Isabella & KAPLAN, Frédéric (2023), « Ce que les machines ont vu et que nous ne savons pas encore », *Société et représentations*, 1 (numéro : *L'Œil numérique*), pp. 249-267.
- DI LENARDO, Isabella, SEGUIN, Benoît & KAPLAN, Frédéric (2016), « Visual Patterns Discovery in Large Databases of Paintings », *International Conference of Digital Health*, en ligne <https://infoscience.epfl.ch/record/220638> (dernier accès 13/2/2023).
- DONDERO, Maria Giulia (2020), « Les forces dans l'image et les gestualités émotionnelles », *SHS Web of Conferences*, 81, en ligne https://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/abs/2020/09/shsconf_icodoc2019_03005/shsconf_icodoc2019_03005.html (dernier accès 12/2/2023).

- DONDERO, Maria Giulia (2021), « Geste de la pensée, gestualité picturale : le diagramme chez Peirce, Deleuze et Goodman », *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy*, 9/1 (numéro : *Diagrammatic Gestures*), pp. 67-95.
- DONDERO, Maria Giulia (2022), « Models, Mannequins, Dolls and Beautified Faces: A Semiotic and Philosophical Approach to the Sense of Beauty », *Topoi*, 41, pp. 785-793.
- FRIED, Michael (1990), *Courbet's Realism*, University of Chicago Press ; tr. fr. *Le Réalisme de Courbet. Esthétique et origines de la peinture moderne*, II, Paris, Gallimard, 1993.
- GALVEZ, Paul (2022), *Courbet's Landscapes. The Origins of Modern Painting*, New Heaven (CT), Yale University Press.
- GÜDEL, Niklaus M. (2019), *Gustave Courbet - Une enquête sur le paysage*, Dijon, Les Presses du réel.
- HAMON, Philippe (2008), « Hypotypes : que voit-on ? » in B. VOISIN (dir.), *Fiction et vues imageantes. Typologie et fonctionnalités*, Tartu Ülikool, pp. 55-70.
- HUSSERL, Edmund (1901), *Logische Untersuchungen, II. Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*, Halle, Niemeyer ; tr. fr. *Recherches logiques, 2. Recherches pour la phénoménologie et la théorie de la connaissance*, en 2 parties, Paris, PUF, 1961-1962.
- IMPETT, Leonardo & MORETTI, Franco (2017), « Totentanz: Operationalizing Aby Warburg's Pathosformeln », *New Left Review*, 107, pp. 68-97.
- INGOLD, Tim (2013), *Making. Anthropology, Archeology, Art and Architecture*, London/New York, Routledge ; tr. fr. *Faire. Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2017.
- JENNY, Laurent (2000), « Du style comme pratique », *Littérature*, 118, pp. 98-117.
- KANT, Immanuel (1790), *Kritik der Urteilkraft*, Berlin, Lagarde und Friedrich ; tr. fr. *Critique de la faculté de juger*, Paris, Aubier, 1995 ; nouv. éd. fr. Flammarion, 2015.
- KIM, Seongjae (2019), *Six regards sur la master-classe de piano. Phénoménologie et sémiotique de la rencontre musicale*, thèse de doctorat, Université de Luxembourg & EHESS (Paris).
- LECUN, Yann, BENGIO, Yoshua & HINTON, Geoffrey (2015), « Deep Learning », *Nature*, 521, pp. 436-444.
- LEYTON, Michael (2001), *A Generative Theory of Shape*, Berlin, Springer.
- LEYTON, Michael (2006), *The Structure of Paintings*, Vienne, Springer.
- LOTMAN, Iouri M. (1992), titre russe de *L'Explosion et la Culture*, Moscou, Gnozis ; tr. fr. Limoges, Pulim, 2004.
- LYOTARD, Jean-François (1971), *Discours, figure*, Paris, Klincksieck.
- MANOVICH, Lev (2011), « Style Space: How to Compare Image Sets and Follow Their Evolution », en ligne http://manovich.net/content/04-projects/073-style-space/70_article_2011.pdf (dernier accès 13/2/2023).
- MANOVICH, Lev (2015a), « Data Science and Digital Art History », *International Journal for Digital Art History*, 1, pp. 13-35.
- MANOVICH, Lev (2015b), « The Science of Culture? Social Computing, Digital Humanities and Cultural Analytics », en ligne manovich.net/content/04-projects/088-cultural-analytics-social-computing/cultural_analytics_article_final.pdf (dernier accès 13/2/2023) ; repris in M.T. SCHÄFER

& K. VAN ES (dir.), *The Datafied Society. Studying Culture through Data*, Amsterdam University Press, 2017, pp. 55-68.

MANOVICH, Lev & DOUGLASS, Jeremy (2009), « Visualizing Temporal Patterns in Visual Media », en ligne manovich.net/content/04-projects/061-article-2009/58-article-2009.pdf (dernier accès 13/2/2023).

MANOVICH, Lev, DOUGLASS, Jeremy & ZEPEL, Tara (2011), « How to Compare One Million Images ? », in D.M. BERRY (dir.), *Understanding Digital Humanities*, Londres, Palgrave Macmillan, pp. 249-278, en ligne manovich.net/content/04-projects/071-how-to-compare/68_article_2011_sm.pdf (dernier accès 13/2/2023).

MARCHESONI, Stefano (2018), « Esperienza », in A. PINOTTI (dir.), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Turin, Einaudi.

MENDELSUND, Peter (2014), *What We See When We Read. A Phenomenology With Illustrations*, New York, Vintage ; tr. fr. *Que voit-on quand on lit ? Une phénoménologie avec illustrations*, Paris, Laffont, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1964), *Le Visible et l'Invisible. Suivi de Notes de travail*, Paris, Gallimard.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2011), *Le Monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France, Notes 1953* (éd. posthume, par E. de Saint Aubert & S. Kristensen), Genève, MétisPresses.

MITCHELL, W.J.T. (2008), « Four Fundamental Concepts of Science Image », in J. ELKINS (dir.), *Visual Literacy*, New York, Routledge, pp. 14-30 ; tr. fr. « Les quatre concepts fondamentaux de la science de l'image », préface à l'éd. fr. *d'Iconologie. Image, texte, idéologie*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009.

MORETTI, Franco (2000), « Conjectures on World Literature », *New Left Review*, 1, pp. 54-68.

PANOFSKY, Erwin (1939), *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Oxford University Press ; tr. fr. *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1967.

PEPI, Mike (2014), « Is a Museum a Database?: Institutional Conditions in Net Utopia », *e-flux*, 60, en ligne <https://www.e-flux.com/journal/60/61026/is-a-museum-a-database-institutional-conditions-in-net-utopia/>

:~ :text =The %20curatorial %20acts %20of %20the,is %20not %20a %20pure %20database.

PINCEMIN, Bénédicte (2020), « La textométrie en question », *Le Français Moderne – Revue de linguistique Française*, 88/1 (numéro : *Linguistique et traitements quantitatifs*), pp. 26-43.

PIOTROWSKI, David & VISETTI, Yves-Marie (2014), « Connaissance sémiotique et Mathématisation : Sémiogenèse et explicitation », *Versus – Quaderni di Studi Semiotici*, 118, pp. 141-170.

PRÉVOST, Bertrand (2018), « Figure, figura, figurabilité : Contribution à une théorie des intensités visuelles », *La Part de l'Œil*, 31, pp. 55-67.

RANCIÈRE, Jacques (2000), *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique.

RANCIÈRE, Jacques (2004), *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée.

RASTIER, François (1995a), *Sémantique et recherches cognitives*, Paris, PUF.

RASTIER, François (1995b), « La sémantique des thèmes ou le voyage sentimental », in F. RASTIER (éd.), *L'Analyse thématique des données textuelles*, Paris, Didier, pp. 223-249.

RASTIER, François (2006), « Formes sémantiques et textualité », *Langages*, 163, pp. 99-114.

RASTIER, François (2011), *La Mesure et le grain. Sémantique de corpus*, Paris, H. Champion.

REBOUL, Marianne & GEFEN, Alexandre (2019), « Mesure et savoirs : Quelles méthodes pour l'histoire culturelle à l'heure du big data ? », *Semiotica*, 230 (numéro : *Meaningful Data/Données signifiantes*), pp. 97-120.

ROJAS, Pablo (2015), *L'Apprentissage du savoir-faire musical*, thèse de doctorat, EHESS (Paris).

ROSENTHAL, Victor & VISETTI, Yves-Marie (2008), « Modèles et pensées de l'expression : Perspectives microgénétiques », *Intellectica*, 50, pp. 177-252.

SALANSKIS, Jean-Michel (2013), « Expérience, phénoménologie, ethanalyse », in F. BASTIANI & S. SHOLOKHOVA (dir.), *Rencontrer l'imprévisible : à la croisée des phénoménologies contemporaines*, Argenteuil, Le cercle herméneutique, pp. 165-187.

SCHILLER, Friedrich (1795), *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in *Schillers Werke*, Weimar, Böhlau Nachfolger, 1959, t. XX ; tr. fr. *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Paris, Aubier, nouv. éd. 1992.

SEGUIN, Benoît *et al.* (2016), « Visual Link Retrieval in a Database of Paintings », in G. HUA & H. JÉGOU (dir.), *Computer Vision - ECCV 2016 Workshop (Proceedings)*, Amsterdam, Springer, part 1, pp. 753-767.

SEGUIN, Benoît, DI LENARDO, Isabella & KAPLAN, Frédéric (2017), « Tracking Transmission of Details in Paintings », *International Conference on Digital Health*, en ligne : dh2017.adho.org/abstracts/562/562.pdf (dernier accès 13/2/2023).

SOULEZ, Antonia (2005), « Tout un monde réside dans une phrase musicale... L'approche wittgensteinienne du motif à partir de la musique », *TLE (Théorie Littérature Enseignement)*, 23 (numéro : *Motifs - linguistique, littérature, philosophie*), pp. 23-38.

TORE, Gian Maria (2013), « La réflexivité : une question unique, des approches et des phénomènes différents », *Signata - Annales des sémiotiques/Annals of Semiotics*, 4 (numéro : *Que peut le métalangage ?*), pp. 53-83, en ligne DOI : <https://doi.org/10.4000/signata.548>.

TORE, Gian Maria (2017), « Une autre approche structurale est possible : Sens, expérience, analyse », *Semiotica*, 219, pp. 357-376.

TORE, Gian Maria (2018), « De quelques catégories dérivées de l'«œuvre» et du «montage» : un aller-retour entre théorie des arts et pratiques des films », *Cahiers Louis-Lumière*, 11, pp. 76-90.

TORE, Gian Maria (2018-2019), « Limitations et illimitations d'une sémiotique de l'image : Figurativité, réflexivité, multiplicité », *La Part de l'Œil*, 32, pp. 296-307.

TORE, Gian Maria (2021), « *Remake, Rewind, Reset !* La question du «re-» et la leçon des arts et des médias aujourd'hui », in M. COLAS-BLAISE et G.M. TORE (dir.), « *Re-* ». *Répétition et reproduction dans les arts et les médias*, Milan, Mimésis, pp. 15-66.

TORE, Gian Maria (2022), « Extension du domaine du montage : l'étude de la forme problématique des films », *Écrans*, 17, pp. 161-182.

TORE, Gian Maria (2023), « Les motifs de la peinture : bonheurs et impasses des études par collections d'images (ou L'émergence du diagramme de Courbet) » (conférence), Festival de l'histoire de l'art, Fontainebleau, table-ronde/actualité de la recherche *Mieux voir les tableaux : une affaire de «motifs»*, 12^e éd.

TORE, Gian Maria (2024, à paraître), « Syntaxe/Montage » in P. BASSO et G.M. TORE (dir.), *Rédéfinir le sémiotique*.

VANCHERI, Luc (2011), *Les Pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin.

VISETTI, Yves-Marie (2015) « Motifs et imagination sémiolinguistique », version longue préliminaire pour A. HÉNAULT (dir.), *Le Sens, le sensible, le réel. Essais de sémiotique appliquée*, Paris, PUF, 2019, en ligne sur ResearchGate, DOI : 10.13140/RG.2.1.5087.9440.

VOLOCHNIKOV, Valentin (1929), titre russe de *Marxisme et philosophie du langage*, Leningrad ; tr. fr. Paris, Minuit, 1977 ; nouv. éd. Limoges, Lambert-Lucas, 2010.

WIKIPEDIA (2023), « Transformer (machine learning model) », en ligne [https://en.wikipedia.org/wiki/Transformer_\(machine_learning_model\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Transformer_(machine_learning_model)).

NOTES

1. Cf. Moretti (2000).
2. Pour un approfondissement de cette question : Tore (2021).
3. « Baudelaire accuse Ingres aussi bien que Courbet de faire la guerre à l'imagination : Ingres, parce qu'il honore la tradition et la beauté raphaélesque, Courbet parce qu'il s'intéresse "à la nature extérieure, positive, immédiate" » (Fried, 1990, p. 18, avec cit. des *Curiosités esthétiques* de Ch. Baudelaire).
4. Cf. Manovich & Douglass (2009) ; Manovich, Douglass & Zepel (2011) ; Manovich (2011, 2015a et 2015b).
5. Au sein de la littérature artistique, en parallèle donc avec les arguments sémiotiques que nous développerons ici : cf. Dahlgren & Wasilewski (2021) pour une critique du manque de théorie de l'image artistique dans la Digital Art History, d'où s'ensuit l'inconvénient de traiter l'image numérisée comme si elle était l'œuvre d'art elle-même. Cf. également Pepi (2014), sur la transformation des collections muséales en banques de données, et Bishop (2018), pour une première discussion critique plus générale.
6. Dans les termes très travaillés, mais pas encore assez reconnus, d'une certaine philosophie (de L. Wittgenstein, de W. Benjamin...), il s'agit ici d'opposer, à une expérience *Erlebnis* (vécu individuel, réduit par certains à un flux de "qualia sensibles"), une expérience *Erfahrung* (parcours d'apprentissage, mémoire et langage) : cf. au moins Marchesoni (2018). L'opposition terminologique est déjà présente chez Dilthey et Husserl.
7. Plus précisément, Kant (1790) introduit une distinction entre *jugement déterminant* et *jugement réfléchissant* pour qualifier la différence entre un jugement porteur de connaissance, opérant par détermination d'objet, et un jugement valant comme rattachement à une *signification* livrée dans l'intuition d'une forme phénoménale. D'où notre question : le jugement réfléchissant délivre-t-il à sa façon un certain "savoir", sa validité va-t-elle au-delà de la simple *possibilité* d'un assentiment universel que Kant lui reconnaît ?
8. Comme exemple du scepticisme vis-à-vis des approches académiques en tant qu'elles viennent contrarier la juste reconnaissance de la « puissance de l'image » : cf. Aumont (2011) ; pour l'« illimitation » en matière de figuration : Tore (2017 et 2018-2019). Il faudrait pouvoir prolonger ici cette discussion critique des notions d'expérience et d'expérimentation, en solidarité avec les questions de méthode et de déontologie, et cela tant avec les courants empiristes qu'avec la phénoménologie (dans ses divers styles, ô combien différents), sans exclure de revenir sur la sémiotique des pratiques et de l'énonciation... Tout un autre travail ! Dans une veine toute philosophique, cependant, signalons la mise en discussion de différents « principes d'expérience » chez Salanskis (2013).
9. Quelques références sémiotiques sur la singularité paradoxale de l'œuvre, prise, par vocation, entre l'illimitation du regard et la recherche de canevas génériques permettant d'en expliciter les valeurs. Dans Bertrand (2006), le schéma esthétique de Valéry est repris pour être opposé à la calcification du jugement opéré par le kitsch : « la satisfaction fait renaître le désir, écrit Valéry ;

la réponse régénère la demande ; la possession engendre un appétit croissant de la chose possédée : en un mot, la sensation exalte son attente et la reproduit, sans [...] qu'aucune action résolutoire puisse directement abolir cet effet de la réciproque excitation [...] Or, voilà le mouvement auquel le kitsch renonce ». Dans Beyaert-Geslin (2012, chap. 1), on revient longuement sur l'imperfectivité, l'inaccomplissement constitutif du regard commandé par l'œuvre, citant d'ailleurs à ce propos le philosophe J.-L. Marion : « Au contraire des objets du monde qu'il suffit, pourvu qu'on en sache assez sur leur finalité et leur structure, de voir une fois pour en user quotidiennement et ne plus avoir à y revenir voir [...] le tableau se distingue par un critère net : nous ne pouvons jamais le voir une bonne fois pour toutes, mais nous devons, à intervalles réguliers, venir le revoir » (p. 52, cit. du *Surcroît* de J.-L. Marion). En même temps il nous faut affronter cet apparent paradoxe que *singulier en l'occurrence ne s'oppose pas en tout point à généricité*. En effet, d'une part ce singulier, on le renomme parfois *style* : style d'être, style d'une forme ou d'une conduite, style d'un langage, style comme horizon d'un parcours d'individuation passant par d'inépuisables caractérisations (c'est par exemple l'usage qu'en fait le stylisticien Jenny, 2000). Mais ce peut être aussi un apparaître singulier, *momentané ou local*, immédiatement ressenti comme conducteur d'une *valeur générique* : motif récurrent, sans valeur clairement assignable, alors qu'il est bel et bien reconnu et fait indéfiniment retour, sonnante comme une annonce ou un appel, ou comme un geste mythiquement placé à l'origine de parcours indéfiniment réitérés (c'est par exemple le morphème linguistique, sorte de radicule prélevée sur un vaste rhizome submorphémique sur fond duquel il se détache, fugacement, pour se fondre immédiatement dans une composition lexicale : Cadiot & Visetti, 2001 et 2006). Le singulier émerge aussi, de façon plus ou moins bien circonscrite, sur fond de séries : la singularité du tableau naît dans ce cas de la problématique modulation, de l'énigmatique variation que celui-ci relaie, et ainsi de son rapport à un ensemble. Certes, nous l'expliquerons par la suite, nous sommes trop accoutumés à comprendre la variation, la modulation, sur un mode comparatiste ou structuraliste canoniques, comme *déclinaison de versions* rapportées à des *paradigmes*, et non pas sur le mode d'une construction, d'un montage de petites séries diversement liées, réorientant tout un ensemble, et *produisant ainsi de nouvelles synthèses, de nouveaux lignages* traversant l'espace des œuvres.

10. Nous nous référons à la somme d'Arasse (1992).

11. Cf. Güdel (2019, p. 126 s.).

12. Pour la centralité conceptuelle du couple *matériaux et forces*, en opposition à la neutralisation de la *matière* tout à l'avantage de la *forme* et d'un jeu de *fonctions* calculables : Deleuze & Guattari (1980).

13. Pour une récente définition de la connaissance en ces termes (altération et augmentation, mouvement dans le temps, expérience opposée à information, etc.) : Ingold (2013).

14. Nous traiterons ces questions par la suite (§ 3). Pour l'instant, pour la définition du motif comme reprise : cf. Visetti (2015) ; pour la question de la reprise dans toute son étendue et son importance : cf. Colas-Blaise & Tore (dir. 2021). Rappelons aussi combien des entreprises telles celle d'Arasse (1992) sur le détail, ou de Damisch sur la perspective (1987), ou de Deleuze sur les toiles de Bacon (1981), dans les faits, proposent très précisément non seulement un nouveau sens des tableaux en question, mais aussi une autre approche de l'art, et de l'histoire de l'art. Elles sont une activité de re-définition de ce qu'elles étudient alors même qu'elles l'étudient.

15. En un mot : un savoir dont la fin est aussi un plus de sensibilité, une éducation *esthétique* au sens fort du terme, dans la lignée philosophique de Schiller (1795) – Deleuze (1968), éventuellement aussi *politique*, dans la voie de Rancière (2000 et 2004).

16. Pour une introduction sémiotique, cf. Rastier (1995a), qui offre un panorama des tendances de la recherche ayant de fait dominé jusqu'à la fin du siècle passé ; voir aussi plus récemment *Id.* (2011), qui se fait l'écho des enthousiasmes qui ont accompagné l'essor de la textométrie, en l'analysant de façon très fouillée.

17. Sur des bases semblables, certains logiciels proposent à présent des jeux conversationnels, ou composent des textes de genres variés, à partir d'un très vaste ensemble textuel recueilli sur le Net, encodé ensuite sur des bases statistiques à partir du simple objectif de prévoir la distribution de probabilité de l'item suivant dans le texte examiné (et cela apparemment sans typologie préalable des textes en cause) : le système répond ensuite aux requêtes des utilisateurs en les rapportant toutes à l'objectif d'en proposer comme une suite, ou une complétion, bref en les considérant comme des sortes d'amorces sur lesquelles il convient d'enchaîner. Pour une présentation de l'état de l'art en la décennie précédente : cf. LeCun, Bengio & Hinton (2015). Vient ensuite en 2017 l'architecture dite *Transformer*, qui fait encore un peu mieux : cf. *Wikipedia* (2023). Les systèmes récents de la série *chatGPT* sont élaborés à partir de ce modèle, avec une démultiplication spectaculaire de la taille des réseaux et des corpus impliqués et, de façon également décisive, en y ajoutant d'autres étapes d'apprentissage, dont certaines directement supervisées par des rédacteurs humains. Tous ces modèles de *deep learning* s'appuient à deux idées majeures : (i) celle d'architecture montant en réseaux des unités très simples en interconnexion dynamique, (ii) celle d'apprentissage statistique de la force de ces connexions, le résultat visé étant de délivrer des probabilités d'*outputs* pertinentes. Dans ce jeu, aucune étape intermédiaire ni fonction émergente (tendanciellement dévolue à tel secteur de l'architecture) ne répond à une assignation catégorielle cristalline et définitive. Ainsi fonctionnent par exemple les traducteurs plurilingues DeepL ou Google Trad.

18. Voici comment Pincemin (*ibid.*, introduction) présente la discipline textométrique :

L'objectif de la méthode est de fournir des outils pour une lecture renouvelée et une exploration systématique d'un corpus d'étude. En linguistique, l'observation outillée peut porter tout particulièrement sur des questions contrastives (diachronie, diatopie, diastratie, etc.). Appelée d'abord *lexicométrie* (dans les années 80), s'agissant de *mesures* basées sur des décomptes de mots, la discipline a vu son nom évoluer en *éthométrie* ou *logométrie* au début des années 2000, de façon à mieux rendre compte de sa capacité à considérer non seulement le lexique (le décompte et la répartition des mots au sein des textes d'un corpus) mais aussi d'autres paliers de description linguistique et textuelle (la morphosyntaxe, les structures textuelles, etc.). L'approche se caractérise principalement par l'articulation de traitements quantitatifs, simples décomptes de fréquences ou modelés statistiques adaptés, et de traitements qualitatifs, avec différents outils de navigation pour la lecture méthodique des contextes d'emploi, dite « retour au texte ». Les fonctionnalités centrales sont le calcul de concordances (pour une consultation systématique des contextes d'un motif linguistique et la mise en évidence de régularités de constructions), le calcul de spécificités (pour évaluer les variations quantitatives d'emploi entre les différentes sous-parties d'un corpus), et l'analyse factorielle des correspondances (pour obtenir une visualisation globale et synthétique des principales dimensions de contraste qui structurent le corpus).

19. En exemple de la question de l'étude culturelle dans les approches numériques actuelles : Reboul & Gefen (2019).

20. Pincemin (*ibid.*, section 3).

21. On se rappelle ici les réticences à l'égard du *corpus* affichées il y a un presque un siècle par les formalistes et sémioticiens de l'ex-Union soviétique, argumentant de la grande difficulté à étudier le langage « vivant » si on le traite en objet arrêté (ce qui serait l'effet de la subordination du texte au corpus où on l'inscrit, alors que le but devrait être de restituer sa dynamique de la manière la plus vaste possible) : cf. simplement Volochinov (1929), Bakhtine (1929-1963), ainsi que la relance de Lotman (1992).

22. Pincemin (*ibid.*, section 2.2) cite ainsi E. Brunet, grand spécialiste et pionnier du domaine :

Là où le lecteur parcourt en marchant l'espace littéraire, dans la succession changeante et l'effacement progressif des paysages, l'ordinateur saisit d'un coup le même espace, comme on lit une carte géographique ou stratégique, tous les points étant à plat, offerts à l'œil en même temps. *En réalité les textes, si écrasés qu'ils soient par la perspective plongeante d'un observateur posté sur Sirius,*

acquièrent une lisibilité qu'ils n'ont pas pour l'explorateur engagé dans le maquis de la lecture [nous soulignons]. Au ras du sol, en enjambant les ruisseaux, on peut difficilement délimiter la ligne de partage des eaux. Mais d'en haut le paysage littéraire se découvre avec l'orientation des chaînes, les pentes, les ruptures et tous les mouvements de terrain produits par l'histoire.

Et de même D. Mayaffre (*ibid.*, cité en section 2.2) : « La logométrie est une lecture révolutionnaire mais non destructrice qui cherche à adjoindre à la lecture *naturelle, linéaire, qualitative, traditionnelle* du texte [...], une lecture *hypertextuelle, quantitative, tabulaire, réticulaire* que seul autorise le numérique. »

23. Nous mimions avec la toile de Courbet, cet espace et ce temps d'une traversée. Nous reviendrons sur ses tenants et aboutissants, y compris concernant l'écart entre lire et regarder (§ 3.3.).

24. Sur l'approche de Manovich, on se reportera aux références citées plus haut. Sur les recherches liées au programme *Replica* du Digital Humanities Laboratory de Lausanne : Di Lenardo, Seguin & Kaplan 2016 ; Seguin *et al.* 2016 ; Seguin, Di Lenardo & Kaplan 2017. Nous ne pouvons citer ici bien d'autres recherches apparentées, orientées vers la détection et la classification automatiques de motifs plus ou moins complexes, repérés le plus souvent à travers des corpus de peintures classiques européennes (chérubins, Baptistes, vierges et enfants...), mais aussi à partir de schémas de postures et esquisses de mouvements, évoquant parfois les *Pathosformeln* de Warburg (cf. Impett & Moretti, 2017) ; ou encore des tentatives de classification thématique plus large (animaux, portraits, édifices, natures mortes...) ou des recherches jouant sur les corrélations entre tableaux et descripteurs (étude dite sémantique, pour des toiles de Magritte, cf. Chartier *et al.*, 2019). Pour un panorama efficace des problématiques digitales actuelles : cf. Di Lenardo & Kaplan (2023).

25. Nous en faisons état suite à notre exemple de *La Falaise* de Courbet. Ajoutons ici que la peinture joue de cette oscillation singulière entre *picture* et *image*, pointée par exemple par Mitchell (2008), ou déjà distinguée en *Gemälde* et *Bild* (elle-même dédoublée en *Bildobjekt* et *Bildsubjekt*) par Husserl dès la 5^e *Recherche logique* (1901). C'est une indécision qui fait, d'un trait de pinceau (touche, esquisse locale, à peine silhouette...), éventuellement une figure ou juste la trace d'un geste, un dépôt de matière ou une texture représentée, un décor annexe ou un signe éloquent. On songe ici, entre autres, à Damisch (1972) et à son problème si lumineux de l'objet « nuage » dans le tableau.

26. Cf. la théorie des formes sémantiques de Cadiot & Visetti (2001).

27. Aumont (1996, p. 247).

28. On se rappellera Castoriadis (1975), qui avait déjà utilisé l'image du « magma » tout au long de son *Institution imaginaire de la société*. Nous n'avons pas la place ici de développer la notion figurale de motif, en rapport avec le cadre expressiviste et dynamiciste qui lui convient. Introduite initialement dans un cadre linguistique, on la trouve reprise et retravaillée dans un certain nombre de travaux en sémiotique, dont certains liés naguère au centre LIAS de l'EHESS, avec notamment : Cadiot & Visetti (2001 et 2006) et Visetti (2015) ; Bondi (2012 et 2020), Bondi & Piotrowski (dir. 2022), Bondi, Piotrowski & Visetti (2023) ; De Luca (2015 et 2021) ; thèses de Rojas (2015) et de Kim (2019). Bien des aperçus délivrés ici sont également en syntonie avec la pensée de Wittgenstein (cf. par ex. le remarquable petit article de Soulez sur la musique, 2005). Il est ainsi banal dans sa filiation de reconnaître le caractère inachevé, équivoque, de tout motif : une première occurrence, au sens historiographique du terme, ne fait que l'annoncer, et le motif ne se fait en réalité reconnaître, ne s'identifie, que depuis un en-deçà, ou un au-delà, de chaque détermination sensible — dans une façon d'écouter ou de voir, de le rejouer, propre à tel parage culturel, en même temps toujours susceptible de se transposer, de migrer. L'altération, même évanouissante, est ainsi son mode d'être, sa possibilité intrinsèque. Toute mimesis, par voie de conséquence, serait alors à comprendre, au moins à ce niveau, à partir d'une lignée de telles motivations (plus ou moins sensibles et impérieuses).

29. Merleau-Ponty (1964, p. 173 ; et déjà p. 172 pour les déclinaisons de « ce rouge », toujours répété et toujours différent).
30. Deux exemples de *paratopie* analysés par Rastier (1995b et 2006, respectivement pour l'Ennui et pour Hérodiades).
31. Vancheri (2011, p. 161 s.).
32. *Ibid.* (p. 164).
33. Aumont (2002, pp. 54-55) — repris avec l'ensemble du questionnement de la « migration de motifs » dans *Id.* (2009).
34. Panofsky (1939, notamment pp. 17-23).
35. Rappelons que Deleuze (1981) avait voulu faire converger *diagramme* et *motif* pour faire valoir une « logique de la sensation » (cf. au moins pp. 105-106).
36. Nous renverrons simplement ici aux analyses de N. Batt (2004, 2007 et 2021), ainsi qu'aux travaux de M.G. Dondero (2020, 2021) qui reprennent ces notions.
37. Batt (2004, p. 20).
38. Chatelet (1993, p. 32).
39. Deleuze (1986, p. 51 ; cf. aussi pp. 42-51). L'étude de Chatelet (1993) reste fondamentale pour définir le diagramme en notre sens précis de « gestes et problèmes », « maîtrise de la naissance du continu divers » (pp. 22 et 205). On y illustre et défend tous les « stratagèmes allusifs » (pp. 36, 133, 238...) qui ont accompagné son histoire. On y démontre combien il peut consister en une « vue d'ensemble qui n'est pas une contemplation générale qui survole les détails, mais qui se nourrit de la spécificité du singulier pour atteindre le plan où naissent de manière synchrone l'intuitif et le discursif » (pp. 154-155) et « où devient manifeste une articulation entre individuation de l'Être à connaître et celle du sujet connaissant », en préservant « une continuité de l'épanouissement en figures du métastable » (p. 139) [...] C'est une approche non seulement *productive mais aussi expressive* du diagramme. Car en ce sens le diagramme n'a pas seulement valeur géométrique ou notationnelle, mais est en lui-même agencements figuraux, traces gestuelles et lignes de forces *paraissant dans l'épaisseur même du plan d'expression*, et par là offrant des aperçus nouveaux, nous révélant ce qu'il y a à voir. L'approche plus simplement *reproductive*, elle, consiste à penser le diagramme comme schéma encadrant une certaine production, avec une éventuelle variation certes, mais sans se manifester directement au niveau du plan d'expression : sans s'y laisser percevoir et ainsi inciter à poursuivre ou approfondir la sémiogenèse. Pour un exemple, en ce dernier sens de diagramme simplement productif : cf. Dondero (2022, section 5), attaché à des programmes informatiques réglés par apprentissage statistique. (Bien sûr, il existe toutes sortes de modalités intermédiaires entre ces deux sens du diagramme). Soulignons que nous croyons fortement en l'intérêt d'une répétition au sens deleuzien, c'est-à-dire inséparable de la production de différence, irréductible à un retour au même (comme dans les pièces rejouées qui semblent ne jamais épuiser l'œuvre). « Le théâtre de la répétition s'oppose au théâtre de la représentation, comme le mouvement s'oppose au concept et à la représentation qui le rapporte au concept... » (Deleuze 1968, p. 19) : cf. Tore (2021). C'est pourquoi, en somme, pour nous le diagramme, en tant que notion sémiotique fondamentale, est une machine d'*expression*, plus que de *programmation* : Deleuze & Guattari (1980, notamment p. 177 s.).
40. Lignée qui va du Lyotard initial (1971) jusqu'à un Vancheri aujourd'hui (2011), qui restitue en ce sens H. Damisch, G. Didi-Huberman, J. Aumont et Ph. Dubois (cf. aussi Acquarelli, dir. 2015, notamment « Introduction. La force de la forme : esquisses pour un dialogue entre les disciplines de l'image aujourd'hui autour du figural », pp. 7-24, et « L'énergie des images – Entretien avec Luc Vancheri », pp. 159-190).
41. Vancheri (2011, p. 141) — faisant écho à l'ouvrage fondateur de Lyotard (1971, p. 14) : « L'opposition n'est pas entre la forme et la force, ou bien c'est que l'on confond forme et structure ! La force n'est jamais rien d'autre que l'énergie qui plie, qui froisse le texte et en fait une œuvre, une différence, c'est-à-dire une forme » (cité également par Acquarelli, 2015, p. 14).

42. En phase avec le Merleau-Ponty du Cours sur *le Monde sensible et le monde de l'expression* (publié en 2011). Voir aussi Rosenthal & Visetti (2008) pour une pensée et des modèles de l'expression comprise d'abord comme expressivité générale du champ perceptif.
43. Il suffirait d'évoquer *a contrario*, non seulement la poésie, mais tout usage littéraire du langage, y compris la glose sensible d'une œuvre : les pages du français de Lyotard lui-même, ou de Didi-Huberman, etc., sont portées par une dimension fortement figurale. Cadot & Visetti (2001) ont largement pointé et traité la *généricité figurale* au cœur des productions langagières les plus ordinaires, puis (*Id.*, 2006) ont développé ce concept à propos des proverbes. En stylistique, cf. toujours Jenny (1990).
44. C'est ce qu'exprime fort bien Acquarelli (dir. 2015, p. 18, nous soulignons) : « En simplifiant, malgré des différences méthodologiques marquées, les approches d'analyse du figural partagent une ambition commune : analyser les forces "invisibles" (ou peu visibles) qui "animent" l'image en dépit — ou avec la participation — de sa figurabilité. »
45. Une notion théorique de *motif-diagramme*, correctement élaborée, nous semble pouvoir être engagée à travers tous régimes sémiotiques et plans d'expression, et permettre la prise en compte de migrations, de disséminations, de métamorphoses radicales : en remontant si nécessaire à des formes germinales ou embryonnaires instables, pour lesquelles toute une dynamique d'investissement et d'individuation doit être à chaque fois envisagée (ainsi que l'illustre Batt, 2021). L'on pourrait également diversifier une telle notion de motif-diagramme en y intégrant toute dimension nécessaire (si sémiotiquement consacrée) du geste pictural, de ses matériaux, de sa dynamique d'empreinte, peut-être des affects qu'il provoque et pour lesquels se poserait la question délicate d'une conversion au jeu sémiotique lui-même — d'une intégration donc à un plan d'expression renouvelé. Notons pour finir que la nature *transversale*, polymorphe et pluri-sémiotique de telles entités explicatives, va dans le sens d'un passage incessant, d'un mélange nécessaire, entre le spécifiquement visuel et le langagier dans l'étude de la peinture, ainsi que nous allons le discuter à la section suivante, consacrée à l'*entrelacs*.
46. Aumont (1989, p. 289).
47. Marin (1994, p. 65), cité en conclusion du panorama dressé par Vancheri (2011, p. 208 s.).
48. Acquarelli (dir. 2015, p. 11) qui cite le même texte de Marin (1994, cf. note précédente). Sans doute Didi-Huberman (1990 et 2000) est-il celui qui a développé le plus une telle approche, à partir de sa critique de l'iconographie et avec la revendication d'un positionnement devant l'image et devant le temps. Il est certain cependant qu'établir en sémiotique l'idée d'une « machine à produire des affects » demanderait discussion qu'il nous faut reporter.
49. Aumont (1996, p. 154, cité par Vancheri, 2011, p. 140).
50. Prévost (2018, cité par De Luca, 2021, p. 163). Pour le lien entre *figural et diagrammatical*, développé et mis en vedette comme une question éminemment *réflexive* : Tore (2013, notamment pp. 72-77 ; précédé d'une première présentation critique de l'esthétique du figural : pp. 69-70).
51. Ainsi y a-t-il, dit Damisch (1972, p. 127), « du *travail*, un travail qui s'effectue à la jointure du dit et du perçu et dont les produits doivent répondre à une condition impérative : que les pensées y soient rendues à l'aide de traces essentiellement visuelles ».
52. Le sensible comme « entrelacs », le jeu irréductible de la parole et du regard et la question de l'expressivité, tout comme le lien entre motifs et motivations et les virtualités qui enveloppent toujours le visible sont autant de dimensions de la philosophie de Merleau-Ponty, synthétisées dans son « primat de la perception ». Cela étant dit, la notion de motif est restée incertaine et éparse dans son œuvre, et gagnerait sans nul doute à être mieux élaborée jusqu'à trouver une valeur sémiotique effective.
53. On songe au « plaisir du texte » chez Barthes (1973, p. 41) défini par le fait d'être « entraîné à souvent lever la tête » au moment même de la lecture ; mais aussi aux réflexions et notations personnelles du beau livre de Mendelsund (2014). Voir aussi la très belle étude de Hamon (2008).

54. Plusieurs aspects à développer. D'abord, une critique du *métalangage* et une réhabilitation de la *réflexivité* : cf. Tore (2013). Ensuite, un rapport étroit entre théorie, description et perception : cf. Bondi, Piotrowski & Visetti (2016, § 3) ou encore Piotrowski & Visetti (2014, § 4). Ces dernières études illustrent et défendent un dispositif à trois composantes : (i) une épistémologie de l'*explicitation*, et non de l'*objectivation* ; (ii) une théorie conçue comme un *opérateur de phénomènes* incitant à une certaine perception du champ, à la lumière d'un projet gnoséologique porté par la question de la sémiogenèse (une théorie se présente alors comme un canevas descriptif générique, monnayable en une variété de versions thématiques locales) ; (iii) si une intention de faire appel à quelque dispositif formel se fait jour, une notion de diagrammatisation, conçue comme *intervention réfléchissante* sur le double versant de l'apparaître sémiotique et des idéalités qui le restituent.

55. Nous songeons ici à l'attachement initial de la sémiotique greimassienne pour les « jeux profonds » restitués en carrés sémiotiques, structures axiologiques, etc. (cf. Tore 2017). Mais nous pouvons songer aussi à toutes les approches, si courantes, du type « cette image, ce n'est pas ce que tu vois, mais cette autre vérité profonde (psychique ou physiologique, culturelle, idéologique, de classe sociale, de genre...) que je te révèle » : un vrai réductionnisme, qui s'autorise d'une « profondeur » pour réduire le phénomène précisément à cette dernière.

56. On se rappelle la sémantique catégoriale d'une certaine linguistique, qui avait voulu réduire les dénominations à des termes définis par des ensembles de traits : par exemple, la « chaise » devenait un ensemble variable mais bien défini de pieds, dossiers, assises, alors que le « fauteuil » demandait aussi des accoudoirs, etc. (il s'agit d'un exemple bien connu analysé naguère par le linguiste B. Pottier). Avec humour, certains demandaient ce que devenaient alors la chaise à porteur, la chaise percée, la chaise électrique, etc. C'est dire, encore et toujours, grâce à l'histoire de la linguistique, dans quelle impasse aboutissent les approches qui classent et catégorisent en y voyant le *terminus ad quem* de toute entreprise de connaissance.

57. On peut penser ici aux diagrammes et schèmes proposés par le mathématicien Leyton (2001 et 2006) : ils nous semblent respecter une certaine balance entre productivité et expressivité — la thèse qui inspire son travail étant précisément que toute forme (*shape*) porte et exprime la « mémoire » d'une certaine *dynamique de production*.

58. Pour une première présentation du montage dans une cartographie de possibilités révélées par les films : cf. au moins Amiel (2010). Pour une extension ultérieure du *montage* dans le sens de la conception sémiotique de ces pages : cf. Tore (2018, 2022 et 2024 à paraître).

59. Au dernier catalogue des peintures de Courbet (Courthion, 1985), on décompte 226 tableaux entre 1864 et 1866, et plus d'un millier pour toute la production du peintre.

60. Même la volumineuse monographie de repère, par ailleurs magistrale, de Fried (1990) leur accorde une place très réduite. Pour l'attribution encore incertaine de ce vaste pan de la production d'un peintre pourtant majeur de la peinture moderne : cf. Güdel (2019). Pour sa valorisation inédite : cf. Galvez (2022).

61. Cette approche est développée davantage dans la recherche présentée dans Tore (2023).

62. Sans développer davantage, on peut citer simplement Cachin (1986).

RÉSUMÉS

Que notre rapport à l'art, au musée comme dans la société, connaisse actuellement des transformations radicales ; que l'histoire de l'art en particulier soit destinée à être révolutionnée

par le numérique ; et que la toute nouvelle Digital Art History soit en passe de nous dire et montrer autre chose que ce que nous avons pu voir et savoir jusqu'à maintenant : cela paraît désormais une évidence séduisante. Tel est le point de départ de cette étude, qui entend revenir dans le même temps à des questions liminaires : qu'est-ce, d'une part, que *mieux voir et mieux expliquer* un tableau, et comment s'y prend-on [§ 1] ? de quelle façon, d'autre part, les recherches liées à la numérisation des images — venant bien après celles portant sur le traitement automatique des langues et des textes — pourraient-elles nous aider à *augmenter et affiner notre regard* [§ 2] ? Tels sont les problèmes travaillés ici d'une manière frontale et critique. L'article trouve son élan initial dans une certaine conception de *l'expérience et de l'explication* du tableau, ressaisis dans leur nouage fondamental. On soutient que l'entreprise de *connaissance* ne peut en être coupée : d'où s'ensuivent, par contraste, les limites gnoseologiques propres aux traitements automatiques fondés sur le balayage de grands corpus. Corrélativement, certains principes d'analyse clés en histoire de l'art, théorie esthétique et sémiotique visuelle sont passés en revue et discutés : *motifs* (dans une conception critique de l'iconographie traditionnelle), *diagrammes* (en relation étroite avec la notion de *figuralité*), *entrelacements du visuel et du verbal* (enjeu essentiel et délicat de notre relation à l'œuvre d'art, que les humanités numériques ne doivent en aucun cas éluder) [§ 3]. À la lumière de ce bilan, l'article propose une série de dispositifs numériques originaux capables de mieux nouer, et augmenter, l'expérience et l'explication du tableau [§ 4]. En s'appuyant à quelques cas d'étude des toiles de Gustave Courbet, on vise finalement à conjuguer *les exigences phénoménologiques de la rencontre singulière de chaque tableau* avec celles d'une *invention de la valeur sémiotique* qui soit fondamentalement solidaire d'une *mise en montage* des œuvres. On voudrait montrer, en somme, les voies positives d'un renouvellement dont les machines pourraient être un adjuvant essentiel, à condition de ne pas en rester aux directions de recherche et aux modalités d'intervention que l'on a vu célébrées et programmées jusqu'à présent.

That our relationship with art, both in the museum and in society, is currently undergoing radical transformation; that Art History in particular is destined to be revolutionized by the digital; and that the brand-new Digital Art History is poised to tell us and show us something other than what we have been able to see and know up until now: this can now seem seductively evident. This is then the starting point for the paper, which at the same time aims to return to some preliminary questions : What, on the one hand, is it to *see and explain a painting better*, and how do we go about it [§1]? How, on the other hand, can research linked to the digitization of images—coming well after the one on languages and texts processing—help us to *enhance and sharpen our gaze* [§2]? These are the issues addressed here in a frontal and critical manner. The article finds its initial impetus in a certain conception of what *experiencing & explaining the picture* means, in its fundamental knotting. It is argued that the enterprise of knowledge cannot be cut off from it: hence, by contrast, the gnoseological limits inherent in automatic processing, based on the scanning of large corpora. At the same time, certain key principles of analysis in Art History, Aesthetic theory and Visual Semiotics are reviewed and discussed: *motifs* (in a critical conception of traditional iconography), *diagrams* (in close relation to the notion of *figurality*), and *the interweaving of the visual and the verbal* (an essential and delicate issue in our relationship to the work of art, which Digital Humanities must by no means sidestep) [§3]. In the light of this assessment, the article proposes a series of original digital devices capable of better tying together, and enhancing, the experience and explanation of the painting [§4]. Drawing on some case studies of Gustave Courbet's paintings, the aim is to combine the *phenomenological demands of a singular encounter with each painting* with those of *an invention of semiotic value* that is fundamentally linked to *an active edition & montage* of the artworks themselves. In short, we want to show the positive paths to a renewal in which machines could be an essential adjuvant,

provided we do not stick to the research directions and to the intervention modalities we have seen celebrated and programmed to date.

INDEX

Mots-clés : art, numérique, expérience, figuratif, diagramme, texte/image

Keywords : art, digital, experience, figurative, diagram, text/image

AUTEURS

GIAN MARIA TORE

 **IDREF** : <https://idref.fr/112419747>

 **ORCID** : <https://orcid.org/0000-0003-1327-9699>

 **VIAF** : <http://viaf.org/viaf/231348777>

 **ISNI** : <https://isni.org/isni/0000000366988800>

Gian Maria Tore est professeur assistant à l'Université du Luxembourg. Depuis sa thèse, sa recherche s'efforce de faire dialoguer la sémiotique et les sciences du langage avec l'étude des arts et des médias. Il a co-dirigé de nombreux séminaires et colloques sur le sujet, dont les aboutissements principaux sont : *L'énonciation aujourd'hui. Un concept clé des sciences du langage* (chez Lambert Lucas, 2016) et « Re- » *Répétition et reproduction dans les arts et les médias* (Mimésis, 2021). Ses intérêts principaux portent sur les formes artistiques et médiatiques : en témoignent entre autres la codirection du volume *Comprendre la mise en abyme. Arts et médias au second degré* (Presses Universitaires de Rennes, 2019) et le séminaire *Pour une histoire des formes du montage* (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2021-en cours). Depuis une douzaine d'années, il collabore avec différentes institutions artistiques pour des programmations et des projets de recherche.

Courriel : [gm.tore\[at\]gmail.com](mailto:gm.tore[at]gmail.com)

YVES-MARIE VISETTI

 **IDREF** : <https://idref.fr/031811116>

 **VIAF** : <http://viaf.org/viaf/24666130>

 **ISNI** : <https://isni.org/isni/0000000110465109>

 **BnF** : <http://data.bnf.fr/ark:/12148/cb12295693b>

Yves-Marie Visetti est Directeur de recherche au CNRS, associé au Laboratoire HTL (Histoire des Théories Linguistiques, Paris). Mathématicien de formation, il est passé ensuite à des travaux de théorie linguistique et d'épistémologie des disciplines sémiotiques où le dialogue avec la phénoménologie joue un rôle important. Il participe, plus généralement, à l'élaboration d'une anthropologie sémiotique conjuguant perceptibilité et socialité du sens à travers les sémiogenèses. Ouvrages publiés : avec Pierre Cadiot, *Pour une théorie des formes sémantiques – motifs, profils, thèmes* (2001) et *Motifs et proverbes. Essai de sémantique proverbiale* (2006), Paris, P.U.F ; avec Victor Rosenthal, Köhler (2003), Paris, Les Belles Lettres ; avec Antonino Bondi et David Piotrowski *Semiotic Perception and Dynamic Forms of Meaning*, Cham, Springer, (2023) sous presse.

Archéologie et reprise des pratiques d'augmentation

Une augmentation consubstantielle à l'œuvre

L'interprétation modélisante de la Madone des Pèlerins du Caravage

Ralph Dekoninck

Introduction

- 1 Le présent article propose une perspective différente de celle habituellement adoptée en matière d'augmentation de l'image appliquée au champs des arts anciens : plutôt que d'envisager l'augmentation comme un surcroît d'informations (selon ce changement d'échelle propre aux *big data*) mis à la disposition de celui ou de celle qui observe et cherche à connaître, ou de la concevoir dans sa dimension immersive (invitant à une plongée dans l'image grâce aux reproductions numériques à très haute résolution, et aux technologies VR), on propose de partir du principe que bien des images ou œuvres d'art du passé sont le résultat d'expériences augmentées, du côté de la création donc, mais aussi du côté de la réception ; elles ont fait l'objet, on pourrait même dire ont servi de catalyseurs à des expériences augmentées, et cela donc bien avant l'ère digitale. Si une telle perspective semble à priori nous éloigner des humanités numériques pour nous rapprocher d'une forme d'archéologie de l'expérience ou d'une phénoménologie historique, elle devrait en fait nous encourager à adopter/adapter les dispositifs numériques à une meilleure appréhension de ces expériences augmentées du passé ; ce qui n'exclut pas, comme nous allons le voir, d'impliquer nos expériences du présent. C'est donc à une autre forme de plongée dans l'image (*close reading*) ou à un autre type de voyage à travers une constellation d'autres images interconnectées (*distant reading*) qu'on en appelle. Comme l'ont relevé bien des observateurs du développement de la *digital art history*, le défi de cette dernière n'est pas tant d'assister technologiquement les méthodologies traditionnelles de l'histoire de l'art (telle une forme de *connoisseurship 2.0* ou de *Period Eye* numérique) que d'encourager une réelle transformation épistémologique de ses approches et un renouvellement de ses questions¹. Dès lors, l'objectif est de rendre compte de cette épaisseur et de cette connectivité de l'œuvre et de son expérience qu'on pourrait ainsi

approcher différemment, l'apport de la *digital art history* se situant ici tant du côté de la visualisation des données que de leur traitement, et moins de leur récolte automatisée par l'IA. Car il s'agit de rendre compte de cette expérience en la replaçant au sein d'un vaste réseau d'autres œuvres, comme au sein de l'espace tant physique que mental avec lequel elle est intimement liée, sans compter ses liaisons avec d'autres stimuli sensoriels que le seul sens de la vue. Au final, plus qu'une génétique de l'œuvre (facilitée par le *deep learning* qui automatise le repérage des généalogies formelles), ce sont les rouages d'une poétique et de ses effets qui sont ici explorés.

- 2 Comme le souligne Johanna Drucker, « les méthodes numériques modifient la façon dont nous comprenons les objets de notre enquête »². Il s'agit donc bien tout autant de poser de nouvelles questions aux œuvres que d'en résoudre d'anciennes. Mais l'exemple qu'elle retient, celui des *Epoux Arnolfini* de Jan van Eyck³, ne paraît répondre que partiellement à cette attente. Selon elle, les humanités numériques facilitent, voire rendent possible la mise en relation de l'identification des couleurs avec une base de données répertoriant la provenance des pigments utilisés à cette époque ou avec des données relatives au commerce et à la valeur économique des matériaux, ou encore la mise en réseau avec d'autres œuvres du même thème ou qui représentent des éléments similaires (un miroir par exemple), voire adoptent des constructions de l'espace comparables. On voit ainsi combien les connaissances peuvent se trouver considérablement accrues en replaçant l'œuvre au sein de ces vastes réseaux. Tout autant que du côté de l'accroissement des données, le bénéfice se situe du côté d'un gain de temps dans leur récolte, leur traitement, leur comparaison et la visualisation des résultats, l'informatique offrant des outils analytiques et des dispositifs de présentation à priori plus performants que ceux habituellement utilisés par les historiens et historiennes de l'art. Mais à nouveau, est-ce que cela amène à poser d'autres questions ou à poser d'anciennes questions différemment ?
- 3 Une chose est sûre, c'est que le modèle qui sous-tend ce type d'augmentation est celui des séries et des réseaux dans lesquels toute œuvre se trouve inscrite et dont elle est en quelque sorte une émanation. La *digital art history* permet ainsi, selon J. Drucker, « de situer une œuvre au sein des nombreux réseaux à partir desquels elle prend sens et gagne sa valeur »⁴. Le sens et la valeur d'une œuvre sont en effet dépendants de sa situation au sein de ces systèmes réticulés. Cette approche en réseau a toutefois la fâcheuse tendance de conforter un certain positivisme en histoire de l'art, discipline qui cherche à se départir d'approches attributionnistes ou herméneutiques jugées trop subjectives ou trop tributaires de choix théoriques (pour ne pas dire idéologiques) posés par les historiens et historiennes de l'art. La *digital art history* apporterait un gage ou plutôt un semblant d'objectivité ; un semblant car l'œil algorithmique de la machine n'est finalement qu'une extension de celui du chercheur ou de la chercheuse qui est bien toujours à l'origine de l'algorithme⁵, lequel, comme c'est de plus en plus mis en évidence, n'est dès lors pas dénué de nombreux partis pris et préjugés. Par ailleurs, dans le contexte privilégié des approches socio-économétriques, elle a aussi tendance à mettre l'accent, d'une part, sur l'amont, en enquêtant du côté des conditions de production, et, d'autre part, sur l'aval, du côté du marché de l'art. Il ne s'agit ici en aucune manière de contester les grandes avancées scientifiques de ces approches et tout le bénéfice qu'elles ont pu tirer des analyses computationnelles. Il est plutôt question d'ouvrir de nouvelles pistes comme d'en élargir/augmenter d'anciennes en se recentrant sur l'œuvre elle-même et en interrogeant ce que je viens de nommer « une

phénoménologie historique ». Précisons d'emblée que le but de cette dernière n'est pas de reconstruire les conditions d'appréhension des époques anciennes, objectif non seulement irréaliste mais scientifiquement douteux, ne serait-ce parce qu'il est impossible et même non pertinent de figer ce qui pourrait être considéré comme une expérience « originelle », type ou archétypique. Il s'agit plutôt de chercher du côté des outils numériques une façon d'approcher, à partir d'une connaissance approfondie des contextes de création et de réception des œuvres à différentes époques de leur histoire, d'autres formes de perception et de compréhension de ces dernières que celles qui sont les nôtres aujourd'hui, formes réinscrites dans leurs environnements matériels et dans des culturelles visuelles et sensibles éloignées et donc distinctes des nôtres. Plus que les analogies sur la voie desquelles le *machine learning* nous entraîne — et auxquelles on l'entraîne —, ce sont ici les différences qui comptent, la singularité de l'œuvre (qui ne peut bien sûr être saisie qu'en rapport avec la constellation d'images qui l'entourent, telle une planète dans son système solaire), sans négliger pour autant certaines résonances entre passé et présent, voire des survivances du passé dans le présent.

- 4 Si l'objectif est d'enrichir notre expérience de l'œuvre d'art ancienne grâce aux dispositifs numériques — ce qui revient à rejouer (*reenactement*) le type d'expérience que pouvait générer cette œuvre —, il reste à définir ce qu'est cette expérience singulière. On pourrait dire qu'elle naît des relations qui se tissent autour et grâce à elle, et qui font sens dans un chronotope, c'est-à-dire dans un espace-temps propre. Je comprends ce dernier concept de « sens » de trois manières complémentaires : la première est celle qui touche à la question des significations. Il renvoie également aux parcours induits dans l'espace par rapport à l'œuvre, à la direction du regard comme du corps par rapport à une série d'autres objets et images *in absentia* ou *in praesentia* intimement reliés à l'œuvre. Enfin, il fait référence à la sensibilité, aux affects, aux émotions qui font sens, selon les deux premières acceptions du terme et qui sont en lien avec d'autres stimulations sensori-motrices (auditives, olfactives et tactiles). Signification, espace-temps et émotion, ou, si l'on préfère, les dimensions sémantique, kinésique et esthétique (au sens premier de l'*aesthesis*), telles pourraient être les coordonnées d'une expérience augmentée, mais qui sont aussi celles, jusqu'à un certain point, des formes symboliques au sens d'Ernst Cassirer, lieu de rencontre entre un sens et une forme, l'intelligible et le sensible⁶, ou pour reprendre la terminologie d'Erwin Panofsky, entre un contenu signifiant d'ordre intelligible et un signe concret d'ordre sensible, auquel il faut ajouter le corps sensible du spectateur⁷.
- 5 Plus que les formes symboliques, il s'agira ici d'explorer la figurabilité de l'œuvre qui sous-tend et suscite l'expérience augmentée⁸. Le concept de figurabilité, emprunté à Freud et surtout à ses suiveurs et traducteurs, désigne le travail du sens qui passe par un travail des formes, lesquelles peuvent être interprétées comme des forces⁹, à savoir des dynamiques — au sens de la *dunamis* aristotélicienne renvoyant au possible — d'ouverture, d'équivoque, de virtualisation, d'indétermination, d'inchoativité, propres au « travail du rêve » mais qui ont été transposées à l'étude du travail des images et de leur « ouverture », de leur potentialité plus que de leurs pouvoirs. Il s'agit donc avec ce concept d'envisager le jeu de la représentation, le terme de jeu désignant à la fois le mouvement interne à celle-ci comme le mouvement de l'interprétation cherchant à saisir ce mouvement, ou le mouvement du plaisir se laissant emporter par le mouvement de l'image invitant à voir autre chose ou à voir autrement. Cette dynamique naît notamment des diverses distorsions, concrétions, et autres ambiguïtés allusives et incongruités visuelles, mais aussi d'un travail sur les seuils et les écarts

comme sur toutes les formes de condensation et de déplacement faisant vaciller le règne stable de la mimésis, troublant la surface lisse de la représentation pour faire advenir autre chose. Saisir cette indétermination permet de rendre compte des potentialités, virtualités, latences qui contribuent à l'efficacité de cette représentation.

- 6 Par ailleurs, soulignons que le sens ne naît pas seulement des rapports internes à l'image et des entrelacements de cette dernière avec des textes qui en constitueraient la source d'inspiration : une part décisive du sens de chaque image tient aussi à ses relations avec d'autres images, pas seulement celles agencées au sein du même lieu ou du même objet, mais des images absentes appartenant à d'autres lieux et/ou à d'autres temps¹⁰. S'il s'agit ici de mettre en réseau ces images pour sonder non seulement une iconosphère mais aussi cette « écologie des images » dont parle Ernst Gombrich pour qualifier le rapport de l'homme aux images¹¹, ce n'est pas tant pour rendre compte des modalités d'inspiration formelle et/ou iconographique, conscientes ou inconscientes, que pour envisager la façon dont les configurations formelles (potentialisées par une série de relations) travaillent la peinture et sont travaillées par une série d'autres interactions. L'image n'est plus ainsi conçue comme une configuration stable, mais comme un champ de forces métamorphiques. Il importe donc de sonder les strates les plus profondes de l'image, comme d'investiguer sa surface, sur laquelle affleurent ces mouvements plus profonds. À cet égard, le défi numérique me semble se situer plutôt du côté de la visualisation des données. Dans la perspective adoptée ici, c'est moins en effet l'automatisation du traitement à partir d'une iconothèque virtuelle de taille importante qui compte que la mise en réseau et le montage « manuels » des images selon des principes relationnels déterminés et présentés au niveau d'une interface informatique. Je suis sur ce point l'idée d'une « interprétation modélisante » (*modelling interpretation*) de l'œuvre telle qu'elle est proposée par J. Drucker et qui suppose que le dispositif numérique vise tout autant à mettre en œuvre l'interprétation qu'à la représenter¹². Comme l'écrit Victor Claass à propos de l'apport de J. Drucker, « forme et information se doivent être considérées simultanément, en ce que la première est constitutive de la seconde, et non son substitut ou équivalent »¹³. L'objectif n'est pas seulement de modéliser ce que nous savons, mais comment nous le savons. Cette approche fait de la modélisation même l'acte de production de connaissance et la présente d'emblée comme partielle, située et instable, en un mot : ouverte.

L'augmentation spirituelle et artistique de *La Madone des Pèlerins* du Caravage

- 7 Quittons à présent le niveau des généralités pour nous engager sur le terrain des œuvres elles-mêmes, en privilégiant une œuvre en particulier : *La Madone des Pèlerins* du Caravage, tableau encore situé aujourd'hui dans le lieu pour lequel il a été créé, à savoir l'église Sant'Agostino de Rome¹⁴. Cette présence *in situ* compte, car on pourrait dire que la première forme d'augmentation est celle de l'expérience d'un espace qui ne peut être rendue que très partiellement par les visites virtuelles à 360 degrés que proposent en ligne bien des sites patrimoniaux. Si cette expérience essentielle ne peut être reproduite techniquement, il y a d'autres manières de procéder à cette spatialisation, une forme qu'on pourrait dire plus imaginaire, j'y reviendrai. Plutôt que de transporter virtuellement l'utilisateur, sorte de pis-aller de l'expérience concrète de l'œuvre, il s'agit de lui ouvrir des dimensions augmentant son expérience à distance, mais aussi

sur place. Car il ne faut pas croire que le simple fait d'observer l'œuvre dans son lieu d'origine suffise pour l'appréhender sous d'autres dimensions, cette expérience étant bien trop souvent filtrée par une série d'habitudes prises par l'*homo touristicus* et en particulier par un *habitus* qui consiste à visiter les *musts* en entrant dans une église, et en ne retenant donc que les quelques œuvres, parfois une seule, que les guides touristiques se contentent de mentionner, ces derniers étant d'ailleurs tributaires d'une histoire de l'art qui a longtemps eu tendance à réfléchir en termes de chef-d'œuvre, avec pour conséquence de les isoler de leur contexte immédiat.

Fig. 1



Caravage, *La Madone des Pèlerins*, ca 1604-1605, Rome, église Sant'Agostino.

Fig. 2



Vue de la Chapelle Cavalletti, Rome, église Sant'Agostino.

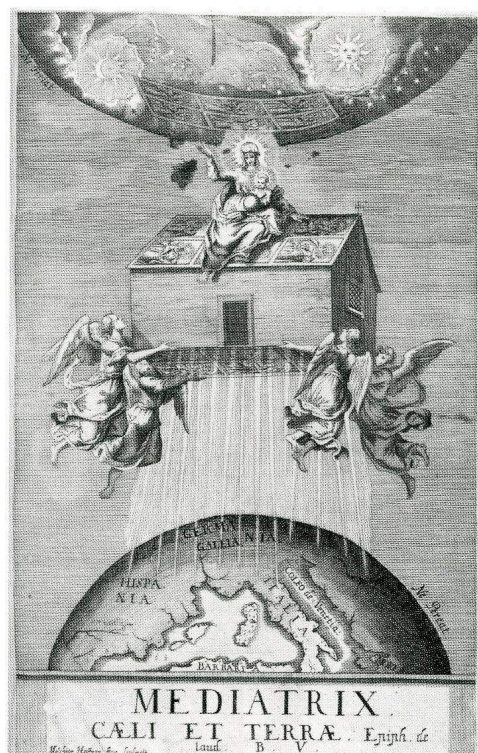
- 8 Prenons donc l'exemple assez emblématique de la *Madonna dei Pellegrini* du Caravage qui a été peinte vers 1604-1605 pour la chapelle Cavalletti dans l'église Sant'Agostino à Rome (fig. 1). Placée dans une chapelle aveugle, à deux ou trois mètres de l'entrée gauche de l'église, elle est aujourd'hui contemplée par bien des visiteurs qui ne franchissent souvent les portes de cet édifice que pour la voir (fig. 2). Aujourd'hui éclairée par des projecteurs, cette œuvre, naturellement sombre, nous parle d'une expérience, celle du pèlerinage, et pas de n'importe quel pèlerinage : celui à Notre-Dame de Lorette, qui est à cette époque le principal sanctuaire marial en Europe, voire dans le monde¹⁵. C'est du moins ainsi que le présente le jésuite Wilhelm Gumpfenberg dans son *Atlas Marianus* de 1655, la Madone de Lorette occupant la première place de cet ouvrage inventariant toutes les images miraculeuses de la Vierge à travers le monde¹⁶.

Fig. 3



Vue de l'intérieur de la Santa Casa, avec la Vierge miraculeuse de Lorette, Lorette.

Fig. 4



Frontispice de l'*Atlas Marianus* de Wilhelm Gumpenberg, 1672 (collection privée).

- 9 Ce sanctuaire situé dans les Marches, près d'Ancône, a ceci de particulier qu'il sert d'écrin non seulement à une statue miraculeuse de la Vierge (fig. 3), attribuée à saint

Luc, mais plus encore à la Santa Casa, autrement dit à la Maison de l'Annonciation, transportée miraculeusement, selon une légende datant de la fin du moyen âge, par des anges depuis Nazareth jusqu'à Lorette (avec plusieurs étapes intermédiaires), juste avant l'expulsion finale des Croisés de la Terre Sainte à la fin du XIII^e siècle. Cette « plus ancienne maison du monde » et la « première de toutes les églises », comme la qualifient bien des textes de cette époque, cet espace vide de l'Incarnation, comparable au Saint-Sépulcre, espace vide de la Résurrection, est rempli de mystère selon ces mêmes textes qui l'assimilent au Saint des Saints¹⁷. On peut ainsi parler d'une espèce de reliquaire de l'Incarnation, et dès lors, d'une sorte d'allégorie métonymique de la Vierge elle-même. Le frontispice de l'*Atlas Marianus* met en scène cette dernière, trônant, selon l'iconographie la plus répandue à partir du XVI^e siècle, sur le toit de la Santa Casa, elle-même située en apesanteur entre le ciel et la terre (fig. 4). Mais si cette iconographie est assez commune, ce qui l'est nettement moins c'est le fait qu'apparaissent sur le toit et sur le sol une série d'images mariales se projetant sur l'ensemble du globe terrestre sous formes de rayons. La Santa Casa est ainsi conçue non seulement comme le lieu où le Verbe s'est fait chair (*Hic Verbum caro factum est*, telle est l'inscription placée sur l'autel même à l'intérieur de la Sainte Maison), mais aussi comme le lieu matriciel à partir duquel toutes les images de la Vierge, elle-même procréatrice de l'Image du Père, sont engendrées. On doit tenir compte de cette forme contemporaine d'augmentation, celle tout à la fois proprement théologique et médiatique, qui consiste à penser l'unicité (christique et virginale) dans la pluralité des images, et à tisser un réseau mondial d'images (dont on pourrait attendre la cartographie numérique) à partir d'une unique matrice, terme à comprendre dans son sens génétique et technique, cette question de la multiplication miraculeuse et de la propagation médiatique étant au centre de la pensée de l'image post-tridentine.

- 10 Le tableau du Caravage, aussi original soit-il, s'inscrit dans ce dense réseau d'images mariales, en particulier dans la très riche iconographie de la Madone de Lorette, largement diffusée à cette époque à l'échelle européenne¹⁸. Ce n'est pas ici le lieu pour retisser toutes les liaisons qui connectent le tableau de Rome à cette vaste iconosphère, à partir de laquelle il prend sens et à laquelle il donne aussi sens. Je ne vais pas non plus explorer les multiples connexions au sein même de l'Œuvre du Caravage, alors que cette dimension est tout aussi fondamentale. Cette dernière dimension étant celle la plus largement explorée par les historiens et historiennes de l'art, je me concentre ici plutôt sur la fascinante méditation figurale que nous propose le Caravage sur l'expérience de Lorette et sur tout l'imaginaire qu'elle a pu produire, comme sur le rapport complexe entre l'image et son prototype, question largement discutée, voire débattue à cette époque¹⁹. Aussi différent soit-il des images habituelles de la Madone de Lorette qui l'ont précédé ou qui lui sont contemporaines (du type de celle exposée au frontispice de l'*Atlas Marianus*), le tableau du Caravage n'en condense pas moins cet imaginaire, tout en le déplaçant. Il travaille un héritage visuel au carrefour des pratiques religieuses les plus communes comme des références artistiques les plus subtiles.
- 11 On voit donc qu'il faut ici tenir compte, en matière d'augmentation, tout à la fois de la singularité d'une œuvre et de son inscription au sein d'un vaste réseau d'autres œuvres qui partagent, dans le cas présent, plus d'analogies au niveau iconographique qu'au niveau formel. L'appréhension de ce dernier niveau nécessite donc de sortir du champ de cette iconographie pour explorer d'autres types de généalogies formelles (celle par

exemple des scènes dévotionnelles ou visionnaires, voire celle des scènes d'animation miraculeuse d'images, comme on va le voir) auquel l'IA peut apporter un certain secours. Les résultats devraient indiquer les points de contact avec les schèmes ou les formes symboliques de la prière/imploration, mais aussi avec des postures dansantes et pivotantes qu'on retrouve dans la configuration de la Vierge à l'Enfant du tableau de Sant'Agostino. En revanche, sur ce quoi l'entraînement du *machine learning* ne pourra aisément déboucher, ce sont les importants écarts avec la myriade d'images liées au culte de la Vierge de Lorette. Or, dans le cas présent, ces écarts comptent autant, si pas plus, que les analogies avec une constellation d'autres images.

- 12 La principale caractéristique qui singularise le tableau du Caravage dans cette iconographie est qu'il fait descendre la Madone de Lorette sur terre tout en la plaçant non plus sur le toit de sa maison-corps, mais à l'entrée de cette maison ; du moins est-ce ainsi qu'elle est habituellement interprétée. Cela n'a d'ailleurs pas manqué de choquer, comme en témoigne la littérature artistique de l'époque, laquelle insiste sur le caractère trop prosaïque des personnages représentés, à commencer bien sûr par la Vierge à l'Enfant, qui aurait toutes les allures d'une prostituée, comme le rapporte une certaine légende, laquelle ne doit pas être écartée, ne serait-ce parce qu'elle a pu influencer la réception de cette œuvre. Quoi qu'il en soit, on peut avancer que si le Caravage profane jusqu'à un certain point les figures sacrées, c'est bien pour les placer au seuil du sacré, le *pro-fanum*. Ce tableau ne parle que de cela : d'une expérience de la liminalité que font les deux pèlerins. Une telle expérience de liminalité est celle que les pèlerins se rendant à Lorette ont pu vivre, à commencer par le commanditaire de *La Madone des Pèlerins*, Ermete Cavalletti qui était membre de la « Confraternité de la plus sainte Trinité des Pèlerins et des Convalescents », une organisation charitable fondée au xv^e siècle pour venir en aide aux pèlerins pauvres qui venaient à Rome par milliers²⁰. C'est ce même Cavalletti qui organisa en 1602, un an avant sa mort, le pèlerinage de la Confraternité à Lorette. Le tableau de Sant'Agostino a d'ailleurs été commandé en mémoire de ce pèlerinage, dont le Caravage a pu lui-même faire l'expérience, puisque l'on sait qu'il voyage dans les Marches en 1603-1604, soit la période durant laquelle la commande lui a été passée.
- 13 Pour comprendre ce tableau qu'on pourrait qualifier d'ex-voto, il importe donc de s'arrêter sur cette expérience de la liminalité qui n'est autre qu'une expérience du sacré vécue à Lorette sans doute par le peintre et certainement par son commanditaire mais aussi par bon nombre de pèlerins, expérience (re)vécue à nouveau face au tableau de Sant'Agostino. C'est ici qu'il faut rappeler que cette expérience est bien d'abord et avant tout une expérience spatiale. La Santa Casa est un espace inséré dans un écrin architectural conçu par Bramante et dont les faces prennent des allures d'arcs de triomphe pour donner accès à cette maison des plus modestes. Décoré par les plus grands sculpteurs de la première moitié du xvi^e siècle, à commencer par Andrea Sansovino, le monument de Bramante est lui-même niché au cœur de la basilique de Lorette, à laquelle on accède via un itinéraire bien balisé, la ville de Lorette étant née du sanctuaire. Ce système de poupées gigognes architecturales induit donc un parcours qui passe par plusieurs seuils, jusqu'à franchir celui qui conduit au « Saint des Saints », espace sacré par excellence au sein duquel se trouve placée sur un autel la Madone de Lorette, c'est-à-dire la statue miraculeuse de la Vierge à l'Enfant qui prend place dans une niche. C'est vers cette image que se dirigeaient et continuent à se diriger tous les regards et toutes les prières des pèlerins, car elle catalyse pour ainsi dire la puissance

invisible de cet espace vide de l'Annonciation. Gumpenberg la compare à un aimant : « Ici, les pieux chrétiens recherchaient les trésors célestes comme si, à l'image des pierres aimantées attirées par les deux principaux astres, ils étaient attirés du monde entier vers cet endroit par Jésus et Marie²¹. » Le tableau du Caravage nous parle de cette attraction aimantée. Il est en effet animé par un jeu de forces invisibles, mais dont les effets sont rendus visibles par un jeu de formes qui rend compte tout à la fois d'une proximité intense et d'une distance absolue entre la Vierge de Lorette et les pèlerins, substitués du spectateur²² dans le tableau ; spectateur dont le regard est placé à la hauteur des pieds des pèlerins (essentiels points d'attention, mais aussi de critique en raison de leur dimension jugée alors abjecte) ayant eux-mêmes les yeux fixés sur les pieds du Christ Enfant.

Fig. 5

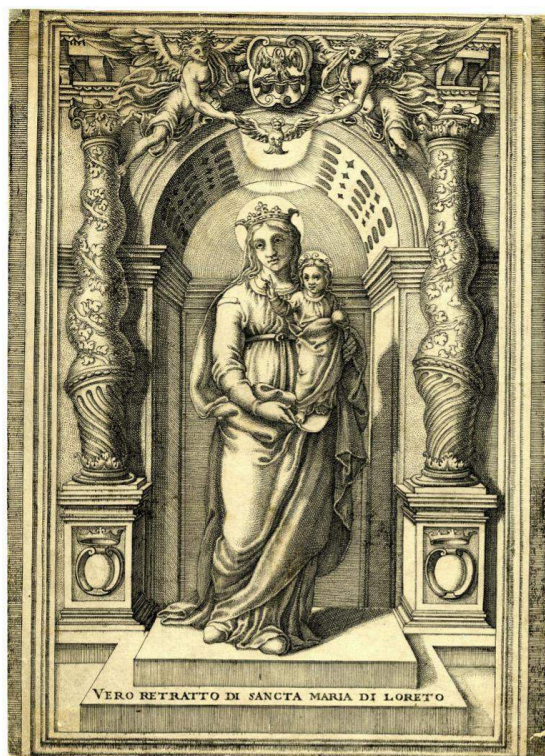


Antoine Wierix (éd.), *La Vierge de Lorette*, début XVII^e siècle (Rijksmuseum, Amsterdam).

- 14 La première impression qui s'en dégage est malgré tout que la Vierge ou la Madone de Lorette est en train d'accueillir les pèlerins au seuil de sa maison, ce qui ne manque pas d'ailleurs d'entrer en résonance avec l'une des métaphores mariales présente dans les litanies dites de Lorette, celle de la *porta caeli* mais aussi de la *porta clausa* (fig. 5). La Vierge et la Madone de Lorette ne sont bien sûr qu'une seule et même personne, mais toute l'ambiguïté est là et on peut dire qu'elle est consubstantielle au culte marial à cette époque dont les très nombreux sanctuaires créent une multitude d'occurrences matérielles (peintes ou sculptées) de la Vierge, chacune détentrice d'un nom, ce dont nous parle le frontispice de l'*Atlas Marianus* (fig. 4). Dans le cas présent, une telle ambiguïté induit une forme d'indétermination entre sculpture et être vivant ou entre niche et porte, indétermination qui est aussi une forme de transformation ou d'interface entre des régimes figuratifs et existentiels distincts, qui fait que l'image est en puissance de quelque chose : précisément d'une expérience. C'est ce dont témoigne une gravure de Nicolas Beatrizet publiée par Antoine Lafréry et qui circulait très largement dès le milieu du XVI^e siècle. La première version nous montre *La Madone de Lorette* (« vero retratto di Sancta Maria di Loreto ») placée dans une niche et semblant

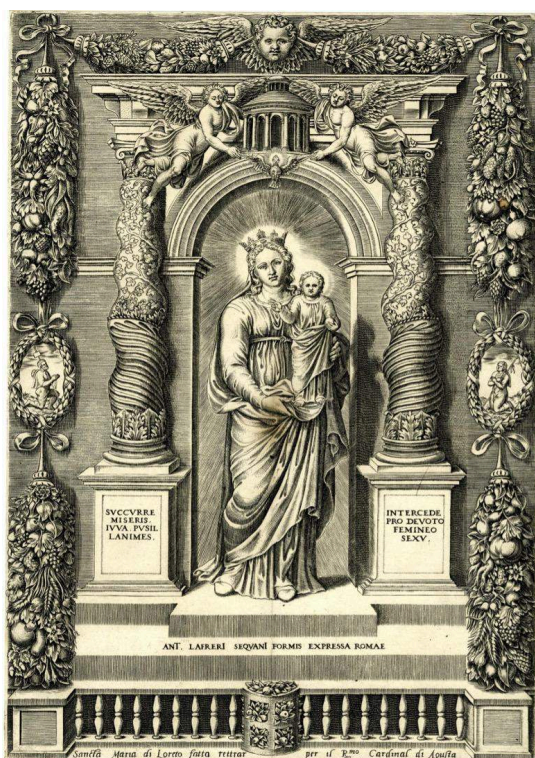
s'avancer vers un double emmarchement situé au niveau du sol (fig. 6). Une seconde version des mêmes graveur et éditeur élargit le cadre, mais surtout introduit une forme d'ambiguïté entre niche et porte, l'arrière-plan sur lequel se dégage la Vierge de Lorette étant remplacé par un rayonnement qui émane d'elle (fig. 7). Notons par ailleurs la présence de part et d'autre, dans des médaillons accrochés à des guirlandes végétales, la représentation de deux pèlerins, un homme à gauche et une femme à droite.

Fig. 6



Nicolas Beatrizet, *Notre-Dame de Lorette*, ca. 1540-1566, Londres, British Museum.

Fig. 7



Nicolas Beatrizet, *Notre-Dame de Lorette*, ca. 1540-1566, Rome, Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

Fig. 8



Philippe Quantin (attribué à), *La Madone des Pèlerins*, fin XVII^e/début XVIII^e siècle (collection privée).

- 15 Cette idée de niche et donc de sculpture vivante ou en train de prendre vie semble avoir été reprise par un lointain imitateur du Caravage : dans cette copie, sans doute de la fin du XVII^e siècle, voire du XVIII^e siècle, vendue en 2019, la Vierge de Lorette est à présent assise (fig. 8)²³. Qu'elles soient antérieures ou postérieures au tableau de Sant'Agostino, ces œuvres conduisent naturellement à l'hypothèse selon laquelle c'est la statue de Lorette qui s'anime dans le tableau du Caravage. Certes, il y a lieu de noter la distance entre d'une part le prototype médiéval de cette statue (la statue « originelle » ayant été détruite à la suite d'un incendie, et remplacée au XIX^e siècle par une copie), hiératique, enveloppé qui plus est d'un vêtement-cône ne laissant apparaître que les visages de la Vierge et du Christ (fig. 9-10), et, d'autre part, l'apparence très réelle, même si quelque peu idéalisée, de cette jeune femme dont on sait que le modèle pourrait être une certaine Maddalena Antognetti, courtisane autrement nommée « Lena », mais dont on sait aussi que la posture pivotante, les jambes croisées, est une reprise d'une statue antique, la Thusnelda, l'épouse du chef de la révolte des Germains contre Rome (fig. 11). Ce mélange entre un canon antique et une inspiration puisée dans la réalité quotidienne, entre l'idéal de la statuaire ancienne et la réalité de la Rome moderne, engendre un effet tout à la fois de réel et de surréal.

Fig. 9



Nicolò Trometta (attribué à), *Notre-Dame de Lorette*, début du XVII^e siècle, Urbania, Museo Civico.

Fig. 10

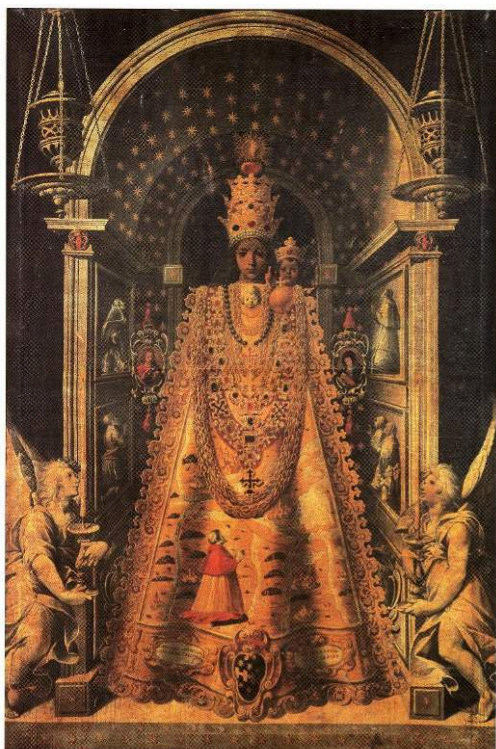
Anonyme, *Notre-Dame de Lorette*.

Fig. 11



Statue de prisonnière barbare dite « Thusnelda », Florence, Loge dei Lanzi.

Fig. 12



Vue de la chapelle Cavalletti avec la niche située derrière le tableau du Caravage.

- 16 L'idée d'une statue en train de s'animer, et par conséquent d'un tableau qui prend vie à son tour, a trouvé récemment un argument de poids, puisque les deux dernières restaurations (celle de 1999 et celle de 2022) ont révélé l'existence d'une niche à l'arrière du tableau du Caravage (fig. 12). D'après les restaurateurs, cette niche aurait été utilisée jusqu'au XVIII^e siècle pour abriter une copie de la statue de la Santa Casa qui devait être révélée une fois par an à l'occasion de la fête de Notre-Dame de Lorette le 10 décembre²⁴. La peinture était donc retirée pour laisser apparaître la statue. Cette « apparition » annuelle devait fort probablement produire un effet similaire à l'expérience vécue par les pèlerins qui découvraient l'image de la Vierge à Lorette. Qui plus est, la peinture qui cachait la statue le reste de l'année ne pouvait que susciter la mémoire de cette sculpture soustraite à la vue, mais qui prenait ainsi vie grâce au pinceau du Caravage. Ou pour le dire autrement, on peut imaginer que la mémoire rémanente de cette vision de la statue ait pu continuer à se projeter sur ce tableau-palimpseste et à créer cet effet d'animation, quel que soit le contraste entre l'image sculptée et l'image peinte, le pouvoir de l'image archaïsante, pour ne pas dire archaïque (au sens où elle renvoie à une « origine »), même à travers l'une de ses nombreuses copies, se transférant d'une certaine manière à la figure peinte avec beaucoup de naturalisme.

Fig. 13



Guercino, *Saint Bernardin de Sienne et saint François devant la Madone de Lorette*, 1618-1619, Cento, Pinacoteca Civica.

Fig. 14



Nicolas Poussin, *Sainte Famille avec sainte Elizabeth et saint Jean*, 1640, Musée Condé, Chantilly.

Fig. 15



Tableau vivant de *La Madone des Pèlerins* par la compagnie théâtrale « Teatri 35 » (spectacle *Per Grazia Ricevuta*).

- 17 Un tableau postérieur d'une dizaine d'années (1618-1619) et signé par le Guerchin a d'une certaine manière retenu la leçon du Caravage (Cento, Pinacoteca Civica) (fig. 13). Il nous montre *Les saints Bernardin et François devant la statue de la Madone de Lorette*²⁵. Les deux saints sont présentés dans une attitude contemplative assez comparable à celle des deux pèlerins du Caravage, à la différence près qu'ils sont placés cette fois au pied d'un autel sur lequel se dresse la Vierge à l'Enfant, dont on reconnaît le prototype lorettain. Cette dernière, dont la nature sculptée ne fait donc pas de doute, donne l'impression de s'avancer au-devant d'une niche, le tout étant accompagné d'un effet théâtral désignant l'apparition ou le miracle visionnaire. Une autre grande figure artistique de cette même époque, Nicolas Poussin, a lui aussi médité le tableau du Caravage en proposant vers 1640 une *Sainte Famille avec sainte Elizabeth et saint Jean* (Musée Condé, Chantilly), où la Vierge à l'Enfant est présentée comme descendant d'un piédestal, donnant ainsi l'impression qu'il a lui aussi retenu de son modèle l'idée d'une sculpture incarnée (fig. 14)²⁶. Cette venue à la vie, qui est aussi le principe d'animation du tableau même, ne peut être reproduit par un effet de *morphing* entre la statue de la Madone de Lorette et la Vierge du Caravage, mais plutôt par un simple effet d'animation, aussi bref soit-il, un peu sous le mode de *The Greeting* de Bill Viola (1995) à partir du tableau de *La Visitation* de Pontormo. Sur ce point, il est intéressant de constater qu'une compagnie théâtrale italienne, « Teatri 35 », propose, dans la série de tableaux vivants qu'elle a créée à partir des œuvres du Caravage (*Per Grazia Ricevuta*), une mise en scène fort similaire à celle de Poussin, pour le tableau de Sant'Agostino : la

figure vivante de la Vierge est juchée sur un podium et opère une torsion du corps avant de se figer et de faire tableau (fig. 15)²⁷.

- 18 Toutes ces « interprétations » de la partition caravagesque nous encouragent à voir que l'image/la Vierge bouge imperceptiblement, dans un mouvement inchoatif qui est en même temps celui d'une avancée et d'un recul, autre forme d'indétermination signifiante : la Vierge tend-elle son Fils aux pèlerins ou, au contraire, l'éloigne-t-elle d'eux ? Un tel effet de « bougé » devait s'en trouver accru par l'éclairage vacillant des cierges, dans une chapelle, rappelons-le, pourvue d'aucune lumière naturelle, si ce n'est celle en provenance de la nef de l'église. La lumière intérieure de ce tableau caractérisé par un puissant clair-obscur est d'une certaine manière redoublée par cet éclairage artificiel, très différent des spots qui aujourd'hui révèlent le chef-d'œuvre mais écrasent l'effet mystérieux, au sens où il parle d'un mystère. Cette expérience ne devait finalement pas être si éloignée de celle faite par les pèlerins à Lorette, lorsqu'ils pénétraient dans la Santa Casa, espace pour ainsi dire utérin, percé d'aucune fenêtre et donc éclairé, là aussi, qu'à la lumière des cierges.

Fig. 16



Jacopo Sansovino, *Madonna del Parto*, ca 1516-1521, Rome, église Sant'Agostino.

Fig. 17



Raphaël, *Isaïe*, 1511-1512 et Andrea Sansovino, *Vierge à l'Enfant et sainte Anne*, 1512, Rome, église Sant'Agostino.

- 19 L'effet d'animation, on le voit, prend sens et donne sens (toujours selon la triple acception présentée ci-dessus : les significations et l'appréhension sensible de l'œuvre se trouvent dilatées une fois l'œuvre réinscrite dans un dense réseau d'autres images et des expériences qu'elles ont pu générer) au sein de cette chapelle, sorte de caisse de résonance vibrant d'expériences tout à la fois religieuses et artistiques. Mais en termes toujours d'augmentation, il importe d'élargir la focale, non plus tant du côté des œuvres *in absentia* qui ont précédé le tableau du Caravage et dont il aurait pu s'inspirer, ni du côté des œuvres qu'il a pu inspirer et qui continuent à faire résonner sa méditation picturale, mais bien du côté des œuvres qui l'environnent dans la même église. Des œuvres donc *in praesentia*, une présence qui fait toute la différence pour un fidèle de cette époque, comme pour un artiste conscient des enjeux d'une iconographie relationnelle et mu par une émulation artistique. Mais avant d'évoquer ces œuvres, il faut commencer par évoquer le parcours du corps dans l'église. Ainsi, notons que l'entrée dans l'église de Sant'Agostino se faisait originellement par l'entrée gauche, soit le côté même où se trouve la chapelle Cavalletti, à trois ou quatre mètres donc de la porte²⁸. Or l'entrée originelle dans la Santa Casa se faisait également par le portail latéral gauche, soit à deux-trois mètres à gauche de l'autel où trônait l'image miraculeuse. Si cette porte a été murée en 1531, elle était encore vénérée du temps du Caravage comme une authentique relique, étant donné qu'elle fut le seuil franchi à plusieurs reprises par la Vierge et le Christ²⁹. Ensuite, quelques mètres parcourus suffisent pour se retrouver face à la *Madonna del Parto* (fig. 16), sculptée entre 1516 et 1521 par Jacopo Sansovino, le principal élève d'Andrea Sansovino qui créa, rappelons-le, le programme sculpté enveloppant la Santa Casa. Inscrite elle aussi dans une niche, cette *Madone* fut réputée miraculeuse à partir du XIX^e siècle, l'attention se portant dès ce moment sur le pied qui débord du cadre sculpté de la représentation et qui est touché ou baisé par les fidèles³⁰. Quoi qu'il en soit des croyances qui auraient pu être attachées à cette œuvre dès le début du XVII^e siècle, cette transgression du cadre (et

donc ce contact entre sacré et profane qu'elle encourage) ne manque pas d'entrer en résonance avec celle mise en scène par le Caravage. De même, elle pouvait faire écho à celle du pied droit du prophète Isaïe peint par Raphaël, un siècle plus tôt, pour cette même église, fresque elle-même placée au-dessus d'une autre sculpture, cette fois d'Andrea Sansovino, les pieds gauche d'Anne et de Marie débordant, là aussi, du socle (fig. 17). Et lorsqu'on se tourne vers la chapelle Cavalletti dont il importe de prendre en considération le programme iconographique comme le système décoratif, on peut se contenter de remarquer que de part et d'autre du tableau du Caravage, les deux figures saintes — l'une représente Marie Madeleine, l'autre saint Guillaume de Malaval — peintes à fresque vers 1603 par Cristoforo Casolani sont placées, telles des sculptures vivantes, au sein de niches traitées en trompe-l'œil, renforçant ainsi l'impression que la Madone de Lorette se détache elle-même d'une niche dont on ne perçoit pas le fond.

- 20 L'effet inchoatif de cette apparition/animation est redoublé d'une certaine manière par la présence des deux pèlerins, qui voient et donnent à voir ce que les spectateurs de l'époque étaient censés voir, surtout à Lorette, mais aussi à Sant'Agostino, a fortiori s'ils avaient fait le pèlerinage à Lorette. On peut également estimer que l'expérience du tableau du Caravage pouvait avoir un effet propédeutique sur celles et ceux qui découvraient ensuite la Madone à/de Lorette. L'indétermination à l'œuvre dans le tableau se joue d'abord dans le regard de ces deux pèlerins et, par leur intermédiaire, dans celui des fidèles de l'époque face au tableau. C'est ici que l'expérience liminale se confond avec une expérience visionnaire. Là aussi, on peut parler d'une forme d'augmentation de l'expérience propre à cette époque ; propre en tout cas à une littérature spirituelle et mystique qui n'a pas manqué de décrire la vision de la peinture en termes d'image augmentée. Que perçoivent en effet les deux pèlerins ? On peut partir de la typologie augustinienne qui distingue la « vision corporelle » correspondant à celle que nous avons des choses et des êtres en leur présence, de la vision imaginaire qui se porte sur la représentation mentale que nous nous faisons de ces mêmes choses en leur absence (que ces choses soient réelles ou fictives), et enfin de la vision intellectuelle qui appréhende les réalités spirituelles, c'est-à-dire ces réalités qui ne peuvent être représentées par aucune similitude empruntée à la réalité³¹. Transposé au domaine de la spiritualité, cette typologie se caractérise ainsi chez un auteur jésuite de la première moitié du XVII^e siècle :

On parle de Vision corporelle quand le Christ, la sainte Vierge, les Saints ou les Anges se donnent à voir ou à toucher [...]. On parle de Vision en imagination lorsque quelque chose de Divin et de céleste se donne à voir à l'imagination avec autant de clarté que si cette chose était contemplée avec les yeux du corps. Cette vision se fait par des figures tirées du domaine sensible ou bien formées par les Anges ; et elle s'offre si efficacement et sans aucun effort à l'imagination, qu'elle ne pourrait tourner notre esprit dans une autre direction³².

- 21 L'auteur prend le soin de souligner, comme le firent d'autres auteurs avant lui, que bien des visions qui se font passer pour corporelles sont en fait des visions en imagination³³. Enfin, « la vision intellectuelle est une manifestation de choses divines qui sont proposées à la contemplation du seul intellect, soit avec l'aide de représentations (*phantasmata*), soit sans, par les seules idées (*species*) infuses, et lumières introduites par Dieu »³⁴. On peut souligner que la vision imaginative fait figure de passerelle entre les deux autres types de vision, en allant d'ailleurs jusqu'à brouiller les frontières, avec pour résultat encore une autre forme d'indétermination quant à la nature de l'image perçue. En effet, si cette partition cherche à bien distinguer les trois modes

d'appréhension du divin, une certaine confusion ou plutôt une certaine porosité entre les catégories se laisse deviner, ce dont rendent compte les récits d'expérience mystique de cette même époque, mais ce dont rendent également compte des tableaux comme celui du Caravage. Nos pèlerins voient-ils avec les yeux du corps, ce qui les assimileraient à de véritables mystiques gratifiés de la présence incarnée de la Vierge et de son Fils ? Ou bien, échauffés par les prières et l'intense expérience du cheminement vers Lorette, voient-ils en imagination, plus qu'intellectuellement, la figure sainte leur apparaître ou la statue de Lorette se transformer ? On pourrait dire que là aussi le Caravage crée une forme d'indétermination qui participe du même effet : la *Madone des Pèlerins* a pu être conçue pour créer l'impression de la transformation d'une image, celle de la sculpture miraculeuse de Lorette mais également celle de la peinture du Caravage même, transformation d'une image en une apparition, celle de la Vierge qui prend la forme non plus d'une lointaine figure portée par cet objet volant parfaitement identifié qu'est la Santa Casa, mais d'un être bien tangible qu'on pourrait dire en voie d'incarnation. Le style naturaliste du Caravage, critiqué à l'époque pour son manque de *decorum*, convient parfaitement à cette dynamique incarnationnelle qui donne vie à l'image, celle de la statue comme celle du Caravage, sans parler de l'image suprême qu'est le Christ ou sa Mère médiatrice et procréatrice. D'une certaine façon, cette image multi-dimensionnelle continue à bouger entre différents niveaux de réalité, conservant ainsi l'idée fondatrice du *transitus* mais aussi de la *translatio* (propre au récit de la Santa Casa) qui opère entre le profane et le sacré, la représentation et la présence, la vision corporelle, imaginaire et spirituelle. Si l'on tient compte du fait, comme je l'ai souligné, qu'au cœur du dispositif cultuel et architectural de Lorette se trouve une image sculptée de la Vierge, et que par ailleurs on peut hésiter sur l'identification du seuil représenté dans le tableau comme étant celui d'une porte (celle de la Santa Casa), ou d'une niche (celle qui abritait originellement la statue de Lorette), on peut très bien rapprocher cette vision éprouvée par les pèlerins représentés mais aussi par les spectateurs dévots face au tableau des propos de Thérèse d'Avila, en y substituant le nom du Christ par celui de la Vierge :

En certaines circonstances, ce que je voyais ne me semblait être qu'une image ; mais, en beaucoup d'autres, il m'était évident que c'était la Vierge elle-même, cela dépendait du degré de clarté dans lequel elle daignait se montrer à moi. Si ce qui se présente à l'âme est une image, c'est une image vivante³⁵.

Conclusion

- 22 Pour répondre, en conclusion, aux attentes posées en introduction, cet itinéraire herméneutique devrait être encore transposé au niveau d'une « interprétation modélisante » au sens où l'entend Johanna Drucker, le dispositif infographique pouvant être utilisé « comme mode principal de production de connaissance, et non comme l'expression secondaire de données préexistantes »³⁶. En d'autres termes, l'enjeu n'est pas du côté de l'analyse automatisée des données, mais du côté de celui de la visualisation de l'analyse et non de ses seuls résultats, partant du principe que l'environnement numérique produit ses propres formes symboliques. Car la machine ne se trouve exclusivement ni en amont ni en aval de l'interprétation. Cette dernière se doit d'intégrer les potentialités de la visualisation plus que du traitement des données. Si le médium (le dispositif numérique) n'est pas au sens strict le message, il en détermine largement la nature, non pas comme seule détermination technique mais

comme opportunité herméneutique. La mise en œuvre d'une telle interprétation modélisante n'est évidemment pas réalisable dans le cadre d'un article, même si ce dernier peut être le résultat — c'est le cas ici — d'un montage d'images à la façon de l'*Atlas Mnemosyne* de Warburg, sans qu'il soit pour autant question ici de pister la migration des formules de pathos. Si ce montage permet de rendre compte des ascendances comme des descendances des formes et des sens, ce qu'on pourrait nommer la vie des formes symboliques génératives de l'œuvre et générées par l'œuvre (l'aval pouvant être tout aussi signifiant que l'amont), cette logique « atlas » matérialisée sur un mur bien concret d'images, ou bien sur une interface numérique, telle Miro ou Whiteboard, ne parvient toutefois pas à rendre adéquatement compte du jeu des formes et des forces, ce qu'on pourrait nommer la figurabilité qui travaille l'œuvre de l'intérieur, mais aussi de l'extérieur à travers les réseaux de relations potentielles — et potentialisées dans certaines circonstances — qui se tissent autour et avec elle, une figurabilité qui est bien au cœur de l'expérience représentée dans le tableau comme vécue devant le tableau.

- 23 En quittant une approche philologique ou archéologique, on peut ici recourir à d'autres types de mise en relation susceptibles d'augmenter l'œuvre dans ce sens, toujours pour en révéler l'augmentation intrinsèque ou consubstantielle. Ainsi pourrait-on accompagner cette œuvre d'autres « documents » à lire ou à écouter, comme des litanies de Lorette, des relations de pèlerinages à Lorette (en particulier les témoignages liés à l'expérience vécue par les pèlerins à l'intérieur de la Santa Casa), des récits de miracles performés par Notre-Dame de Lorette, etc. Mais on peut à nouveau dilater les sens (les significations du tableau comme notre sensibilité face au tableau) grâce à d'autres stimuli sensoriels, propres par exemple à la liturgie pratiquée par les Augustins, l'ordre à qui appartenait l'église Sant'Agostino, ce qui passe par des textes chantés ou de la musique instrumentale. Ces médiations ne sont pas qu'un habillage sonore, mais sont susceptibles de faire résonner l'œuvre, de contribuer à son effet d'animation. Le seul sens qu'il n'est pas possible de reproduire numériquement reste l'odorat, pourtant essentiel dans une église du ^{xvii}^e siècle où l'encens est utilisé abondamment, mais aussi le toucher, pourtant largement suscité imaginativement par le tableau du Caravage, de la même manière que c'est à une expérience imaginaire de la liminalité qu'il nous invite. C'est d'ailleurs sur ce terrain de l'imaginaire que peut intervenir la création contemporaine, non plus du Caravage mais de nous. Ainsi pourrait-on recourir à des procédés cinétiques, pour ne pas dire cinématographiques, du type de ceux mis en œuvre dans les tableaux vivants de la compagnie « Theatri 35 » (la pratique du tableau vivant étant bien ancrée dans la culture même du premier âge moderne) (fig. 15) ou dans certains films, ou bien encore à de « belles infidèles » artistiques (fig. 18), nous encourageant à regarder autrement ou autre chose, voire des œuvres jouant sur une plus grande dissonance ou un plus grand écart.

Fig. 18

Giuseppe Zanoni, *Madonna dei Pellegrini*.

BIBLIOGRAPHIE

AUGUSTIN (1972), *La Genèse au sens littéral*, dans *Œuvres de saint Augustin*, P. Agaësse et A. Solignac (dir.), Paris, Desclée de Brouwer.

BALZAMO, Nicolas (2021), *Les Êtres artificiels. Essai sur le culte des images en Occident XIV^e-XVII^e siècle*, Paris, Cerf.

BALZAMO, Nicolas, CHRISTIN, Olivier et FLÜCKIGER, Fabrice (2015), *L'Atlas Marianus de Wilhelm Gumpenberg. Édition et traduction*, Neuchâtel, Alphil / Presses universitaires suisses.

BASCHET, Jérôme (2008), *L'Iconographie médiévale*, Paris, Gallimard.

BERCÉ, Yves-Marie (2011), *Lorette aux XVI^e et XVII^e siècles. Histoire du plus grand pèlerinage des Temps modernes*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne.

BOUCHER, Bruce (1991), *The sculpture of Jacopo Sansovino*, New Haven/Londres, Yale University Press.

CARDINALI, Marco et al. (2000), « La *Madonna dei Pellegrini* di Caravaggio. Il restauro, la tecnica esecutiva e un inedito ritrovamento documentario », *Kermes* 40, pp. 21-32.

CASSIRER, Ernst (1921-1922), *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften*, Vorträge der Bibliothek Warburg, Leipzig, B.G. Teubner.

CHRISTIN, Olivier, FLÜCKIGER, Fabrice et GHERMANI Naïma (dir., 2014), *Marie mondialisée. L'Atlas Marianus de Wilhelm Gumpenberg et les topographies sacrées de l'époque moderne*, Neuchâtel, Alphil.

- CLAASS, Victor (2021), « Johanna Drucker, réaffectation des données », *Histoire de l'art*, 87, numéro spécial : « Les humanités numériques : de nouveaux récits en histoire de l'art ? », pp. 171-177.
- DEKONINCK, Ralph (2016), *La Vision incarnante et l'image incarnée. Santi di Tito et Caravage*, Paris, 1 : 1 éditions.
- DEKONINCK, Ralph et GUIDERDONI, Agnès (dir., 2017), *Force de figures. Le travail de la figurabilité entre texte et image*, numéro spécial de *La Part de l'Œil*.
- DONDERO, Maria Giulia (2020), *The Language of Images: The Forms and the Forces*, Springer.
- DRUCKER, Johanna (2013), « Is There a "Digital" Art History? », *Visual Resources*, 29, pp. 5-13.
- DRUCKER, Johanna (2020), *Visualisation. L'interprétation modélisante*, trad. fr. Marie-Mathilde Bortolotti, Paris, Éditions B42.
- FONTANILLE, Jacques (1989), *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours, peinture, cinéma)*, Hachette, Paris.
- GOMBRICH, Ernst (1992), *L'Écologie des images*, trad. fr. Alain Lévêque, Paris, Flammarion.
- GRIMALDI, Floriano et SORDI Katy (dir., 1995), *L'iconografia della Vergine di Loreto nell'arte*, Loreto, Carilo-Cassa di Risparmio di Loreto SpA.
- GUMPPENBERG, Wilhelm (1672), *Atlas Marianus quo Sanctae Dei Genitricis Mariae Imaginum Miraculosarum Origines Duodecim Historiarum Centuriis explicantur*, Munich, J. Joacklin.
- KRÜGER, Klaus (2001), *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren*, Munich, Wilhelm Fink.
- NÄSLUND DAHLGREN, Anna et WASIELEWSKI, Amanda (2021), « The Digital U-Turn in Art History », *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 90, pp. 249-266.
- PANOFSKY, Erwin (1975), *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Éditions de Minuit.
- POSNER, Donald (1965), « A Poussin-Caravaggio Connection », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 28, pp. 130-133.
- QUILLET, Pierre (2001), *Ernst Cassirer*, Paris, Ellipses.
- RICHEOME, Louis (1604), *Le Pelerin de Lorete accomplissant son vœu fait a la glorieuse Vierge Marie mere de Dieu...*, Arras, Guillaume de la Riviere.
- RIEBER, Audrey (2008), « Le concept de forme symbolique dans l'iconologie d'E. Panofsky », *Appareil* [En ligne], Articles, mis en ligne le 07 juin 2008, consulté le 15 mars 2023. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/436> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.436>.
- SCANNELLI, Francesco (1657), *Il microcosmo della pittura*, Cesena, Peril Neri.
- SIGNORINI, Anna Eleanor (2016), « Le cappelle gentilizie a Roma dalle norme tridentine ai primi trattati di fine '500 : il caso dell'agostiniana Cappella Cavalletti (1603-1605) », in SALVIUCCI INSOLERA, Lydia (dir.), *Immagini e Arte Sacra nel Concilio di Trento. « Per istruire, ricordare, meditare e trarne frutti »*, Rome, Artemide, pp. 159-176.
- THÉRÈSE D'AVILA (1964), *Autobiographie*, dans *Œuvres complètes*, M. Auclair (éd.), Paris, Desclée de Brouwer.
- TREFFERS, Bert (1996), « In agris itinerans : L'esempio della Madonna di Loreto del Caravaggio », *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 55, pp. 274-292.

VAN DER SANDT, Maximiliaan (1640), *Pro Theologia Mystica Clavis elucidarium, onomasticon uocabulorum et loquutionum obscurarum*, Cologne, ex officina Gualteriana.

NOTES

1. Voir entre autres Näslund Dahlgren et Wasielewski (2021).
2. Drucker (2013, p. 6).
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*
5. Précisons que cela l'est principalement dans le cas où le chercheur définit lui-même les caractéristiques à calculer par l'algorithme (extraire par exemple la brillance et la saturation des couleurs dans les œuvres abstraites). Dans d'autres cas, lorsqu'on utilise par exemple un algorithme de deep learning, on n'est plus dans l'extension de l'œil du chercheur mais dans l'extension de la base de données utilisée pour entraîner l'algorithme. Dans le premier cas les biais du chercheur interviennent, tandis que dans ce deuxième cas, ce sont les biais de la base de données qui sont à l'œuvre.
6. Cassirer (1921-1922). Cité par Quillet (2001, p. 13).
7. Panofsky (1975, II, p. 78). Voir Rieber (2008).
8. Sur cette question de la figurabilité, nous nous permettons de renvoyer à Dekoninck et Guiderdoni (2017).
9. Voir entre autres Dondero (2020)
10. Voir Baschet (2008, en part. pp. 25-64).
11. Gombrich (1992).
12. Drucker (2020).
13. Claass (2021, p. 173).
14. Pour une bibliographie sur cette œuvre, je me permets de renvoyer à Dekoninck (2016). Le présent article reprend une série de points présentés dans ce livre, tout en les approfondissant dans la perspective d'une analyse augmentée.
15. Dans une bibliographie très riche sur ce sanctuaire, je ne renvoie qu'à cette publication assez récente : Bercé (2011).
16. Gumpfenberg (1672). Voir Christin, Flückiger et Ghermani (2014).
17. Voir par exemple Richeome (1604).
18. Voir entre autres Grimaldi et Sordi (1995).
19. Voir entre autres Balzamo (2021).
20. Signorini (2016).
21. Balzamo, Christin et Flückiger (2015, p. 55).
22. Dans une perspective sémiotique, voir la notion de spectateur délégué (Fontanille, 1989).
23. <https://www.invaluable.com/auction-lot/follower-of-michelangelo-merisi-da-caravaggio-80-c-3f04ae5a22https://www.invaluable.com/auction-lot/follower-of-michelangelo-merisi-da-caravaggio-80-c-3f04ae5a22> (consulté le 6/4/2023).
24. Cardinali *et al.* (2000, p. 24).
25. Krüger (2001, p. 271).
26. Voir Posner (1965, pp. 130-133).
27. <http://www.youtube.com/watch?v=WGdb-zSpUwI> (consulté le 6/4/2023) ; le tableau vivant en question démarre à la 19^e minute. Pour une autre version réalisée par la même compagnie, voir <https://www.youtube.com/watch?v=SzKXuYDbGiU> (consulté le 6/4/2023). Pour d'autres types de tableaux vivants réalisés à partir de l'œuvre du Caravage, voir par exemple : <https://www.google.com/search> ?

client=safari&rls=en&q=tableaux+vivants+caravage&ie=UTF-8&oe=UTF-8#fpstate=ive&scso=_fbLDY5n6NOnlsAeVrYiACA_36 : 0&vld=cid:ab6f13d8,vid:m9sNpbCLAZM,st:621_(consulté le 6/4/2023); ou encore : <https://www.youtube.com/watch?v=6UBWZvQZXPM> (consulté le 6/4/2023).

28. Ce qui est souligné par Scannelli (1657, p. 198) : « Nella Chiesa di S. Agostino compare subito nell'entrare a mano sinistra nella prima cappella una tavola dove intese di rappresentare dalla parte destra la Beata Vergine in piedi col Santo Bambino in collo, e alla sinistra inginocchiati un pellegrino insieme con una vecchia » (je souligne).

29. Treffers (1996, pp. 287-288).

30. Voir Boucher (1991, vol. 2, pp. 320-321).

31. Augustin (1972, p. 349).

32. Van der Sandt (1640, p. 364).

33. *Ibid.*

34. *Ibid.*

35. Thérèse d'Avila (1964, pp. 195-196).

36. Drucker (2020, p. 15).

RÉSUMÉS

Le présent article propose une perspective différente de celle habituellement adoptée en matière d'augmentation de l'image appliquée aux champs des arts anciens : plutôt que d'envisager l'augmentation comme un surcroît d'informations (selon ce changement d'échelle propre aux *big data*) ou de la concevoir dans sa dimension immersive (invitant à une plongée dans l'image grâce aux reproductions numériques à très haute résolution, et aux technologies VR), on propose de partir du principe que bien des images ou œuvres d'art du passé sont le résultat d'expériences augmentées, du côté de la création donc, mais aussi du côté de la réception. Il s'agit de montrer dans quelle mesure les dispositifs numériques peuvent ou non contribuer à une meilleure appréhension de ces expériences augmentées du passé, en replaçant les œuvres au sein de vastes réseaux d'autres œuvres, comme au sein de l'espace tant physique que mental avec lequel elles étaient intimement liées, sans compter ses liaisons avec d'autres stimuli sensoriels que le seul sens de la vue. À partir d'un cas d'étude, celui de la *Madone des Pèlerins* du Caravage, il s'agit plus particulièrement d'interroger la capacité de la *Digital Art History* à enrichir l'idée de forme symbolique, comme point de rencontre entre sens et forme, intelligible et sensible ou plus exactement entre les dimensions sémantique, kinesique et esthétique ; mais aussi l'idée de figurabilité, laquelle renvoie au travail du sens qui passe par un travail des formes et des forces, à savoir des dynamiques de virtualisation, d'indétermination, d'inchoativité. L'objectif est de réfléchir à la façon dont le modèle de l'« interprétation modélisante » proposé par J. Drucker, qui voit dans la modélisation informatique l'acte herméneutique même, permet de s'appuyer sur les formes symboliques propres aux dispositifs numériques afin de rendre compte de l'augmentation intrinsèque des œuvres.

This article proposes a different perspective from the one usually adopted in the field of image augmentation applied to ancient art: rather than considering augmentation as an increase in information (according to the change of scale inherent in Big Data) or conceiving it in its immersive dimension (inviting us to dive into the image thanks to very high resolution digital reproductions and VR technologies), we propose to start from the principle that many images or

works of art of the past are the result of augmented experiences, on the side of creation thus, but also on the side of reception. The aim is to show to what extent digital devices can or cannot contribute to a better understanding of these augmented experiences of the past, by placing the works of art within vast networks of other works, as well as within the physical and mental space with which they were intimately linked, not to mention their links with sensory stimuli other than the sole sense of sight. Starting with a case study, that of Caravaggio's *Madonna of the Pilgrims*, the aim is more specifically to question the capacity of Digital Art History to enrich the idea of symbolic form, as a meeting point between meaning and form, intelligible and sensible, or more precisely between the semantic, kinetic and aesthetic dimensions; but also the idea of figurability, which refers to the work of meaning that goes through the work of forms and forces, namely the dynamics of virtualisation, indeterminacy, and inchoativity. The aim is to reflect on the way in which the model of "modelling interpretation" proposed by J. Drucker, who sees computer modelling as the very hermeneutic act, makes it possible to rely on the symbolic forms specific to digital devices in order to account for the intrinsic augmentation in the artworks.

INDEX

Keywords : augmented reality, modelling, interpretation, symbolic forms, figural, artwork

Mots-clés : réalité augmentée, interprétation, modélisation, formes symboliques, figural, œuvre d'art

AUTEUR

RALPH DEKONINCK

 **IDREF** : <https://idref.fr/094315248>

 **VIAF** : <http://viaf.org/viaf/69208070>

 **ISNI** : <https://isni.org/isni/0000000110694016>

BnF BNF : <http://data.bnf.fr/ark:/12148/cb15014303w>

Professeur ordinaire d'histoire de l'art à l'Université catholique de Louvain, co-directeur du Centre d'analyse culturelle de la première modernité (GEMCA), et membre de la Classe des Arts de l'Académie royale de Belgique, Ralph Dekoninck poursuit des recherches sur les théories et pratiques de l'image au premier âge moderne, sur la culture du spectacle baroque, ainsi que sur les rapports entre image, violence et religion dans une perspective transhistorique. Ses intérêts scientifiques se portent également vers des questions d'historiographie et d'épistémologie de l'histoire de l'art. Parmi ses publications, on peut citer entre autres : *Ad Imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle* (Genève, 2005). *La vision incarnante et l'image incarnée. Santi di Tito et Caravage* (Paris, 2016). *Horreur sacrée et sacrilège. Image, violence et religion (XV^e et XVI^e siècles)* (Bruxelles, 2018).

Courriel : [ralph.dekoninck\[at\]uclouvain.be](mailto:ralph.dekoninck[at]uclouvain.be)

La spiritualité comme motif de complexification identitaire

L'iconographie de Marie-Madeleine pénitente dans la peinture baroque flamande et italienne du XVII^e siècle

Lisa Paillussière

Introduction : La spiritualité comme objet d'étude ?

- 1 Le projet AAA (*Augmented Artworks Analysis*)¹ duquel découlent les perspectives de cet article est une étude interdisciplinaire visant à réfléchir à la conception d'un dispositif d'aide à l'interprétation des œuvres d'art à partir de la technologie de l'apprentissage profond. L'idée directrice de ce projet est ainsi de lier et de confronter différents apports disciplinaires — nouvelles approches d'apprentissage de la machine, apports récents de la sémiotique visuelle et appuis théoriques traditionnels de l'histoire de l'art — à des terrains d'implémentation concrets et multi paramétrés tels que le sont les institutions scolaires et muséales. Cette complexité relative aux différents cadres d'inscription et de pertinence où le dispositif devra être opérant, investit le projet AAA d'un certain nombre de défis scientifiques dont certains seront mobilisés dans cet article.
- 2 Ainsi cet article s'inscrira dans la perspective d'un premier défi de réattribution d'un cadre d'enjeux applicables aux terrains esthétiques actuels — et en particulier aux musées en pleine mutation, notamment dans leurs rapports entretenus aux diverses formes de médiations numériques. Le suivi de cet objectif impliquera notamment la proposition de différents parcours de visite s'ajustant aux deux régimes particuliers de visite considérés — le parcours encyclopédique Diderot (premier style cognitif) d'une part et le parcours indiciaire Poirot (second style cognitif) d'autre part.
- 3 Le deuxième défi partagé entre le projet AAA et l'écriture de cet article est de favoriser l'intégration d'une vision renouvelée de la forme, solidaire à son contenu, au travers de la notion de « forme symbolique » (Cassirer, 1923-1929). Cette nouvelle vision de la forme devra permettre entre autres : i) d'appréhender les œuvres d'art du point de vue

de leurs différentes évolutions et filiations culturelles à travers le temps, ii) de fonder une démarche heuristique c'est-à-dire de découverte, voire de redécouverte, des œuvres d'art à partir d'interprétants nouveaux qu'on peut étudier via des relations semi-symboliques entretenues entre deux termes opposés sur le plan de l'expression et deux termes opposés sur le plan du contenu (Greimas & Courtés 1979 ; Floch 1990 ; 1995). Ce codage semi-symbolique permettra, à l'échelle de notre analyse, de considérer l'objet artistique comme un objet théorique pourvu d'une autonomie explicative propre, comme métalangage « organisation capable de s'observer 'scientifiquement' » sans faire appel au langage naturel (Fabbri 2007), iii) d'envisager de nouvelles constellations théoriques entre histoire de l'art et sémiotique d'une part, et histoire de l'art et nouvelles technologies d'autre part dans une perspective d'élaboration d'une histoire numérique et sémiotique partagée des arts plastiques.

- 4 Plus précisément, la recherche primordiale de cet article est d'évaluer les fécondités épistémologiques et théoriques d'une approche croisée entre histoire de l'art et sémiotique, en soulignant certains points d'ancrage communs et en localisant d'autres points divergents. On tirera ainsi une première cartographie d'enjeux sur la base de l'expérience pratique d'une analyse commune, interne au projet AAA. Cette confrontation théorique soutiendra une relecture de la notion de *forme* au prisme d'une complémentarité d'apports possibles entre des traditions littéraires autrefois divisées ou prises comme incompatibles. On enquêtera ainsi, par cette analyse, sur l'élaboration en pratique de passages traductifs entre la tradition sémiotique largement actualisée au cours de ces dernières années – notamment en matière d'études visuelles (Arasse 2000, Badir & Dondero 2016, Basso Fossali 2013 ; 2014 ; 2017 ; 2018 ; 2019, Colas-Blaise 2014 ; 2016 ; Bredekamp 2015, Dekoninck 2016 ; 2018, Dondero 2017 ; 2018 ; 2019, Fickers 2012, Manovich 2015, Mitchell 2005, Rastier 2011, Raux 2018, Tore 2017 ; 2018) et les outils d'analyse largement testés de l'histoire de l'art, ce qui revient à un défi de monitoring entre nouveauté et tradition, dialectique tensive omniprésente dans les enjeux du projet.
- 5 Plus encore, il s'agira de fonder et d'alimenter le débat d'un renouveau de parcours d'enquêtes qui mobiliseraient à la fois des éléments d'expérience sensible du visiteur — ses émotions ou ses intuitions formelles — et certaines pistes théoriques créatives souvent écartées ou laissées sans réponse. Plus encore, ces parcours d'enquêtes visent des lendemains d'alliance entre nouveaux possibles liés aux progrès de l'intelligence artificielle et des actualités de la recherche, qu'on retrouve à travers une volonté d'augmentation des œuvres d'art... Cette augmentation prendra alors la forme de deux modalités distinctes et coopérantes : soit i) se présentant comme la possibilité de manipuler les images, de les agrandir, de les scanner ou d'explorer des détails imperceptibles à l'œil nu, à partir d'une tablette fournie au visiteur ; soit ii) comme un guide analytique enrichi du cadre de connaissances des images et ce, en particulier, à travers la possibilité de requêtes de généalogies inédites, personnalisables et outillées au préalable par nos experts. Précisons que cet encadrage est double pour les experts, qui travaillent à partir de deux corpus : un corpus d'encadrement central attestant l'analyse d'une œuvre d'art particulière et un musée complémentaire, soit un tissu intertextuel extensif des œuvres d'art analysées. Pour les visiteurs, et leur usage futur de l'application, l'intérêt d'un musée complémentaire sera de leur garantir un plus large champ de requêtes, une histoire alternative des œuvres ainsi que des degrés de

liberté de personnalisation supérieurs aux parcours de visite classiques, pensés en continuité avec les pratiques *in vivo* des visiteurs et ce quel que soit leur style cognitif.

- 6 Ainsi, dans ce projet, les différents rôles que pourra prendre la discipline sémiotique restent à définir et l'on assumera au cours de cet article l'hypothèse d'un rôle fondamental de description de la structuration dynamique des pratiques sémiotiques, les sémiotiques-objets « en acte » (Fontanille 2008). Cet archi-rôle pourra supporter plusieurs autres accents problématiques propres à l'intersection entre pratiques artistiques et traitement sémiotique comme l'intentionnalisme, la prise en compte de la créativité, la moralisation de l'art, le textualisme, l'archi-ressemblance (Rancière 2003), les recherches de définition du goût, la valorisation de l'*embodiment*...etc. (Basso Fossali 2011). Parmi tous ces champs possibles d'intervention de la sémiotique, nous nous intéresserons aux pratiques artistiques de construction identitaire traversant notre corpus de 150 œuvres environ, représentant les différentes iconographies de Marie-Madeleine produites entre le XVI^e et le XVIII^e siècle, soit la peinture baroque — période historique de production des trois œuvres analysées dans cet article — et la peinture de la Renaissance dans une perspective de contrôle et de comparaison à la période d'ancrage étudiée.
- 7 L'idée d'expérience spirituelle qu'aborde cet article est une pertinence émergente de l'étude comparative de différentes généalogies possibles de Marie-Madeleine, cette comparaison ayant d'elle-même abouti à cette (ré)organisation ordonnée selon l'interprétant de la spiritualité. Cette spiritualité est à comprendre ici comme un couplage structurel entre déterminations intentionnelles et déterminations discursives de l'identité des sujets et des objets soit comme une marge créative réglée selon les paramètres de jeux de langage donnés :

Les jeux de langage sont des ressources sociales pour négocier des rôles identitaires, mais aussi pour les élaborer. [...] en effet, les valeurs identitaires ne sont que des liens implicatifs par rapport à l'environnement qui règle les contraintes et les possibilités d'initiative. L'art est un domaine social et donc chaque intention artistique est une implication avec un terrain de jeux linguistiques publics. On ne peut pas penser que l'intention peut prétendre à une forme d'étrangeté par rapport aux médiations institutionnelles et à une « privatisation » des pertinences pragmatiques. (Basso Fossali 2011, § 24)

- 8 Ainsi si le lien qu'on établit entre spiritualité et discipline sémiotique peut au premier abord s'avérer surprenant, l'on peut se demander quels types d'interactions théoriques et/ou épistémologiques spiritualité et sémiotique peuvent entretenir. Brièvement et sans prétention d'exhaustivité, l'on soulignera trois auteurs majeurs de la sémiotique et des sciences humaines et sociales qui s'y sont intéressés et dont les théories peuvent encore faire écho au XXI^e siècle.

1. Cadre théorique

- 9 Premièrement Émile Durkheim (1912) conçoit la spiritualité comme un moyen de régulation du naturel par le culturel, la culture du spirituel favorisant la transformation de l'individu en individu collectif. Plus encore, le sociologue jette les bases d'une première acception de la spiritualité en tant que processus de transcendance — orienté depuis la coexistence du naturel et du culturel vers la dominance d'un culturel donné — focalisée sur le contrôle d'une interface sensible biface prenant en charge la tension permanente entre un intérieur intime et un

extérieur délimité socialement. Le chercheur parle alors d'*hyper-spiritualité* (Durkheim 1912, p.48), qui est hyper- en ceci que les « causes naturelles » qui mêlent nécessairement vie spirituelle et vie sociale ont pour conséquence de maîtriser la condition — posée comme incontrôlable — de la conscience individuelle. L'individuel est alors déterminé par le collectif, en faveur d'une socialisation et culturalisation des initiatives personnelles de l'individu collectif.

- 10 D'autre part la *supra-spiritualité* désigne chez Bergson (1932) la capacité du spirituel à faire émerger ce qui ne peut pas être saisi par la simple intelligence, par le recours d'une forme intuitive de « sympathie par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable » (*Ibid.*, p. 181). Comparativement, la *supra-spiritualité* bergsonnienne s'ancre donc dans un cadre d'expertise socio-psychologique, là où l'*hyper-spiritualité* durkheimienne affirme son intégrité sociale par le refus d'un paradigme psychologisant. Les conceptions d'*hyper-* et *supra-spiritualité* chez Durkheim et Bergson ont en revanche en commun un même appui théorique sur l'*homo duplex* durkheimien (1912) fondamentalement différencié dans leur appropriation, Durkheim positionnant la spiritualité dans la vie sociale là où Bergson l'en écarte.
- 11 Deuxièmement, la *mana-spiritualité* est chez Claude Lévi-Strauss (1973) — dans sa reprise critique de Mauss — une spiritualité possédant les propriétés sémiotiques de signifiant flottant². De la sorte, quand Lévi-Strauss « parle du “symbolique”, c'est pour le placer hors d'atteinte du jeu social, au niveau mental où s'installent les structures de la parole. Ainsi, il parle d'“efficacité symbolique”— au sens d'une adéquation signifiant/signifié — alors que Mauss parle de l'efficacité sociale et rituelle » (Tcherkézoff 2015, § 76). La *mana-spiritualité* se présente alors comme un processus de suspension de la signification en prise à des résistances majeures, système qui a pour effet de maintenir en tension des signifiants en apparence contradictoires en quête d'un lieu inédit de fixation.
- 12 Troisièmement, Charles Sanders Peirce (1908) approche la spiritualité par le concept de *usement* selon lequel la libre errance de l'esprit motivé par le simple plaisir du jeu permettrait le passage vers d'autres régimes d'expérience comme l'agapisme, le synéchisme et le tychisme. Dans ce cas, la forme de vie spirituelle se stabilise par rapport à un état premier instable en vertu de l'orientation suscitée par le plaisir du jeu vu comme contrat tacite d'implication du « joueur » au jeu de langage. Au prisme de la spiritualité, il s'agit donc d'envisager l'exercice spirituel comme un jeu — de langage — pragmatiquement situé et implicitement stratégique.
- 13 Ainsi ce bref état de l'art nous aura conduits à cartographier trois regards prototypiques portés sur la spiritualité :
- 14 i) Le premier regard (Durkheim 1912) qui comprend la spiritualité comme un espace de complexification identitaire, une voie privilégiée de la connaissance de soi, dont le parcours spirituel doit suivre une incorporation progressive de l'altérité dans l'identité, au départ individuelle, du soi.
- 15 ii) Le deuxième regard (Lévi-Strauss 1973) qui envisage la spiritualité comme une interface emplie de contradictions et génératrice d'une force potentielle d'interaction avec le monde ou *mana*.
- 16 Et iii) le troisième regard (Peirce 1908) qui considère le parcours spirituel, à la manière d'une démonstration par l'absurde en réponse au regard de Durkheim, comme un oubli

ou un abandon de soi nécessaire à l'accès à l'altérité. Ainsi le lien entre sémiotique et spiritualité peut se concevoir en au moins deux prises différentes sur la signification :

- i. La spiritualité comme forme de vie transcendante dont l'enjeu principal de l'actant est celui de « mieux se connaître », de trouver dans l'exercice de la croyance un terrain d'apaisement des passions liées à soi ainsi qu'un motif de progression dans son être profond ;
- ii. La spiritualité comme forme de vie dans l'ombre du sujet dont l'enjeu principal de l'actant est de « mieux connaître », de créer un espace de sens transcendant l'être en ceci qu'il le décentralise tout en l'aidant à conquérir de nouveaux cadres de pertinences et de connaissances.

2. Présentation du corpus d'étude

- 17 Dans cet article, nous comparons trois tableaux relatifs à l'iconographie de Marie-Madeleine pénitente :

Figure a



La Tentation de sainte Madeleine, Jacob Jordaens (vers 1620), conservé au Palais des Beaux-Arts de Lille.

Figure b



Sainte Marie-Madeleine en extase, Pierre Paul Rubens (1619-1620), conservé au Palais des Beaux-Arts de Lille.

Figure c



Marie-Madeleine en méditation, Massimo Stanzione (vers 1630), conservé au Musée National d'Histoire et d'Art du Luxembourg.

- 18 Ce travail est mené en étroite collaboration avec l'historien de l'art Nicolas Marin Bayona dans le cadre d'un prolongement cohérent au projet. Le corpus d'œuvres à l'étude pour cet article fait donc partie conjointement du corpus principal d'œuvres d'art des musées partenaires du projet (le Musée des Beaux-Arts de Lyon, le Palais des Beaux-Arts de Lille et le Musée National d'Histoire et d'Art du Luxembourg) et du potentiel musée complémentaire que nous concevons comme corpus spécifique visant l'encadrement de l'interprétation des visiteurs dans la prévision de leurs parcours personnalisés. Concernant le corpus d'encadrement, il se constitue de 17 œuvres d'art peintes entre le ^{xvi}^e et le ^{xvii}^e siècle à partir duquel nous avons opéré une sélection géographico-artistique. Nous nous sommes en particulier intéressés aux écoles italiennes et flamandes auxquelles se rattachent les auteurs de nos trois tableaux d'intérêt — Stanzione appartenant à l'école italienne, tandis que Rubens et Jordaens sont représentants de l'école flamande.
- 19 Ce corpus d'encadrement représente ainsi la période d'intérêt de notre étude à travers l'iconographie particulière de Marie-Madeleine pénitente représentée dans des séquences de méditation (Le Caravage, 1593-1594 ; Le Sueur, ^{xvii}^e siècle ; Gentileschi, 1621-1622 et 1631 ; Coignet, ^{xvi}^e siècle ; Brueghel l'Ancien, ^{xvii}^e siècle), d'extase (Guido Reni, 1628-1629 ; Le Caravage, 1606 ; Gentileschi, 1620-1625 ; Finson, 1613 ; Van Dyck, 1620-1635) ou de tentation (Janssens, ^{xvi}^e siècle ; Janssens II, vers 1695). Notre corpus d'encadrement présente également quelques scènes empruntées à d'autres iconographies qui ont pour fonction d'illustrer l'identité de Marie-Madeleine, de la facetter à partir d'autres vécus de significations comme la crucifixion ou descente de croix du Christ et le *noli me tangere*, scènes où la présence de Marie-Madeleine est

iconique (Lambert, 1638 ; Lastman, 1632 ; Rubens, 1617 ; Maître de l'Adoration des Mages, XVI^e siècle ; Guido Reni, 1617...etc.).

- 20 Concernant le musée complémentaire, il est essentiellement constitué des œuvres de la base Crotos selon la requête suivante d'œuvres comprises entre 1510 et 1990 pour le sujet d'œuvre « Marie-Madeleine pénitente » et la catégorie d'objet « peinture ». Cette requête génère 161 résultats qui englobent notre corpus central d'analyse et peut avoir une marge d'erreur de quelques pourcents — œuvres référencées plusieurs fois, métadonnées incorrectes, faux-positifs — soit environ une cent-cinquantaine d'œuvres pour ce corpus intertextuel élargi. Pour rappel, si ici nous avons choisi de délimiter le tissu des liens possibles à faire à partir de nos trois tableaux sur la base d'une seule iconographie — l'iconographie de Marie-Madeleine représentée comme pénitente — il est bien sûr envisageable de constituer un musée complémentaire plus vaste qui se voudrait plus ambitieux et représenterait plusieurs iconographies de Marie-Madeleine prise alors comme une thématique large.
- 21 Dans ce second cas, d'après les résultats de la base de données Crotos, le nombre de tableaux candidats au musée complémentaire passerait de 161 œuvres à 219 œuvres. Ce bref comparatif numérique nous permet également d'estimer la place importante de l'iconographie de Marie-Madeleine pénitente (Iconographie 1) par rapport à ses autres iconographies où elle reste le personnage principal — elle est en effet plus largement représentée dans des scènes où elle est un sujet secondaire — comme c'est le cas dans sa représentation en tant que courtisane (Iconographie 2), myrophore (Iconographie 3) ou symbole d'espoir en la Résurrection dit aussi *Noli me Tangere* (Iconographie 4). Ainsi est-il important de constater que les iconographies où Marie-Madeleine apparaît préférentiellement seule sont le plus souvent celle de sa pénitence (Iconographie 1) et plus rarement celle de son élévation au ciel avec ou sans extase (Iconographie 5) et celle où elle représente la douleur au moment de la Passion (Iconographie 6). Plus encore, quand elle n'est pas représentée seule, Marie-Madeleine est le deuxième sujet le plus important du tableau après Jésus de Nazareth et ce notamment dans ses représentations en tant que myrophore ou dans le *Noli me Tangere* qui ont tous deux pour base des scènes religieuses narrant le rôle de la sainte femme dans l'ensevelissement de Jésus de Nazareth, au repas chez Simon et au moment de la Renaissance de Jésus (en jardinier) dont elle a été le premier témoin.
- 22 Ainsi, l'identité représentée de Marie-Madeleine est partagée par plusieurs focus de représentation artistique qui déterminent à termes l'image projetée que le visiteur garde de la sainte. Cette ambiguïté identitaire n'est d'ailleurs pas nouvelle en ceci qu'elle apparaît bien avant la période de Renaissance artistique à laquelle s'intéresse l'article. En effet, en 591, le pape Grégoire le Grand décrétait l'unification de la figure de la sainte, cherchant à résoudre le problème de sa dispersion en trois personnages distincts de la Bible : i) la pécheresse du repas chez Simon ; ii) Marie de Béthanie, sœur de Marthe et de Lazare et iii) Marie de Magdala qui assista à la Crucifixion et à la Résurrection. Pourtant cet acte officiel de Grégoire le Grand ne va pas suffire à faire oublier cette tripartition identitaire et la sainte Marie-Madeleine continuera à être représentée et/ou narrée comme un personnage aux multiples facettes, à la fois toujours la même et à la fois toute autre. Plus encore, au XIII^e siècle, on verra apparaître, avec les écrits de Jacques de Voragine dans *La Légende dorée* (1261-1266), une autre interprétation de la sainte, plus noble mais toujours pécheresse :

Marie-Madeleine naquit de parents nobles, et qui descendaient de famille royale. Son père s'appelait Syrius, sa mère Eucharie. Avec son frère Lazare et sa sœur Marthe, elle possédait la place forte de Magdala, voisine de Génésareth, Béthanie, près de Jérusalem, et une grande partie de cette dernière ville ; mais cette vaste possession fut partagée de telle manière que Lazare eut la partie de Jérusalem, Marthe, Béthanie, et que Magdala revint en propre à Marie, qui tira de là son surnom de Magdeleine. Et comme Madeleine s'abandonnait tout entière aux délices des sens, et que Lazare servait dans l'armée, c'était la sage Marthe qui s'occupait d'administrer les biens de sa sœur et de son frère. Tous trois, d'ailleurs, après l'ascension de Jésus-Christ, vendirent leurs biens et en déposèrent le prix aux pieds des apôtres. [...]

Autant Madeleine était riche, autant elle était belle ; et elle avait si complètement livré son corps à la volupté qu'on ne la connaissait plus que sous le nom de la Pécheresse. Mais, comme Jésus allait prêchant çà et là, elle apprit un jour, sous l'inspiration divine, qu'il s'était arrêté dans la maison de Simon le lépreux ; et aussitôt elle y courut ; mais, n'osant pas se mêler aux disciples, elle se tint à l'écart, lava de ses larmes les pieds du Seigneur, les essuya de ses cheveux et les oignit d'un onguent précieux : car l'extrême chaleur forçait les habitants de cette région à se servir, plusieurs fois par jour, d'eau et d'onguent [...]. (de Voragine, 1261-1266, extraits manuscrit I)

- 23 Cette interprétation de la sainte comme noble ayant été en capacité de financer le pèlerinage de Jésus de Nazareth et des apôtres, peut être considérée comme un important tournant dans son histoire identitaire en tant qu'elle envisage que Marie-Madeleine ait pu avoir un rôle plus important que celui de disciple ou de simple pécheresse qui lui étaient couramment attribués au Moyen-âge, époque historique où de nombreuses légendes contribuent à fabriquer et disperser peu à peu l'image de la sainte (Burnet 2004). Si dans l'Antiquité, l'image de la sainte bénéficiait encore de l'influence dominante des textes sacrés des Evangiles et des écrits apocryphes — dans ces textes traditionnels Marie de Magdala est décrite comme la *Sponsa Christi* ou épouse spirituelle de Jésus ou bien comme la plus importante des apôtres —, à l'époque moderne son image porte les traces des effets entropiques du Moyen-âge. En particulier, l'une de ses iconographies semble s'être popularisée plus que les autres : l'image de la sainte représentée comme une pécheresse que l'on renie malgré sa pénitence (Duchet-Suchaux & Pastoureau, 2006). C'est ainsi qu'à l'époque moderne, la représentation de Marie-Madeleine dans l'art sacré se lie à celle de Marie l'Égyptienne partageant des attributs similaires comme leurs cheveux longs utilisés en guise de vêtement et leur corps nus³.
- 24 Dans la peinture baroque italienne et flamande à laquelle s'intéresse notre corpus, Marie-Madeleine est donc principalement représentée à travers son iconographie de pécheresse avant d'évoluer à celle de courtisane durant la Renaissance. Les attributs les plus fréquents qui lui sont alors associés sont le vase de nard — référent au repas chez Simon — la tête de mort, ses cheveux noués d'une manière si particulière et une couronne d'épines. Plus rarement on trouvera l'artefact du miroir associé à son image de courtisane. Ainsi à la période concernée par nos analyses, il est attendu que la sainte soit représentée selon l'iconographie dominante du XVII^e — l'Iconographie 1 de Marie-Madeleine pénitente — avec des valeurs morales et sociales situées s'attachant à sa pénitence, en l'occurrence une résistance plutôt forte au pardon de la sainte. Plus encore on s'attend à ce que ses représentations suivent les principales caractéristiques du courant artistique baroque, soit pour la peinture, l'utilisation de couleurs chaudes et de forts contrastes de lumière (clair-obscur), des effets de mouvements marqués par les

gestes des personnages et la représentation omniprésente de drapés, des lignes de forces diagonales ainsi qu'une forte expressivité des personnages passant préférentiellement par le moyen des regards.

3. Hypothèse et méthode de travail

- 25 Notre hypothèse de départ est que la représentation d'une thématisation du spirituel s'accompagne d'une complexification identitaire du sujet représenté et nous testerons cette hypothèse par l'expérience d'une analyse comparative entre trois séquences de vie spirituelle de la sainte — la tentation, l'extase et la méditation. Cette expérience comprend trois parties d'analyse correspondant respectivement aux trois tableaux de notre corpus d'étude interprétés au prisme des trois acceptions de la spiritualité recensées dans le cadre théorique. La première acception de spiritualité d'après Durkheim sera testée à l'occasion de l'analyse du tableau de Jordaens ; l'acception peircienne de celle du tableau de Rubens, le tableau de Stanzione servant de contrepoint à ces deux primes analyses. Pour ce faire, nous chercherons dans les œuvres des indices de représentation de l'identité du sujet, ce qui nous amènera à qualifier son identité narrative au sein de l'objet de discours pictural. Cette identité narrative est le fruit d'une médiation de point de vue d'un artiste sur son sujet dont le récit produit est le résultat d'une série de choix que l'opération sélective oriente par la restriction de possibles expressifs.
- 26 Nous nous en tiendrons donc, dans l'analyse qui suit, au relevé d'indices solidaires au plan de l'énonciation successivement mis en perspective avec certains savoirs encyclopédiques qui les éclairent, les nuancent ou les contredisent. Enfin, ces indices propres à qualifier l'identité narrative seule de Marie-Madeleine seront interprétés comme indices de complexification identitaire aux conditions que : 1) cette complexité est justifiable sur l'une ou l'autre des valences ou dimensions d'intensité et d'extensité (Zilberberg, 2002 ; Fontanille, 2003) ; 2) cette complexité est irréductible à la modalité épistémique d'improbabilité (Greimas, 1979 ; 1983, pp. 191-193), en tant que l'une des « appréciations formulées à la suite du faire interprétatif » (*Ibid.*, p. 191) instaurant une « distance fiduciaire entre les paroles de l'autre et l'adhésion qu'il convient de leur témoigner » (*Ibid.*, p. 192) correspondant au « paraître » de l'incertitude, son « être » complémentaire sur un carré greimassien (*Ibid.*, p. 193) ; 3) les forces résistantes de réduction de la complexité sont inférieures aux forces résistantes d'augmentation de la complexité. Dans le cas où elles se trouveraient supérieures, on invaliderait notre hypothèse de départ posant pour vraie la spiritualité comme facteur de complexification identitaire.

4. Complexification identitaire, maîtrise de soi et hyperspiritualité durkheimienne : éléments d'analyse du tableau *La Tentation de sainte Madeleine* (Jordaens, 1620)

- 27 Nous débutons notre analyse avec le tableau de Jordaens peint vers 1620 [figure a]. Ce tableau représente une séquence de tentation, cornélienne mise à l'épreuve de Marie-Madeleine qui doit faire face au dilemme entre son ancienne vie de courtisane —

et par extension de pécheresse selon les standards chrétiens — et une vie d'ascète davantage spirituelle que matérialiste. Face à ce choix, Marie-Madeleine tombe sous le joug d'une évidence morale : elle ne peut se permettre d'accepter les bijoux que lui fait miroiter une vieille femme à sa droite⁴. Tous les regards sont tournés vers elle, témoins et acteurs de sa tentation divisés selon une parfaite symétrie entre un pan gauche du tableau tentateur — composée d'un homme⁵ tirant la langue tenant des serpents dans sa main et de la vieille dame aux bijoux comme représentation directe du vice — et un pan droit vertueux composé de l'ange à la gauche de Marie-Madeleine et de l'artefact du crâne évoquant la vanité, solidement tenu entre ses deux mains.

- 28 Cette mise en scène moralisatrice est au service d'un rappel frappant : savoir résister aux tentations du monde fait partie de l'apprentissage spirituel ou autrement dit du chemin empli de passions de Marie-Madeleine. Ce chemin vers la spiritualité est encore tout à tracer pour elle et il s'avère plein d'épreuves intermédiaires auxquelles elle ne s'attendait pas. Pourtant, malgré les fortes tensions en sa défaveur, Marie-Madeleine résiste, s'accrochant au crâne comme elle s'accroche au principe de vanité du péché et d'égalité devant la mort. Ainsi, ce tableau nous enseigne-t-il une leçon précieuse du christianisme : que nous pouvons tous nous convertir, Marie-Madeleine faisant office de modèle accessible afin de nous prodiguer cet enseignement.
- 29 De plus, on note les indices suivants relatifs au tableau de Jordaens et aptes à tester notre hypothèse de la spiritualité comme source de complexification identitaire :

i. **La relation entre les actants** : dans ce tableau, on observe une mise en équilibre caractéristique des forces en jeu entre le bien et le mal. En effet, il y a deux actants soutenant la vertu (le crâne, l'ange) et deux actants représentant le vice (la vieille dame aux bijoux et l'allégorie monstrueuse pour le vice). Le crâne en tant qu'artefact régulier de l'iconographie de Marie-Madeleine est ici considéré comme un actant en ceci qu'il modifie significativement l'agir théorique de Marie-Madeleine de par sa force de signification symbolique. Cet équilibre visuel, en position de stabilité parfaite des forces résistantes, qualifie la volonté de conversion de Marie-Madeleine, placée au cœur d'un carrefour de possibles de résolution de la scène. Sa décision de prendre ou de ne pas prendre les bijoux est alors décisive, cet indice de volonté évaluant ses qualités morales en contexte trouble d'un apparent conflit d'intérêt. L'identité narrative de Marie-Madeleine est alors constituée de manière complexe en ceci qu'elle se tient en appui sur au moins deux systèmes de valeurs en concurrence dialectique, la moralité et l'immoralité, systèmes qui sont à leur tour représentés par une batterie de quatre actants distincts. Marie-Madeleine est alors une figure de l'entre-deux dont on ne peut pas exactement estimer la part constitutive identitaire de vice et de vertu. À ce titre, Rubens ne nous propose pas de trancher quant au caractère vertueux ou non-vertueux de Marie-Madeleine, préférant suspendre son choix implicité entre les bijoux et la spiritualité, cette suspension étant impliquée directement par la représentation cohérente d'une séquence de tentation. On peut toutefois avancer que Jordaens fait ainsi le choix d'une indélimitation identitaire, Marie-Madeleine étant représentée à la croisée de plusieurs ancrages possibles de son identité ;

ii. **La direction et la longueur du regard de Marie-Madeleine** : ce tableau témoigne par l'orientation trouble de son regard d'une tension constitutive entre deux destins suspendus. En effet, l'œil gauche de Marie-Madeleine est clairement dirigé vers son objet-valeur — la coupe à bijoux — tandis que son œil droit, quant à lui ombragé, semble nous rediriger vers un autre regard moins évident : celui de ses mains enserrant le crâne avec fermeté et dont les contours ovales ne sont pas sans rappeler la forme même d'un œil lové entre les cils de ses paupières. Ainsi, Marie-Madeleine semble-t-elle regarder deux fois plutôt qu'une. Aux prises de son passé et de son futur, elle incarne alors la responsabilité nouvelle qu'elle est en

train d'acquérir sur son présent. Là encore, l'énonciation par le regard des relations qu'elle entretient avec un objet-valeur (les bijoux) et un objet de connaissance (le crâne) tente de thématiser une tension non-linéaire et fondamentalement transitive dont on ne peut pas prédire la résolution de manière certaine. Dans ce cas, l'indice de longueur mesurant la distance entre la source et l'objet visé du regard nous donne des informations précieuses nuanciant cette complexité. En effet, le regard court de Marie-Madeleine sur la vanité par rapport au regard long de Marie-Madeleine sur les bijoux énonce la différence d'importance et d'influence à accorder à ces deux objets. Ainsi, le rapport de proximité de regard de Marie-Madeleine étant plus grand pour le crâne que pour les bijoux, son discours visuel laisse entendre que son choix portera sur la vertu plutôt que sur le vice. De même que la relation entre les actants (i) se trouvait partagée dans l'espace, Marie-Madeleine est représentée plus proche de l'ange que de la représentation monstrueuse et de la vieille dame. L'identité narrative de Marie-Madeleine chez Jordaens se précise alors comme étant plus proche de la sainteté que du péché soit un modèle positif de conversion pour les potentiels chrétiens ;

iii. **L'énonciation de la passion :** enfin, ce tableau met en place une tension narrative complexe articulée autour de l'axe paradigmatique de la mêmété (*l'idem*), figurant le fil conducteur d'un soi résistant à toute rédemption, et de l'axe syntagmatique d'ipséité (*l'ipse*), cristallisant en un point de bascule précis du récit les enjeux d'un repentir inconstant (Ricoeur 1988). L'énonciation de la passion passe alors par l'expression continue de cette inconstance qu'on retrouve notamment dans le système d'oppositions entre ombre et lumière, propreté/saleté, vice/vertu, jeunesse/vieillesse, fadeur/éclat...etc. L'expression d'une dimension passionnelle dans la représentation est également un indice de densification des relations identitaires entretenues entre les actants. Plus particulièrement, pour l'identité de Marie-Madeleine, il s'agit d'inscrire son identité narrative à l'interface d'au moins deux parts de soi concurrentes (*l'idem* et *l'ipse*) facettées à leur tour par des identités allégoriques fortes (l'ange, la vieille dame, l'homme-serpent) à partir desquelles elles s'évaluent.

- 30 Ainsi, la séquence de tentation de Marie-Madeleine présente-t-elle le caractère inépuisable de l'ipséité tout en identifiant cet emblème de l'iconographie religieuse comme un élément de résistance en prise avec l'inconstance passionnelle de son envie. En ceci, la suspension éternelle du moment de représentation de ce tableau — au milieu de la scène — fait de celui-ci l'exact symbole d'une contradiction éprouvée entre difficulté de la résistance et maintien d'une tension distante avec l'objet-valeur. La question de la spiritualité n'est pas alors envisagée comme une *méta-spiritualité*, un jeu avec le réel dans lequel le lâcher prise des valeurs serait un atout pour la scène mais au contraire, comme une indétermination dramatisée dont les marges de manœuvre morales constituent un réel inconfort mental pour le sujet. La spiritualité n'est pas non plus envisagée comme une *mana-spiritualité* en ceci que Marie-Madeleine n'est pas représentée dans un espace d'instabilité fécond, positif, mais plutôt dans un espace problématisé qui n'envisage pas comme possibilité viable le maintien de réalités contradictoires. En effet, dans ce tableau de Jordaens, la spiritualité est plutôt représentée comme une maîtrise de soi médiée par des enjeux duels entre un extérieur et un intérieur, et entre plusieurs intérieurs au regard de plusieurs extérieurs. La forme de vie de la spiritualité de Marie-Madeleine par Jordaens se rapproche donc davantage de l'*homo duplex* durkheimien et s'ancre à un niveau de représentation sociale du spirituel qui tend à complexifier l'identité de Marie-Madeleine. On peut penser que cette complexification identitaire est au profit de la justification de maintien du rôle de

la forme de socialité religieuse, la spiritualité s'inscrivant alors comme nécessité régulatrice des passions constitutives de l'être tenté par le péché.

5. Dépouillement identitaire, abandon de soi et méta-spiritualité : éléments d'analyse du tableau de *Sainte Marie-Madeleine en extase* (Rubens, 1619-1620)

- 31 Le deuxième tableau, de Pierre Paul Rubens, peint pour l'église des Récollets vers 1619-1620⁶ [figure b] représente une séquence d'extase, au cœur de laquelle Marie-Madeleine, habituel modèle de conversion chrétienne, gît à terre, son corps abandonné au bord d'un précipice et dont on a retiré toute trace chromatique de vitalité. En effet, dans son iconographie de la repentance, il coexiste deux possibilités de représentation de la séquence d'extase : 1) l'état extatique comme élévation, Marie-Madeleine physiquement et symboliquement représentée dans les airs dans un état de vie spirituelle augmentée, 2) l'état extatique comme abandon du corps, le corps lâche de Marie-Madeleine lesté sur le sol, signe d'une absenthéisation de la vie présentifiant la mort. D'après les indices picturaux à disposition (chromatisme blanc-bleu du corps, regard vide, élasticité des membres), la représentation de l'état extatique chez Rubens semble davantage thématiser la diminution que l'élévation spirituelle.
- 32 En effet, la sainte est accompagnée de deux anges, l'un soutenant son corps avec peine, l'autre regardant vers le ciel, dans une dernière prière, priant pour l'âme de Marie-Madeleine. C'est avec l'aspectualité terminative de cette scène privée de toute perspective d'inchoativité, que le caractère vain d'une prise en charge de la pratique religieuse de Marie-Madeleine est souligné. Les anges autour d'elle se trouvent ici démunis, face à leurs responsabilités, accablés par la volonté divine. Dans cette représentation, il est difficile de cerner si c'est l'atteinte de l'extase qui conduit Marie-Madeleine à cette condition dramatisée d'abandon quasi-*mortem* ou si c'est en s'abandonnant spirituellement que Marie-Madeleine a été foudroyée par l'extase. Dans le premier cas comme dans le second, la représentation de la spiritualité chez Rubens se trouve compatible avec une méta-spiritualité telle que l'envisage Peirce en rapport avec la notion-phare de *usement* : la spiritualité est un jeu de langage borné sur le plan pragmatique qui s'acquiert par l'exercice d'une forme de lâcher prise à l'intérieur même de ce jeu. Ainsi quelle que soit la sanction induite dans cette mise en scène — l'abandon comme moyen d'accès nécessaire à l'extase spirituelle ou l'abandon comme erreur déterminante du sujet croyant dans l'exercice de sa conversion — la dialectique contrôle/perte de contrôle demeure au cœur du tableau. Plus encore, cette dialectique est soutenue par de nombreuses oppositions chromatiques (couleurs froides du corps et du drapé de Marie-Madeleine vs. couleurs chaudes du vêtement de l'ange à sa gauche et de la peau de l'ange à sa droite ; lumière du ciel vs. obscurité du décor) et topologique (le haut du ciel vs. le bas du sol). Ainsi dans cette scène où la sainte est absente d'elle-même — mais peut-être quelque part ailleurs accrochée au regard du spectateur à travers ce regard mi-clos, intrigant et catalytique qu'elle semble lui adresser — nous retrouvons plusieurs indices représentant — à l'inverse de notre hypothèse de départ — un certain dépouillement identitaire :
- i. **L'écart de responsabilité entre les actants** : le regard clos de Marie-Madeleine, marqueur de cette absence, et pourtant si haut levé en direction du ciel attire le regard du spectateur vers cet éclat de lumière perçant le décor. Cet éclat que l'ange paré de rouge fixe également

s'appréhende naturellement comme une présentification de Dieu et comme la trace du sujet responsable de l'état inhabituel de Marie-Madeleine. La volonté divine est alors l'interprétant le plus cohérent de cette scène dont on ne connaît que le résultat et dont on n'a que de minces traces de son déroulement comme les deux artefacts laissés tombés par Marie-Madeleine lors de sa chute, le dos du crâne et le vase de nard avec lequel elle parfuma traditionnellement les pieds de Jésus, son maître et expiateur. Dans cette scène, l'écart entre la responsabilité des actants est manifeste. En effet, la sainte Marie-Madeleine à demi-morte ne semble plus responsable ni de son corps, ni de son âme. Pour son corps, nous nous fondons sur l'indice de l'ange à sa droite qui porte son enveloppe charnelle tandis que pour son âme, nous nous référons au second ange à sa gauche qui semble prier pour son pardon. Ces indices soutiennent particulièrement bien l'hypothèse d'un dépouillement identitaire de Marie-Madeleine chez Pierre Paul Rubens. On peut le constater en ceci que sa représentation se caractérise par une absence de contrôle, sa tenue identitaire étant maintenue par les anges autour d'elle qui la soutiennent avec peine. En ceci, sainte Marie-Madeleine apparaît-elle comme dépossédée de ses pouvoirs rudimentaires d'action et de volonté ;

ii. **La manière du regard** : plus encore, ces yeux implacablement fermés sont plongés dans un entre-deux à la fois profondément réflexif et transcendant, à la fois ici et ailleurs. Impénétrable, ce regard ne semble pas manifester d'expression ou de manière d'être particulière en dehors de l'indice de laisser aller qu'il présuppose. D'une part dirigé vers l'incarnation céleste de Dieu, d'autre part dirigé vers le spectateur, ce regard semble nous renvoyer à une négation même de sa présence en tant qu'il constitue un indice de l'absence de Marie-Madeleine prise entre deux eaux. Cette prise ou absence de prise sur la vie reflète justement l'importance de la manière du regard dans la représentation de la vie. En l'absence de cette manière qualifiable, la qualité vitale qu'on accorde à la sainte est si faible que l'on ne peut presque rien en dire à part qu'elle constitue un rappel à notre propre mort, soit un discours redondant de la vanité également soutenu par l'artefact du crâne abandonné. Ainsi, l'indice d'un manque de manière, attendu et interprétable, dans le regard de Marie-Madeleine est un second appui fort qui manifeste son dépouillement. En ceci son abandon d'elle-même semble si profond qu'il absentifie jusqu'à l'être de sa perception, soit le regard en tant qu'interface productrice de signification dans les rapports qu'un individu entretient avec le monde. Dans la représentation de Rubens, Marie-Madeleine est donc littéralement privée de la capacité à interagir avec son environnement par les sens, et en particulier par le sens de la vue dont elle semble presque totalement privée ;

iii. **Une tension narrative externalisée** : enfin, concernant la tension narrative mise en place par Rubens, le tableau semble conclure l'articulation problématisée entre un soi *idem* et un soi *ipse*, par la thématization d'une extériorité tensive et passionnelle. En effet cet extérieur est caractérisé par le silence, le relâchement des efforts physiques et psychiques de Marie-Madeleine dont tous les canaux de communication (regards, gestes, tonicité corporelle...etc.) semblent inaccessibles. Ce temps fort et tranquille dans l'iconographie de Marie-Madeleine semble marquer le franchissement d'un seuil qualitatif, sans retour possible, de son apprentissage spirituel, d'après lequel l'extase apparaît comme un dépassement difficile. Que ce soit parce qu'elle est entrée en contact avec Dieu temporairement ou durablement, cette rencontre l'a définitivement changée et soit parce qu'elle est réellement morte, soit parce qu'elle s'est élevée spirituellement, le crâne de la vanité lâché au bord du précipice est là pour nous rappeler que Marie-Madeleine n'en aura probablement plus l'usage. La sainte n'est plus concernée par les interactions entre actants et objets qui l'entourent ; elle n'est plus concernée par le salut de son âme dont le contrôle lui a échappé et qui est figurativement repris par la présence de l'ange priant à sa gauche ; elle n'est plus concernée ni par la vie (ange de droite) ni par l'exercice spirituel.

33 En somme, la représentation de Marie-Madeleine de Rubens donne à voir un écart contrastif entre une prise identitaire forte (complexification identitaire à la Jordaens)

et un lâcher prise identitaire (ici montré dans ce tableau). L'intérêt de ce dépouillement tient de la dimension sanctionnelle du plaisir dans l'idéologie religieuse qui tend à punir l'extase en ceci qu'elle incarne un trop grand plaisir pour le simple mortel, tout bon chrétien qu'il soit. Rejetée dans toutes les dimensions de son être, Marie-Madeleine est ainsi destituée de son statut de privilégiée ayant vue dieu en devant accuser d'une punition dantesque qui place, à un niveau de valeur équivalent, l'échange d'une rencontre avec dieu contre sa vie. De fait, l'abandon de soi ici mis en scène ne peut pas être rapporté à un moyen d'accéder à la spiritualité comme l'impliquerait l'adéquation à une méta-spiritualité peircienne. La représentation de l'abandon de soi est ici sanctionnée très négativement, ce qui s'inscrit une fois encore dans une continuité logique avec la morale chrétienne telle qu'elle est traditionnellement enseignée et d'autant au xvii^e — siècle de réalisation des trois tableaux de notre corpus d'étude — où le culte religieux et les dogmes et pratiques qui l'accompagnent sont massivement partagés par les chrétiens à travers le monde.

6. Réforme identitaire, dédramatisation de l'expérience spirituelle : éléments d'analyse du tableau de *Marie-Madeleine en méditation* (Stanzione, 1630)

- 34 Avec le dernier tableau *Marie-Madeleine en méditation* de Massimo Stanzione peint en 1630, on assiste cette fois à une véritable rupture avec l'iconographie moderne de Marie-Madeleine. En effet, cette fois-ci la sainte n'est pas placée au cœur d'une mise en scène qui la met à l'épreuve mais bien au contraire mise en valeur par une sobriété de mise en scène qui confine au mystère. Très peu des artefacts réguliers accompagnant son iconographie sont représentés ; seuls restent un crâne, un livre et son éternelle chevelure longue — et ici dorée. Plus encore, la première chose qui frappe à la vue de cette toile est sans doute l'aura intellectualiste et l'attention toute particulière et extrêmement appliquée de Marie-Madeleine dans son exploration sensorielle du crâne. Très sobrement, sainte Marie-Madeleine se tient penchée sur sa table. Sa concentration est profonde et la tête de mort qu'elle tient entre ses mains s'apparente davantage à une sphère ou à un atlas qu'à un crâne tant son orientation cache son identité au spectateur. Cette tendance à cacher est une première chose à noter de ce tableau d'inspiration caravagesque en ceci qu'elle témoigne d'une véritable dynamique épistémique privilégiant une vision de la connaissance dont l'exploration est médiée par l'obscurité.
- 35 Plus encore Marie-Madeleine est manifestement plus jeune que dans ses habituelles représentations et plus largement dans toutes ses iconographies possibles confondues [cf : Iconographies 1, 2, 3, 4, 5, 6]. Cette attribution de jeunesse à la figure de Marie-Madeleine est une initiative plutôt créative du peintre Massimo Stanzione, d'autant plus si l'on considère les représentations baroques de la sainte en Italie, avec lesquelles il a pu être en contact. De même, son apparente richesse n'est pas non plus chose courante dans les représentations du xvii^e siècle bien que *La Légende dorée* de Jacques de Voragine atteste ses origines royales. Si au xv^e et xvi^e siècles il n'est pas rare que de nobles dames commandent des portraits d'elles-mêmes avec les attributs de la sainte⁷, notre corpus dénombre très peu de représentations de la sainte qui s'inscrivent dans cette veine : Marie-Madeleine traitée pour elle-même, portant des vêtements

nobles, brodés avec plusieurs couleurs dont le doré⁸. Plus encore, le fait que la sainte soit représentée entièrement couverte par le vêtement — par opposition à ses nombreuses représentations où elle est entièrement ou partiellement nue couverte de sa chevelure dorée ou d'un simple drapé unicolore (Titien 1531, 1533, 1565, 1575, 1600 ; Luca Cambiaso 1577 ; Gilles Congnet 1580 ; Dominique Tintoret 1590 ; Giampetrino XVII^e siècle ; Guido Reni 1600 ; Antoine van Dyck & Pierre Paul Rubens 1618 ; Antoine van Dyck 1620 ; Orazio Gentileschi 1622-1628...etc.). Cet indice, central tant dans l'interprétation que dans la spatialité du tableau, revêt une importance capitale dans la proposition novatrice que donne à voir le peintre. Ainsi, Massimo Stanzione, nous propose-t-il une Marie-Madeleine désérotisée⁹, davantage estudiantine que luxurieuse, plus spirituelle que pécheresse, davantage noble que modeste, réengageant de fait une narrativisation moins connue de Marie de Magdala¹⁰ dans les discours artistiques, soit une lecture plus féministe de la figure de Marie-Madeleine portée sur la représentation de sa beauté considérée comme un sujet en soi.

36 Cette réforme identitaire de la figure iconographique de Marie-Madeleine est soutenue par de nombreux indices :

- i. **Une augmentation de son actance volontaire** : en effet, cette troisième représentation de Marie-Madeleine constitue une forte rhétorisation de son espace identitaire dans le sens d'une accentuation conjointe des axes paradigmatique et syntagmatique de l'*idem* et de l'*ipse*. Son extrême concentration autour du crâne, artefact-globe synonyme d'exploration, sert de mise en scène à cette chorégraphie synchronique et statique, participant à la mise en synthèse de son être. D'après cette narration, la fusion parfaite entre son *idem* et son *ipse* serait permise par le maintien d'un état méditatif particulier, nécessitant un travail continu, s'inscrivant dans la pérennité des pratiques du « bon » chrétien. Cette augmentation de son potentiel actanciel et de son niveau de volonté dans les procès qui l'engage (ici la méditation) est du côté d'une simplification identitaire en tant qu'elle représente un premier facteur de dédramatisation de l'expérience spirituelle.
- ii. **Une double concentration** : ce tableau donne à voir une double acception de concentration ; concentration sur le plan thématique, Marie-Madeleine étant mise en scène à un moment d'extrême application spirituelle et une concentration des forces visibles mises en jeu. En effet, la distance entre le crâne et Marie-Madeleine est très faible et ces deux repères figuratifs constituent la quasi-intégralité des attracteurs visuels en présence. Ainsi le regard spectatorial est invité à multiplier les allers-retours dans une zone graphique limitée et densément investie. Cette zone de concentration à la densité de relation forte se trouve plutôt du côté d'une complexification identitaire tout en soutenant une vision nouvelle de son iconographie classique. Bien qu'il ne soit pas rare de trouver Marie-Madeleine représentée en train de méditer, dans notre corpus il est moins fréquent de la trouver représentée avec une telle expression de quiétude sur son visage¹¹. En ceci, la représentation de Marie-Madeleine méditant est revue par Massimo Stanzione en faveur d'une dédramatisation de son expérience spirituelle. Marie-Madeleine est alors interprétable comme une jeune femme maîtresse d'elle-même, stable et calme plutôt que tourmentée, changeante et passionnée — ce qu'on retrouve également dans les représentations de la sainte chez Georges de La Tour ou Godfried Schalken, mais qui demeurent des exceptions dans l'Iconographie 1 de Marie-Madeleine en tant que pénitente.
- iii. **Une commensurabilité tensive et narrative** : enfin, la sainte méditante de Massimo Stanzione propose un espace de tension narrative à la fois unidirectionnel et approfondi qui présente l'alignement de l'*idem* et de l'*ipse* du sujet comme une condition nécessaire du bon déroulement de la spiritualité. Dans ce cas, l'identité pré-narrative ricœurienne n'intervient plus de façon surplombante mais se change en une plateforme de conversion et de renouveau permanent du chrétien. Plus encore la pratique de la méditation devient un

enseignement à la portée de tous sans volonté de distinguer l'identité de Marie-Madeleine du chrétien commun. Cette commensurabilité de la tension narrative va dans le sens d'une perspective de régulation de la spiritualité telle qu'on la voit soulignée dans la littérature de Durkheim ou de Bergson. Au niveau de l'histoire des représentations de Marie-Madeleine, cette commensurabilité pose un regard neuf sur les traditionnelles dramatisations narratives et complexifications identitaires de la sainte, nous proposant ainsi de RE-voir Marie-Madeleine non plus comme un parangon de la complexité morale mais comme une représentante de la beauté spirituelle et de l'agréabilité de la conversion.

Conclusion

37 L'étude de corpus de la structuration dynamique des pratiques sémiotiques de construction identitaire dans l'iconographie de Marie-Madeleine repentante aura permis de faire émerger trois modulations entre un épisode de vie représenté et un ethos constitué :

38 a) La première modulation est liée à l'épisode de vie de la tentation [figure a]. L'identité de Marie-Madeleine dialogue alors entre vice et vertu et les forces sémiotiques qui l'entourent sont centripètes, son environnement formant un cercle dont les rayons sont attirés vers le centre dramatique que représente la suspension de décision de Marie-Madeleine en représentation sur la toile. Cette épreuve entre vice et vertu est dramatisée et problématisée, mise en lumière par une représentation passionnelle reposant en grande partie sur une complexification de la relation entre identité et spiritualité. Cette complexification s'adosse à trois éléments d'analyse : i) la relation de proximité physique et actantielle entre les personnages, solidaire sur le plan formel de l'énonciation visuelle ; ii) la place du regard de Marie-Madeleine dans la composition réglant la proxémie ; et iii) la construction d'une dimension passionnelle qu'on peut notamment voir dans les systèmes d'oppositions thématiques maintenus en tension narrative.

Cette première modulation de la figure iconographique de la sainte entretient une affinité forte avec la vision spirituelle de Durkheim comme hyperspiritualité ayant pour rôle celui d'interface de régulation entre une vie personnelle potentiellement peu vertueuse et une vie sociale dense et formatrice. Plus encore, il éclaire un paramètre définitoire trouble de la spiritualité en imposant la maîtrise de soi et le contrôle comme valeurs d'accès fondamentales de l'exercice spirituel et de l'ascétisme. Dans ce cas nos deux hypothèses de départ s'activent de manière complémentaire, conférant à cette représentation de la spiritualité une forme de vie complexe problématisant sa nature conjointement sociale et individuelle, c'est-à-dire articulant le concept d'*homo duplex* durkheimien au phénomène de complexification identitaire.

39 b) La seconde modulation est liée à l'épisode de vie de l'extase [figure b] dans l'atteinte d'un seuil terminatif. Elle élabore une identité non-dialectique de Marie-Madeleine grâce à une saisie rendue impossible par le caractère sans-retour de l'illumination. Dans cette représentation, l'épreuve de spiritualité de Marie-Madeleine est d'autant plus dramatisée et passionnée qu'elle la place au bord d'un précipice mortel — ce précipice est d'ailleurs le lieu de représentation que l'on aperçoit justement au bas et bord du tableau, en suivant la piste du bras lâché de Marie-Madeleine du tableau de Rubens. Cette surenchère dramatique passe par une thématisation et une expression fortes du dépouillement identitaire de la sainte. Ce dépouillement identitaire peut-être

attesté au moyen des trois éléments d'analyse suivants : i) l'appauvrissement du niveau de responsabilité de Marie-Madeleine dans la scène représentée, manifestant un déclin éthique et moral rattaché à son identité ; ii) l'absence de manière de son regard dépouillé de ses qualificatifs d'agir et d'être sensoriels ; ainsi que iii) l'externalité des tensions narratives mises en place, à la croisée du corps sans vie de Marie-Madeleine, qui semblent toutefois la traverser sans la toucher dans un effort impalpable hors de portée pour le spectateur comme pour la sainte.

Cette seconde modulation entretient quant à elle une affinité forte avec la méta-spiritualité peircienne dans le sens très particulier d'une négation du *miseusement* comme condition et composante de jeu logiquement inaliénable de l'expérience de vie. Dans ce cas, nos deux hypothèses de départ s'affrontent de façon inattendue sous la forme d'une résistance entre une forme de vie simplifiée par le déclin de l'identité de Marie-Madeleine — qui incarne beaucoup tout en devenant moindre — et une forme de vie méta spirituelle faisant office de rappel d'un avant temporel de ce déclin, avant cet abandon de soi et des jeux d'interaction impliquant nécessairement un état de vie. Cet affrontement se trouve somme toute superposable à un même projet de signification ; celui d'illustrer le caractère incertain et donc potentiellement dangereux ou fatal de l'abandon de soi comme chemin spirituel ; celui de thématiser les limites de l'ascétisme et du dépouillement identitaire à la manière d'un seuil à situer mais à ne pas dépasser.

- 40 c) Enfin la dernière modulation s'associe à l'épisode de vie de la méditation, particulièrement représentatif de l'Iconographie 1 et très amplement majoritaire dans notre corpus représentant les représentations de la sainte repentant à l'époque baroque. Cette modulation conçoit l'identité de Marie-Madeleine comme une dynamique fluide et fusionnelle qui semble écarter toute tentative de problématisation de son changement identitaire, donnant au changement la méliorativité d'une évolution à la fois banale et remarquable, parfaitement intégrée à la vie d'ascète et de chrétien pratiquant. En effet, cette dernière Marie-Madeleine — de Massimo Stanzione [figure c] — est une originalité notable par rapport à son identité classiquement attribuée au cours de son histoire iconographique en ce point fort de l'œuvre qu'elle parvient à dédramatiser l'expérience spirituelle et à en renouveler ses points d'ancrage théoriques. Cette dédramatisation a été montrée au moyen des trois éléments d'analyse suivants : i) l'augmentation de l'agir volontaire de Marie-Madeleine dont la liberté d'action est particulièrement peu contrainte par opposition à ses représentations habituelles — tête penchée en arrière, le regard absent ; ii) la double représentation de sa concentration plastique et thématique mise en scène au travers d'une mise en focus visuel d'une partie restreinte du tableau représentant le cœur de sa pratique de méditation et soulignant le superbe de son état de concentration ; et enfin c) le caractère commensurable de la tension narrative permettant à la fois de donner une mesure accessible de son identité et des enjeux qui l'investissent ainsi que de créer une proximité empathique forte avec le spectateur.

Cette dernière modalité de représentation plus positive et moins moralisatrice constitue, dans l'Iconographie 1 de Marie-Madeleine repentante, une magnifique remise en question de sa responsabilité identitaire auprès des publics et en particulier des chrétiens et/ou spectateurs de l'œuvre. En effet, en ne le représentant plus au travers du prisme d'une sanction morale des passions, le personnage de Marie-Madeleine s'ouvre à de nombreux possibles représentationnels qui émanciperaient sa figure identitaire de son parcours de conversion spirituelle, lui rendant une certaine autonomie. Si dans ce dernier cas, l'on conserve un ancrage

implicite avec l'hyperspiritualité durkheimienne en tant que maîtrise cruciale de soi, nos deux hypothèses de départ sont inadéquates pour décrire la forme de vie de spiritualité suggérée dans le travail de Massimo Stanzione.

- 41 En effet, si la forme de vie créée pourrait être forcée dans une première dialectique de complexification ou de non-complexification identitaire, cet axe problématique ne conviendrait pas à cette modulation identitaire spécifique. Plus encore si l'on se risquait à rapprocher sa forme de vie aux déterminants de l'hyperspiritualité durkheimienne, ceci impliquerait de dénaturer le propre du terrain régulateur mis en place dans l'*homo duplex*, terrain qui ne peut pas être présent en l'absence de problématisation d'un passage entre le soi individuel et le soi collectif. Ainsi la représentation de la sainte initie une tentative de renouveau par son autonomisation aux problèmes de conversion, et par là-même à certaines organisations sémiotiques telles que les dialectiques entre vice et vertu, contrôle et abandon de soi contre lesquelles elle affirme une résistance, parvenant à les mettre à distance. La proposition est d'autant plus intéressante qu'elle force le spectateur à RE-voir autrement ce que la sainte représente en tant que telle et ce que peut évoquer son rapport à la spiritualité pour les publics du XXI^e siècle.
- 42 À l'échelle d'intérêt du projet *Augmented Artworks Analysis*, cette analyse comparative permet d'entrevoir plusieurs parcours de visites possibles pour un visiteur dont on aurait comme objectif de programmer et de personnaliser sa visite au moyen d'un dispositif technologique constitué. Le premier parcours possible envisagerait Marie-Madeleine comme une exemplification des différentes phases de la conversion dont on pourrait garder un déroulement chronologique des épisodes de sa vie, depuis la séquence de tentation de Jordaens jusqu'à la séquence de méditation de Stanzione. Dans ce cas, le tableau de Stanzione offrirait l'occasion de représenter une discontinuité de formes de vie identitaire de la sainte, discontinuité qu'il faudrait accompagner par l'explication. Cette déstabilisation théorique aurait pour avantage majeure de constituer une curiosité pour le public expert, sachant que le tableau est moins connu et donc plus atypique, tout en constituant un « Pour aller plus loin » optionnel pour le visiteur novice. De même, ce premier parcours pourrait facilement être décliné pour les deux styles cognitifs étudiés dans le projet — le style encyclopédique et le style indiciaire — cette déclinaison pouvant prendre la forme d'une sélection localisée de l'information soit présenter davantage d'éléments en continuité théorique et bien attestés dans la littérature scientifique pour le « parcours encyclopédique Diderot » et davantage de pistes théoriques en relative "instabilité" pour correspondre aux besoins d'investigation du « parcours indiciaire Poirot ».
- 43 Le second parcours possible envisagerait la relation féconde entre identité et spiritualité à travers l'iconographie de Marie-Madeleine vue comme un motif d'exploration privilégié de cette relation. Dans ce cas, l'historicité des séquences de vie prises sur le plan narratif de la spiritualité ne serait plus un élément d'organisation pertinent et constituerait plus encore un frein à la compréhension transversale de sa structure identitaire. En effet, l'on peut ainsi penser à un parcours de visite ordonné du lien le plus intense entre identité et spiritualité (la dramatique Marie-Madeleine de Rubens) au lien le plus ténu entre identité et spiritualité (la Marie-Madeleine émancipée de Stanzione). Si ce type de parcours a l'avantage de sa transversalité thématique — le thème de l'identité parlant en tout temps, il offre aussi l'inconvénient d'être profondément adapté à un parcours indiciaire fondé sur la recherche d'indices

plutôt qu'à un parcours encyclopédique basé sur l'institutionnalisation de connaissances.

- 44 Enfin, pour conclure, la dernière analyse du tableau de Marie-Madeleine de Massimo Stanzione nous fait envisager un troisième parcours qui exposerait une identité non-linéaire de Marie-Madeleine, tantôt au pluriel — on parlerait de plusieurs Marie-Madeleine —, tantôt au singulier — on thématiserait les éléments qui soutiennent son unité identitaire. En somme, ce troisième parcours serait à l'image d'une formule scolaire bien connue, en trois étapes « thèse, antithèse, synthèse » qui engagerait les visiteurs sur une route médiane entre esprit critique et étapes théoriques balisées. Si le parcours était de nature ouverte et exploratoire, théoriquement plus adapté à un parcours indiciaire, il serait néanmoins transposable aux soucis du parcours encyclopédique en faisant des éléments théoriques les mieux attestés dans la littérature iconographique de la sainte des points d'étapes et repères divers pour les visiteurs les plus encyclopédiques. Plus encore, ce troisième parcours serait un bon compromis entre le respect d'une offre de visites guidées préexistantes et l'adaptation à une hétérogénéité potentielle de profils-visiteurs. Toutefois il demanderait sans doute un certain effort de déstabilisation des savoirs instituant les bases dites « fondamentales » de l'histoire de l'art. Reste à savoir si cet effort est le prix à payer d'une collaboration entre une triple domanialisation des savoirs institutionnels de la muséographie, de l'histoire de l'art et de la sémiotique et/ou si des solutions concessives peuvent globalement satisfaire les trois partis impliqués.

BIBLIOGRAPHIE

- ARASSE, Daniel (2000), *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Gallimard, chap. « La toison de Madeleine », pp. 97-122.
- ARRIEN, Sophie-Jan (2013), « L'expérience de la vie religieuse à l'épreuve de la philosophie : Heidegger lecteur d'Augustin », *Alter*, n° 2, pp. 9-27.
- BARTHES, Roland (1980), *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil, pp. 48-49.
- BASSO FOSSALI, Pierluigi (2011), « Actualités esthétiques, questions sémiotiques. Quelques controverses autour du domaine de l'art », *Signata*, n° 2, pp. 81-120.
- BASSO FOSSALI, Pierluigi (2013), « Le visuel entre des plis énonciatifs et métalinguistiques : les transpositions iconiques du sens », *Colloque international « Énonciation et Métalangages visuels »*, Université de Liège, Belgique, pp. 229-258.
- BASSO FOSSALI, Pierluigi (2014), « La valeur pour une sémiotique des pratiques », *Casa – Cadernos de Sémiotica Aplicada*, n° 12, vol. 2, pp. 11-54.
- BASSO FOSSALI, Pierluigi (2017), *Vers une écologie sémiotique de la culture : perception, gestion et appropriation du sens*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, pp. 133-176.

- BASSO FOSSALI, Pierluigi (2019), « L'image du devenir : le monde en chiffres et la passion du monitoring », *Signata*, n° 10. En ligne sur : [https://journals.openedition.org/signata/2261 ? lang=en](https://journals.openedition.org/signata/2261?lang=en).
- BERGSON, Henri (1932), *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, Paris, Félix Alcan, coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine, pp. 363-375.
- BOTTE, Marie-Paule, BRIAT-PHILIPPE, Magali & MAYNARD, Marie-Noëlle (2017), « Dossier pédagogique : Marie Madeleine. La passion révélée », Musée de Carcassonne. En ligne sur : [https://www.carcassonne.org/sites/default/files/paragraph/field_fichiers_ressources/2019-04/dossier %20p %C3 %A9dagogique %20Marie %20Madeleine.pdf](https://www.carcassonne.org/sites/default/files/paragraph/field_fichiers_ressources/2019-04/dossier%20p%C3%A9dagogique%20Marie%20Madeleine.pdf).
- BOTTON, Léo (2018), « Sémiologie et spiritualité ignacienne : revenir à l'analyse de Barthes », in GUYARD & MULLER (dir.), *Les Sources du sacré : nouvelles approches du fait religieux*, LAHRHA, Collection Chrétiens et Sociétés. Documents et Mémoire, pp. 75-92.
- BREDEKAMP, Horst (2015), *Théorie de l'acte d'image*, Paris, La Découverte, coll. Politique et Sociétés.
- BURNET, Régis (2004), *Marie-Madeleine. De la pécheresse repentie à l'épouse de Jésus*, Paris, Bayard.
- CABESTAN, Philippe (2015), « Qui suis-je ? Identité-ipse, identité-idem et identité narrative », *Le Philosophoire*, n° 43, pp. 151-160.
- CASSIRER, Ernst (1923-1929), *La Philosophie des formes symboliques*, Paris, Éditions de Minuit, rééd. 1972, 3 tomes.
- CATELLINI, Andrea (2016), « Écrire et instruire la méditation et la contemplation chrétiennes : les exercices spirituels d'Ignace de Loyola », *Communications & Langages*, n° 189, pp. 85-105.
- COLAS-BLAISE, Marion (2014), « Quand nier c'est agir – Vers une définition de la "textualité négative" », *Actes Sémiotiques*, n° 117. En ligne sur : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/5130>.
- COLAS-BLAISE, Marion, PERRIN, Laurent & TORE, Gian Maria (2016), *L'Énonciation aujourd'hui. Un concept clé des sciences du langage*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas.
- COURTÉS, Joseph, GREIMAS, Algirdas-Julien (1979), *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- DEKONINCK, Ralph (2016), *La Vision incarnante et l'image incarnée. Santi di Tito et Caravage*, Paris, Éditions 1 :1, coll. Ars.
- DEKONINCK, Ralph (2018), *Horreur sacrée et sacrilège : image, violence et religion (XVI^e et XXI^e siècles)*, Bruxelles, Académie royale de Belgique.
- DONDERO, Maria Giulia, BEYAERT-GESLIN, Anne & MOUTAT, Audrey (dir., 2017), « Les plis du visuel. Réflexivité et énonciation dans l'image », Limoges, Éditions Lambert Lucas, pp. 17-24.
- DONDERO, Maria Giulia (2018), « La remédiation d'archives visuelles en vue de nouvelles iconographies : le cas de la MediaVisualization de Lev Manovich », *Interin*, n° 1, vol. 23, pp. 85-102.
- DONDERO, Maria Giulia (2019), « Visual semiotics and automatic analysis of images from the Cultural Analytics Lab: how can quantitative and qualitative analysis be combined? », *Semiotica*, n° 230, pp. 121-142.
- DUCHET-SUCHAUX, Gaston & PASTOURNEAU Michel (2006), *La Bible et les Saints*, Paris, Flammarion, p. 238.

- DURKHEIM, Émile (1912), *Les Formes élémentaires de la vie religieuse. Le systématique totémique en Australie*, Paris, Presses Universitaires de France, rééd. 1968.
- ECO, Umberto (1962), *Opera Aperta*, Bompiani, Milan ; trad. fr. *L'Œuvre ouverte*, 1965, Paris, Éditions du Seuil, pp. 195-205.
- ERHARDT, Michelle A. & MORRIS, Amy M. (2012), *Mary Magdalene, Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*, Leiden, Brill.
- FICKERS, Andreas (2012), *Exposition et médias : photographie, cinéma, télévision*, Lausanne, L'âge d'Homme.
- FLOCH, Jean-Marie (1990), *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes les stratégies*, Paris, Presses Universitaires de France, rééd. 2002.
- FLOCH, Jean-Marie (1995), *Identités visuelles*, Paris, Presses Universitaires de France.
- FONTANILLE, Jacques (2008), *Pratiques sémiotiques*, Paris, Presses Universitaires de France.
- FONTANILLE, Jacques (2021), « Le spirituel entre immanence et transcendance. Pour une topologie anthroposémiotique », *Colloque International Sens de la transcendance, Sémiotique et spiritualité*, Université Laval, pp. 20-21. En ligne sur : <https://asso.unilim.fr/fedros/wp-content/uploads/sites/12/2021/06/Programme-et-Resumes-Colloque-Sens-Transcendance-Semiotique-et-spiritualite-par-Zoom-juin-2021.pdf>.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1973), *Anthropologie Structurale 2*, Paris, Plon Éditions.
- MANOVICH, Lev (2015), *Software takes command*, Londres, Bloomsbury Publishing.
- MITCHELL, William John Thomas (2005), *What Do Pictures Want?*, Chicago, University of Chicago Press.
- ORTENBERG, Veronica (1992), « Le culte de sainte Marie-Madeleine dans l'Angleterre anglo-saxonne », in *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge*, tome 104, n° 1, pp. 13-35.
- PANIER, Louis (1978), « Sémiotique du commentaire : Problématique et procédures d'analyse », *Revue des sciences religieuses*, n° 52, vol. 3-4, pp. 201-226.
- PEIRCE, Charles Sanders (1908), « A Neglected Argument for the Reality of God », *Hibbert Journal*, vol. 7, pp. 90-112.
- RANCIÈRE, Jacques (2003), *Le Destin des images*, Paris, Éditions La Fabrique.
- RASTIER, François (2011), *La Mesure et le Grain. Sémantique de corpus.*, Paris, Champion, coll. Lettres numériques.
- RAUX, Sophie (2018), « Virtual Explorations of an 18th-Century Art Market Space: Gersaint, Watteau, and the Pont Notre-Dame », *Journal18*. En ligne sur : <https://www.journal18.org/issue5/virtual-explorations-of-an-18th-century-art-market-space-gersaint-watteau-and-the-pont-notre-dame/>.
- TCHERKÉZOFF, Serge (2015), « Chapitre 10. La lecture lévi-straussienne du « mana » maussien : 1947-1950 : fondation du structuralisme, innovation et rupture dans l'anthropologie française », in *Mauss à Samoa : le holisme sociologique et l'esprit du don polynésien*, Marseille, pacific-credo Publications, pp. 149-175. En ligne sur : <https://books.openedition.org/pacific/380?lang=fr>.
- TORE, Gian Maria (2016), « La négation dans une sémiotique de l'image À partir d'une étude du gag visuel », in BADIR, Sémir & DONDERO, Maria Giulia (dir.), *L'image peut-elle nier ?*, Liège, Presses Universitaires de Liège, pp. 79-102.

TORRE, Gian Maria (2017), « Pour une pragmatique des images – Le ‘sens’ de deux séquences filmiques : figuration et énonciation », in BEYAERT-GESLIN, A., DONDERO, M.G., MOUTAT, A. (eds.) *Les Plis du visuel – Réflexivité et énonciation dans l'image ?* pp. 69-82.

TORRE, Gian Maria (2018), « Limitations et illimitations d'une sémiotique de l'image : Figurativité, réflexivité, multiplicité », in coll. *La Part de l'œil*, n° 32, p. 296-307.

(DE) VORAGINE, Jacobus (1481), *Legenda Sanctorum* ; trad. fr. *La Légende dorée*, Éditions de Gosselin, New York, rééd. 1843.

NOTES

1. Ce projet est financé par l'Agence Nationale de la Recherche (2021-2024) et sera mené par les équipes issues des laboratoires lyonnais ICAR (Interaction, Corpus, Apprentissages, Représentations) et LIRIS (Laboratoire d'Informatique en Image et Système d'Information), de l'institut luxembourgeois IRMA (Institut d'Études Romanes, Arts et Médias) et du Center for Contemporary and Digital History de l'université du Luxembourg, du Centre de Sémiotique et de Rhétorique et du laboratoire Lucid de l'Université de Liège ainsi que le Centre d'Analyse Culturelle de la Première Modernité de l'UCL.
2. Pour rappel, le concept de signifiant flottant se rapporte chez Lévi-Strauss à un excès de signifiant. Cet excès s'explique par le processus de génération de signifiants qu'il juge contradictoires. Ces signifiants contradictoires marquent une valeur symbolique zéro pouvant se poser sur n'importe quel signifié dans la formation d'un nouveau mot.
3. Plus encore, Marie-Madeleine et Marie l'Égyptienne partagent des traits historiques communs comme leur statut de pécheresses repenties, le fait de s'être retirées dans un désert pour leur pénitence (à la Sainte Beume pour Marie-Madeleine), d'avoir fait leur communion des mains d'un ermite et d'avoir le même prénom.
4. À ce titre, il est notable de préciser que ce tableau de Jacob Jordaens a longtemps été titulé à tort « La femme entre le Vice et la Vertu ».
5. D'après des recherches menées par Nicolas Marin Bayona, historien de l'art du projet AAA, l'homme qui tire la langue n'est justement pas un homme mais une présence allégorique volontairement monstrueuse, dont la figure a évolué à travers l'histoire depuis le visage tiré des mascheroni architecturaux jusqu'à des formes plus actuelles et davantage anthropomorphiques [cf : versions du tableau de Jordaens à Lille, Carcassonne et Chicago]. L'apparence de ses cheveux proches de serpentins, telle une Gorgone, évoque la vision du péché dans le monde gréco-romain c'est-à-dire le concept de pharmakon, soit la triade complémentaire — et non contradictoire — entre poison, cure et guérison [cf : série de tableaux Atalanta and Meleagre, Jordaens].
6. Jacob Jordaens et Pierre Paul Rubens ont peint le même sujet iconographique de la Marie-Madeleine dans des années proches si ce n'est la même année exactement — entre 1619 et 1620. Ils ont également en commun d'être comptés parmi les trois grands maîtres de la peinture anversoise avec Antoine Van Dyck. Sur ce point, Jordaens se distinguera notamment des deux autres maîtres par le fait qu'il ne s'inspirera pas, de manière volontaire, des œuvres de la Renaissance italienne, préférant rester à Anvers plutôt que de voyager en Italie.
7. Voir par exemple le *Portrait en Marie-Madeleine* attribué au maître de la légende de Marie-Madeleine (1500-1510) conservé au musée Condé, qui représente les nobles Marie de Bourgogne ou Marguerite d'Autriche avec les attributs de la sainte.
8. Les vêtements de la Madeleine de Stanzione sont brodés avec plusieurs couleurs aux pigments onéreux dont par exemple le pourpre qui se rapporte à la couleur royale, symbole de puissance et de richesse. C'est le cumul de ces différents pigments dans la confection d'un même vêtement qui en fait un bon indice de richesse, car comme on a pu le voir dans notre corpus, la sainte est la

plupart du temps représentée avec de simples drapées de couleur unie ou double. Ainsi, d'après notre corpus, la couleur jaune dominant son vêtement est une convention de représentation de Marie-Madeleine très partagée par les artistes de l'époque baroque (Abraham Janssens I 1603 ; Bartolomeo Schedoni 1607 ; El Greco 1610 ; Artemisia Gentileschi 1616-1620, 1620, 1625, 1631 ; Orazio Gentileschi 1622-1628 ; Giacomo Galli 1630 ; Antoine van Dyck 1630...etc.). À cette couleur est également associée la couleur rouge mêlée au même vêtement ou en tant que teinte unique (Luis de Carvajal 1579 ; Paul Véronèse 1583 ; El Greco 1585, 1607, 1610 ; Francesco Vanni 1590 ; Bartolomé Esteban Murillo première moitié du XVII^e siècle ; Le Caravage 1606 ; Orazio Gentileschi 1615 ; Georges de La Tour 1625, 1640 ; Simon de Vos 1630 ; José de Ribera 1641 ; Flaminio Torre 1655 ; Jan de Bray 1678...etc.).

9. En histoire de l'art, on a pour habitude de distinguer deux narrativisations différentes de Marie-Madeleine qu'on pourrait résumer ainsi : l'une érotisée, l'autre non-érotisée. La tendance représentationnelle du XVII^e siècle est sa représentation érotique, ce qui pose traditionnellement l'ambiguïté entre amour sacré (lien spirituel) et amour païen (chair du péché). Plus encore, ces deux narrativisations sont associées à deux types de conventions principales : celle de Rubens où la Madeleine est soutenue par deux anges et celle de Caravage où la sainte se retrouve isolée sur un fond sombre et uni, la tête renversée en arrière et les yeux baignés de larmes.

10. Magdala est une ville réputée pour ses installations bourgeoises. Quand l'on parle de la relecture féministe de Marie de Magdala, nous faisons ainsi référence à l'hypothèse selon laquelle elle serait originaire d'une famille bourgeoise et ancienne habitante de la riche ville de Magdala. Ainsi comme nous l'avons déjà dit, sa richesse aurait permis de financer le voyage des premiers chrétiens, les apôtres et Jésus-Christ compris.

11. Dans notre corpus d'encadrement, la sainte représentée en train de méditer correspond à 98 % des cas compris dans l'Iconographie 1 de Marie-Madeleine pénitente soit 132 œuvres, les autres cas correspondant à d'autres séquences de sa vie moins populaires ou caractéristiques de son travail spirituel. Et parmi ces 132 scènes de méditation, les expressions faciales de Marie-Madeleine sont apaisées dans seulement 12 scènes (la plupart des scènes à la bougie typiques des représentations de Georges de La Tour) pour 123 scènes où ses expressions sont plus ou moins torturées. Parmi les œuvres les plus notables de cette exception de représentation proche de l'interprétation d'apaisement spirituel de Massimo Stanzione on trouve « The Repentant Magdalene » de Nicolas Régnier (1625), « La Madeleine aux deux flammes » de Georges de La Tour (1625), « La Madeleine au miroir » (*Ibid.*, 1635), « La Madeleine à la flamme fumante » (*Ibid.*, 1640), « La Madeleine à la veilleuse » (*Ibid.*, 1642), « Penitent Mary Magdalene » de Flaminio Torre (1655) ainsi que deux œuvres de Godfried Schalken « Penitent Madgalene with a Skull » (1700) et « Penitent Magdalene » (1679).

RÉSUMÉS

Dans le cadre du projet pluridisciplinaire « Augmented Artworks Analysis » (AAA), en partenariat avec le Musée des Beaux-Arts de Lyon, le Palais des Beaux-Arts de Lille et le Musée National d'Histoire et d'Art du Luxembourg, une discussion sur le renouvellement des pratiques d'aide à l'interprétation dans l'espace muséal est entreprise. Cette initiative vise à produire un dispositif apte à inclure une large catégorie de publics aux compétences cognitives variées. Pour les trois équipes du projet, d'horizons géographiques et théoriques différents, le défi consiste à trouver

des voies médianes de convergence épistémiques et méthodologiques afin de fournir aux musées partenaires une analyse des œuvres d'art riche et pertinente dans leurs rapports complémentaires aux pratiques muséales actuelles. Pour ce faire, le projet travaille sur deux corpus distincts comprenant un corpus central restreint, soumis à une analyse « augmentée » par des regards analytiques pluriels — en particulier ceux de l'histoire de l'art et de la sémiotique visuelle — et un corpus d'encadrement visant à constituer, à termes, un *musée complémentaire* des œuvres principales. Ce musée sera en somme une aide à l'interprétation via la visualisation immédiate de généalogies ou de réseaux d'indices sélectionnés pour leurs pertinences explicative et démonstrative. En comparant trois tableaux issus de ces corpus — a) *La Tentation de Sainte Madeleine*, Jacob Jordaens, vers 1620, (Lille) ; b) *Sainte Marie-Madeleine en extase*, Pierre Paul Rubens, 1619-1620, (Lille) ; c) *Marie-Madeleine en méditation*, Massimo Stanzione, vers 1630, (Luxembourg) — cet article cherche donc à montrer une forme de dialogue entre la perspective sémiotique et l'histoire de l'art. Ainsi notre analyse se focalisera sur la qualification du lien entre parcours spirituels et formes de vie identitaires de la figure de Marie-Madeleine représentée diversement en fonction des iconographies d'afférence. À travers une approche comparative de différentes séquences — de tentation, d'extase et de méditation — la présente étude vise à constituer un premier terrain critique de réflexions apte à devenir une plateforme d'expérimentation des objectifs à plus longs termes du projet AAA.

As part of the multidisciplinary Augmented Artworks Analysis (AAA) project, in partnership with the Museum of Fine Arts of Lyon, Lille Palace of Fine Arts and the National Museum of History and Art of Luxembourg, a discussion on the renewal of interpretation assistance practices in the museum space is undertaken with the aim of producing a device capable of including a wide category of audiences with varied cognitive styles. For the three project work teams, from different geographical and theoretical backgrounds, the challenge is to find middle ways of epistemic and methodological convergence in order to provide partner museums with a rich and relevant analysis of works of art in their complementary relationship to cultural practices in current museums. To do this, the project works on two distinct corpuses comprising a restricted central corpus, subjected to an “augmented” analysis by plural analytical perspectives - in particular those of the History of Art and Visual Semiotics—and a corpus framework aiming to constitute, in the long term, a Complementary Museum of the main works or an aid to the interpretation by the immediate visualization of genealogies or networks of indices selected for their explanatory and demonstrative relevance. By comparing three paintings from these corpuses— a) *The Temptation of Sainte-Madeleine*, Jacob Jordaens, around 1620, (Lille) ; b) *Saint Mary Magdalene in ecstasy*, Peter Paul Rubens, 1619-1620, (Lille) ; c) *Mary Magdalene in meditation*, Massimo Stanzione, around 1630, (Luxembourg)—this article therefore seeks to show a form of dialogue between the semiotic perspective and the History of Art. We will focus our analysis on the qualification of the link between spiritual journeys and identity life forms of the ciniographic figure Mary Magdalene. Through a comparative approach of different sequences—of temptation, ecstasy and meditation—the present study will constitute a critical field of reflection as well as a platform for experimentation with the longer-term objectives of the AAA project.

INDEX

Keywords : spirituality, interpretation, identity, comparative semiotics, history of art

Mots-clés : spiritualité, interprétation, identité, sémiotique comparative, histoire de l'art

AUTEUR

LISA PAILLUSSIÈRE

Actuellement doctorante ayant pour domaine de spécialité la sémiotique, Lisa Paillussière s'est intéressée à la problématique de description du silence dans les bandes dessinées en ligne (2019-2021) dans le cadre de son mémoire de fin d'étude intitulé « Énonciation du silence visuel dans un corpus de webtoons non-dialogués : *Modélisation d'une couverture de valeurs et limites d'une sémiotique de l'absence* ». Le projet de thèse sur lequel elle travaille désormais questionne cette même dimension visuelle de la sémiotique dans le cadre du projet interdisciplinaire *Augmented Artworks Analysis* où il s'inscrit. Cette thèse a pour intitulé provisoire « Intérêts et limites d'une sémiotique de l'erreur appliquée à l'éducation, l'art et la recherche : Parcours au sein du projet *Augmented Artwork Analysis* » et vise à produire une théorie sémiotique de l'erreur utile à la collaboration interdisciplinaire entre sciences, à la recherche en pédagogie et à l'histoire des arts.

Nouvelles technologies et formes symboliques comme clés poiétiques et herméneutiques

The (theoretical) elephant in the room

Overlooked assumptions in computer vision analysis of art images

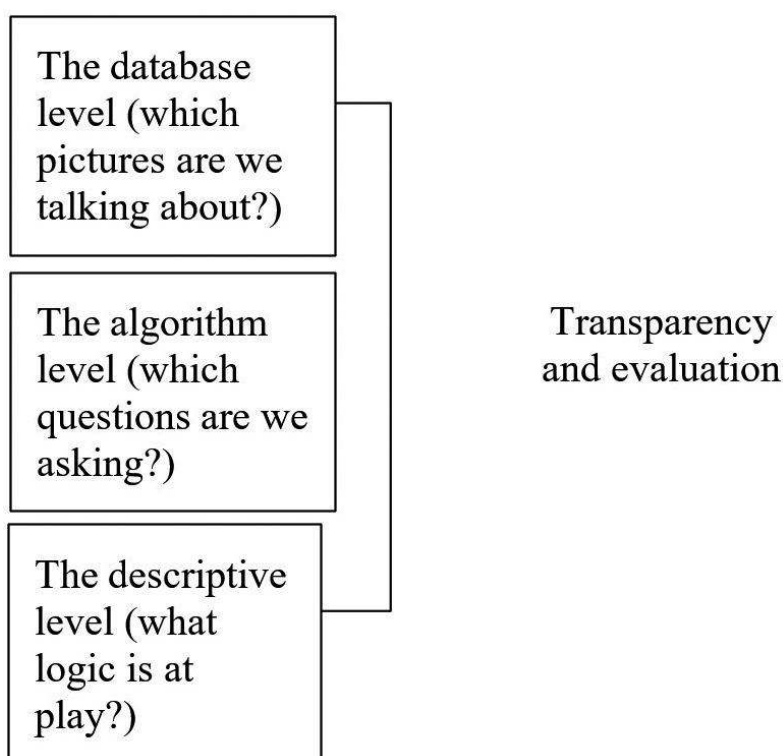
Présuppositions négligées dans l'analyse des images d'art par la vision par ordinateur

Camilla Balbi and Anna Calise

- 1 Contemporary computer vision software represents an incredible opportunity for both art history researchers and museum practitioners: it is a tool through which images can be described, organized, studied and shared. In this process—the one in which a computer vision software operates over a database of art history images—there are however a variety of dynamics at play. They have to do with theoretical assumptions, historical categories, technological constraints and ideological stances: the objectivity and neutrality that the discourse around technology at times seems to elicit are far from unquestionable. Moreover, the interaction between computer vision and art images occurs within a wider and far more complicated environment: that in which artificial intelligence and digitized images concur to the creation of the visual culture of our time. In this greater and extremely layered battlefield a higher number of stakeholders and interests are at play, procedural bias is detectable and consequences of visual standard and consumption culture are vast and intertwined.
- 2 The starting point of this research is the conviction that art theory and visual culture can offer a helpful strategy to scrutinize steps and activities that are part of the computer vision analysis process: after all, the study of images has historically been a prerogative of art historians. Art images databases somehow provide us with a “protected environment” in which to observe how old problems, inherent to the discipline, interact with new problems, created by the way we consume and design software. Beginning from this assumption, the paper will follow different moments that constitute the process at hand and try to clarify yet at the same time problematize each of them, through the lenses of art criticism and theory. We will begin with debunking the myth of a simple parallelism between these new forms of conceptualizing the real and traditional ones, challenging Manovich’s use of the concept of symbolic form as a

hermeneutic of the database. We will show instead how the art-database logic somehow sticks to the traditional art historical narrative, while at the same time producing new kinds of biases. Then, we will focus on how this technology actually works, and which kind of art historical thought lays behind the algorithm. Our guess is that the praxis of this software is closer to the connoisseurship than to the art historical research. Thirdly, we will analyze the labeling process through which computer vision software creates descriptive metadata of the images in question, using Mitchell's critical iconology account to problematize the strong ideological and political stance behind the image-text relationship. Lastly, we will address the transparency and evaluation standards which need to be defined in order to allow a strict methodological approach to guard and guide the process, at times lacking both in the cultural sector and in the wider visual field.¹ The different levels of this analysis can be found in the following graph.

Figure 1



Biased levels we need to rethink in the computer vision analysis of art images.

Digital Panofsky, GA&C and the comets of our century

- 3 In 1924 Hamburg, Erwin Panofsky introduced for the first time a concept intended to abruptly change the course of twentieth-century art theory: the art historical application of Ernst Cassirer's² (2020) symbolic forms (Panofsky 1927).
- 4 The ambition behind the essay was to denaturalize the use of perspective, deemed a faithful transposition of natural vision since the Renaissance, showing how through perspective "spiritual meaning is attached to a concrete, material sign, and intrinsically given to this sign" (*Ibid.*, trad. 1991, p. 41).

5 A pioneering and wide theoretical framework, which, like all the classics, has known (and allowed) idiosyncratic readings over time, becoming an interpretative paradigm to which different disciplines have resorted. Two theoretical consequences of the essay, the de-naturalization of vision and perception as a result of different ways of approaching reality, and the role of techniques in these changes, however far from the author's original intentions³, have directed the reflections on the text in recent decades. In an age of rapid technological upheaval such as the one we live in, theory seems to have resorted, rightly or wrongly, to the concept of symbolic form to bring any form of technological or media change closer to the Renaissance revolution.

6 The most significant attempt at using the concept of symbolic form as a hermeneutic key to understand new technologies was made by Lev Manovich in the seminal essay *Database as a Symbolic Form* (1999). Although the technologies Manovich refers to, such as the CD-ROM, now belong to the prehistory of digital media, his use of Panofsky's theories is still worth of critical attention and requires to be historicized.

7 Moving from messianic assumptions typical of the postmodernist season, Manovich sees in new technologies a radical upheaval of our way of thinking about reality, in which:

Following art historian Ervin Panofsky's analysis of linear perspective as a 'symbolic form' of the modern age, we may even call the database a new symbolic form of the computer age (or, as philosopher Jean-Francois Lyotard called it in his famous 1979 book *The Postmodern Condition*, 'computerized society'), a new way to structure our experience of ourselves and of the world. Indeed, if, after the death of God (Nietsche), the end of great Narratives of Enlightenment (Lyotard) and the arrival of the web (Tim Berners-Lee), the world appears to us as an endless and unstructured collection of images, texts and other data records, it is only appropriate that we will be moved to model it as a database. (*Ibid.*, p. 81.)

8 The main outcome of this argument, as Manovich (2000, p. 183) puts it elsewhere is that:

In new media, the database supports a range of cultural forms which range from direct translation (i.e., a database stays a database) to a form whose logic is the opposite of the logic of the material form itself—a narrative. More precisely, a database can support narrative, but there is nothing in the logic of the medium itself which would foster its generation.

9 By saying that, Manovich's discourse limits itself to an analysis of database technology, without dwelling on its empirical usage practices, and presents us with only one side of the coin. In fact, the idea of a database as "unmarked term" *Ibid.*, at least as far as databases of artistic images are concerned, seems to present itself as essentially utopian: there are actually *many* elements in the logic of the medium (or, *behind* it) that foster the generation of narratives.

10 The question should now be: what narratives are these?

11 Following Johanna Drucker (2013, pp. 5,7), we might answer: the old ones. Somehow, narratives even older than the theories that shaped our field since the Eighties:

In the 1980s, traditional art history was upended. Semiotics, structuralism, post-structuralism, psychoanalysis, Marxism, cultural and critical studies, and feminist thinking sharply divided art historians. At conferences, scholars would stand and bear witness to their love of "objects," generating applause for their defense of traditional approaches. Many deplored such retrograde thinking, nixing the false binarism between theory and objects it introduced. The effect of theory was profound [...] But no particular changes of thought or critical stance come with this

convenience, even if the days of slide-hoarding possessiveness are mercifully past, and the range of images and resources available are also more varied as well as more numerous. Challenges remain before the full corpus (however defined) of art historical images will be online—if ever. But even if this conversion into digital access and delivery has wrought substantive changes in the world of visual resources management, it has not had a ripple effect on the intellectual foundations of art history.

- 12 At the base of this hiatus there are also structural problems, such as the fact that, as Shelbert (2017, pp. 4,7) observes, these research in practice are conducted more in the museum and engineering sphere than in the theoretical and art-historical sphere. The result, as will be discussed in the following pages, is that “digital art history” is indeed Panofskyan, but not in the sense in which Manovich intends it. On the one hand, the type of categories through which “classical” art history is understood and periodized are the ones that are taught to machines, replicating a series of standardized observations already familiar to the iconological method, and blind to the challenges of contemporary theories.⁴ On the other hand, Panofsky himself (1927, trad. 1991, p. 34), in his essay on perspective, seems to recognize how any technology of ordering and visualizing reality inevitably accounts for blind spots:

What is most interesting is that Kepler fully recognized that he had originally overlooked or even denied these illusory curves [of comet trajectory being curved, ed.] only because he had been schooled in linear perspective. He had been led by the rules of painterly perspective to believe that straight is always seen as straight, without stopping to consider that the eye in fact projects not onto a *plana tabella* but onto the inner surface of a sphere.

- 13 Similarly, the images that come to compose the largest and most widespread digital datasets seem to reproduce the same biases, not only categorical but also content-related, of Western art history. Digital art history, to date, leaves non-western art in a blind spot.
- 14 These limitations are evident in platforms such as Google Arts and Culture (GA&C), probably the leading online platform of high-resolution images and videos of artworks and cultural artifacts from partner cultural organizations throughout the world.
- 15 Even if the Google team declares—in what we may consider a paradigmatic definition of a, naive or disingenuous, “digital universalism” (Chan 2014)—to have among its purposes a world-wide impact, in which “together, our mission is to preserve and bring the world’s art and culture online so it’s accessible to anyone, anywhere”⁵ in reality, these goals are far from being achieved.
- 16 A recent study (Kizhner *et al.* 2021) has indeed shown that the distribution of digitized art objects in GA&C represents for the 93.4% only 5 countries (UK, USA, Netherlands, Italy, South Korea), leaving to the other 190 countries from the United Nations list only the 6.6% of the exhibited content (123 of these don’t even publish samples of their institutional collections via GA&C). One of the paradoxes of this state of things is that the artifacts of some countries are represented only through their historical colonial presence in Western country databases.
- 17 Of course, this is not a problem inherent within the logic of the database, whose “neutral” nature as a tool is not disputed here, and it does not concern only the perpetuation of western canons in the art historical discourse. Rather, it is a matter of social and structural issues, involving “data transparency, open access policies, and having previously digitized content to facilitate data transfer” (*Ibid.*, p. 24).

- 18 Yet, even if we are not really talking about mere critical or art historical choices, we are talking about the premises of tomorrow's art history. When an aggregator of cultural content contains an overflow of artworks, images and histories belonging to a situated idea of culture, it is this model of culture that will be accessed, studied and disseminated, shaping a new (and very much old) digital canon. A canon possibly more "armored" than the old one, since assimilated and reinforced by deep learning and AI.

New skin for the old ceremony: the digital connoisseur

- 19 In the past few years, the number of digitized fine-art collections has been growing briskly. With the accessibility of such a massive dataset of digitized artworks, the need to develop new systems to archive and retrieve this pool of data has also risen. This is a key aspect for a "digitized" art history that, as Drucker claims (2013, p. 7), aims to become a "digital art history".⁶ A similar task requires art historians to step out of their comfort zone, without limiting themselves to consider technology as a "black box"⁷, and strive to understand critically how these digital systems work.
- 20 An interesting aspect of the algorithms that organize image databases is that they work, as is to be expected, in terms of tracing similarities⁸: be it stylistic (Lecoutre *et al.* 2017; Karayev *et al.* 2014; Arora *et al.* 2012) or iconographic (Madhu *et al.* 2019; Crowley *et al.* 2014). This procedure, though connatural to "classical" art history, as Claire Bishop (2018, p. 125) notes, is problematic in itself, as it ends up perpetuating "uncritical assumptions about the intrinsic value of statistics". Secondly, as these algorithms are produced in a market-oriented, neoliberal, and corporate environment, the objectives of these procedures have often very limited theoretical ambitions, as in the end "there is a need to develop automated recommendation systems that can retrieve 'similar' paintings that the user might like to buy" (Saleh *et al.* 2017, p. 71).
- 21 In this paragraph I will consider as a case in point the machine developed by Babak Saleh and Ahmed Elgammal (*Ibid.*), whose goal is to:
- make aesthetic-related semantic-level judgments, such as predicting a painting's style, genre, and artist, as well as providing similarity measures optimized based on the knowledge available in the domain of art historical interpretation. (*Ibid.*, p. 71.)
- 22 The type of analysis proposed by the authors, which moves from low-level elements to "high", semantic-level, elements, is singularly close to the first procedures of the classic iconological analysis (except for the moment of cultural intuition that constituted, significantly, the culmination of the latter). On the one hand, this appears to be an interesting finding for the art theorist, as it shows how the vitality of iconology (and its ambition to work on vast *corpora* of works) almost naturally meets the needs of digital art history.
- 23 On the other hand, as we will see, it is necessary to ask how these premises are followed up and exploited, *which* history of art we are actually teaching to our algorithms, and if/how it dialogues with the most recent assumptions of art theory.
- 24 When an art historian is introduced to "visual features" categorized in "low" and "high" levels, where "low-level features are visual descriptors that there is no explicit meaning for each dimension of them, while high-level visual features are designed to capture some notions (usually objects)" (*Ibid.*, p. 78), what comes to mind is indeed the

traditional combination of a formalistic approach to an iconographical one in the description of the work of art. In practice, this is of course an imperfect conversion.

- 25 It is in fact worth noting that the technologies employed to such goals are far removed from any art historical practice and rooted in applications with a shadier pragmatic background such as space and object recognition.⁹ They mimic the historical-artistic practice, without having structural reasons to reproduce it: for the machine, concepts like “style”, “genre”, or “subject” (or even the idea of “levels of analysis”) are entirely surreptitious, technicians provide them with pre-packaged aesthetic concepts, and train them to recognize them. While at the beginning of this paragraph we noticed how these technologies appear to mimic iconology, a closer look seems to reveal a reductive employment, in its goals, of the iconological approach, aligning the work of these machines more to that of the connoisseur than the art historian. All summed up, we are currently teaching our algorithms to become XIX Century connoisseurs, where, as Ebtiz (1988, p. 206) puts it:

The value of connoisseurship to the history of art is judged by the practical result of the connoisseur’s activity, namely the attribution of works of art to a particular artist, school or workshop, and to a particular time and place.

- 26 It is no coincidence that, historically, the connoisseur, and not the art historian, was the figure of reference for the art market, and still today, as Sachs (2020, p. 1692) explains:

As users navigate their own trajectories through webs of relations in the image data, they learn to place their tastes within a context of symbolic value, as sketched by the art experts. The organizational objective is to channel potential consumers into the emerging online market for art by helping them develop the confidence needed to embrace more risk, and of course to connect them to that market.

- 27 Computer vision seems to be fulfilling these goals with thrilling results, as it proves itself extremely useful in tasks like comparing details, finding the same motives in different techniques and the variations in a particular iconography, visualizing the characteristic style of an artist or a workshop and so on (Bell *et al.*, 2010). In this context, similarity is shaped as a market-value.
- 28 While some experiences (e.g. Manovich, 2013) have shown how these capabilities can also be used profitably by art historical research, if we try to ask ourselves—with Cuno (2012)—“what Panofsky or Aby Warburg could have done with our technology”¹⁰ the question—due to the lack of methodological or theoretical efforts for shaping new methods and new questions around them—remains unattended.

Icons, texts, and the battleground of digital labeling

- 29 As introduced in the previous paragraph, there are various ways in which artificial neural networks and deep learning technologies are employed in the visual arts, and more specifically on artistic image datasets. As Santos *et al.* (2021) summarize in their overview of the scientific literature on this topic, almost 50% of studies from 2012 to today (42 out of 90)¹¹, are engaged in either object detection—identifying people, animals, artifacts—or style and visual similarities detection—grouping images based on shared visual characteristics (*Ibid.*, p. 123). This operation—having computer vision software identify visual elements inside images—serves an extremely practical objective: producing descriptive metadata¹² which can help cultural institutions

analyze and organize their content. As Craig (2021, pp. 198-199) states, referring to the whole sector: “most libraries, archives and museums (LAMs) face the constant and overwhelming struggle of ever-increasing backlogs of data to process [...] as acquisitions continue while immediate access to them is often blocked by lack of funds, time and labor”. The need to employ technology to facilitate processes and researches is shared by both big institutions—among the ones that have recently been taking advantage of AI for enriching and supplementing their metadata there are the Museum of Modern Art (MoMA), the San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), the Harvard Art Museum and many others¹³—and smaller ones, although these last ones often, as Vlachidis *et al.* (2022, p. 106)¹⁴ note, struggle to undertake technological endeavors due to the lack of funds and resources.

- 30 While AI seems very helpful towards solving this problem, “care must be taken before accepting algorithmic description as a simple and unquestionable solution to undescribed materials, as that could leave room for significant errors to go undetected” (Craig 2021, p. 202). Even more so if the mission of LAMs is taken into account: institutions built on principles of equity and accessibility, democracy and cultural citizenship; values which strongly clash with biased and opaque processes.
- 31 The issue with ‘algorithmic description’, as Craig puts it, is an issue about labeling: the textual descriptions, hence the metadata, that the computer vision software provides of the images in question. This problem, far from being exclusive to artistic research, is one pertaining to the automated interpretation of images in general. In their provocative piece *Excavating AI, the politics of images in machine learning training sets*¹⁵ Kate Crawford and Trevor Paglen identify the problematic nature of this process in an epistemic assumption: that which entails the correspondence between images and concepts, appearances and essence. The computer vision process operates on the underlying premise that there are a series of consistent concepts which unite instances of a kind, each expressing visually in a clear and determined way. This assumption is built in the anatomy of the training sets on which each software operates; it is scripted in the different levels of the categorical taxonomy which allows the system to work. Structurally, these training sets (the image databases discussed in the first section of this paper) are organized into different hierarchical levels: there is a first level divided into a group of classes (eg. fruit, people, furniture), followed by a second level in which each class is divided in more narrow categories [fruit (apples, pears, oranges), people (astronauts, muslims, kleptomaniacs), furniture (tables, chairs, beds)], and then by a third ultimate level which is constituted by the images themselves, to which these labels are attached.¹⁶ This process, however, leads to the definition of a “‘visual essence’ of concepts, which is determined through statistical methods which look for formal patterns across labeled images” (Crawford, 2019). As the examples in brackets anticipate, there is an important difference between defining the visual correspondence of an apple and that of a kleptomaniac, or a muslim. These linguistic choices, and their use within this technical process, have very delicate and dangerous political implications, they carry a wide social impact.¹⁷ By making machines which operate through a visual logic communicate their findings in a linguistic one a problematic process seems to be set in motion.
- 32 Far from being an issue distant from artistic research and theory, the question of the relationship between images and their descriptions has been a central and vastly debated one across the years. In *Picture theory: essay on verbal and visual representation*,

W.J.T. Mitchell (1994, p. 9) addresses the iconological debate claiming that “the very notion of a theory of pictures suggests an attempt to master the field of visual representation with a verbal discourse”. He proceeds by criticizing Panofsky’s iconological method claiming that “Panofsky’s is an iconology in which the “icon” is thoroughly absorbed by the “logos” understood as a rhetorical, literary, or even (less convincingly) a scientific discourse” (*Ibid.*, p. 28). This approach, which repressed the image in the name of language, has been historically followed by the postmodernist one, which moved from the opposite stance and repressed language in the name of the image: an epoch which Mitchell defines as: “the absorption of all language into images and “simulacra”, a semiotic hall of mirrors” (*Ibid.*). This tension between icon and logos, Mitchell argues, is however “embedded in the very grammar of ‘iconology’” (*Ibid.*) which is “a fracture concept, a suturing of image and text” (*Ibid.*), thus irreconcilable in principle.

- 33 Mitchell’s path towards a solution is what he defines as ‘critical iconology’: an account which begins from admitting the ideological premises which lay behind any iconological attempt:

The point [...] is not simply to make iconology “ideologically aware” or self-critical, but to make the ideological critique iconologically aware. Ideological critique cannot simply enter the discussion of the image, or the text-image difference, as a super method. It intervenes and is itself subjected to intervention by its object. That is why I’ve called this notion of iconology critical and dialectical. It does not rest in a master-code, an ultimate horizon of History, Language, Mind, Nature, Being or any other abstract principle, but asks us to return to the scene of the crime, the scene of greeting between the speaking and the seeing subject, [...] the ideologist and the iconologist. (*Ibid.*, p. 30.)

- 34 Ultimately, what seems evident is that the relationship between an image and its description is a complex one, which cannot be reduced to a linear identification between image and text. How does this then relate to the descriptive practice which a computer vision software operates on images, be them artistic ones or not? There seems to be a case for extreme caution in accepting both the intrinsic value of this process and the textual metadata that comes from it without carefully scrutinizing every step of the way. By endorsing that images cannot be simply translated in text on the one hand, and accounting for the situated and material aspects of the descriptive process on the other, the grounds for a more cautious and aware endeavor can be set.

Transparency and evaluation: a new narrative for the blind spots of (computer) vision

- 35 It seems at this point evident that when machine learning algorithms are operating over an image database there are a variety of delicate aspects to take into account, each of them accounting for a possible biased beginning, biased process, biased results. As Bode (2020, p. 96) argues in her *Why you can’t model away bias*:

These gaps and biases can be random or systematic, and they can arise from multiple sources, including historical conditions, cultural and institutional practices, economic factors, and/or technological processes. Investigating them requires attention to the histories of transmission and “infrastructures of knowledge-making” through which [...] data are constituted: a process in which meaning is inevitably transformed, if not lost entirely.

- 36 Even though the author is here discussing databases of literary items her claim holds equally applicable towards artistic image sets, highlighting the inevitable concurring factors which dissolve the hope for an unbiased journey. In the end the illusory understanding of a *pure* and *neutral* essence or use of technology seems to be—hopefully—discarded, yet the research and creative potential that these tools still hold is also evident. A middle route must be drawn, one which uses theory and critical thinking to problematize the diverse steps of the process.
- 37 In these regards, as Smits *et al.* (2021) suggest, a first step could be to endorse the utmost transparency when working with a computer vision software. According to Craig (2021, pp. 204-205), this could entail the following steps: informing the public that the descriptive metadata of a collection has been generated through computer vision, in order to foster clarity and awareness; allowing users to control the parameters of the computer vision algorithm, clarifying the guidelines through which the software operates and the extent of its engagement; applying a tracking feature to object description which would allow users to understand how an object metadata may change over time; and emphasizing the degree of certainty of each description and attribution the machine has made.
- 38 The issue of transparency becomes even more fundamental as often institutions and researchers cannot control every step of the process, they are engaged in. It may happen that they are forced to operate with a software that has already been trained by other companies, as training one's own software is in itself a costly and technical operation. This means that a museum might be using a specific software to create metadata for its own collection, without having clear information on how this software was built: on which data set did it train, engaging with which low level and high-level features, using which taxonomy of categories and so on: all the problematic levels highlighted in the previous paragraphs concur to this scenario without institutions being necessarily aware of them. An example is the case of the the Minneapolis Institute of Art which used the Clarifai¹⁸ software to create metadata for its collection. As Ciecko presents in his research (2020), the software analyzed two portraits by photographer Chuck Close depicting a man (the photographer himself) and a woman with the same identical expression. Both portraits, furthermore, shared the same artistic take and stylistic features, being part of a series shot in analogous conditions. The computer vision software, however, described the two images with very different words: “cute”, “pretty” and “sexy” the female figure, “funny” and “crazy” the male one. As these are not accurate art historical categories and refer to a clearly gendered vision of female and male bodies, it seems that the instrument used did not receive the right training for the job.
- 39 Critical awareness on the items and data one is working with is key: artist and PhD student Minne Atairu emphasizes it in her research project, *Interrupting Benin Art Historical Archives with AI and AR*.¹⁹ In trying to build a dataset of images of Benin bronzes with which she planned to develop new AI generated content that would help restore a temporal absence in the production of these statues, she found the Google Image search tool deeply flawed in detecting the images of these artworks. The set she retrieved from the search was approximate at best, expliciting an important weakness in one very popular engine. Which is why the artist proceeded to compile an accurate dataset herself as the starting ground for her artistic project. When compared with the previous example concerning Google Images (that which analyzed the dataset produced

and promoted by GA&C), the care in scrutinizing the different stages and materials one is producing is clear: while GA&C seems to be carelessly producing biased portraits of reality Atairu is rowing in the opposite direction.

- 40 The Minneapolis Institute of Art case and the *Interrupting Benin Art Historical Archives with AI and AR* project exemplify how artists and institutions need to be part of the open dialogue which surrounds these technologies and their use, ensuring that they are not complicit in expanding the impact of opaque and potentially dangerous dynamics and results.
- 41 Transparent processes, furthermore, need to be followed by exhaustive and methodical evaluative criteria. The historical rhetoric surrounding the humanities as ‘soft sciences’ which work with less strict standards and measures, escaping the rigor of numbers and so called ‘hard evidence’ risks to shadow the use of these kinds of technologies in the cultural domain, especially if corroborated by the mined field that the process itself has proved to be. As Vlachidis *et al.* (2021) have shown it is however possible and instrumental to work towards a shared system for the collection, integration and reuse of machine learning produced data in the cultural sector. In their paper *Semantic metadata enrichment and data augmentation of small museum collections following the FAIR principles*, they detail their attempt to introduce FAIR (Findable, Accessible, Interoperable and Reusable) data standard to the sector. The FAIR data principles have the goal of creating a set of guidelines and best practices which would facilitate both computer agents and humans in the discovery and management of scholarly data (Wilkinson *et al.*, 2016). Through the case of the CrossCult project organized within the Archeological Museum of Tripoli, the authors detail how the technological, methodological and cultural challenges encountered in the design and implementation of the programme paid off with the creation of a data set which made it possible to connect the museum with a wider and well-established network of other institutions and their publics.
- 42 While successful case studies must be celebrated, documenting difficulties in research to the scientific community is also of the utmost importance: it is vital to testify where and how these systems are failing. Claudia Engel *et al.* (2019) in their *Computer Vision and Image Recognition in Archaeology*, report on the use of this technology over a database of 150.000 images collected between 1993 and 2017 by an international team of archeologists of a UNESCO World Heritage site in Turkey: the 9000-year-old neolithic settlement of Çatalhöyük. As the authors state in their introduction, despite the use of two different computer vision tools, Clarifai and Google Vision, they encountered three fundamental challenges: “Firstly, the metadata recorded with the images are incomplete and inconsistent. Secondly, researchers require access to information captured in the images that is not contained in the metadata. And lastly, the number of images cannot be reasonably processed by hand” (*Ibid.*, p.1). Despite attempting different strategies the archeologists still found themselves with a problem: a set of images that they couldn’t possibly analyze without the help of technology, yet no technology that could offer consistent and useful data. It is through research like this one, which look for solutions within the steps of the process, that this technology will hopefully build solid progress.
- 43 Transparent methodology and severe evaluation standards seem, ultimately, to be necessary factors if computer vision analysis is to provide useful data and possible answers in the cultural community. Overall, it seems that an art theory perspective can

guide this analysis, informing the discussion on the overlooked assumptions throughout the computer vision process.

BIBLIOGRAPHY

- ALLOA, Emmanuel (2015), "Could Perspective Ever be a Symbolic Form? Revisiting Panofsky with Cassirer", *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, 2:1, pp. 51-71.
- ARORA, Ravneet Singh & ELGAMMAL, Ahmed (2012), "Towards automated classification of fine-art painting style: A comparative study", in *ICPR*, pp. 3541-3544.
- BACA, Murtha (2016), *Introduction to Metadata*, Los Angeles, Getty Research Institute.
- BISHOP, Claire (2018), "Against Digital Art History", *International Journal for Digital Art History*, 3, pp. 123-131.
- BODE, Katherine (2020), "Why you can't model away bias", in *Modern Language Quarterly*, 81:1, pp. 95-124.
- CAMPOLO, Alex & CRAWFORD, Kate (2020), "Enchanted Determinism: Power without Responsibility in Artificial Intelligence", *Engaging Science, Technology, and Society*, 6, pp. 1-19.
- CASSIRER, Ernst (2020), *The Philosophy of Symbolic Forms (III Vol)*, London, Routledge.
- CHAN, Anita (2014), *Networking peripheries: Technological futures and the myth of digital universalism*, Cambridge, MIT Press.
- CRAIG, Jessica (2021), "Computer vision for visual arts collections: looking at algorithmic bias, transparency and labor", *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, 40:2, pp. 198-208.
- CROWLEY, Elliot & ZISSERMAN, Andrew (2014), "The State of the Art: Object Retrieval in Paintings using Discriminative Regions", *Proceedings British Machine Vision Conference*, pp. 1-12.
- DRUCKER, Johanna (2013), "Is there a 'digital' art history?", *Visual Resources*, 29:1-2, pp. 5-13.
- EBTIZ, David (1988), "Connoisseurship as Practice", *Artibus et Historiae*, 9:1, 1988, pp. 207-212.
- ENGEL, Claudia & MANGIAFICO, Peter & ISSAVI, Justin & LUKAS Dominik (2019), "Computer Vision and Image Recognition in Archaeology", *AIDR*, pp. 1-4.
- HUB, Berthold (2010), "Perspektive, Symbol und symbolische Form. Zum Verhältnis Cassirer – Panofsky", *Estetika: the European Journal of Aesthetics*, XLVII:2, pp. 51-71.
- IVERSEN, Margaret (2005), "The discourse of Perspective in the Twentieth Century: Panofsky, Damisch, Lacan", *Oxford Art Journal*, 28, pp. 191-202.
- KARAYEV, Sergey & TRENTACOSTE, Matthew & HAN, Helen & AGARWALA, Aseem & DARRELL, Trevor & HERTZMANN, Aaron & WINNEMOELLER, Holger (2014), "Recognizing Image Style", *British Machine Vision Conference (BMVC)*, pp. 1-20.
- KIZHNER, Inna & TERRAS, Melissa & RYMYANTSEV, Maxim & KHOKHLOVA, Valentina & DEMESKOVA, Elisaveta & RUDOV, Ivan & AFANASIEVA, Julia (2021), "Digital cultural colonialism: measuring bias in

aggregated digitized content held in Google Arts and Culture”, *Digital Scholarship in the Humanities*, 36:3, pp. 607-640.

LATOUR, Bruno (1999), *Pandora's hope: Essays on the reality of science studies*, Cambridge: Harvard University Press.

LECOUTRE, Adrian & NEGREVERGNE, Benjamin & YGER, Florian (2017), “Recognizing Art Style Automatically in painting with deep learning”, *Proceedings of Machine Learning Research*, 77, pp. 327-342.

MANOVICH, Lev (1999), “Database as Symbolic Form”, *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 5, pp. 80-99.

MANOVICH, Lev (2000), “Database as a Genre of New Media”, *AI&Soc*, 14, pp. 176-184.

MANOVICH, Lev (2013), “Museum without Walls, Art History without Names: Visualization Methods for Humanities and Media Studies”, VERNALLIS, HERZOG, RICHARDSON (eds.), *Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, Oxford, Oxford University Press.

MADHU, Prathmesh & KOSTI, Ronak & MUEHRENBURG, Lara & BELL, Peter & MAIER, Andreas & CHRISTLEIN, Vincent (2019), “Recognizing Characters in Art History Using Deep Learning”, *Proceedings of the 1st Workshop on Structuring and Understanding of Multimedia heritAge Contents*, pp. 15-22.

MITCHELL, William John Thomas (1994), *Picture Theory: essay on verbal and visual representation*, Chicago, University of Chicago Press.

NÄSLUND DAHLGREN, Anna & WASIELEWSKI, Amanda (2021), “Cultures of Digitization: A Historiographic Perspective on Digital Art History”, *Visual Resources*, pp. 1-21.

OLIVA, Aude & TORRALBA, Antonio (2001), “Modeling the Shape of the Scene: A Holistic Representation of the Spatial Envelope”, *International Journal of Computer Vision*, 42:3, pp. 145-175.

PANOFSKY, Erwin (1927), “Die Perspektive als ‘symbolische Form’”, *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-1925*, Leipzig, Berlin, 1927, pp. 258-330; English trans., *Perspective as Symbolic Form*, New York, Zone Books.

SACHS, Jefferey (2020), “The algorithm at work? Explanation and repair in the enactment of similarity in art data”, *Information, Communication&Society*, 23:11, pp. 1689-1690.

SALEH, Babak & ELGAMMAL, Ahmed (2017), “Large-scale Classification of Fine-Art Paintings: Learning The Right Metric on The Right Feature”, *International Journal for Digital Art History*, 2, pp. 71-93.

SANTOS, Iria & CASTRO, Luz & RODRIGUEZ-FERNANDEZ, Nereida & TORRENTE-PATINO, Alvaro & CARBALLAL, Adrian (2021), “Artificial Neural Networks and Deep Learning in the Visual Arts: a review”, *Neural Computing and Applications*, 33, pp. 121-157.

SCHELBERT, Georg (2017), “Art History in the World of Digital Humanities. Aspects of a Difficult Relationship”, *kunsttexte.de – E-Journal für Kunst- und Bildgeschichte*, 4, pp. 1-10.

SMITS, Thomas, WEVERS, Melvin (2021), “The agency of computer vision models as optical instruments”, *Visual Communication*, 21:2, pp. 329-349.

TORRESANI, Lorenzo & SZUMMER, Martin & FITZGIBBON, Andrew (2010), “Efficient Object Category Recognition Using Classemes”, in DANIILIDIS & MARAGOS & PARAGIOS (eds.), *Computer Vision – ECCV 2010*, Heidelberg, Springer, pp. 776-790.

VLACHIDIS, Andreas & ANTONIOU, Angeliki & BIKAKIS, Antonis & TERRAS, Melissa, (2022), “Semantic metadata enrichment and data augmentation of small museum collections following the FAIR principles”, in GOLUB & LIU (eds.), *Information and Knowledge organization in digital humanities*, London-New York, Routledge, pp. 106-129.

WILKINSON, Mark & DUMONTIER, Michel & AALBERSBERG, Ijsbrand *et al.* (2016), “The FAIR Guiding Principles for scientific data management and stewardship”, *Scientific Data*, 3, pp. 1-9.

ZWEIG, Benjamin (2015), “Forgotten Genealogies: Brief Reflections on the History of Digital Art History”, *International Journal for Digital Art History*, 1, pp. 39-48.

NOTES

1. Although the paper is the result of a collective research and reflection work made by the two authors, the first two paragraphs were written by Camilla Balbi, and the last two by Anna Calise.
2. On the distance between Panofsky’s and Cassirer’s concept of *symbolic form* see Hub (2010), and Alloa (2015).
3. In fact, as Margaret Iversen notes, in spite of the fact that the premises of the essay seem to lead, with Riegl, to substantially relativistic positions, the spatial concept of perspective seems, for Panofsky, to constitute a stable point of arrival in the human way of thinking space: “Although Panofsky’s “Perspective as Symbolic Form” purports to be a history of the development of single point perspective construction and the various conceptions of space implied by that history, it is in fact structured around a basic binary opposition between two strikingly different sorts of perspective. Antique and Renaissance (or Modern) perspectives stand at the opposite poles of an evolution and all the intervening moments are presented as hardly more than strategic moves and reversals that enable the history to get from A to B” Margaret Iversen (2005, p. 195).
4. In this regard, it is interesting to consider Dahlgren and Wasielewski study, which compares (combining both text mining and close reading) three datasets of art history journal articles published in the last decade: DAH (*International Journal of Digital Art History*, special issues of *Visual Resources*), *Art History*, and *Art Journal*. “As our text mining shows, there seems to be a gap or a disconnect in terms of scholarly interests between those who develop and use digital tools for art historical studies (DAH) and those who do not (*Art History*, *Art Journal*)”. (Näslund Dahlgren & Wasielewski, 2021).
5. <https://about.artsandculture.google.com/> Last accessed October 10, 2022.
6. We do agree with Benjamin Zweig (2015, p. 41) that “Drucker’s distinction between digitized and digital art history, while imperfect categories (for a critic of which see e.g. Schelbert 2017 and Näslund Dahlgren & Wasielewski, 2021), affords us with a good point of entry from which to understand the history of doing art history digitally”.
7. The term was coined by Bruno Latour (1999).
8. On the difficult relationship between “art historical similarity” and “engineering similarity” see Sachs (2020).
9. This is the case for both low level features, which resort to the *Spatial Envelope* computation model (see Oliva *et al.*, 2001) and high or semantic level features, which use descriptors such as Classemes, which encodes object presence in the image (see Torresani *et al.*, 2010).
10. James Cuno, “How Art History Is Failing at the Internet”, *The Daily Dot*, Nov 19, 2012, (URL: <https://www.dailydot.com/via/art-history-failing-internet/>). Last accessed May 10, 2022.
11. Although scientific literature production does not represent an exhaustive indicator of cultural organizations’ activities—there are various museum programs which employ computer vision softwares and are not however assessed through academic publications—it is still an

important indicator of the main interests and research direction of the sector, especially if the strong technical nature of these projects and researches is considered.

12. A useful publication which contextualizes metadata and their use in relation to cultural objects is Murtha Baca, 2016. In the introductory chapter, “Setting the Stage” Anne J. Gillian writes “as all information objects, regardless of the physical or intellectual form they take, have three features—content, context, and structure—all of which can and should be reflected through metadata”. This reference can be useful in exemplifying the wide range of information that museums attempt to gather through computer vision software.

13. Brendan Ciecko, *AI sees what? The good, the bad and the ugly of machine vision for museum collections*, 2020 retrieved at <https://mw20.museweb.net/paper/ai-sees-what-the-good-the-bad-and-the-ugly-of-machine-vision-for-museum-collections/> consulted on the 10th of April, 2022.

14. This article also point out how this difference of scale across museums becomes even more relevant in southern countries. While smaller museums in northern regions (as North Europe) can still to some extent benefit from shared systems and technologies, southern museums of the same continent suffer a greater lack of resources.

15. Kate Crawford, Trevor Paglen (2019), “Excavating AI, the politics of images in machine learning training sets”, *The AI Now Institute*, published at <https://excavating.ai/>, consulted on May 6th, 2022.

16. The number of possible sub groups hierarchically organized is potentially limitless, depending on the complexity of the topic in question. The important aspect, from a logical standpoint, is that each textual label ultimately corresponds to a visual element.

17. The discourse by Crawford and Paglen proceeds by discussing the critical political implications of this dynamic, which have to do with discriminatory practices (with reference to race, gender, intersectional bias and prejudice). For a comprehensive account of the political implication of AI technologies cf. Campolo *et. al.*, 2020.

18. Clarifai computer vision software website, consulted on the 8th of May 2022: <https://www.clarifai.com/>.

19. Cf. the artist’s website at <https://igun.minneatairu.com/> or watch a presentation of the project on the website of the conference Art History 2060 by Davidson College where Minne Atairu presented her project, video available from minute 18.6 to minute 36.40 at the following website: <https://www.youtube.com/watch?v=Rd2PXvL9deI&t=1045s>. Links consulted on the 8th of May 2022.

ABSTRACTS

Contemporary computer vision software represents an incredible opportunity for both art history researchers and museum practitioners: it is a tool through which images can be described, organized, studied and shared. In this process—the one in which a computer vision software operates over a database of art history images—there are however a variety of dynamics at play. They have to do with theoretical assumptions, historical categories, technological constraints and ideological stances: a set of premises which calls for a closer methodological survey of the process. We propose an account which uses art theory and visual culture studies to scrutinize the different steps and activities which constitute the computer vision analysis: after all, the study of images has historically been a prerogative of art historians. Our intuition is that art images databases somehow provide a “protected environment” in which to observe how old

problems, inherent to the discipline, interact with new problems created by the way we consume and design software. The three levels at which we will try to detect biased stances answer three different questions. Which images are we talking about? Which research questions are we asking? Which linguistic and political logics are at play? In order to do so, we will begin the discussion by debunking the myth of a simple parallelism between these new forms of conceptualizing the real and traditional ones, challenging Manovich's (1999) use of Panofsky's symbolic form (1927) as a hermeneutic of the database. We will show instead how the art-database logic somehow sticks to the traditional art historical narrative, while at the same time producing new kinds of biases. Then, we will focus on how this technology actually works, and which kind of art historical thought lays behind the algorithm. Our guess is that the praxis of this software is closer to the connoisseurship than to the art historical research. Thirdly, we will analyze the labeling process through which computer vision software creates descriptive metadata of the images in question, using Mitchell's critical iconology (1994) account to problematize the strong ideological and political stance behind the image-text relationship. Throughout the discourse, and especially in the final paragraph, we will address the transparency and evaluation standards which need to be defined in order to allow a strict methodological approach to guard and guide the process, at times lacking both in the cultural sector and in the wider visual field. What will emerge is an account of computer vision software and processes which appear to be far from 'neutral' or 'objective' in their extremely layered functioning, built in the midst of diverse stakeholders' interests and procedural false steps. Granted that these technologies are however contributing to build the visual culture of our time, we detect a series of overlooked assumptions along the way through the lenses of art theory, hoping to contribute to the design of a clearer view.

La vision par ordinateur contemporaine représente une opportunité incroyable pour les chercheurs en histoire de l'art et les professionnels des musées : c'est un outil grâce auquel les images peuvent être décrites, organisées, étudiées et partagées. Dans ce processus — où un logiciel de vision opère sur une base de données d'images d'histoire de l'art — il y a cependant une variété de dynamiques en jeu. Elles sont en fait associées à des hypothèses théoriques, à des catégories historiques, à des contraintes technologiques et à des positions idéologiques : un ensemble de prémisses qui appelle une étude méthodologique plus approfondie du processus. Nous proposons un compte-rendu qui utilise la théorie de l'art et les études de la culture visuelle pour examiner les différentes étapes et les activités qui constituent l'analyse de la vision par ordinateur : après tout, l'étude des images a historiquement été une prérogative des historiens de l'art. Notre hypothèse est que les bases de données d'images d'art offrent en quelque sorte un « environnement protégé » dans lequel on peut observer comment les anciens problèmes, inhérents à la discipline, interagissent avec les nouveaux problèmes suscités par la façon dont nous consommons et concevons les logiciels. Les trois niveaux auxquels nous essaierons de détecter les positions biaisées répondent à trois questions différentes. De quelles images parlons-nous lorsque nous parlons de bases de données ? Quelles questions de recherche posons-nous aux algorithmes ? Quelles sont les logiques linguistiques et politiques en jeu dans le processus d'étiquetage ? Pour y arriver, nous commencerons la discussion en déboulonnant le mythe d'un simple parallélisme entre ces nouvelles formes de conceptualisation du réel et les formes traditionnelles, remettant en question l'utilisation par Manovich (1999) de la forme symbolique de Panofsky (1927) comme herméneutique de la base de données. Nous montrerons plutôt comment la logique de la base de données sur l'art s'en tient en quelque sorte au récit traditionnel de l'histoire de l'art, tout en produisant de nouveaux types de préjugés. Ensuite, nous nous concentrerons sur la façon dont cette technologie fonctionne réellement, et sur le type de pensée historique de l'art qui se cache derrière l'algorithme. Nous croyons que la praxis de ce logiciel est plus proche de la connaissance que de la recherche historique de l'art.

Troisièmement, nous analyserons le processus d'étiquetage par lequel le logiciel de vision crée des métadonnées descriptives des images en question, en utilisant le compte rendu de l'iconologie critique de Mitchell (1994) pour problématiser la forte position idéologique et politique qui se cache derrière la relation image-texte. Tout au long du discours, et surtout dans le dernier paragraphe, nous aborderons les normes de transparence et d'évaluation qui doivent être définies afin de permettre à une approche méthodologique stricte de garder et de guider le processus, qui fait parfois défaut à la fois dans le secteur culturel et dans le domaine visuel au sens large. Il en ressort un compte-rendu des logiciels et des processus de vision par ordinateur qui semblent loin d'être « neutres » ou « objectifs » dans leur fonctionnement extrêmement stratifié, construit au milieu des intérêts de diverses parties prenantes et de faux pas procéduraux. En admettant que ces technologies contribuent cependant à construire la culture visuelle de notre époque, nous détectons une série d'hypothèses négligées en cours de route à travers le prisme de la théorie de l'art, dans l'espoir de contribuer à l'élaboration d'une vision plus claire.

INDEX

Keywords: artificial intelligence, archives, digital, image, art, ideology

Mots-clés: intelligence artificielle, archives, image, numérique, art, idéologie

AUTHORS

CAMILLA BALBI

Camilla Balbi (1994) is a postdoctoral researcher at the Photography Research Centre of the Institute of Art History, Czech Academy of Sciences. In 2023 she obtained her PhD in Visual and Media Studies at IULM University in Milan. She is also a 2020/2021 Visiting Scholar at New York University's Department of German Studies at. Camilla has always been interested in the intersections between media practices and different artistic languages, and her main research interests include early twentieth-century German-Jewish art theory and curatorial studies. Alongside these interests, which form the subject of her PhD research, she writes and works on political art and eccentric visual cultures, working on the specificities of the Jewish gaze and the female and queer gaze. Her recent publications include *Unburied Iconology, Erwin Panofsky on Photography* (Mimesis, 2023) and *Fake or Fortune? Alexander Droner and the Weimar Reproduction Debate* (Venice Arts, December 2021). In addition to her academic activities, she writes for the Enciclopedia Treccani di Arte Contemporanea and works as an art critic for Flash Art magazine and researcher with the Israel Museum in Jerusalem.
Email: camilla.balbi[at]studenti.iulm.it

ANNA CALISE

Anna Calise is a PhD student in Visual and Media Studies at IULM University in Milan, and a 2021 Visiting PhD at the University of Amsterdam, at the School for Heritage, Memory and Material Culture. She is researching the digitization of museums and the mediatization of the cultural experience, attempting to define a new portrait of the museum in light of today's technological development. She has a Philosophy degree from King's College London, and two Master degrees in Arts Management (from Federico II in Naples and SDA Bocconi). She has worked on the design of participatory cultural strategies, and coordinated the Matera 2019 Community Projects Program in the year of the European Capital of Culture. Among her recent publications: *Mixed*

Reality: frontiera dell'educazione museale, (Pianob. Arti e culture Visive, 2022), and *The digital museum and its power dynamics: the case of The Smithsonian* (Mimesis, 2023). Conferences in 2022: *Art History 2060*, Davidson College, March 2022; *International Conference of Intermedia Studies*, Trinity College Dublin, September 2022; *Transcultural Exchange*, the Colleges of Fenway Boston, November 2022.

Email: [anna.calise\[at\]studenti.iulm.it](mailto:anna.calise@studenti.iulm.it)

Les formes symboliques de la science : le cas des photographies numériques de Laurent Lamarche

Lynn Bannon

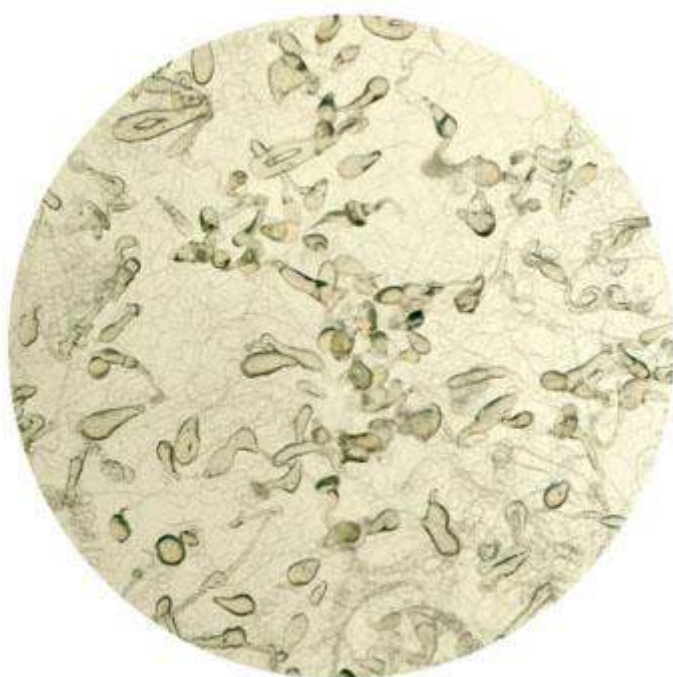
- 1 Dès leur avènement, vers la fin du 20^e siècle, les images numériques furent tantôt interrogées de manière critique par les uns, tantôt vantées comme nouveaux outils pour la figuration par les autres. Il est vrai qu'on ne saurait bien comprendre l'univers complexe qu'est celui de l'art numérique sans louvoyer entre les nouvelles possibilités qu'offrent les technologies digitales et les techniques figuratives traditionnelles, ne serait-ce que parce que le numérique peut s'intégrer à l'ensemble des procédés analogiques, incorporation qui le lie à la généalogie artistique. Voilà d'ailleurs l'axe principal de notre réflexion, qui portera sur les effets formels et sémantiques consécutifs de l'usage des dispositifs digitaux dans la création d'œuvres artistiques, plus particulièrement celle de Laurent Lamarche, un artiste canadien qui depuis plus de quinze ans, perfectionne ses recherches et ses expérimentations, tant matérielles que conceptuelles, sur les relations entre la nature, la technique et l'art, et dont les photographies numériques présentent des qualités intéressantes pour notre étude.
- 2 Fasciné par le contrôle arbitraire du vivant, de même que par les méthodes objectivantes propres aux recherches scientifiques, le créateur s'inspire des technosciences, des mécanismes physico-chimiques et de la biologie pour cogiter plus avant sur la perméabilité relative entre la réalité et la fiction. Pour y parvenir, il conçoit des spécimens factices nés dans le sillage d'un travail manuel consistant à dessiner, graver ou sculpter minutieusement une substance matérielle ultérieurement photographiée et scannée, pour donner l'illusion à quiconque qui les regarde de percevoir un organisme biologique depuis la lentille d'un microscope. Ceci étant dit, la question que l'on pose est la suivante : peut-on qualifier les œuvres de cet artiste de formes symboliques de la science ? Pour tenter de répondre à cette interrogation, nous reviendrons préalablement sur la définition de la forme symbolique proposée par Ernst Cassirer. Nous revisiterons subséquemment le modèle triadique du signe de Charles Sanders Peirce à l'aide duquel nous analyserons une photographie de Lamarche, pour

qui l'usage d'outils informatiques ne fait aucunement ombrage à son inventivité. Au contraire, chez lui, « le numérique réintroduit dans l'art une technicité [...] mais une technicité d'un nouvel ordre. Du plan technique on passe au plan esthétique »¹.

1. Le monde surnaturel de Laurent Lamarche

- 3 Pour les définir succinctement, les œuvres de Lamarche donnent à voir des formes biomorphiques artificielles semblables à des avatars de nano-organismes d'allure moléculaire. Chaque « espèce » créée est d'abord dessinée à partir de matière (minérale, végétale, plastique), puis photographiée sous l'éclairage d'un rétroprojecteur, pour ensuite être numérisée et retouchée numériquement. Bien qu'il fasse usage d'instruments informatiques pour engendrer les figures facticement organiques qui caractérisent sa grammaire visuelle fantasmagorique, il prend néanmoins soin de gommer toutes traces de manipulations matérielles et technologiques, pour sciemment amplifier l'effet de mimétisme de ses photos. En procédant de la sorte, il s'adonne à ce que l'on pourrait nommer une rationalité « imaginative », en ce sens où il fusionne la science et la fantaisie, la réalité et la fiction, rejoignant de ce fait les propos d'Aristote qui lie la raison — par la métaphore — à l'imagination².

Figure 1



C3H6-HG-06, 2011, photographie numérique montée sur plexiglas, 108 cm de diamètre.

- 4 La production de Lamarche tisse également des liens patents, sans pour autant s'y limiter, avec le bio-art, lequel est situé à l'intersection entre la création artistique, la science et la technologie (Fig. 1). Ce mode d'expression recouvre une multitude de pratiques, passant de la manipulation *in vivo*, à celle de l'ADN ou à la création de séquences génétiques originales. Disons simplement que « le "bio art" renvoie, d'une manière générale, à l'ensemble des pratiques artistiques reposant sur un principe de

création littéralement basé sur la vie, lequel vise moins à imiter la nature qu'à s'y substituer »³. Les interprétations artistiques de la biotechnologie, de la cytologie ou des diverses formes de sciences naturelles aspirent essentiellement à reproduire le processus de la vie. Pour ce faire, les bio-artistes repensent le lien entre la nature et la culture en travaillant directement ou indirectement à partir des mécanismes du vivant, encore qu'ils ne soient pas les premiers à le faire.

- 5 Rappelons au pas de course que c'est durant l'Antiquité que l'esthétique inspirée des manipulations biologiques prend racine, période durant laquelle les Grecs cherchaient à interconnecter les géométries de la physionomie humaine à d'autres formes naturelles. Plus récemment, l'histoire des illustrations scientifiques fait état d'une influence réciproque entre les naturalistes et les artistes. Pensons par exemple à Charles Darwin (1809-1882), qui travailla avec le photographe Gustave Rejlander (1813-1975), ou au biologiste allemand Ernest Haeckel (1834-1919), qui influença le peintre Paul Klee (1879-1940). L'horticulture fait aussi partie des précédents du bio-art. À preuve, le photographe américain d'origine luxembourgeoise Edward Steichen's (1879-1973), passionné de botanique, employa la colchicine, une substance chimique utilisée par les horticulteurs, pour effectuer des mutations de plantes ornementales avant de la répartir sur une pellicule sensible. En somme, les créateurs du bio-art prolongent le pas de leurs devanciers en lançant la science et la pratique artistique, mais font peser plus lourdement la créativité pour ainsi doter leurs œuvres d'une dimension métaphorique.
- 6 Mais revenons à l'artiste canadien qui renoue avec la notion d'*artifex*, qui traite de « l'homme incarnant une idée, fabriquant un être que ne fournit pas la nature »⁴. En effet, Lamarche tient moins à s'imposer sur le matériau qu'à se laisser inspirer par lui. Différemment des préceptes artistiques édifiés à la Renaissance, qui donnaient préséance à l'entendement au lieu du savoir-faire technique, son activité créatrice repose plutôt sur l'expérimentation et la manipulation méticuleuse de la matière, sur l'actualisation des propriétés du support physique et des techniques digitales à l'aide desquelles il fait saillir des figures insolites qui s'auto-développent de manière imprévue. Pour tout dire, ses œuvres adviennent au moment où elles s'engendrent. En cela, sa méthode se rapproche de la poïétique, c'est-à-dire cette science fondée sur le rapport dynamique qui unit le créateur à l'œuvre en train de se faire. L'importance qu'il accorde au maniement des matériaux lui permet de mettre en exergue les connexions entre la matière, l'humain et les instruments, unions antérieurement associées au travail artisanal. Toutefois, contrairement à l'artisan qui fabrique des objets dotés d'une ustensilité, il façonne des images qui n'ont d'autre fonction que celle de nous inviter à plonger dans des univers au sein desquels les frontières entre la réalité (transfigurée) et la fiction sont poreuses, des mondes de possibilités d'associations mentales plurielles.

2. Le concept de forme symbolique

- 7 Il reste que les photographies numériques de Lamarche ressemblent globalement à des échantillons issus d'un laboratoire scientifique. Conséquemment, ses créations en « trompe-l'œil » rappellent la manière dont le décryptage des motifs et des concepts s'opère chez le récepteur suivant l'appariement qu'il effectue entre les images mentales et les percepts d'objets réels. Elles font également écho à la façon dont les savoirs se

forment, s'utilisent et se transmettent, en même temps qu'elles mettent en lumière le fait que, d'une part, le cerveau humain est une machine séquentielle qui extrait et trie continuellement toutes sortes d'informations et que, d'autre part, des « univers — réels ou fictionnels — se construisent à partir de prélèvements systématiques ou automatiques, mais aussi à partir de sélection de propriétés pertinentes, attendues ou recherchées dans un contexte donné »⁵. Face à une information visuelle inédite, l'œil et le cerveau procèdent de concert pour ajuster le souvenir et la découverte, afin de générer de la cohérence et de la constance informationnelle permettant d'en tirer une possible signification. « L'interprétation d'un signe (ou d'une image) constitue [donc] un cadre, une sémiose et des programmes pragmatiques déjà connus, stabilisés et ayant déjà fonctionnés⁶. »

- 8 Cette considération pour les processus d'acquisition des connaissances est l'épicentre de la théorie de la forme symbolique développée par Ernst Cassirer⁷, pour qui l'existence de structures formelles durables ne s'oppose pas à l'émergence de nouvelles associations. Ceci explique partiellement la raison pour laquelle son approche du *symbole* est fondée sur le visuel organisé par le corps percevant. Sans revoir en détail sa philosophie, soulignons que Cassirer cherche à établir la puissance formatrice originaire de l'entendement comme principe affectif primaire dans l'organisation de l'objet. D'après lui, « c'est l'esprit qui crée activement ses médiations, c'est-à-dire ses structures conceptuelles et symboliques, dans le processus même de la connaissance »⁸. En d'autres mots, « le moment de la connaissance est une relation dynamique au sein de laquelle se constitue le savoir en déterminant progressivement ses objets à l'aide d'une modélisation théorique du réel »⁹; le pouvoir symbolique étant spécifiquement fondé sur la construction de la réalité par l'intermédiaire de laquelle se génère un ordre gnoséologique.
- 9 À la lueur des propos mentionnés ci-haut, la connaissance scientifique comme forme symbolique découlerait d'appréhension de configurations à partir d'autres déjà connues qui se grefferaient ou se substitueraient aux précédentes, de sorte que l'édification du savoir impliquerait l'activité formatrice de l'esprit qui constituerait son objet à l'aide d'énoncés fondés *a priori*. Selon cette perspective, « dès le niveau de la perception sensible [...] se construit un entrelacement [...] du sensible » et de l'intelligible¹⁰. C'est ce qui fait dire à Cassirer que l'esprit humain opère *par* et *dans* des symboles qu'il intériorise en leur donnant un sens extériorisé par l'entremise de la matérialisation de ses concepts. Tout compte fait, la forme symbolique n'est pas un donné et ne découle pas du passage entre la matière et la signification. Elle est plutôt une activité symbolisante de l'esprit.
- 10 Cette disposition perceptive et cognitive qu'exploite l'artiste contemporain a pour objectif avoué de déjouer, par l'artificialité de ses œuvres, les percepts mémorisés du récepteur qui, découvrant de nouvelles morphologies sur la base d'un pré-acquis, reconfigure de nouveaux signes (et de nouveau sens) à partir des traits qu'il a préalablement sélectionnés et fixés. Ceci nous amène à ouvrir une parenthèse sur le modèle de Charles S. Peirce qui, selon nous, peut s'avérer éclairant, étant donné que le penseur pose d'emblée à la sémiotique visuelle le problème de la relation entre l'objet perçu et la perception, rapport qui procède par inférence et qui est pour cette raison variable. Il faut dire que la signification chez Peirce est un fait de conscience, que le terme « objet » désigne la mémoire d'expériences vécues dans le monde. Du reste, distinctement de Ferdinand de Saussure, Peirce soutient que la composition du signe ne

se fait pas instantanément. À l'inverse, il y a à « l'intérieur du signe et entre ses occurrences successives, une durée, celle de la réflexion, de la recherche »¹¹ pendant laquelle l'humain serait confronté à trois dimensions : « au sentiment (le senti), au fait individuel concret (lié à la qualité, à l'existant) et à la pensée (ou règle à laquelle se plie aussi bien la loi [...] que le discours) »¹².

3. Indice, icône ou symbole ?

- 11 En mimant les morphologies d'échantillons celluloïds, les images de Laurent Lamarche commandent une certaine stabilité phénoménale nécessaire pour garantir leur *ressemblance*, et non pas leur analogie, en ce sens où, comme le stipule avec justesse Jean-François Bordron, elles ne sont pas fondées sur des relations symétriques (par exemple, si Y ressemble à Z, Z ressemble à Y). En revanche, elles sont des représentations « dissymétriques impliquant l'usage de conventions symboliques »¹³. Il n'empêche, force est de reconnaître que les énoncés figuratifs qu'elles proposent instaurent de nouvelles relations analogiques au moyen de l'imaginaire et que cette similitude agit comme point de départ à l'interprétation déductive de l'image fondée sur les expériences perceptuelles du regardant. Pour en attester, il nous faut revenir sur la dynamique triadique du signe telle que définie par Peirce. Le logicien développe un modèle du signe qui permet de différencier des indices, des icônes et des symboles selon le rapport physique que l'objet entretient avec son objet (indice), conformément à la relation de similitude qu'il possède avec l'objet auquel il renvoie (icône) ou selon qu'il réfère à l'objet qu'il dénote corrélativement à une loi ou une habitude (symbole).

Figure 2



C3 H6 2011, photographie numérique montée sur plexiglas, 108 cm de diamètre.

- ¹² Prenons pour cas de figure la photographie numérique *C3 H6* (Fig. 2) et commençons par l'indice, un signe qui revoie à son objet selon une connexion réelle, à savoir qu'il est intrinsèquement affecté par cet objet. Dans le cas qui nous préoccupe, la sémiose indicielle à la grammaire microbiologique est convoquée, entre autres, par l'énoncé plastique polymorphe constitué d'agrégats de formes dotés d'une sorte de « viscosité » translucide, d'une architecture spatiale créée par des entrelacs de masses, de lignes, de couleurs, des éléments formels (linéaires, chromatiques, spatiaux, etc.) que le récepteur perçoit et reconstitue psychiquement pour faire saillir un certain nombre de qualificatifs (circonvolutions, ramifications, expansions, etc.). Ajoutons que l'artiste utilise du plexiglas ou du papier d'archive comme supports d'impression, ce qui renforce l'aspect diaphane et biomorphe de ses images.
- ¹³ S'il s'avère que la photo de Lamarche ne partage pas les mêmes composantes physiques que les micro-organismes qu'elle invoque, elle s'apparente quand même à un corps cellulaire, voire musculaire. Cet appariement nous ramène à l'idée-force du système peircien : la place et le rôle accordés à l'icône dans les processus sémiotiques à la base du fonctionnement de nouveaux signes. Brièvement, Peirce souligne que l'icône est un donné mental rendu possible en fonction de certaines propriétés du signe. On l'a dit : il s'agit d'un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote en vertu des caractères qu'il possède — que cet objet existe ou non. En définissant l'icône comme « ce rapport d'analogie, ce sentiment de ressemblance (entre deux idées, deux faits, etc.) [...], Peirce propose un point de ralliement entre des signes aussi différents qu'une image, un diagramme, une photo, un schéma, une métaphore, une peinture, un raisonnement analogique, un tableau, etc. »¹⁴. Aussi, un signe peut être nommé iconique lorsqu'il représente son objet principalement par sa similarité, par son aspect *pertinent* de la chose représentée. Pour que cette conjonction soit admissible, l'icône suscite une « image-sensible » dans l'esprit de l'interprète. Pour reprendre à nouveau Bordron, « l'iconicité ne provient de rien d'autre que cette faculté de l'imagination de transformer les indices d'existence en morphologies »¹⁵.
- ¹⁴ Dans un texte revisitant le débat concernant l'iconisme¹⁶, Umberto Eco stipule que les sémioticiens-structuralistes ont eu tendance — à tort — de considérer les icônes et les hypoicônes uniquement comme des entités visuelles (mentales ou signes-images), négligeant dans la foulée les expériences non visuelles tout autant convoquées. À son avis, l'interprétation de la ressemblance s'opère d'emblée sur le plan cognitif et non pas suivant un système rigide de règles de la similarité. « Le véritable nœud de l'équivoque se situe dans le passage direct de l'iconisme primaire de la perception (c'est-à-dire de l'évidence selon laquelle les rapports de ressemblance existent au niveau perceptif) à une théorie établie de la similarité, c'est-à-dire de la création de l'effet de la ressemblance¹⁷. » L'hypoicône fait allusion à des traits génériques et c'est par inférence que l'on passe à la reconnaissance des traits individuels. Par contre, il revient à l'individu de prendre une décision interprétative. Pour ce faire, il lui faut premièrement activer des processus perceptifs, autrement dit percevoir les substances tout comme les formes de l'expression. Eco signale que si
- une hypoicône renvoie (quels qu'en soient le mode de renvoi et la forme de l'expression) à un contenu (peu importe que ce contenu soit un élément du monde naturel ou bien, comme c'est le cas de la licorne, qu'il relève du monde culturel), c'est [que], dans la perception d'éléments plastiques, [c'est] la forme de l'expression et les rapports que ces éléments entretiennent entre eux qui importe¹⁸.

- 15 De son côté, le Groupe μ soutient que les signifiants plastiques, loin d'être une sorte de compléments, sont préalables aux significations iconiques. « Si les contours du signe plastique sont fournis par ceux du signe iconique, c'est bien à travers le premier que le second se donne au récepteur¹⁹. » Pour être communiqué, un signe visuel doit se concrétiser dans une substance qui actualise les configurations matérielles qui se rapportent à « l'ensemble des concepts en tant qu'ils sont organisés [par des formes données] »²⁰. C'est dire qu'il y a au préalable les *a priori* matériels (sensation), desquels s'ensuit l'émergence graduelle d'un ordre symbolique. Dans les faits, l'œuvre d'art n'est-elle pas visible avant d'être lisible... ? La prégnance du sens des œuvres de Lamarche se construit donc à partir des aspects formels présidant les préoccupations d'ordre iconographique et iconologique. Devant les photographies numériques de l'artiste, les sentiments esthétiques vécus sont intimement liés à la reconnaissance des signes iconiques nécessaire pour qu'une analogie soit une ressemblance, en ce sens où malgré leur facticité inhérente par rapport aux images scientifiques réelles, leur relation de similitude avec ces dernières est somme toute patente. C'est pourquoi le regardant est en mesure de reconstituer psychiquement les formes « selon un développement qui passe du stade "mimétique" au stade "analogique", pour s'élever finalement à une forme purement "symbolique" »²¹.
- 16 Enfin, le symbole chez Peirce est un signe qui renvoie à son objet corrélativement à une loi (associations d'idées générales). Ici, la photo C3 H6 (Fig. 2) s'apparente à un spécimen celluloïd, similitude qui peut tacitement faire référence à la norme artistique traditionnelle de la *mimesis*, même si les constituantes matérielles de l'œuvre sont pourtant distinctes de celles des corpuscules cellulaires qu'elles simulent. Cette différenciation matérielle édulcore le rapport de contiguïté *véritable* avec la chose exprimée, rupture qui lui confère sa dimension symbolique. Si les images de Lamarche ressemblent à leurs référents biologiques grâce à leur capacité à incarner les indices d'une morphosyntaxe de type « cellulaire » existant dans un univers iconique totalement artificiel, elles sont au final des avatars d'une réalité surnaturelle.

4. Dérivation créative²²

- 17 Sans dessein scientifique ni posséder de lien indiciel avec les corps organiques auxquels elles renvoient obliquement, en d'autres mots, non édifiées sur un principe d'équivalence, les œuvres de cet artiste ont une visée foncièrement esthétique. Si on s'en remet au système sémiotique de la communication théorisé par Roman Jakobson²³, la fonction poétique pourrait peut-être s'avérer intéressante au vu de notre propos, puisqu'au centre de celle-ci repose la notion de « jeu », à savoir celui de l'acte créateur, celui relevant de l'invention, de l'artifice. S'il s'inspire sans équivoque des modalisations scientifiques et biomorphiques, Lamarche s'affranchit de leur véracité syntaxique pour ouvrir à des lectures polysémantiques détournées des déterminismes spécifiques au monde de la science. Ce faisant, il dé-familiarise la présupposée scientificité en disqualifiant la logique ou l'objectivité spartiate de cet univers qu'il présente sous un nouveau jour, imaginé, imaginaire grâce à l'innovation de motifs inexistants, à la modification, à la déconstruction, à la reconstruction de formes et de codes de figuration qu'il réinterprète sans contrainte. Ainsi détaché du rigorisme propre à ce monde orthodoxe, attestatif et prévisible qu'est celui de la science, le créateur, tourné vers l'avenir, est libre de donner naissance à des échantillons

organiques, fossilisés ou à des végétaux hybrides pour brouiller malignement les pistes entre le vivant et l'artifice.

- 18 Comme l'affirment pareillement Cassirer et Peirce, la relative stabilité des structures formelles reconnues par une quelconque similarité ne contrecarre pas l'apparition de nouvelles affiliations. Le passage d'une image « scientifique » à une forme symbolique, après un délai sémio-cognitif pour que les cadres interprétatifs s'ajustent, révèle l'artificialité des photographies de l'artiste canadien, au demeurant redoublée par le contexte artistique de leur présentation. En faisant cela, le créateur met en surbrillance un fait qui ne se dément pas à travers le temps : si la réalité objective est belle et bien le nœud des sciences, il demeure que « nous y accédons par nos sens à travers ce qu'on appelait traditionnellement l'imagination »²⁴. En fin de compte, Laurent Lamarche n'emploie pas les technologies numériques comme simples instruments de travail. Il s'en sert comme vecteurs lui permettant d'alimenter son univers plastique par le biais duquel il donne naissance à un monde fantaisiste dans lequel les récepteurs sont invités à s'immiscer pour s'extraire momentanément du quotidien et ce, en expérimentant de manière *extra-ordinaire* une panoplie de potentiels rapprochements formels et conceptuels avec la science.

BIBLIOGRAPHIE

- ATLAN, Henri (1995), « Rationalité scientifique et rationalité du mythe », *Philosophiques*, vol. 22, n. 2, pp. 265-280.
- BABOU, Igor (1997), « Images numériques et médiations des sciences », *Hermès. La Revue*, vol. 1, n. 21, pp. 55-66.
- BOLTER, Jay David & GRUSIN, Richard (1999), *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge (Mass.), MIT Press.
- BORDIEU, Pierre (1977), « Sur le pouvoir symbolique », *Annales. Histories, Sciences sociales*, 32^e année, n. 3, pp. 405-411.
- BORDRON, Jean-François (2011), « L'iconicité », in BORDRON, *L'Iconicité et ses images. Études sémiotiques*, [En ligne], Paris, Presses Universitaires de France.
- CASSIRER, Ernst (1995), *Écrits sur l'art*, Paris, Éditions du Cerf.
- CASSIRER, Ernst (1972), *La Philosophie des formes symboliques*, 3 tomes, Paris, Éditions de Minuit.
- COUCHOT, Edmund et NORBERT Hillaire (2003), *L'Art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris, Flammarion.
- COUCHOT, Edmund (1998), *Images. De l'optique au numérique. Les arts visuels et l'évolution des technologies*, Paris, Hermès.
- DARRAS, Bernard (2008), « Sémiotique pragmatique et photographie numérique. Le cas de la retouche photographique », *RS-SI*, vol. 28, n. 1-2, pp. 153-175.

- DELEDALLE, Gérard (1990), « Traduire Charles S. Peirce. Le signe : le concept et son usage », *Traduction, Terminologie, Rédaction*, vol. 3, n. 1, pp. 15-29.
- DOYON, Stéphane (1998), « Cassirer, Ernst, *Écrits sur l'art* », *Laval théologique et philosophique*, vol. 24, n. 1, pp. 196-198.
- ECO, Umberto (1998), « Réflexion à propos du débat sur l'iconisme (1968-1998) », *Visio*, vol. 3, n. 1, printemps, pp. 9-31.
- FISSETTE, Jean (2014), « Peirce et Saussure : regards croisés et lectures en boucles », *RS-SI*, vol. 34, n. 1-2-3, pp. 229-255.
- GROUPE μ (1979), « L'iconique et le plastique. Sur un fondement de la sémiotique visuelle », *Revue d'esthétique*, vol. 1234, pp. 173-192.
- HEINICH, Nathalie (1993), *Du peintre à l'artiste : artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit.
- JAKOBSON, Roman (1963), *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit.
- KINDL, Olivia (2009), « Le concept de "forme symbolique" : un outil anthropologique de l'art ? », *Les Actes du colloque du musée du quai Branly Jacques Chirac*, [En ligne], vol. 1.
- KLINKENBERG, Jean-Marie (1996), *Précis de sémiotique générale*, Paris, De Boeck Université.
- NOIROT, Julie (2013), « L'art du leurre chez les plasticiens du bio art », *Cahiers d'anthropologie sociale*, vol. 1, n. 9, pp. 110-120.
- MANOVICH, Lev (2017), « Une esthétique post-média », [En ligne], *Appareil*, vol. 2, n. 18.
- PEIRCE, Charles S. (1978), *Écrits sur le signe*, Paris, Éditions du Seuil.
- RIEBER, Audrey (2008), « Le concept de forme symbolique dans l'iconologie d'Erwin Panofsky. Reprise et déplacement d'un concept cassirien », [En ligne], *Appareil*, n. 436.
- SCHAEFFER Jean-Marie (2000), « Système, histoire et hiérarchie : le paradigme historiciste en théorie de l'art », in ROQUE (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Paris, Jacqueline Chambon.
- SEINENGART, Jean (1992), « La physique moderne comme forme symbolique privilégiée dans l'entreprise philosophique de Cassirer », *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. 97, n. 4, pp. 491-516.
- VERHAEGEN, Philippe (2010), *Signe et communication*, Bruxelles, De Boeck Université.
- VILET, Audrey (2016), « Art et langage chez Ernst Cassirer : morphologie et/ou structuralisme », [En ligne], *Image Re-vues*, Hors-série.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (2000), « Métaphore, poïétique et pensée scientifique », *Revue européenne des sciences sociales*, vol. 38, n. 117, pp. 35-47.
- ZAFIO, Massiva N. (1996), « L'adjectif « scientifique » : au-delà de la polysémie, l'histoire de l'évolution d'une attitude », *Traduction, Terminologie, Rédaction*, vol. 9, n. 2, 2^e semestre, pp. 193-212.

NOTES

1. Couchot et Hillaire (2003, p. 114).
2. Wunenberg (2000, pp. 39 et 42).

3. Noirot (2013, p. 111).
4. Zafio (1996, p. 199).
5. Darras (2008, p. 156).
6. *Ibid.*, p. 161.
7. Cassirer (1972).
8. Seidengart (1992, p. 495).
9. *Ibid.*, p. 493.
10. Vilet (2016).
11. Fisette (2014, p. 247).
12. Deledalle (1990, p. 19).
13. Bordron (2011).
14. Verhaegen (2010, p. 189).
15. Bordron, *Op. cit.*
16. Eco (1998).
17. *Ibid.*, p. 15.
18. *Ibid.*, p. 25.
19. Groupe μ (1979).
20. Klinkenberg (1996, p. 115).
21. Cassirer (1995, p. 19).
22. Vilet, *Op. cit.*
23. Jakobson (1963).
24. Atlan (1995).

RÉSUMÉS

L'axe de réflexion principal de cette contribution porte sur les effets formels et sémantiques liés à l'usage des dispositifs numériques dans la création artistique, plus particulièrement les photographies numériques de l'artiste canadien Laurent Lamarche, dont la grammaire visuelle est inspirée par les technosciences et la biologie moléculaire. Compte tenu de leur similarité avec des organismes moléculaires couplée à leur apparente scientificité, la question que l'on pose ici est la suivante : peut-on qualifier les œuvres de cet artiste de formes symboliques de la science ? Pour tenter de répondre à cette interrogation, nous revenons d'abord sur la définition de la forme symbolique proposée par Ernst Cassirer, revisitons subséquemment le modèle triadique du signe de Charles Sanders Peirce, qui différencie les indices, les icônes et les symboles.

The main focus of this contribution is based on formal and semantic effects related to the use of digital devices in artistic creation, more specifically the digital photos of the Canadian artist Laurent Lamarche, whose visual grammar is inspired by technoscience and molecular biology. Due to their resemblance to the cells and their apparent scientificity, the question we are asking is : can we qualified his works as symbolic forms of science ? To try to answer this interrogation we first present the plastic universe of the artist. After we briefly review the definition of the symbolic form proposed by Ernst Cassirer and we finally analyze the corpus of images under the light of the triadic model of the sign defined by Charles Sander Peirce who differentiates indices, icons and symbols.

INDEX

Mots-clés : art, numérique, vivant, discours scientifique, technique, formes symboliques

Keywords : digital, art, life, scientific discourse, technique, symbolic forms

AUTEUR

LYNN BANNON

Lynn Bannon est docteure en sémiologie, historienne de l'art et professeure associée au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent majoritairement sur la citation dans l'imagerie contemporaine, de même que sur le rapport texte-image. À ses récentes publications, dont les articles parus dans la revue *Vie des arts* (nos 269 [2023], 266 [2022], 263 [2021] et 261 [2020]) et *RACAR* (vol. 44, n° 2, 2019) s'ajoute le texte titré « L'implication du Canada à la Première Guerre mondiale : une vision tranchée du conflit », publié en 2021 dans les *Actes du congrès de l'Association Française de Sémiotique. (Dés)Accords. À la recherche de la différence propice*, Basso Fossali, Pierluigi (dir.). Elle a également signé le catalogue de l'exposition (2019) « *Adad Hannah : reflets et réflexions* » présentée au Musée d'art de Joliette (2017-2018) dont elle a assuré le commissariat. Elle participe régulièrement à plusieurs conférences organisées entre autres par l'Association Internationale de Sémiotique Visuelle et l'Association Française de Sémiotique.

Courriel : bannon.lynn[at]uqam.ca

Varia

Plaidoyer pour un Prosopocène : sémio-éthique du visage

Massimo Leone

NOTE DE L'AUTEUR

Cet essai résulte d'un projet qui a reçu un financement du Conseil européen de la recherche (ERC) dans le cadre du programme de recherche et d'innovation Horizon 2020 de l'Union européenne (convention de subvention n° 819649-FACETS). Une première version de l'essai a été présentée lors du colloque « Design, Sémiotique et Philosophie », XXXIX Colloque d'Albi ; je remercie les organisateurs, et en particulier Michela Deni et Alessandro Zinna.

What remains ? Oh, yes — the face itself, gasping
For recognition, that coherent form in the mire
Of physiological confusions — all these odds &
ends
Drawn together on the page, seeking corporeal
unity.

(James Naiden. 1971. « The Face ». In Id. 1971.
Poetry, édition numérique)

1. Le visage exposé

- 1 Entre le 19 juin et le 27 septembre 2020, le Carré d'Art, Musée d'art contemporain de Nîmes, a proposé une exposition intitulée « Des visages », ayant comme sous-titre « Le temps de l'autre »¹. On y a thématisé le visage humain à travers la présentation de plusieurs œuvres artistiques, allant de Christian Boltanski à Sophie Calle, de Thomas Ruff à Ugo Rondinone. Tout comme maintes expositions dans la même période autour du monde, l'exposition se voulait une réaction, par le biais muséal, au confinement et au masquage dus à la pandémie en cours :

Dans ces temps de confinement où toute personne pourrait sembler être une menace et où nous avançons masqués, cette exposition constituée en grande partie d'œuvres de la collection nous amène à porter un regard sur l'autre.

- 2 Depuis le début de l'urgence globale, plusieurs institutions muséales de la planète ont organisé des expositions pareilles, avec des intentions semblables, thématissant le visage, le masque, la distance, la contagion, l'interaction. On ne citera ici que la dernière, au moment où le présent article s'achève : « The Mask Never Lies », « Le masque ne ment jamais », prévue du 15 décembre 2021 au 1^{er} mai 2022 auprès du CCCB : Centre de Cultura Contemporània de Barcelone². Dans ce cas, la motivation de l'exhibition est décrite comme suit :

The Mask Never Lies takes us on a journey through the political uses of masks in modern society and looks at the politics of how faces are controlled, cultural resistance to identification, the defense of anonymity, the strategies of terror in the act of concealment, and the way in which bad guys, heroes or heroines and dissidents use masks as a symbol of identity. Our world cannot be understood without masks and maskers, and even less so nowadays, when a pandemic has forced us to live behind them.

Cette déclaration est accompagnée d'une citation tirée d'un livre sur le masque publié par Servando Rocha en 2019 :

Masks are used for us to communicate with the invisible, but they also have a subversive, clandestine component. Beneath them, protected by what is not seen, our identity remains secret and we are able to make our most forbidden desires a reality with some certainty. The mask isn't the past, and neither does it lie.

Il y a une mode dans le monde des expositions artistiques, qui concerne à la fois le contenu et la forme.

- 3 En ce qui concerne le contenu, le visage et ses alentours ont été à la page même avant la pandémie. Du 17 juillet 2019 au 6 janvier 2020, par exemple, le Musée national du cinéma de Turin a organisé une exposition intitulée « #FacceEmozioni : 1500-2020 – Dalla fisiognomica agli emoji »³. Les intentions de l'initiative ont été annoncés en ces termes :

Una grande esposizione che, partendo dalla prestigiosa collezione del Museo Nazionale del Cinema, racconta gli ultimi 5 secoli di storia di questa pseudoscienza. Un percorso emozionale tra maschere e sistemi di riconoscimento facciale che conferma ancora una volta come il volto sia il più importante luogo di espressione dell'anima dell'essere umano.

- 4 La pandémie, ses confinements, ses retombées numériques et ses masques n'étaient pas encore là, mais la focalisation sur le visage, avec une reprise de la tradition physiognomonique, était déjà actuelle. Les origines profondes et lointaines de la mode du visage sont difficiles à détecter, mais l'existence de cette tendance, même dans le milieu des expositions, est indubitable. Elle s'accompagne de la tendance rhétorique à utiliser le visage dans les affiches faisant de la publicité pour les expositions qui le concernent, souvent agrémentées de citations tirées des grands classiques sur le sujet.

2. Le visage découpé

- 5 L'affiche de l'exposition de Nîmes contenait une image extraite d'une vidéo-installation de l'artiste afro-américaine Martine Syms, dont la production se concentre souvent sur le visage comme lieu d'identité et de conflit dans la société des EEUU. L'exposition était évidemment influencée ou même motivée par l'urgence de réfléchir sur un objet à la

fois très quotidien et très mystérieux, à savoir le visage, après les confinements dus à la diffusion du virus de la COVID-19. Pendant la pandémie, en effet, le visage a été sollicité selon plusieurs perspectives dans son statut anthropologique et dans son fonctionnement sémiotique profond : la difficulté voire l'impossibilité de rencontrer l'autre face à face ; l'imposition du masque ; la numérisation forcée du visage dans la vie professionnelle, sociale, intime : toutes ces dynamiques ont imposé une reconsidération rapide et pressante de ce qui, auparavant, était consubstantiellement et littéralement naturalisé comme étant « sous les yeux de tout le monde », c'est-à-dire le visage. L'exposition de Nîmes choisissait de mettre en exergue une phrase tirée du philosophe du visage par excellence du xx^e siècle, Emmanuel Levinas, et précisément un passage de l'ouvrage *Éthique et infini*, issu d'une série d'entretiens avec Levinas réalisés par le philosophe français Philippe Nemo et publié dans la collection de poche chez Fayard en 1982, depuis traduit dans une quinzaine de langues. La phrase de Levinas mise en exergue par l'exposition de Nîmes était la suivante :

La meilleure manière de rencontrer autrui, c'est de ne pas même remarquer la couleur de ses yeux ! Quand on observe la couleur des yeux, on n'est pas en relation sociale avec autrui. La relation avec le visage peut certes être dominée par la perception, mais ce qui est spécifiquement visage, c'est ce qui ne s'y réduit pas.

- 6 La citation est particulièrement pertinente, à deux égards. D'une part, en surface, c'est un clin d'œil à la fois métaphorique et littéral à la question politique du visage et de ses pigmentations, emphatisée d'ailleurs par le choix de l'image de Martine Syms dans l'affiche : presque en même temps que le monde couvrait partiellement les visages des hommes et des femmes pour essayer d'entraver la diffusion du virus, un mouvement d'opinion s'est répandu globalement, propulsé par la mort violente du citoyen afro-américain George Floyd provoquée par un policier blanc. Ce mouvement a thématiqué le rôle social et politique de la couleur de la peau, mais en même temps il s'est focalisé sur le visage — et sur la bouche en particulier — comme canal d'une respiration suffoquée par la brutalité policière. Les deux circonstances sociales, l'une et l'autre centrées sur le visage et surtout sur la bouche, se sont depuis souvent croisées dans le discours public, par exemple lors de l'exposition au Carré d'Art.
- 7 D'autre part, la phrase de Levinas y a révélé néanmoins une autre pertinence, plus profonde, que l'on pourrait qualifier de « phénoménologie éthique du visage ». Dans le style typique du penseur franco-lituanien, la citation semble décrire ce qui est arrivé, dans la perception, lorsque le visage de l'autre a été masqué pour le protéger de la contagion, ou bien pour se protéger de sa contagion : le nez et la bouche étant couverts, ainsi que la majorité de la partie inférieure du visage, ce qui est passé au premier plan, dans la rencontre face masquée à face masquée, c'est justement leur partie supérieure, celle des yeux, avec une anatomie détaillée par les circonstances forcées de la phénoménologie de l'urgence et, partant, l'attribution d'un sens tout nouveau à la fois à leur forme et à leur fonction. La psychologie individuelle mais aussi les cultures anthropologiques du visage peuvent contribuer à rendre cette exaltation visuelle des yeux dans le visage masqué particulièrement frappante, ou même gênante, par exemple chez les individus ou bien dans les sociétés entières qui se parlent en se regardant non pas dans les yeux mais vers la bouche ou vers le corps. Dans ce cas, regarder quelqu'un dans les yeux a des connotations négatives, en relation, par exemple, avec le défi.

- 8 Lorsque les humains interagissent à courte distance, ils ont différentes façons de projeter leur regard sur la figure de l'autre. La direction du regard et ses parcours d'observation dépendent, en effet, d'un mélange complexe de déterminations psychologiques et sociales, cognitives et contextuelles. Le sujet est au centre de plusieurs recherches et spéculations depuis longtemps. D'une part, des conditions cognitives particulières entraîneraient des regards interpersonnels spécifiques, par exemple chez les individus autistiques, qui auraient tendance à éviter de regarder l'interlocuteur (de façon prolongée) dans les yeux et qui regarderaient, plutôt, la bouche ; le sujet a été largement étudié mais il reste controversé et plein d'incertitudes et de nuances (Benson, Valerie et Fletcher-Watson 2011), également à l'égard du rôle des indications visuelles concernant le visage et notamment la bouche dans la dyslexie (Galazka 2021). D'autre part, des recherches psycholinguistiques soulignent que les enfants bilingues aussi auraient tendance à regarder plus la région de la bouche et moins celle des yeux, surtout jusqu'à un certain stade de développement du langage (12 mois environs) (Ayneto et Nuria 2016). Il semble évident, en tous cas, que la possibilité de regarder la bouche de l'interlocuteur joue un rôle important dans l'apprentissage des sons d'une langue chez les infants (Imafuku *et al.* 2019).
- 9 La façon dont des « indications visuelles » peuvent faciliter la décodification du langage dans des conditions de réception auditive dégradée est, cependant, un sujet controversé (Banks *et al.* 2021), quoiqu'il soit prouvé de façon expérimentale que le port du masque, surtout du type N95, entrave la perception des sons du langage et en rend plus difficile la compréhension (Rahne, Torsten *et al.* 2021). Non seulement les conditions psycholinguistiques mais les psycho-sociales aussi influencent la façon dont on regarde le visage de l'autre lors d'une interlocution, notamment en condition de difficulté auditive (Vatikiotis-Bateson *et al.* 1998), mais également en ce qui concerne les « cultures du contact oculaire » (Uono et Hietanen 2015).
- 10 Au-delà des différences de nature cognitive, psychologique, sociale, culturelle et contextuelle, qui rendent l'occultation de la bouche plus ou moins préjudiciable à la communication, le masque généralement entrave la relation oculaire, phénoménologique et sémiotique à autrui, entraînant souvent toute une série de micro-tactiques de réadaptation essayant d'utiliser d'autres éléments visuels — provenant des régions visibles du visage, et notamment de la région oculaire, ainsi que des indices posturaux, gestuels et contextuels — afin de suppléer au manque d'information visuelle causé par le port du masque. Quelques-unes de ces stratégies sont même modélisées afin de donner lieu à de nouveaux algorithmes et à des dispositifs de reconnaissance faciale automatique. Celle-ci est rendue difficile par la diffusion des masques faciaux (Ngan, Grother et Hanaoka 2020).

3. Le visage classé

- 11 L'observation de Levinas citée par l'exposition de Nîmes a, cependant, un sens plus général : le visage est une entité biologique et se présente par une morphologie physique, mais son fonctionnement phénoménologique, ainsi que les sémiotiques très complexes qui en découlent, demandent cette intégralité dont le philosophe de *Totalité et infini* fait un pilier de son éthique. Lorsque le visage est perçu non pas sous l'angle de la totalité mais sous celui de la fragmentation, sa valeur éthique est mise en danger. Cela est le cas lorsqu'il est appréhendé non pas en tant que singularité mais en tant

qu'occurrence, en tant que « token » d'un « type », comme on dirait dans la linguistique anglophone. Cette exigence philosophique et éthique est toutefois en tension avec toute une série d'approches des visages qui, au contraire, ont tendance à les caser, à les mesurer, à les catégoriser. Comment développer une étude anatomique du visage, et en faire un objet des sciences, sans souligner les aspects que plusieurs visages ont en commun dans leur structure ? Comment explorer la cognition du visage sans essayer d'en standardiser les lignes de perception ? Comment résister à l'envie d'y retrouver des indices d'une typologie de personnalités ? Et comment développer une lecture automatique des visages qui ne soit pas paramétrée ? L'objectification du visage revêt une importance cruciale dans tous les domaines de la vie sociale, de l'interaction interpersonnelle à la reconnaissance de l'identité civique lors de la protection des territoires et des frontières ; pourtant, c'est exactement dans ces domaines, et dans ces occasions de mensuration et de contrôle des visages que leur unicité est entamée, humiliée, mortifiée. L'idée de la quantification des visages renvoie tout de suite la mémoire à la tradition néfaste des théories de la race, si souvent enchevêtrées avec les préjugés pseudo-scientifiques de l'ethnographie coloniale et de la criminologie positiviste. La classification quantitative des visages reste cependant une nécessité des sciences, y compris la sémiotique du visage, laquelle, en tant que science, ne peut pas se limiter à une interprétation idéaliste de la singularité d'un visage mais doit, en revanche, sonder les articulations du langage qui le sous-tend, du système qui produit sens dans et avec le visage, au-delà de ses idiosyncrasies, jusqu'à atteindre un niveau de finesse analytique qui, en fait, élimine les singularités ou bien en repousse l'appréhension vers des niveaux de plus en plus « superficiels » de la génération du sens, du côté de la matérialité accidentelle des visages ou de leur singularité combinatoire.

4. Le visage calculé

- 12 Les sciences naturelles continuent de s'enquérir de la face, vue dans sa matérialité, mais souvent elles empiètent également sur le domaine des sciences sociales et des humanités, qui devraient au contraire défendre leurs prérogatives sans pourtant renoncer à la possibilité d'un discours scientifique sur le visage en tant que fonctionnement social et culturel de la face. Face et visage sont, cependant, parfois difficiles à démêler ; plus les sciences naturelles progressent, plus le visage perd son aura de singularité pour devenir un objet d'étude quantifiable, mesurable, modélisable. Heureusement, les « mathématiques » contemporaines du visage sont souvent loin des préjugés du passé. Elles s'appliquent avec profit, au contraire, à des questions urgentes, par exemple au but de modéliser la relation physique entre le type de masque que l'on porte sur le visage et la probabilité de s'exposer aux virus (notamment, à celui de la COVID-19). À cet égard, Boraey 2021 propose un modèle analytique pour mesurer l'efficacité de filtration des masques faciaux, un modèle qui tient compte de l'effet des fuites dues à un mauvais ajustement du masque facial et qui est également étendu au cas des masques multiples.
- 13 Une autre frontière actuelle de l'étude quantitative du visage concerne la possibilité d'en permettre la reconnaissance automatique également dans des conditions de forte variabilité contextuelle. Cela implique, du point de vue sémiotique, une extension du domaine d'objectivation de la face, laquelle n'était auparavant modélisée et reconnue

automatiquement que dans des représentations bidimensionnelles et statiques, éliminant artificiellement, ainsi, tous les aléas dus au contexte (illumination, inclinaison, visibilité) et au mouvement. En effet, la reconnaissance faciale automatique traditionnelle fonctionne efficacement surtout dans des contextes que l'on appelle « coopératifs », par exemple quand les individus acceptent de figer leur visage devant une caméra lors des contrôles automatiques des passeports dans un aéroport.

- 14 Par conséquent, le domaine de la reconnaissance faciale en 3D est destiné à devenir une véritable mine d'or pour les chercheurs et les créateurs de technologie du futur. Pour donner un exemple tiré de la littérature récente, Nassih *et al.* 2021 proposent une approche de reconnaissance des visages 3D basée sur la distance géodésique (GD) de la géométrie riemannienne et la forêt aléatoire (RF), appelée GD-FM+RF. Ainsi, pour calculer la distance géodésique entre les paires de points spécifiées des visages 3D, le modèle applique l'algorithme *Fast Marching* (FM), afin de résoudre l'équation eikonale. Ensuite, les caractéristiques extraites présentées par les courbes géodésiques des visages sont utilisées par l'algorithme d'analyse des composantes principales (ACP) pour analyser la séparabilité des classes. Ensuite, ces caractéristiques sont utilisées comme entrées du classificateur RF (*Random Forest*). Ce qui aurait paru impossible dans le passé, à savoir l'acte de systématiser la modélisation du visage en mouvement (au-delà des tentatives impressionnistes faites surtout dans le domaine théâtral à propos des techniques de récitation), devient aujourd'hui une réalité grâce aux progrès des mathématiques du visage.
- 15 Plus généralement, la recherche concernant la mathématisation du visage poursuit l'objectif pratique de rendre les visages humains — en toutes sortes de circonstance de perception et de représentation — visibles par des machines ; l'idéologie épistémologique sous-tendant cet effort technologique dénonce une volonté de modéliser non seulement le visage, mais aussi ses alentours, éliminant, ainsi, toute interférence dans son traitement quantitatif. Yang *et al.* 2021, par exemple, explorent les performances anti-interférences d'un réseau neuronal à convolution (CNN) reconstruit par un cadre d'apprentissage profond (DL) dans l'extraction de caractéristiques d'images de visages (FE) et dans leur reconnaissance, proposant un nouvel algorithme de réseau de reconstruction profonde, adoptant la méthode de descente de gradient (itérative - SGD) et les fonctions de coût par triplet pour optimiser le modèle et son classificateur.
- 16 La possibilité de capturer le visage de façon automatique ne passe pas uniquement par la mensuration, modélisation et systématisation de ses mouvements ou par le paramétrage de tout ce qui peut constituer du bruit et donc de l'interférence dans cette opération, mais aussi par une modélisation de la façon proprement humaine de percevoir les visages et d'en saisir le sens. Liu *et al.* 2021, par exemple, proposent un modèle computationnel adverse dans lequel un réseau « étudiant » est de mieux en mieux entraîné à reconnaître des expressions faciales d'émotions et devient à son tour un modèle « enseignant » pour d'autres modèles « étudiants », avec un effet d'itération qui améliore progressivement la performance de la reconnaissance automatique des expressions. Ainsi, la modélisation est basée sur une relation qualitative au visage, celle d'un entraîneur qui enseignerait à un élève comment reconnaître des expressions faciales d'émotions, mais sa réitération automatique transforme cette relation qualitative par le biais d'une accumulation quantitative.

- 17 Les efforts de la plupart des chercheurs en intelligence artificielle appliquée à l'identification ou à la reconnaissance des visages aujourd'hui semblent suivre la même trajectoire épistémologique, visant la possibilité de modéliser, par le biais d'algorithmes reproduisant l'apprentissage humain, des aspects des images faciales qu'auparavant l'on considérait comme résiduels.

5. Le visage chosifié

- 18 Toutefois, dans cette course à la modélisation parfaite du visage, les technologues, souvent, ne se soucient nullement des implications sociales de l'emprise de plus en plus performante que les machines exercent sur le visage humain. Les nouveaux modèles d'apprentissage profond prolifèrent, par exemple, dans la littérature chinoise, mais le seul but de cette recherche et de la bibliographie qu'elle produit semble être l'amélioration des performances techniques. En particulier, Shi 2021 *et al.* proposent un nouvel algorithme pour la reconnaissance faciale à partir de dispositifs et de plateformes numériques mobiles, mais le progrès technique dans ce domaine est présenté toujours avec une candeur extrême, comme si toute question sur la singularité et la discrétion du visage était exclue *a priori* car non pertinente. Ainsi, après un déploiement brillant de solutions techniques, les auteurs concluent tout simplement : « In view of the problem that the traditional check-in mode takes a long time and the check-in personnel are difficult to make accurate statistics in real time, this paper proposes a face recognition algorithm based on self-adaptive blocking LBP and dual channel CNN » (*ibidem*, p. 23919).
- 19 Un exemple éclatant de cette attitude est fourni également par Yu 2021, qui propose un nouveau bouquet d'algorithmes de reconnaissance des visages et des émotions pour suivre les émotions des enfants d'âge préscolaire. D'une part, l'approche technique proposée est innovante et potentiellement efficace. La nouveauté consiste dans un nouveau descripteur de caractéristiques, appelé « histogramme de gradient orienté de trois plans orthogonaux », lequel caractérise les variations d'apparence du visage. Une nouvelle caractéristique géométrique efficace est également proposée pour capturer les variations du contour du visage, et l'on explore aussi le rôle des méthodes audio dans la reconnaissance des émotions. La méthode envisagée — une fusion multifonctionnelle pour combiner de manière optimale différentes caractéristiques — est sans doute intéressante du point de vue sémiotique, notamment en ce qui concerne la théorie — à présent très à la mode — de la multi-modalité ; cependant, ce qui frappe un lecteur « humaniste » de cet article est le manque absolu d'un horizon éthique quelconque ; l'auteur affirme, au début de l'article, que « emotion recognition is a field related to artificial intelligence, which can help computers to intelligently recognize human emotions » ; l'on ne se pose aucune question, cependant, relativement aux applications possibles de cette technologie, et à ses risques éthiques potentiels. Cela est d'autant plus étonnant car le nouveau système proposé est testé sur les émotions d'enfants en âge préscolaire. L'article ne donne aucune explication quant aux procédés du test, à l'identité des enfants concernés, mais surtout il ne fournit pas un aperçu non plus à propos des finalités ou des applications possibles de la nouvelle technologie ; étant donné que ce nouvel algorithme se montre particulièrement performant dans la reconnaissance des émotions sur les visages des enfants en âge préscolaire, pourquoi devrait-on entraîner une machine à cette finalité ? Dans quels buts ? Ici, il n'est même

pas question de critiquer l'articulation des émotions et la façon dont leur segmentation est transmise à la machine (quelles émotions ? Isolées de quelle façon ? Par rapport à quel contexte socio-culturel ?), car l'ingénuité éthique de l'article est encore plus profonde : ce qui compte, c'est de rendre la technologie plus performante, peu important les conditions de son développement et encore moins ses champs d'application. Cet article est un exemple pur de développement de la technologie comme finalité indépendante de toute application. En effet, il s'agit d'une idéologie sémiotique viable : le développement technologique, surtout lorsqu'il se détache de plus en plus de la matérialité et devient plutôt une question de traitement d'informations, ou bien même de mathématique abstraite, peut se présenter comme activité théorique, détachée de toute situation sociale ; lorsqu'on développe un algorithme à partir de et pour l'observation des émotions faciales des enfants, toutefois, il est évident que ce contexte ne peut devenir secondaire et que toute présentation du développement technologique comme problème abstrait correspond à une rhétorique qui a en effet intériorisé et dédouané un discours de contrôle biopolitique généralisé sans qu'il soit questionné.

- 20 L'on revient alors au thème controversé de la transformation du visage dans une entité chosifiée, que l'on puisse mesurer, traiter par des modèles numériques, catégoriser, classer, sans trop de considérations pour sa singularité, mais au contraire en essayant de transformer ce qui échappe à l'emprise de l'algorithme dans un nouvel objet de numérisation et classification, en le considérant comme du bruit qu'un nouveau traitement automatique pourra à son tour mathématiser. Le visage devient donc une entité essentiellement à segmenter, tout à l'opposé de l'approche proposée par Levinas dans son éthique. Li 2021 *et al.*, par exemple, adoptent comme axiome de départ que « facial image segmentation has become a focus of human feature detection » (*ibidem* : 1) ; sans se demander pourquoi, ou pour qui, l'article propose d'utiliser l'algorithme AdaBoost et l'algorithme d'analyse de la texture de Gabor pour segmenter une image contenant plusieurs visages, afin de réduire efficacement le taux de fausse détection de la segmentation d'images faciales. Les expériences montrent en effet que cette méthode peut rapidement et précisément segmenter les visages dans une image et réduire efficacement le taux de détections manquées et fausses. Ce qui importe est l'emprise bio-numérique sur le visage, non pas le visage en soi.
- 21 Dans les études et les propositions techniques de ce genre, la PCA (« Principal Component Analysis ») est souvent la méthode adoptée afin de segmenter le visage de façon efficace, par exemple dans Maafiri et Chougali 2021 ; dans cet article issu d'un laboratoire de recherche marocain, cependant, tout comme dans maints articles récemment publiés en Chine et dans d'autres pays, la perspective adoptée de façon enthousiaste est celle du développement de la reconnaissance faciale aux fins de l'identification généralisée des visages. Ce qui intéresse particulièrement l'analyse sémiotique dans ce genre de textes ce sont les préambules, c'est-à-dire le peu de lignes d'introduction que les auteurs se sentent obligés d'écrire avant l'exposition proprement technique, avec ses détails informatiques et ses formules. Souvent, ces préambules consistent en peu de phrases stéréotypées, agrémentées des quelques références génériques aux questions psychologiques et sociales de contexte, et sans jamais aucun questionnement à propos de la dialectique entre sécurité et liberté, car la technologie, de façon structurale, y est présentée comme travaillant pour la première, pour la saisie du visage, et non pas pour son inaliénabilité. Ainsi, d'un côté, Maafiri et Chougali proclament la supériorité des données biométriques pour l'identification des

individus : « The main interest of biometrics is therefore to automatically recognize and identify the identities of individuals using their physiological or behavioral characteristics » (*ibidem* : 1) ; de l'autre côté, les défaillances algorithmiques de la reconnaissance faciale sont vues uniquement comme des nuisances à éliminer par des procédés plus sophistiqués, capables, ainsi, de mieux numériser les visages : « Nevertheless, facial images constitute a large scale data set. Which usually contain redundant and noisy features that most of the time lead to biased recognition accuracy. To overcome that problem, several conventional dimensionality reduction algorithms have been proposed [...] » (*ibidem*, p. 2). D'ailleurs, l'on imaginerait avec difficulté, dans un contexte éditorial tel que la revue *Intelligent Data Analysis* — où l'article est publié — que l'on développe, ou au moins que l'on prenne en considération, un type différent d'intelligence des visages.

- 22 L'objectif de leur calculabilité totale concerne non seulement ceux qui sont extraits des images et des vidéos objet d'analyse, mais également les visages qui apparaissent dans les bases de données que l'on utilise pour entraîner les algorithmes ; en effet, derrière chaque procédé d'intelligence artificielle il y a toujours ce dédoublement entre ce que l'intelligence artificielle doit comprendre — à savoir, les visages du monde numérique — et ce à quoi elle doit être exposée afin que cette compréhension puisse avoir lieu. Ainsi, il devient important de paramétrer également les visages que l'on utilise pour entraîner l'intelligence artificielle, et de le faire dans le seul but qu'elle s'entraîne mieux. Cevikalp, Serhan Yavuz et Triggs (2021), par exemple, présentent de nouvelles méthodes de classification basées sur la vidéo, conçues pour réduire l'espace disque nécessaire aux échantillons de données et accélérer, ainsi, le processus de test dans les systèmes de reconnaissance des visages à grande échelle. Dans la méthode proposée, les ensembles d'images collectées à partir des vidéos sont approchés, de manière approximative, par des coques convexes à noyau, de sorte qu'il suffit d'utiliser uniquement les échantillons qui participent à la formation des limites de l'ensemble d'images dans ce contexte.

6. Le visage puisé

- 23 Les articles que l'on vient de commenter, tous publiés en 2021, décrivent la recherche la plus récente dans le domaine du traitement automatique des images numériques de visages dans les disciplines des mathématiques et de l'informatique du visage numérique ; elle s'accompagne également d'une littérature florissante concernant les applications de ces instruments. Étant donné l'omniprésence du visage dans toute sorte d'activité sociale, les applications de son analyse numérique se multiplient rapidement, mais elles impliquent souvent l'idéologie sémiotique que l'on vient de décrire, une idéologie sémiotique de la calculabilité du visage que les sciences sociales, le droit, et même les humanités héritent de la mathématique et de l'informatique sans la questionner d'un point de vue critique. Cette tendance est parfaitement exemplifiée par Reece et Danforth (2017), qui décrivent une application de l'intelligence artificielle visée à extraire, à partir d'images faciales publiées dans Instagram, des indices précoces de dépression. Malgré que le cadre discursif introducteur de la recherche donne à première vue l'impression d'une attention particulière vis-à-vis des questions éthiques concernant le traitement automatique des images faciales en relation avec un sujet aussi délicat, dans la réalité des faits, cette attention est plus proclamée que réelle ; une

recherche pareille, qui adopte un système d'Amazon Turks — c'est-à-dire, un système de main d'œuvre cognitive distribuée et anonyme en ligne — pour analyser des images personnelles d'individus se trouvant potentiellement en condition de souffrance psychiatrique, serait inacceptable pour un organisme de recherche européen, car la recherche en question ne serait pas à même de garantir l'anonymat des participants. Mais cela pourrait relever des différences, en termes de sensibilité éthique, subsistant actuellement parmi les cadres de recherche internationaux, le cadre des EEUU étant notamment plus contraignant que celui de la Chine mais moins que celui de l'UE.

- 24 Ce qui suscite davantage de perplexité, toutefois, ce n'est pas la question épineuse de la discrétion des données faciales utilisées, mais la nature même des heuristiques appliquées. La recherche en question utilise les données Instagram de 166 personnes y appliquant des outils d'apprentissage automatique pour identifier avec succès des marqueurs de dépression. À partir d'une base de données de 43 950 photos Instagram des participants, des caractéristiques saillantes sont extraites par calcul statistique, en utilisant l'analyse des couleurs, les composants des métadonnées et la détection algorithmique des visages. Les modèles résultants, selon les auteurs, dépassent le taux de réussite moyen des médecins généralistes en matière de diagnostic non assisté de la dépression. Les résultats, en outre, selon les auteurs, sont confirmés même lorsque l'analyse est restreinte aux messages postés avant que les individus déprimés ne soient diagnostiqués pour la première fois. Ces résultats seraient donc capables de suggérer de nouveaux atouts pour le dépistage précoce et la détection des maladies mentales. L'article suit le schéma rhétorique et narratif typique de ces études « à sensation » dans le domaine de l'intelligence artificielle appliquée à l'analyse des images faciales, notamment celles utilisées dans les réseaux sociaux. L'on pourrait le résumer comme il suit : 1) la dépression est une condition psychiatrique grave et répandue, qui a un impact majeur sur les conditions de vie individuelles et sociales ; 2) les services psychiatriques publics ne disposent pas de moyens économiques suffisants pour faire face à l'étendue du problème ; 3) l'on peut donc utiliser l'intelligence artificielle pour aider les médecins généralistes à détecter de façon plus précoce et exacte des cas de dépression, en utilisant un logiciel qui analyse les photos postées par les patients sur Instagram afin d'y détecter des marqueurs (la sémiotique dirait : « des signes ») de dépression.
- 25 En apparence, ce programme est viable et même louable ; personne ne met en doute, en effet, que les auteurs de cet article soient animés par des bonnes intentions. Cependant, ce schéma, que l'on retrouve presque à l'identique dans toute une série de recherches semblables — quoiqu'appliquées à d'autres domaines de la vie individuelle et sociale — cache une enfilade de présupposés qui sapent la crédibilité de la recherche. Même en mettant de côté la perplexité vis-à-vis du point de départ socio-économique de l'investigation (peut-être pourrait-on financer davantage le service médical, psychologique, et psychiatrique public, au lieu d'inventer des logiciels pour en remplacer les professionnels), des doutes ultérieurs demeurent quant aux heuristiques employées, et non seulement à propos de la protection des données (pourquoi un patient devrait-il permettre qu'un professionnel de la santé ait accès à sa vie sociale numérique, et quelles seraient les garanties de protéger de façon adéquate ces données intimes lors de leur traitement automatique ?), mais aussi à propos de l'efficacité même de l'extraction de « marqueurs » ou des signes de dépression à partir des photos postées sur Instagram. Si l'on lit en profondeur l'article, l'on découvre que le pilier de

son heuristique est l'observation que « photos posted to Instagram by depressed individuals were more likely to be bluer, grayer, and darker, and receive fewer likes » (*ibidem*, p. 9). L'idée qu'un individu déprimé ait tendance à représenter le monde de façon moins colorée et lumineuse que les individus en condition de « normalité » psychologique est un cliché. En adoptant celui-ci comme axiome de cette « psychiatrie computationnelle », l'on risque de générer une quantité énorme de « faux négatifs » ; cet axiome en effet implique une continuité entre l'état psychologique et sa manifestation dans les réseaux sociaux numériques qui est entièrement à vérifier. Au contraire, un regard moins naïf sur la question pourrait formuler l'hypothèse que les identités que l'on construit dans les plateformes numériques, y compris la façon dont on se représente et l'on représente son propre visage, sont toujours une projection, laquelle souvent propose même une inversion de la réalité psycho-sociale : dans les réseaux, l'on construit des personnages qui ne correspondent pas forcément aux vécus intimes, mais, en revanche, l'on se manifeste par des images stéréotypées de tristesse ou de dépression avec des buts communicatifs qui sont parfois entièrement autres (victimisation, dandysme, ironie, etc.). En outre, l'autre « indice » utilisé par l'article comme marqueur de dépression, à savoir le nombre de « like » reçus par les postes, n'est nullement fiable : l'idée que les individus dont les publications dans les réseaux sociaux reçoivent peu de « like » sont asociaux et donc potentiellement déprimés est assez simpliste.

- 26 Mais, à vrai dire, les auteurs mêmes de la recherche soulignent que ces « marqueurs » de dépression devraient être analysés moyennant l'intelligence artificielle mais de pair avec une analyse computationnelle et plutôt « sémantique » des textes qui accompagnent les images. Ce renvoi à un contexte « sémantique » qui préciserait les données extraites à partir de l'analyse automatique et plutôt « syntaxique » des images faciales cache cependant une autre rhétorique, car ce renvoi contextuel et sémantique pourrait en fait être tellement indispensable pour désambiguïser les données faciales que ces dernières deviendraient pléonastiques, au point que l'on ne verrait pas d'autre raison de les convoquer que celle, justement rhétorique, d'ajouter une aura quantitative de calculabilité à des contenus qui sont en définitive le fruit d'une interprétation qualitative, avec tout ce qui suit en termes d'impact des préconditions et des préjugés de la lecture.

7. Le visage sémantisé

- 27 La question est plus générale : à chaque fois que le visage est saisi de façon « mathématique » et notamment « géométrique » et qu'il est donc articulé, segmenté, mesuré, et soumis à toutes les opérations de calcul que l'on vient d'évoquer, les données syntaxiques que l'on extrait des images faciales sont en quelque sorte « objectives » ; elles sont utilisées, en effet, afin de mener à bout des opérations qui ne laissent pas trop d'espace à l'ambiguïté, par exemple, celle d'associer des données biométriques extraites d'une image faciale numérique à l'identité de l'individu qu'elle représente. Ce que l'on n'a pas suffisamment souligné, et dont la sémiotique devrait s'enquérir davantage, c'est que ces données syntaxiques, une fois utilisées dans leur couplage avec des opérations biométriques, restent cependant disponibles pour d'autres opérations que la littérature en anglais dénomme « soft biometrics », « light biometrics », ou, chez certains auteurs, « semantics » (Samangooei, Baofeng et Nixon

2008 ; Reid et Mark 2010). Les données résiduelles de l'analyse automatique des visages sont utilisées, dans la théorie, pour compléter et perfectionner leur identification automatique, mais en réalité leur usage ne s'arrête pas là, car elles restent disponibles pour toute une série de nouvelles sémantisations allant de l'attribution à un type ethnique à la détermination de l'orientation sexuelle. Pour la sémiotique des cultures numériques, et notamment de l'intelligence artificielle, il est intéressant de remarquer la façon dont l'urgence du développement de la « biométrie sémantique » est justifiée ; en 2010, par exemple, Reid et Mark entamaient leur article en affirmant : « With increase in terrorist and criminal activities, accurate human identification is critical » (*ibidem*, p. 1). Mais une fois que le terrorisme a disparu de l'agenda médiatique globale et qu'il a été remplacé par la pandémie, immédiatement cette nouvelle plaie est proposée comme justification pour traiter de façon automatique non seulement les visages et la reconnaissance de leur identité, mais aussi toute une série d'indices que l'on pense pouvoir extraire de ces images. Une analyse sémiotique fine montrerait d'ailleurs que ce que la littérature sur la biométrie légère appelle indistinctement « marqueurs » sont en effet des signes au statut sémiotique très varié, présentant notamment un degré très différencié d'association avec leur contenu. Par exemple, des attributs tels que l'âge, le sexe, l'origine ethnique, la taille, la couleur des cheveux et la couleur des yeux peuvent être déduits des données recueillies à des fins de reconnaissance biométrique, en constituant des éléments basiques d'attribution biométrique « soft » (Dantcheva, Elia et Ross 2015) ; toutefois, n'importe quel anthropologue culturel pourrait confirmer que ces attributions ne sont aucunement « neutres » mais cachent au contraire, derrière le voile quantitatif de l'automatisme numérique, toute une série d'évaluations subjectives, guidées par des idéologies souvent implicites. D'ailleurs, que la biométrie « soft » reconnaisse en Alphonse Bertillon son pionnier révèle bien quel type de distorsions idéologiques pourraient se faufiler dans le néopositivisme du traitement automatique du visage. Cela n'implique pas une invitation à ne pas essayer d'associer les données biométriques extraites automatiquement des images faciales numériques à des contenus « sémantiques » mais, plutôt, à le faire en sachant que, lorsqu'on passe du syntaxique au sémantique, de la mensuration à la narration, et du calcul au compte, l'on replonge le visage dans un contexte de singularité, avec une opération dont il serait inapproprié de cacher la nature idéologique. La biométrie sémantique devrait être un objet d'étude et de critique pour les sciences sociales et pour les sciences humaines autant qu'elle l'est pour les sciences mathématiques et informatiques.

8. Le visage reconstitué

- 28 L'attention critique de la sémiotique et des autres sciences humaines devra être particulièrement pointue vis-à-vis des tendances futures de la biométrie sémantique automatisée, qui probablement se développera dans le sens d'un rapprochement progressif et d'un croisement de plus en plus intense des domaines, pour l'instant encore assez séparés, de l'intelligence artificielle et de l'étude génomique. L'étude du génome humain est déjà souvent mise en relation avec l'analyse biométrique du visage. Sero *et al.* 2019, par exemple, exposent les possibilités de reconnaissance faciale à partir d'ADN, en particulier les procédés d'identification ou de vérification du matériel biologique non identifié par rapport à des images faciales dont l'identité est connue. L'approche consiste à prédire le visage à partir de l'ADN, puis à le comparer à des

images faciales. À présent, cette technique potentiellement révolutionnaire est limitée par les contraintes du phénotypage de l'ADN du visage humain, mais dans l'avenir l'application de l'intelligence artificielle à cette opération pourrait donner lieu à des techniques de plus en plus sophistiquées et performantes pour la reconstitution de la morphologie du visage d'un individu à partir de matériel biologique qui lui appartient. L'ampleur des applications sociales sensibles auxquelles cette combinaison de génétique, intelligence artificielle, et reconnaissance faciale pourrait donner lieu est vaste, de sorte que ce croisement de disciplines et de savoirs autour du visage demanderait encore plus de vigilance sémiotique, éthique, et juridique, car il risquerait de connecter la calculabilité du visage à la calculabilité du patrimoine génétique, mettant ainsi encore plus en danger l'idée d'une inaliénabilité éthique du visage et de sa singularité.

9. Le visage perdu

- 29 Le poète libanais naturalisé américain Kahlil Gibran dédia aux visages un court poème dont la conclusion semble pointer dans la même direction :

I have seen a face with a thousand countenances, and a face that was but a single countenance as if held in a mould.

I have seen a face whose sheen I could look through to the ugliness beneath, and a face whose sheen I had to lift to see how beautiful it was.

I have seen an old face much lined with nothing, and a smooth face in which all things were graven.

I know faces, because I look through the fabric my own eye weaves, and behold the reality beneath.

(Gibran 1918, p. 52)

- 30 Ce poème, ainsi que la citation de Levinas mentionnée plus en haut, semblent indiquer que, dans la rencontre éthique avec autrui, l'appropriation de l'autre en tant qu'objet, et donc la violence vis-à-vis de sa subjectivité passent souvent par des pratiques qui nient la totalité phénoménologique du visage, par exemple lorsqu'on se concentre sur les détails anatomiques du visage d'autrui, surtout s'ils sont saisis non pas dans leur singularité mais avec un souci de catégorisation. Le visage d'autrui, donc, n'est plus la surface d'une singularité, mais le début d'un classement, où l'autre est approprié en tant qu'objet au fur et à mesure qu'il est catégorisé.
- 31 Tel est l'héritage biologique et anthropologique de singularité dans le visage humain de toutes les cultures et à toutes les époques que n'importe quelle opération de classement peut constituer une sorte de menace de cet héritage même. Il arrive parfois, dans la vie, que notre visage soit comparé à celui de quelqu'un d'autre, et jugé ressemblant. Le fait qu'on nous dit que nous ressemblons à un acteur célèbre et beau peut même nous flatter, mais la suggestion que notre visage est l'exacte copie d'un autre visage, surtout s'il s'agit d'un visage anonyme, peut au contraire nous blesser, voire inquiéter, notamment si le contexte sémiotique requiert, au contraire, une exaltation de la singularité, comme dans toute interaction censée être amoureuse ; le fait de dire à son amant que son visage ressemble exactement à celui d'un acteur ou d'une actrice connus ne sera pas reçu de façon positive, car tout discours de comparaison ou de classement sur le visage en sape potentiellement la singularité, ou du moins le discours social qui la décèle.

- 32 Une sémio-éthique du visage inspirée par Levinas doit alors articuler le système d'opérations perceptuelles, cognitives, et matérielles qui menacent la totalité du visage en tant que fief de la singularité et de sa réception par l'autre ; cette articulation doit viser aussi les opérations qui, au contraire, tendent à exalter la singularité du visage dans la phénoménologie de ses interactions. Ce qui doit en résulter est une sorte de raisonnement à la fois sémiotique et éthique sur le visage, sur tout ce qui peut donner lieu à son homogénéisation ou, au contraire, peut en déterminer l'effondrement dans des couches de plus en plus profondes d'indistinction. Au fond, étudier la sémiotique du visage, c'est étudier l'une des tentatives humaines les mieux accomplies de sortir de l'anonymat de la nature par et à travers le langage, par l'institution de la singularité du visage propre et d'autrui. Plusieurs phénoménologies de l'uniformisation peuvent porter atteinte à ce projet d'anthropopoïèse, et « l'éthique du visage », largement conçue, peut tour à tour épouser une idéologie de la distinction ou bien travailler à la dépersonnalisation de l'individu, à des fins multiples. En tous cas, aucun agent humain, aucune société ou aucun projet culturel ne sont aussi menaçants, pour la singularité éthique du visage, que la nature même. C'est essentiellement contre la nature, en effet, que les cultures essayent d'affirmer les particularités de leurs visages. Rien mieux que les catastrophes naturelles ne révèle le caractère essentiellement « prosopoclaste » de la nature.
- 33 En 2004, une large partie de la côte de l'océan Indien fut dévastée par un tsunami qui ravagea surtout les villages les plus pauvres de cette région, y provoquant des massacres. En 2006, le poète américain d'origine sri-lankaise Indran Amirthanayagam a publié le recueil de poèmes *The Splintered Face : Tsunami Poems*, dans lesquels il a essayé d'élaborer une sorte de « résilience poétique » à l'encontre de plusieurs formes d'effacement, entendu comme une opération qui vise à éliminer la face de l'humain ou à la réduire. Le tsunami, en effet, a annihilé des pans entiers de côte, mais surtout il y a effacé des visages, provoquant des milliers de morts sans nom. L'un de poèmes centraux du recueil s'intitule, tout simplement, « Face » ; il s'ouvre par les vers qui suivent :

Imagine half your face
 rubbed out yet
 you are suited up
 and walking
 to the office.
 How will your mates
 greet you ?
 with heavy hearts,
 flowers,
 rosary beads ?
 How shall we greet
 the orphan boy,
 the husband whose hand
 slipped, children
 and wife swept away ?
 How to greet
 our new years
 and our birthdays ?
 Shall we always
 light a candle ?
 Do we remember
 that time erases

the shore, grass
grows, pain's
modified ?

(Amirthanayagam 2008 : édition numérique)

Et encore, vers la conclusion du poème :

I do not know
how to walk upon the beach,
how to lift corpse
after corpse
until I am exhausted,
how to stop the tears
when half my face
has been rubbed out
beyond
the railroad tracks
and this anaesthetic,
this calypso come
to the last verse.
What shall we write
in the sand ?

(*ibidem* : édition numérique)

- 34 Les catastrophes naturelles, ainsi que celles que les humains s'infligent justement dans la tentative réciproque d'effacer le visage d'un peuple ennemi — un projet qui atteint son paroxysme dans le génocide, par exemple dans la Shoah qui est à la base de l'expérience philosophique de Levinas — sont essentiellement des effacements massifs de visages. Même la pandémie de COVID-19, qui continue de ravager plusieurs régions de la planète, consiste non seulement dans le drame de l'effacement des visages des vivants sous les masques, mais aussi dans la tragédie de l'effacement des visages des mourants sous les masques à oxygène, dans l'anonymat des fosses communes, dans cette image terrible, que personne ne peut oublier, des cercueils en surnombre partant de Bergame sur une enfilée de camions.
- 35 Une sémio-éthique du visage doit donc songer à cette polarisation entre des conditions sémiotiques permettant de cultiver l'illusion discursive de la singularité du visage humain et des conditions et des opérations qui, au contraire, font en sorte qu'elle soit diminuée, qu'elle s'estompe jusqu'à s'effondrer dans l'indistinction. Cette sémio-éthique, surtout dans ses finalités les plus générales, mais même lorsqu'elle s'applique à un cas d'étude particulier, par exemple celui de l'effacement partiel du visage sous les masques médicaux, ne doit pas négliger, néanmoins, l'attention à l'égard de ses présupposés idéologiques les plus généraux et profonds. Le projet d'ériger le visage en bastion de la singularité est très global, mais il a néanmoins des racines anthropologiques, ainsi que culturelles et historiques. D'une part, il y a des cultures, de plus en plus minoritaires dans la modernité, où la fonction primaire du visage n'est pas celle d'être un périmètre de singularité ; d'autre part, notamment dans le cadre d'une réflexion sur le visage humain à l'ère de l'anthropocène, il ne faut pas oublier que le visage est une affordance foncièrement anthropocentrique, car la phénoménologie du visage humain n'est possible que si celle du non-humain est simultanément effacée. La sémiotique de l'épiphanie du visage, en effet, prend son sens par contraste et par opposition à des opérations d'occultation, lesquelles peuvent assumer des formes et des dynamiques multiples, tout en se réduisant essentiellement à deux catégories phénoménologiques : d'une part, la compression figurative du visage singulier, à savoir

le masque ; d'autre part, la répression plastique du visage singulier, à savoir le voile. Il est nécessaire de déconstruire et de reconstruire le sens commun de ces deux objets occultant le visage, le masque et le voile, justement afin de les transformer en autant de catégories de l'éthique du visage et permettre leur utilisation heuristique au sens le plus large.

10. Le visage sacrifié

- 36 Si l'on visite les catacombes de Paris avec une sensibilité moderne et occidentale, on ne peut qu'être frappé par les procédures multiples d'anonymisation des visages qui s'y mettent en place. La première et la plus puissante forme d'anonymisation est celle qui provient de la nature même, à savoir de la biologie du visage. La singularité des visages est un fait biologique parce qu'elle est probablement un expédient à succès de l'évolution naturelle : la posture verticale des hominides a donné une visibilité sociale au visage et l'a transformé en une interface essentielle permettant de créer des conditions favorables pour la conservation et la préservation de l'individu. Dans l'évolution naturelle, avoir un visage signifie avoir un avantage biologique dans la reproduction de l'espèce. Cependant, justement en raison du fait que les visages sont pour la vie, la mort n'en a pas besoin. Tout ce qui est socialement reconnu comme singulier, dans le visage, est destiné à disparaître après la mort. Plusieurs des forces idéologiques et socio-culturelles qui donnèrent lieu au spectacle de la mort dans les Catacombes de Paris se retrouvent dans l'écriture de l'un des poèmes les plus connus de la littérature italienne, « Memento » du poète « scapigliato » Igino Ugo Tarchetti. Contenu dans le recueil posthume *Disjecta* (1879), ce poème est une réflexion brutale sur la manière dont l'illusion de la singularité du visage, avec sa beauté et la passion amoureuse qu'elle peut inspirer, est éclatée, voire humiliée par la mort, qui se défait des visages :

Quando bacio il tuo labbro profumato,
cara fanciulla, non posso obbliare
che un bianco teschio v'è sotto celato.

- 37 La phénoménologie du visage, ainsi que sa sémiotique, se manifestent donc à partir d'une dialectique tensive entre le plastique et le figuratif, où le plastique détermine les conditions minimales pour qu'un visage apparaisse, tandis que des niveaux de plus en plus spécifiques de figurativité impliquent une singularité croissante, jusqu'au sommet iconique du visage reconnaissable en tant qu'unique. Le voile et le masque se situent, dans ce parcours, comme des opérations d'énonciation à partir de ladite tension.
- 38 Deleuze et Guattari ont essayé de saisir le principe ultime de la phénoménologie du visage en tant que visagéité, en l'identifiant essentiellement dans une structure plastique originaire composée par un schéma d'ouvertures saillantes à partir d'un fond indistinct, comme une surface qui gagne de la profondeur vers l'intérieur et vers l'extérieur en vertu des trois trous — celui principal de la bouche et les deux trous superposés des yeux — qui y apparaissent et la perforent. D'un côté, cette *Gestalt* minimale énoncée par Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux* coïncide en quelque sorte avec la structure plastique que le crâne laisse apparaître après la décomposition du visage, comme s'il en était une sorte d'ombre plastique qui en garde la taille et les angularités essentielles, mais non pas les traits singuliers mis en exergue par les muscles, les tendons, et les autres tissus faciaux plus périssables. De l'autre côté, cette

hypothèse capture des dynamiques basiques de la perception du visage, se manifestant, par exemple, dans la paréidolie : à chaque fois que, dans l'espace perceptif ambiant, l'on détecte cette configuration plastique visuelle composée par deux trous plus petits superposés à un trou plus grand en position symétrique par rapport aux premiers, l'on est amenés à voir un visage, ou du moins l'ombre d'un visage.

- 39 Mais Deleuze et Guattari sont allés au-delà de cette phénoménologie germinale du visage, prétendant la lier à une considération théologique : si l'on voit de la singularité dans le visage, c'est parce que, pendant des siècles, l'on a cultivé l'idée d'un dieu incarné se manifestant essentiellement comme visage. Les deux philosophes placent la faille où se génère l'idée du visage entre l'humain et le divin, formulant le soupçon de son caractère christocentrique. Levinas, de son côté, avait situé cette faille entre l'humain et l'humain, dans ce face-à-face qui, dans des conditions de liberté, garantit l'altérité. Deleuze et Guattari ont déconstruit l'entre-face levinassien, la jugeant comme liée à un préjugé christologique, mais ils n'ont pas échappé à un autre point aveugle, sur lequel Derrida d'abord, et puis ensuite surtout Donna Haraway, ont essayé de jeter la lumière d'une réflexion alternative, plaçant cette faille ailleurs, non pas entre l'humain et l'humain, et non pas entre l'humain et le divin, mais plutôt entre l'animal qui se considère comme humain — et donc comme doué d'un visage — et l'animal qui, muni d'un autre accès à la cognition, subit cette définition, se retrouvant, ainsi, avec un non-visage, avec un museau. Le mythe qui définit l'approche humaine du visage n'est donc pas celui de l'incarnation du Christ mais celui du sacrifice d'Isaac : la divinité demande à l'humain de sacrifier sa progéniture, dont le visage est justement bandé de sorte qu'il ne puisse pas voir le couteau qui le sacrifiera, mais aussi de sorte que le visage du fils, démuné des yeux, apparaisse comme un non-visage ; cependant, c'est au moment du sacrifice même que le visage du fils est échangé contre le visage du bélier, dans une institution sémiotique primordiale qui sauve le premier en tant que visage et condamne le second en tant que museau, en tant que non-visage à sacrifier.

11. Le visage envisagé

- 40 Cette réflexion d'anthropologie philosophique est indispensable pour encadrer l'analyse sémiotique du visage en tant que dispositif social caractérisé par une tension plastico-figurative. En effet, la plastique essentielle du visage existe, et elle ressemble au schéma imaginé par Deleuze et Guattari, mais il ne reste pas moins qu'une détermination culturelle profonde y joue un rôle central, dans ce sens que la reconnaissance sociale de la plastique du visage la plus profonde n'est pas liée simplement à un schéma cognitif implanté dans la neurophysiologie du cerveau mais à son conditionnement par une idée qui est largement partagée par l'espèce humaine, et qui s'est révélée indispensable pour son individuation en tant qu'espèce : l'on ne reconnaît un visage qu'à l'humanité, et à ce qui n'est pas humain, l'on n'attribue point de visage.
- 41 Il est important de placer le visage à la genèse de la séparation, dans le langage et par le langage, entre nature et culture, car cette origine conditionne tout ce système de signification du visage que l'on pourrait appeler, avec Greimas, le parcours génératif de la visagéité. Au plus profond, il y a l'idée d'associer une structure plastique visuelle élémentaire à l'apparition sociale de l'humain ; ensuite, ce schéma essentiel est habillé de façon de plus en plus détaillée — dans la construction ainsi que dans la perception

du visage — jusqu'à parvenir à un aboutissement singularisant d'iconicité, qui est d'ailleurs fondamental pour affirmer, dans la sanction du regard, l'équation entre singularité du visage et dignité de l'humain : ce qu'on affirme implicitement, attribuant à l'animal non-humain non pas un visage mais un museau, c'est que sa figurativité ne pourra jamais atteindre le palier de l'iconisation singularisante, en restant toujours en deçà du seuil qui permet à l'humain de se manifester en tant que tel.

- 42 Comme dans tout parcours génératif, ce seuil est mobile, dans ce sens qu'il est sujet à des opérations qui peuvent le déplacer contextuellement : d'un côté, l'on peut singulariser la structure plastique et figurative de l'animal domestique, celui auquel on attribue un nom et que l'on ne sacrifierait jamais ; il est à la fois touchant et énervant de regarder les affiches concernant les animaux domestiques égarés, munis de photos où tout le monde voit un museau générique, tandis que le « propriétaire » de l'animal perdu prétend y montrer son visage unique. De l'autre côté, cependant, l'on peut intervenir pour dé-singulariser la figurativité et l'iconicité d'un visage, par exemple lorsque, dans la stigmatisation raciste, l'on attribue à tout un peuple non pas un visage mais des museaux d'animaux. C'est exactement ce qui se passe dans tous les génocides, et ce qui eut lieu dans la Shoah aussi, avec les juifs qui perdirent leurs visages pour acquérir des museaux dans la propagande nazie, mais et, *mutatis mutandis*, c'est ce qui se passe également dans la production industrielle de viande, où toute possibilité de reconnaître un visage dans l'animal transformé en nourriture est sapée à l'origine par l'élimination de la tête. Une défiguration du visage est à l'œuvre également dans les efforts de numérisation du visage qui occupent, depuis le début de la modernité, les théories positivistes de la race, et qui aujourd'hui sont au centre de l'entreprise mathématique et informatique globale pour une reconnaissance faciale parfaite.
- 43 Dans ce sens, les deux mécanismes fondamentaux dans l'énonciation du visage, à savoir le masque et le voile, ne sont que des opérateurs permettant d'effectuer une transition de palier en palier, partant du schéma plastique essentiel du visage et montant en figurativité jusqu'à la construction du visage unique. L'on a déjà remarqué que, dans ce parcours, il n'existe pas un degré zéro du visage qui ne soit pas déterminé par l'idéologie sémiotique opposant le visage de la culture au non-visage de la nature ; la plastique du visage, en effet, est telle justement car elle doit nier tout soupçon d'humanité dans des catégories entières d'entités vivantes et non-vivantes. C'est la plastique du visage, par exemple — ou plutôt son manque — qui normalement empêche d'attribuer une personnalité aux plantes. Mais c'est le même postulat plastique qui détermine la phénoménologie du monstre à un niveaux ancestral, lorsque la plastique du visage est déformée jusqu'au seuil de sa disparition gestaltique.
- 44 De même, le passage de la plastique du visage à sa figurativité — c'est-à-dire, en d'autres mots plus techniques, le formant plastique du visage — n'est pas saisissable une fois pour toutes. D'un côté, la figure du visage et ses implications anthropologiques se manifestent dès que son formant plastique apparaît : lorsqu'on reconnaît le schéma visuel essentiel du visage, l'on reconnaît du coup un visage, et on le lexicalise. De l'autre côté, distinguer entre les différents paliers de figurativisation du visage, et maintenir un seuil, du moins théorique, entre sa structure plastique, son formant plastique, et l'émergence de sa figure, permet de saisir de façon systémique toute une série de phénoménologies et d'opérations concernant le visage, et notamment les deux macro-catégories phénoménologiques et opérationnelles du masque et du voile. Dans le système du voile, la figure du visage est estompée dans les traits caractéristiques de son

formant plastique, jusqu'à la disparition du visage même. De ce point de vue, le hijab, le tchador, le niqab, etc. correspondent à des niveaux croissants de défigurativisation du visage, jusqu'au paroxysme du burqa où le visage disparaît en tant que figure, englobé dans la figure de la tête, une figure qui est non seulement « désingularisante » mais aussi prompte à estomper les différences de genre. Dans la réduction du visage à la tête, ce qui disparaît, ce n'est pas seulement le visage mais aussi son genre. Toutefois, il serait imprécis de considérer tout voile, voire tout voile islamique, comme une défiguration « dépersonnalisante » du visage. Ce qu'on apprécie dans la cinématographie iranienne, par exemple, c'est exactement la façon dont le voile féminin dit hijab, en encadrant le visage, souligne la plasticité de la chevelure et, ainsi faisant, exalte l'intensité des expressions faciales.

- 45 Si le système du voile joue avec les traits du formant plastique du visage, le système du masque joue avec la figure qui en résulte. Lorsqu'un visage est masqué, il ne reste un visage que dans la mémoire et dans la présupposition, tandis que, dans la perception, il se transforme dans une figure autre, parasitaire par rapport à celle du visage. Le voile atténue les traits plastiques du visage jusqu'à sa transformation complète en tête voilée ; dans le voile radical, le visage disparaît, ainsi que la notion occidentale de personne. Le masque ne nuance pas le formant plastique du visage ; plutôt, il le remplace par un formant analogue mais différent ; dans le masque, en effet, pour qu'il soit digne de ce nom, l'on doit pouvoir reconnaître un visage, mais l'on ne doit pas pouvoir reconnaître le visage ; l'on doit pouvoir saisir la singularité générique du masque et non pas celle spécifique du visage. Plus généralement, le voile est un opérateur d'énonciation du visage qui en diminue la figure, tandis que le masque est un opérateur d'énonciation du visage qui la remplace. Les deux dynamiques sont inter-définies et impliquent des conditions et des retombées sémiotiques différentes. Le voile ne peut qu'opérer dans la transparence ; le masque, dans l'opacité. Le voile est donc un opérateur de lumière, tandis que le masque est un opérateur de matière. Il faudra préciser ultérieurement cette opposition dialectique.

12. Conclusions : pour un « Prosopocène »

- 46 La nécessité de masquer notre visage à cause de la pandémie nous a choqué. Surtout en Occident, le visage est un rempart de singularité. L'on n'est pas encore parvenu à déterminer avec précision les causes de la pandémie, mais une hypothèse partagée par plusieurs scientifiques réputés l'explique comme effet de ce qu'on pourrait appeler les excès de l'anthropocène. En excédant dans l'anthropisation de la planète, les humains ont rompu l'équilibre écologique entre eux-mêmes, les autres espèces animales, et le virus. En multipliant nos proies parmi les animaux non-humains, l'on est devenu des proies de leur prédateurs, c'est-à-dire de leurs virus. On est en quelque sorte en train de remplacer les autres animaux en tant que cibles des virus. Une pandémie probablement causée par l'anthropocentrisme nous a donc obligés à renoncer, au moins de façon temporaire, au dispositif sémiotique qui construit la distinction phénoménologique humaine, à savoir le visage. Nous avons dû nous masquer. Les masques médicaux, cependant, dans leur design, dans leur phénoménologie, dans leurs fonctions et dans leurs sémiotiques, ont impliqué une fragmentation de la plastique du visage, et donc la difficulté, voire en certains cas l'impossibilité, de remonter le parcours génératif de la

visagéité jusqu'à la sanction sociale qui, dans l'interlocution, reconnaît et fait reconnaître la singularité de l'individu.

- 47 La pandémie, résultat de la façon violente dont nous, les humains, muselons les autres vivants, et surtout les animaux non-humains, nous a muselés à notre tour. À force de nier les visages des autres vivants, on s'est retrouvé avec un visage nié. On a essayé de réagir par un nouveau design des masques, en les imaginant transparentes, technologiques, esthétisées par des décorations, voire par la reproduction des visages sous-jacents. Cependant, surtout après l'urgence, lorsque la pandémie se sera dissipée, ce sera plutôt par un nouveau design non pas des masques mais des visages qu'il faudra réagir. Une lignée ancestrale de prévarication et de souffrance a construit le visage humain, qui est ce qui est en raison de la subjugation de tout autre vivant, fruit de la négation des visages des autres espèces. Afin de reconstruire notre visage à nous après la pandémie, il n'est pas suffisant de le démasquer ; il faut démasquer le visage du vivant ; il faut le dévoiler. La véritable révélation doit consister dans le renversement du mythe d'Isaac : il faut dévoiler le bélier, le libérer de la muselière, et surtout le libérer du museau, lui reconnaître un visage, arrêter son sacrifice. L'anthropocène est en train de nous conduire vers des conditions de vie de plus en plus difficiles, nous a infligé une pandémie, par exemple. Il est temps, donc, et il est urgent, de le remplacer par une nouvelle époque, que l'on pourrait appeler « Prosopocène », à partir du nom grec du visage. Dans cette nouvelle époque, Isaac, « celui qui rit », sera le nom de tout animal, enfin libéré d'un joug millénaire. Il faut arrêter la prosopophagie qui dévaste la planète, il faut reconnaître dans tous les vivants les étincelles de la singularité, et il faut aussi limiter l'emprise du pouvoir biotechnologique sur les singularités des visages soumis à des calculs, des mensurations et des contrôles. Substituons au bélier du sacrifice des plantes cultivées dignement, et aux machines qui effacent la singularité de visages des dispositifs qui, au contraire, en exaltent l'unicité ; cela sera un nouveau pas vers notre propre libération, vers notre dévoilement en tant qu'espèce qui vit non seulement dans le langage qui est propre à notre espèce et peut-être à elle seulement, mais aussi dans le visage par lequel nous regardons la nature, par lequel la nature nous regarde, le visage que nous donnons à nos machines et que, de plus en plus, les machines nous donnent.

BIBLIOGRAPHIE

AMIRTHANAYAGAM, Indran (2008), *The Splintered Face: Tsunami Poems*, Brooklyn, NY : Hanging Loose Press.

AYNETO, Alba et Nuria SEBASTIAN-GALLES (2016), « The Influence of Bilingualism on the Preference for the Mouth Region of Dynamic Faces », *Developmental Science*, <https://doi.org/10.1111/desc.12446>.

- BANKS, Briony, *et al.* (2021), « Eye Gaze and Perceptual Adaptation to Audiovisual Degraded Speech », 3432-45, *Journal of Speech, Language, and Hearing Research*, 64, 9, <https://link.gale.com/apps/doc/A677096113/AONE?u=cambuni&sid=bookmark-AONE&xid=4f1ce891>.
- BENSON, Valerie et Sue FLETCHER-WATSON (2011), « Eye Movements in Autism Spectrum Disorder », 709-28, dans LIVERSEGE, Simon, Iain GILCHRIST et Stefan EVERLING (éds), *The Oxford Handbook of Eye Movements*. Oxford, UK : OUP.
- BORAEY, Mohammed A. (2021), « An Analytical Model for the Effective Filtration Efficiency of Single and Multiple Face Masks Considering Leakage », 1-9. *Chaos, Solitons and Fractals*, 152 (111466).
- CEVIKALP, Hakan, Hasan SERHAN YAVUZ et Bill TRIGGS (2021), « Face Recognition Based on Videos by Using Convex Hulls », 4481-94, *IEEE Transactions on Circuits and Systems for Video Technology*, 30, 12 (décembre).
- DANTCHEVA, Antitza, Petros ELIA et Arun ROSS (2015), « What Else Does Your Biometric Data Reveal? A Survey on Soft Biometrics », 441-67, *IEEE Transactions on Information Forensics and Security (TIFS)*, 11, 3 (marzo) ; <https://doi.org/10.1109/TIFS.2015.2480381>.
- GALAZKA, Martyna A. *et al.* (2021), « Facial Speech Processing in Children with and without Dyslexia », 501-24, *Annals of Dyslexia*, 71.
- GIBRAN, Kahlil (1918), *The Madman: His Parables and Poems*, New York, NY : A. Knopf.
- IMAFUKU, Masahiro *et al.* (2019), « Demystifying Infant Vocal Imitation: The Roles of Mouth Looking and Speaker's Gaze », *Developmental Science*, <https://doi.org/10.1111/desc.12825>.
- LEVINAS, Emmanuel (1982), *Éthique et infini*, éd. Philippe Nemo, Paris : Fayard.
- LI, Hong-An *et al.* (2021), « Facial Image Segmentation Based on Gabor Filter », 1-7. *Mathematical Problems in Engineering*, 6620742 ; <https://doi.org/10.1155/2021/6620742>.
- LIU, Ping *et al.* (2021), « Point Adversarial Self-Mining: A Simple Method for Facial Expression Recognition », 1-12, *IEEE Transactions on Cybernetics* ; <https://arxiv.org/abs/2008.11401>.
- MAAFIRI, Ayyad et Khalid CHOUGDALI (2021), « Robust Face Recognition Based on a New Kernel-PCA using RRQR Factorization », 1233-45 ; *Intelligent Data Analysis*, 25 ; <https://doi.org/10.3233/IDA-205377>.
- NASSIH, Bouchra *et al.* (2021), « An Efficient Three-Dimensional Face Recognition System Based Random Forest and Geodesic Curves », 1-8, *Computational Geometry: Theory and Applications*, 97, 101758.
- NGAN, Mei, Patrick GROTHOR et Kayee HANAOKA (éds) (2020), « Ongoing Face Recognition Vendor Test (FRVT) Part 6B: Face Recognition Accuracy with Face Masks Using Post-COVID-19 Algorithms », Washington, DC : U.S. Department of Commerce ; National Institute of Standards and Technology.
- RAHNE, Torsten *et al.* (2021), « Influence of Surgical and N95 Face Masks on Speech Perception and Listening Effort in Noise », 1-11. *PLoS ONE*, 16, 7 (2021) : e0253874.
- REECE, Andrew G. et Christopher M. DANFORTH (2017), « Instagram Photos Reveal Predictive Markers of Depression », *EPJ Data Science*, 6, 15 : 1-12 ; <https://doi.org/10.1140/epjds/s13688-017-0110-z>.

- REID, Daniel et Mark S. NIXON (2010), « Imputing Human Descriptions in Semantic Biometrics », 1-6, in *Proceedings of ACM Workshop on Multimedia in Forensics, Security and Intelligence* ; <https://doi.org/10.1145/1877972.1877982>.
- ROCHA, Servando (2019), *Algunas cosas oscuras y peligrosas: El libro de la máscara y los enmascarados* (Colección Zodiaco Negro). Barcelone : Editorial La Felguera.
- SAMANGOOEI, Sina, Guo BAOFENG et Mark S. NIXON (2008), « The Use of Semantic Human Description as a Soft Biometric », 1216-28, in *Proceedings of IEEE International Conference on Biometrics: Theory, Applications and Systems* ; <https://doi.org/10.1109/TPAMI.2013.219>.
- SHI, Dongmei et al. (2021), « Face Recognition Algorithm Based on Self-Adaptive Blocking Local Binary Pattern », 23899-23921. *Multimedia Tools and Applications*, 80.
- UONO, Shota et Jari K. HIETANEN (2015), « Eye Contact Perception in the West and East: A Cross-Cultural Study », 1-15. *PloS one*, 10, 2 ; e0118094 ; <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0118094>.
- VATIKIOTIS-BATESON, Eric et al. (1998), « Eye Movement of Perceivers during Audiovisual Speech Perception », 926-40, *Perception & Psychophysics*, 60 ; <https://doi.org/10.3758/BF03211929>.
- YANG, Jin et al. (2021), « Analysis of Feature Extraction and Anti-Interference of Face Image under Deep Reconstruction Network Algorithm », 1-15. *Complexity*, 8391973.
- YU, Guiping (2021), « Emotion Monitoring for Preschool Children Based on Face Recognition and Emotion Recognition Algorithms », 1-12, *Complexity*, Article ID 6654455 ; <https://doi.org/10.1155/2021/6654455>.

NOTES

1. L'on en trouve une description dans la page web <https://www.carreartmusee.com/fr/expositions/des-visages-164> (dernier accès le 6 janvier 2022).
2. Voir la description sur le site web <https://www.cccb.org/en/exhibitions/file/the-mask-never-lies/234912?fbclid=IwAR0TGHL6i8XbJe7cT9pr0KJVyoUIJTmj3X4p4FN5r20GL-w8drySmPEAct0> (dernier accès le 6 janvier 2022).
3. Voir la description complète sur le site web <https://www.museocinema.it/it/mostre/facceemozioni-1500-2020-dalla-fisiognomica-agli-emoji> (dernier accès le 6 janvier 2022).

RÉSUMÉS

Les masques médicaux qui se sont imposés comme dispositif pour contrer la contagion de COVID-19 affectent lourdement la présentation et la perception du visage, en en altérant radicalement la phénoménologie et la sémiotique, et en en réduisant la singularité. La production culturelle globale a souvent réagi à ces contraintes inédites, soulignant l'importance éthique de l'intégralité et de la singularité du visage contre toute tentative de fragmentation, segmentation, et classement. L'article propose une lecture sémiotique générale des tendances culturelles qui, dans les sociétés contemporaines, opèrent au contraire vers une chosification du visage, et que la pandémie de COVID-19 n'a fait qu'accentuer. L'article se concentre, en particulier, sur les

nouveaux procédés de traitement automatique des images faciales, dont il débusque la rhétorique d'accomplissement technologique. En conclusion, l'article suggère que la protection et la libération du visage en tant que rempart de l'humanité ne peut que passer par l'envisagement d'une nouvelle ère appelée « Prosopocène », qui garantirait un visage inaliénable à chaque forme de vie contre toute dé-figuration humaine ou automatique.

The medical masks that have emerged as a device to contrast the contagion of COVID-19 heavily affect the presentation and perception of the face, radically altering its phenomenology and semiotics, and thwarting its singularity. The global cultural production has often reacted to these unprecedented constraints, emphasizing the ethical importance of the face's wholeness and singularity against any attempt at fragmentation, segmentation, and classification. The article proposes a general semiotic reading of the cultural tendencies which, in contemporary societies, operate, on the contrary, towards a reification of the face, and which the COVID-19 pandemic has only accentuated. The article focuses, in particular, on the new techniques of automatic processing of facial images, whose rhetoric of technological achievement it debunks. In conclusion, the article suggests that the protection and liberation of the face as a bulwark of humanity can only be achieved by envisioning a new era called the "Prosopocene", which would guarantee an inalienable face to every form of life against any human or automatic de-figuration.

INDEX

Mots-clés : visage, masque, voile, pandémie, Prosopocène

Keywords : visage, mask, veil, pandemic, Prosopocene

AUTEUR

MASSIMO LEONE

Massimo Leone est professeur de philosophie de la communication, de sémiotique culturelle et de sémiotique visuelle au département de philosophie et de sciences de l'éducation de l'université de Turin (Italie). Il est également professeur de sémiotique à temps partiel au département de langue et de littérature chinoises de l'université de Shanghai (Chine), membre associé du laboratoire *Digital Humanities* de l'université de Cambridge, directeur de l'institut d'études religieuses de la « Fondation Bruno Kessler » de Trente, Italie, et professeur adjoint de l'Université UCAB de Caracas au Vénézuéla. Il a été professeur invité dans plusieurs universités sur les cinq continents. Il est l'auteur de quinze livres, a dirigé plus de cinquante volumes collectifs et a publié plus de cinq cents articles dans les domaines de la sémiotique, des études religieuses et des études visuelles. Il est lauréat d'une bourse de consolidation de l'ERC en 2018 et d'une bourse de preuve de concept de l'ERC en 2022. Il est rédacteur en chef de *Lexia*, la revue sémiotique du Centre de recherche interdisciplinaire sur la communication de l'université de Turin (Italie), co-rédacteur en chef de *Semiotica* (De Gruyter) et co-rédacteur en chef des séries de livres « I Saggi di Lexia » (Rome : Aracne), « Semiotics of Religion » (Berlin et Boston : Walter de Gruyter) et « Advances in Face Studies » (Londres et New York : Routledge).

Courriel : massimo.leone[at]unito.it

Massimo Leone is Professor of Philosophy of Communication, Cultural Semiotics, and Visual Semiotics at the Department of Philosophy and Educational Sciences, University of Turin, Italy, part-time Professor of Semiotics in the Department of Chinese Language and Literature, University of Shanghai, China, associate member of Cambridge Digital Humanities, University of

Cambridge, and Director of the Institute for Religious Studies at the “Bruno Kessler Foundation”, Trento, Italy, and adjunct professor at the UCAB University, Caracas, Venezuela. He has been visiting professor at several universities in the five continents. He has single-authored fifteen books, edited more than fifty collective volumes, and published more than five hundred articles in semiotics, religious studies, and visual studies. He is the winner of a 2018 ERC Consolidator Grant and of a 2022 ERC Proof of Concept Grant. He is editor-in-chief of *Lexia*, the Semiotic Journal of the Center for Interdisciplinary Research on Communication, University of Turin, Italy, co-editor-in-chief of *Semiotica* (De Gruyter), and co-editor of the book series “I Saggi di Lexia” (Rome : Aracne), “Semiotics of Religion” (Berlin and Boston : Walter de Gruyter), and “Advances in Face Studies” (London and New York : Routledge).
Email : massimo.leone[at]unito.it

Obliteration, Ostension, Ostentation: The Visibility of the Sacred Body in Catholic Culture

Jenny Ponzio

1. Introduction

- 1 This paper delves into issues of visibility in representing the bodies of sacred or religious characters in the Christian-Catholic art, and in particular in sculpture.¹ The main focus concerns the field of tensions connected to the opposition between the inside and the outside of the body. The latter can be considered as a set of concentric layers the accessibility of which is ruled by a tangle of aesthetic, cultural and religious values. More specifically, a complex axiology of visibility regulates what layers it is considered acceptable or unacceptable to exhibit depending on the context and the subject's role. In other words, in the considered corpus of artworks, the layers surrounding (the clothes) and composing (skin, organs, bones...) the body of the sacred characters are separated by *thresholds*² which result crossable or not according to a complex and dynamic semiotic system that I will try to pin down in what follows.
- 2 The aesthetic and religious sensibilities governing the definition of these thresholds vary across time. It is well known, for instance, that the threshold of acceptability for the exhibition of the naked human body shifts significantly across time and between different cultural and artistic contexts. Thus, in periods such as the Renaissance nudity was more frequently and realistically represented than in the Paleo-Christian period and High Middle Ages. Similar shifts concern the representation of the inner parts of the body or of dead bodies. Even though a diachronic perspective is surely compelling for in-depth research on this topic, my main goal here is to identify some general semiotic issues that recur in Christian-Catholic tradition across time and still play an influence on contemporary imagery and aesthetic-artistic sensibilities. What is at stake here is one aspect (circumscribed to sacred art, and especially to tridimensional manufactures) of the more general problem of the clash between the idea of the

ineffability of the sacred and the persistent need to represent it, which has been the subject of numerous reflections from a semiotic perspective.³ This problem of the representability of the sacred is in turn related to an issue regarding *corporeity*, a term proposed by Finol (2015) to define the dynamic set of imageries that a culture attributes to the body as a semiotic object. Moreover, several scholars have proposed reflections about the *openness*⁴ of religious images and artifacts (Didi-Huberman 2007), questioning the greimasian opposition englobing/englobed (Leone 2014) and using terms such as “ostension” and “ostentation” (Dondero 2007).

- 3 Based on these theoretical premises and taking into consideration sculptures which provide the access to different layers surrounding and composing the body of sacred characters, it is possible to identify two main regimes of representation of the inside. These two regimes can be defined as two poles in relation to the category of figurativity: at one pole is placed what I propose to call the regime of “obliteration”, characterized by the fact of making the inner level perceivable, but in an abstract way, deprived of figurativity. At the other pole is placed the regime of “ostension”, characterized by the fact of representing the inner level in a figurative manner. As we will see, these poles do not represent a dichotomy, but rather the bornes of a field of tensions, as there are different degrees of figurativity in the representation of the inner layers of the body of the sacred characters. To conclude, I will also discuss a third regime, “ostentation”, which represents a marked form of ostension.

2. Obliteration

- 4 The regime of “obliteration” characterizes artifacts in which the body of the represented character mainly works as an exterior shell, the inside of which bears scarce or no figurative value. The following analysis focuses on three types of artworks that well exemplify the different degrees of inner figurativity of the sacred bodies represented through this regime: the hollow colossuses, the dressable statues, and the concentric statues. In hollow colossuses the inner level results accessible but appears deprived of figurative elements. In the dressable statues, the inner layer of the body—the layer of the naked skin and of the bodily shapes—is represented with different degrees of figurative precision, even though often the bodily consistence of the character is only roughly evoked, since the realistic representation of this inner dimension is not a pertinent or desired feature. In the concentric statues the obliteration concerns the representation of the inner layers of the body of the main character, which works as a shrine or a container, i.e. as an englobing surface containing other figurative representations, especially anthropomorphous figures.

2.1. Hollow colossuses

- 5 A first instance of hollow colossus is represented by the statue of Saint Charles Borromeo, which overlooks the lake called Lago Maggiore in the town of Arona (in the region of Piedmont, in north-west Italy). Locals familiarly call this benevolent giant the “San Carlone” (in which the particle “-one” has an augmentative value). This artwork with its internal structure of stones, bricks and iron and external covering of hammered copper sheets stands almost 35 meters tall. It was designed by Giovan Battista Crespi, alias “Il Cerano”, and constructed by the sculptors Siro Zanella and

Bernardo Falconi; the sculptors also slightly modified the original project by making the statue larger. Construction was completed in 1698. The colossus of Saint Charles served as a model for Frédéric Auguste Bartholdi in planning the structure of the Statue of Liberty, as declared in a plaque at the foot of the latter.⁵

6 Figure 1



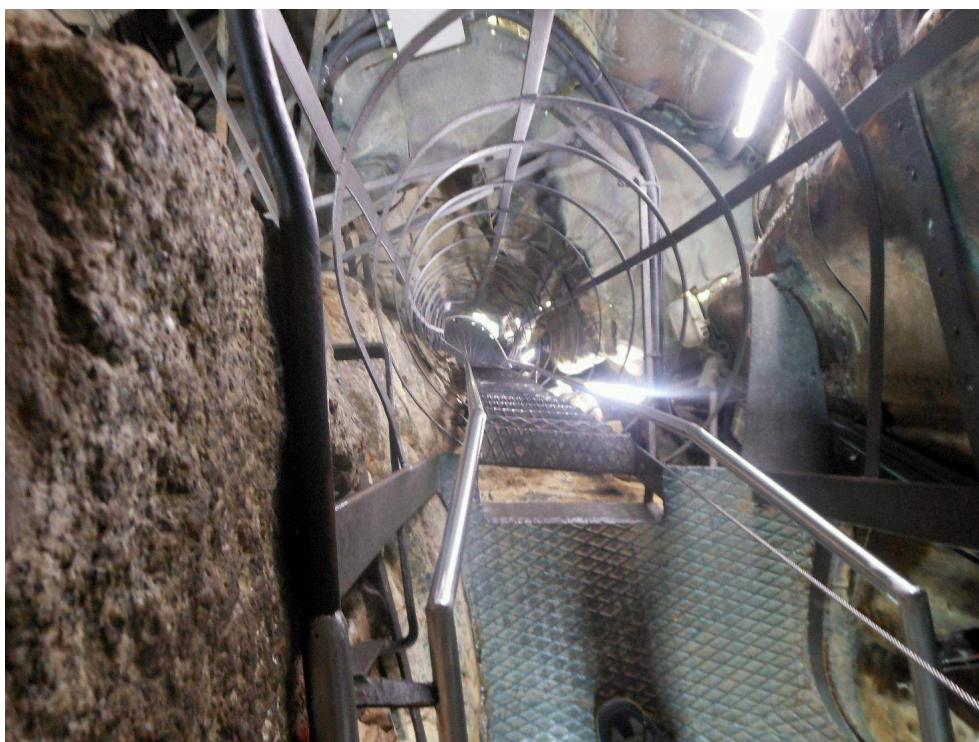
The colossus of Saint Charles Borromeo, Arona.

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Colossus_of_Saint_Charles_Borromeo#/media/File:San_Carlo-Arona_01.JPG

- 7 Saint Charles is represented in episcopal clothing; he holds a book in his left arm and blesses the town of Arona with his right arm (a design element that required a reinforced metallic structure to be constructed so as to withstand the fierce local winds). The colossus is hollow so that visitors are able to enter inside his body, climb up to his head and admire the landscape below (fig. 2):

Behind the pedestal two spiral staircases lead to the balcony where a door hidden in the pleats of the Saint's cassock leads to another spiral staircase and steep vertical stairs that come out at the top of the statue. From here it is possible to take in the view through a series of portholes where the eyes, ears and nostrils are, or through some apertures along the back.⁶

8 Figure 2



Staircases inside the colossus of Saint Charles

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Colossus_of_Saint_Charles_Borromeo#/media/File:Ultimo_tratto_della_scala_verticale_per_la_salita_al_Colosso.jpg

- 9 When viewed from an external standpoint, this statue does not differ from other majestic sculptures, often portraying religious figures, of which the most famous example is probably the *Cristo Redentor* with his arms outstretched over Rio de Janeiro.⁷ This kind of perspective, characterized by high visibility and the construction of a bottom-up gaze, is based on a set of *débrayages*. What distinguishes the Saint Charles colossus from the majority of the other statues like the Brazilian statue of Jesus, however, is the fact that visitors can also *enter* the statue, thus giving rise to potential *embrayages* that entail not only touching the statue itself, but also accessing an *inner* perspective and even the possibility of looking out from the statue's eyes and thus metaphorically taking on the saint's own point of view. This metaphorical assumption of the saint's gaze is actually quite weak, however. Indeed, the act of entering the statue brings about a temporary rupture of the standard contract requiring the observant actant to consider the statue in question as an iconic representation of Saint Charles Borromeo. If this implicit pact remained valid, the observant actant would (expect to) be brought under the saint's robes, to see his body and even the interior of his body; such an act would hardly be acceptable, much less for the figure of a bishop, represented specifically in his authoritative institutional—that is, ecclesiastical—role (a point which will be further developed below). In other words, the observant actant of the statue is projected in such a way that at the moment in which the door at the base of the colossus opens and the observant actant is able to cross the englobing layer and access the englobed, what necessarily takes place is an infraction or rather suspension (or, at least, a significant attenuation) of the iconic value of the statue—namely, of the consciousness that the statue represents Saint Charles Borromeo.

- 10 The inner “englobed” level is made up of a narrow, empty space divided up by the staircases in a rhythmic manner. The visitor’s eyes are drawn by the openings onto the landscape and the material structure of the statue’s interior. From the inside, the body of the Sancarlone presents itself as a combination of fragments held together by evident weld joints and large bolts, and this effect further contributes to the attenuation of the iconic value of the statue because, when viewed from the inside, the integrity or unity of the figure of the sainted bishop is clearly revealed to be a technical artifact. Moreover, the inside looks like the negative of the figure. This semiotic effect can be compared to the one identified by Jacques Fontanille in his analysis of Marcel Duchamp’s pieces involving prints and molds of inner parts of the human body; indeed, reflecting on Duchamp’s paintings and drawings, Fontanille (2004: 173, my translation) observes that “To make the human body signify as a play of inscriptions and imprints means to overcome its iconic representation.”
- 11 This effect is particularly evident if one looks at the inner form of the face: seen from inside, the face of the colossus resembles a mold or mask and its expression is, of course, radically altered (fig. 3). The distortion in this case further contributes to overturning the iconic effect of the exterior figure. The view of this empty mask is somehow disquieting, the kind of effect that Ugo Volli describes as *profanation*: “A really fake face, for example an unworn mask, has something shocking, it is violence if not profanation” (Volli 2002, p. 123, my translation). Studying the englobing/englobed relationship in general terms, Leone (2011, p. 4, my translation) notes that “In abstract terms, while the decrease in the perceptibility of the englobed entity consists in its more or less progressive disfiguration, the increase in this perceptibility consists in its more or less gradual re-figuration.” In the case under consideration, however, the opposite dynamics are operating. Seen from the outside, the colossus carries a clear figurative value; its personification via the affectionate nickname Sancarlone attests to this value. Seen from the inside, however, the icon of Saint Charles appears deformed and de-figured, as is particularly evident if one looks at its face. This consideration leads us to question the validity of applying the englobing/englobed distinction in the case under consideration: while Leone (2011) describes the passage between the two layers as an act of *dévoilement*, in this case this act is more radical and can instead be described as a *breakthrough*. It is precisely this radicality that would make it quite unbearable for the statue to maintain the same iconic value once the visitor has crossed the border of the englobing layer.
- 12 Figure 3



The face of the colossus of Saint Charles seen from inside

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Particolare_interno_del_viso_del_Colosso_di_San_Carlo.jpg

- 13 This deformation, extraneous to the “standard” mechanism through which the englobed is revealed, can be compared to the distorted view Hall (1966) pointed out in his study of proxemics: according to Hall, when two people move so close together as to have the least possible distance between them, the one he calls “intimate” distance, the presence of the other person becomes very engaging and the extreme proximity leads to a distorted view of them. People visiting the colossus and who are “englobed” in its body surely find themselves at an “intimate” distance from this figure of the saint and have a deformed view of its appearance, a view caused not only by proximity but also, as mentioned above, because what they are looking at is the “negative” image of its body and face.
- 14 Hollow colossuses of sacred characters are still proposed in the contemporary age. For instance, a 98.15-meter-tall statue of “The Mother of All Asia Tower of Peace” was inaugurated in Batangas (Philippines) in 2016.⁸ As the name itself suggests, this work hybridizes the genre of anthropomorphic sculpture and the architectural genre of the tower. This mixture can be seen in the way the piece presents a figurative representation of the Virgin Mary’s face, hands and clothes alongside elements characteristic of buildings such as windows and balustrades. This hybrid quality also appears in the colossus of Saint Charles, but in the case of the colossus of Batangas the architectural quality is unquestionably more accentuated (for instance, there are glass planes in the windows, a much wider and more complexly shaped interior, and an imposing terrace built on the Virgin’s hands).
- 15 A further instance is provided by the 7-meter-tall statue by Oliviero Rainaldi, set up in front of the Roma Termini train station in 2011.⁹ The head of the figure shows the features of Pope John Paul II while the body is once again abstracted: the head is supported by an open cloak, the inside of which is hollow and freely accessible to

visitors; they can take shelter underneath it, perhaps while waiting for a bus or train. The structure of this statue and its strategic obliteration of the body is reminiscent of the one characterizing the colossus of Saint Charles, and this comparison proves even more significant if we consider that the cause for the canonization of John Paul II was still open in 2011, and ended in 2014 with the official recognition of his sanctity. This kind of representation is therefore deeply connected to the Catholic notion of sanctity, based on the idea of a human figure being particularly close to God: this proximity, in turn, presupposes a series of representative strategies for dealing with the representation of the saint's body. One of these strategies is the symbolic obliteration of the body, as in the case of the colossal statues of Saint Charles and John Paul II, both of which present a realistic representation of the face, symbolic clothing bearing specific cultural and institutional meanings, and accessible but hollow interior.

2.2. Dressable statues

- 16 A kind of ritual widespread in several parts of Europe consists in the ornament of a statue of the Virgin, which in festive occasions is covered in precious clothing. In these cases, the statue generally has its own wardrobe comprising various clothes that correspond to different liturgical celebrations. The operations of undressing and dressing the statue are shrouded in secrecy: only select women may enjoy the extreme privilege of serving the statue in this way and the statue itself is treated as a queen with her handmaidens, personified as a body the modesty of which must be carefully defended (Albert-Llorca 1995). Dressable effigies are not limited to the Virgin; they also include Jesus and saints. They represent a particularly apt object of reflection for my purposes here because they can be classified as representing different degrees of iconicity, ranging from realistic representations of the body, often covered with the underwear typical of the age in which they were forged, to highly stylized structures with more mimetic extremities (head and hands).¹⁰ In the case of these latter, more stylized mannequins, reducing the iconicity of the represented body can be interpreted not only in terms of representational economy (the task of forming the shape of the body is relegated to the clothes covering the inner layer every time the effigy is displayed in public, so there is no need to depict the inner layer, which remains hidden, in more specific detail) but also as a strategy for reducing the risk of desecration associated with the possibility of accessing the intimate sphere of the sacred body not covered by the clothes: if this hypothesis is correct, this strategy works by producing an abstract representation of the sacred body, composed of a basic shape deprived of more iconic traits; such traits are instead provided *a fortiori* through the effigies' clothes and, therefore, directly on the more external (and consequently more "neutral") level.
- 17 These considerations lead to a better comprehension of why the possibility to see under—or rather inside—the episcopal robes of the colossus of Saint Charles or the pontifical robes of the colossus of John Paul II would appear quite ambivalent if the iconic illusion did not vanish or at least attenuate: in all these cases obliteration contrasts the potential desecrating significance of the act of touching and seeing the refiguration of the sacred body.
- 18 Ugo Volli (1997) defines fetish as a non-sign, i.e. an object deprived of its signified and therefore an empty signifier. Considered in light of Volli's theory, the strategies of

obliterating the body to avoid fetishism—or desecration—take on a paradoxical meaning. In fact, both hollow colossuses and dressable statues avert fetishism by providing a literal and material representation of its essence: their signifier is an exterior shell, but their inside, albeit accessible, is hollow and does not bear any specific meaning.

2.3. Concentric statues

- 19 In concentric statues, such as the Medieval “The Virgin of Mercy combined with Throne of Mercy” (fig. 4), the englobing layer can be opened and the englobed layer features other characters both painted and sculpted on the inside of the mantle and the area where the lower part of the Virgin’s body would be. In this case, the inside is characterized by strong iconicity but, at the same time, the body of Mary is also obliterated in the sense that it is replaced by the representation of the male figure sitting in the englobed layer.

20 Figure 4



Virgin of Mercy, combined with Throne of Mercy, from western Prussia, 1390s, Germanisches Nationalmuseum (Nuremberg)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:GNM_-_Schreinsmadonna.jpg

- 21 This wooden artwork is a sculptural realization of the iconography of the Virgin of Mercy, flourished during the Middle Ages and enjoying significant success even during the Modern age. In this iconography, the Virgin Mary typically stands with her outstretched arms holding her cloak open, thus offering protection to the faithful (who might include people in general, children, members of religious orders, particular subjects such as the artwork’s client or important clergymen, etc.). As the famous polyptych by Piero della Francesca shows (fig. 5), in this iconographic genre the Virgin

appears much taller than common human beings, thus reducing viewers to the size of children or even smaller.

22 Figure 5



Piero della Francesca, Polyptych of Misericordia: Madonna of Misericordia, 1460 ca, Museo Civico di Sansepolcro

https://it.wikipedia.org/wiki/File:Piero,_Pala_della_misericordia,_madonna_della_misericordia.jpg

- 23 The scale of this iconography is thus similar to the scale characterizing the relationship between the above-mentioned colossuses and their visitors.¹¹ In both cases, the basic value attributed to this relationship and communicated by the scale (among other semiotic devices, such as the outstretched arms-gesture) is the protection offered by the sacred figure. The use of scale thus has a pathemic impact not only in terms of magnificence, but also because it evokes the affection characteristic of the parent-child relationship.¹² This iconography also suggests that clothes should not be imagined as a single or monolithic englobing layer. Not only is the representation of certain naked body parts considered acceptable or normal in certain contexts or in relation to specific themes, but the gaze—or, in some cases, the whole person—of the observant actant is also authorized or required to penetrate inside the more external layers of clothing of the sacred “persona” without threatening or negating its sacredness or religious-institutional role.
- 24 Even though concentric and openable statues produced between the Middle Ages and Modernity represent several saints,¹³ particular attention must be devoted to the Medieval iconography of the “Opening Virgin”, which can shed light on a further meaning of the body as a cover for a sacred and spiritual content:

Gold-painted wooden statues of the Virgin were often displayed on altars within monasteries or were used in private devotional contexts in the homes of the wealthy. In some cases a *Vièrge Ouvrante* may have operated as a tabernacle or container for the actual Host. Even when the object did not literally contain the

Eucharist, it visually—and mechanically—demonstrated the way in which the believer gained access to the Christian God by means of his incarnation in Jesus and through the observant person's ingestion of Jesus in the Host, understood to be the body of Christ. Appealing to lay beholders, the *Vièrge Ouvrante* offers an image of the cycle of creation and redemption and the cohabitation of male and female within a single form. (Brisman 2014: 2)

- 25 In this kind of artifacts, therefore, the obliteration of the inner levels of the body of the Virgin evokes the mysteries of the incarnation and of the Eucharist. In the latter, according to Catholic tradition, the body of the faithful becomes the container of the divine, i.e. the Host: the regime of obliteration proves to be an effective semiotic device to convey this idea of the body as a temple which serves to contain the sacred. It is also possible to hypothesize that a feminine body is particularly apt at this representation, due to its physiological capacity of hosting and making life grow inside it. In this kind of images, therefore, the inside works as a metaphorical representation of the spiritual interiority.¹⁴

3. Ostension

- 26 Concerning the regime of ostension, the analysis takes into consideration different strategies of representation of the layers of the sacred body, from the more external of the inner levels (the naked skin), to the more internal components (flesh and bones).

3.1. Undressed bodies

- 27 In relation to the exhibition of the body, Catholic culture is deeply rooted in the value of modesty; indeed, this value can be traced back to the tale of the fall from Paradise in the Book of Genesis in which losing the state of innocence is connected to developing a sense of shame around nudity.¹⁵ However, sacred art in all periods does involve naked bodies, or at least naked parts of the body, included in the representation of some recurring motifs such as the Garden of Eden, the Virgin Mary nursing the baby Jesus, and the spoliation of Saint Francis in the moment he publicly renounces his earthly goods. While nakedness has euphoric or neutral connotations in these motifs, in other cases it bears a strong dysphoric value: this is the case, for instance, in motifs of the fall from Eden, the last judgment, and the damned souls descending to or being punished in hell.¹⁶ Probably the most powerful and certainly one of the most widespread ostension of nakedness in sacred art can be found in motifs of the Passion with their iconography of the “*Ecce homo*”, crucifixion and deposition from the cross. Of course, it is no accident that nakedness is used to illustrate these episodes of Jesus' story, as they are the most representative of his humanity and bodily mortality: depicting Jesus' suffering and dead body, totally—or almost totally—uncovered and exposed to the gaze of the viewer is a powerful strategy for conveying this idea of vulnerability and mortality and eliciting a strong empathic response.¹⁷
- 28 The principle of modesty, together with the transmission of a social meaning, is fundamental to the clothing code that the clergy follow in that religious garments must immediately indicate the status of the subject wearing them. As such, they have an *institutional* nature. Religious subjects are presented first of all as playing a *role* (priest, bishop, etc.), and only secondarily as individuals with their own personal features. In this sense, a religious person appears as a *persona* in the more ancient meaning of this

term as mask or social role, rather than the more recent and post-Romantic meaning of unique and unrepeatable individual (Mauss 1938). This tendency is particularly accentuated in the case of liturgical clothes: they englobe the body, minimizing its presence and leaving uncovered only the face and hands, that is, the body parts that play the main role in communicating and performing ritual. Part of the institutional meaning of the clergy's clothing is their untouchability: touching, altering, or lifting these clothes so as to bare the "englobed" body to the viewer's gaze are acts that bear a revolutionary and blasphemous significance. In this sense, liturgical and institutional clothes are indispensable devices for constructing the sacredness of the religious person, if we understand "sacredness" in its meaning of separateness and unattainability.¹⁸

- 29 When the body parts of members of the Church are exhibited, this act is felt to be marked in relation to the prevailing tendency to cover as much as possible. These marked uncoverings can be either functional or aimed at the mortification of the flesh and humiliation of vanity. This is the case, for instance, with the bare feet required among Mendicant orders and male tonsure in the monastic tradition. In other cases, it is more difficult to distinguish between functionality and humiliation: for instance, the reason why many female orders oblige nuns to shave their heads even though they wear a veil can be explained as meeting both the functional requirements of hygiene and the need to mortify feminine beauty and vanity. The act of undressing to subsequently wear religious garments is well regulated by the liturgy, and the details of this act are defined by the different religious orders. The coding of this act also has a parallel in iconography, where this topos is closely connected to the idea of leaving the earthly world, of a radical change of life, even symbolic death, that is to say, conversion (Zarri 2021: 25). These connotations are thoroughly represented in the exemplary stories of Saint Francis and Saint Martin¹⁹ and in the relative iconography.
- 30 The cultural tendency to identify a figure's clothes with their institutional *persona*, especially counterposed to nakedness as a revelation of the vulnerability and mortality of the individual's body, is still quite common today. A perfect example is the sculpture representing Joseph Ratzinger created by Jago (aka Jacopo Cardillo), the young artist appointed by the Vatican in 2009 to create a sculpture of Pope Benedict XVI. The Vatican refused to take possession of the statue on the grounds that it did not respect the established parameters, but it nevertheless praised the artistic quality of the piece and indeed Jago was awarded the Medaglia Pontificia award in 2012 for his work. The sculpture, called "Habemus Papam", was also displayed in the Italian pavilion at the 2011 Venice Biennale. When the pope abdicated in 2013, however, Jago decided to "undress" the figure of Benedict XVI so as to reveal the humanity hidden underneath his institutional robes. Ratzinger's vulnerability is signified by a highly realistic representation—or rather *ostension*—of his naked body, complete with wrinkles, extreme thinness and fragility. Jago consequently changed the title of the statue, to "Habemus Hominem".²⁰ The media readily grasped the provocative and revolutionary significance of this artistic operation and devoted a great deal of attention to it; its significance was even augmented by the metaphorical fragmentation of the statue when Jago decided that the piece would be sold off in portions, each with a minimum value of 20 Euros, through the start-up "Feral Horses".²¹ In this case, the strategy of ostension of the naked body of Benedict XVI gains a surplus of meaning and efficacy

through the syntagmatic relationship between the statue before and after the undressing act of the sculptor.

- 31 A further trace of this tendency can be detected in literature as well, but this time moving in the opposite direction: in novels and tales representing characters whose social or religious *role* comes to prevail over their individual subjectivity, these characters tend to be represented as statues and/or undergo a process of petrification. Such petrification can be considered a hyperbolic representation of the institutionalizing power of clothing, as these serve to diminish or even fully neutralize the mutability and impermanence characterizing the sphere of the body and emotions by fixing the *persona* in hieratic clothes and, metaphorically, in the static pose of a statue. As Leone (2015: 134) observes, the mythological and literary imagery of humans becoming statues and statues becoming live beings is connected to a dialectics of life and death:

Not only tales in which the bronze of statues turns into the flesh of the body underline the human disquiet about the relation between reality and appearance, between life and its simulacra; also tales in which this passage takes place contrariwise emphasize it. They are usually anguished tales: the human body, real life, turns, due to a prodigious event [...] into creature of stone, deprived of speech and vital breath. Ovid's *Metamorphoses* provide a compendium of these transformations; the most famous ones are those provoked by Medusa's gaze. If the first series of tales, where inert matter becomes alive, [...] voice human desire and simultaneously fear of replacing God, or even surpassing Him in power, petrification tales are probably related to the unconscious thought of death, of the human destiny to return to dust [...]. Going back from life to death, from the reality of life to its mere appearance (like a corpse that no longer hosts any vital breath) is the terrifying thought that recurs in tales of bodies turned into stone.

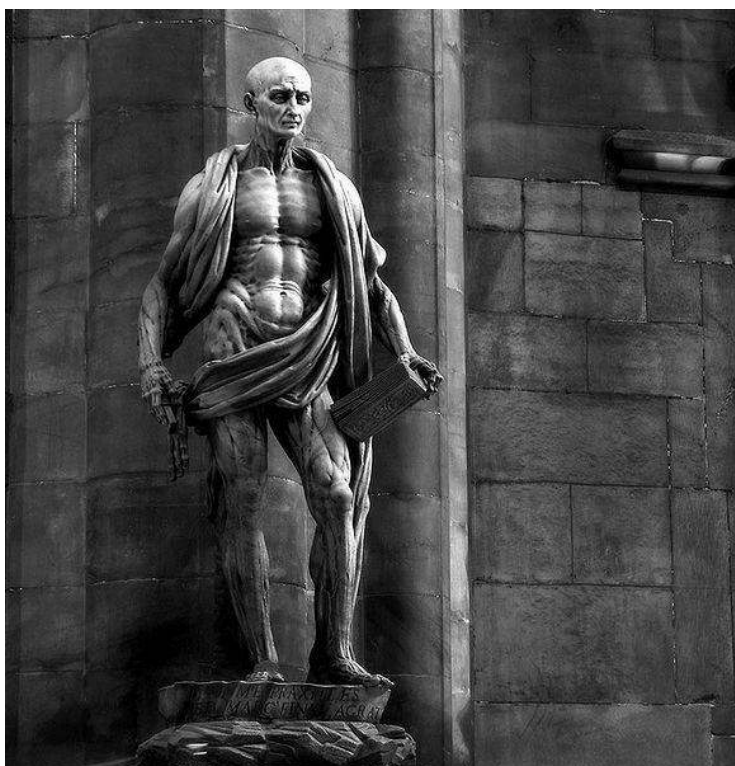
- 32 It is not surprising, therefore, that in various cases—at least in 20th-century Italian literature—the petrified characters are sometimes elderly men and women representing traditional, outdated social orders. For instance, the old marquis in the novel *La stagione della caccia* by Andrea Camilleri (1992) appears as a motionless statue encrusted with dust. Another example is the old lady embodying traditional aristocracy in decay in the novel *Le armi l'amore* by Emilio Tadini (1963): this elderly woman resembles a wooden statue, fixed or even nailed to her armchair-throne. In the novels by Camilleri and Tadini, the “petrified” individuals appear annihilated under the mantle of their social role, surviving as monuments of the past with only a spark of life left inside them.²² In the case of the tale “Pietrificazione” by Italo Alighiero Chiusano (1989), however, the petrification involves a young man who, distressed by a romantic misadventure, climbs up onto the Milan Cathedral, makes his way onto a small platform and stands there, wearing a cap that makes him look like a friar. Progressively, year after year, his body loses its fleshly consistency and becomes stone while all the memories of his life fade away except for the one of his unlucky love: even in this case, therefore, the fixation entailed by petrification coincides with an attenuation of the subjectivity, especially if we understand subjectivity in the Greimasian sense of a subject defined by the fact of taking on certain values and then acting to realize them (Greimas and Courtès 1979). Chiusano's tale is significant for the purposes of my argument here in that it adopts an inner perspective: the narrator is placed inside the petrifying and then petrified body and shares with the reader his perspective. That is, he looks out from above (from the wall of the cathedral) and from inside the statue which is his body. A similar reversal of the perspective typical of

sacred art can be found in *Nostra Signora dei Turchi*, a novel by Carmelo Bene (1966) in which the protagonist identifies with the relics of the martyrs of Otranto and, in one particular passage, even takes on the perspective of the relics themselves from where they sit inside the reliquary.²³

3.2. Flesh and bones

- 33 While on one hand the religious body dressed in institutional or liturgical clothes is considered untouchable and its unveiling or ostension appears provocative and may be interpreted as a desecrating act, on the other hand the Catholic culture has a strong tendency to exhibit the *inside* of the bodies of sacred people such as saints. This is the case with certain martyrological iconographic themes representing the moment of torture in which the inside of the saint's martyred body becomes visible, such as the evisceration of Saint Erasmus of Formia²⁴ or the flayed Saint Bartholomew the Apostle. The latter constitutes a particularly interesting example because, in several cases, his entire figure is represented without the skin and he wears the detached skin like a cloak: the most external layer of the body, in this case, is represented as a piece of clothing, i.e. an external covering for the body, and this fiction perhaps renders the extreme nakedness of the flesh less shocking and horrifying (fig. 6).

34 Figure 6



Saint Bartholomew flayed, Marco d'Agrate, 1562, Dome of Milan
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Bartolomeo_Scorticato.jpg

- 35 Another instance of exhibiting inner parts of the body is relics, as these are often parts of the body of the saint such as bones, tissues and blood.²⁵ Moreover, a veritable “aesthetics of bones” can be seen in Catholic culture, especially in certain historical epochs such as the Counter-Reformation period and Baroque. Examples of this

aesthetics are bones used in artistic compositions, such as on the walls of the 17th-century ossuary of the church of San Bernardino alle Ossa in Milan,²⁶ and the so-called Catacomb Saints, exhumed from the catacombs in Rome in the 16th century, decorated with gold and precious jewels and venerated as relics all over Europe until the 19th century (Koudounaris 2013).

- 36 The Catacomb Saints provide an interesting object for reflection here. The way they are decorated surely sets up the relic-reliquary relationship described by Leone (2011, 2014), namely the act of veiling the relic and inserting it inside a semiotic device so as to deviate its meaning and people's veneration away from the body itself—with the associated risk of falling into idolatry—in order to direct the thoughts of the faithful towards transcendence. What is particular is that, in cases such as the famous relic of Saint Pancratius (fig. 7), the skeleton is arranged so as to appear as an entire body dressed in clothing but in such a way that portions of the bones remain visible. These visible portions evoke not the semantic field of nakedness, but the more intimate and “sacred” semiotic space of the interior of the body, of the bones. The relic of Saint Pancratius presents an external englobing layer composed of metallic matter and evoking the character's religious role (see e.g. the nimbus and military clothes of Saint Pancratius, a converted Roman soldier), and the observant actant is able to perceive the inside of this englobing layer: these features make the representative strategy of this relic comparable to that characterizing the hollow colossuses. However, there are important differences between these artifacts. In the case of the hollow colossuses, for instance that of Saint Charles, firstly the inside bears scarce iconic value and surely not an indexical one, secondly visitors find themselves in an empty space shaped like the negative or mold of the external form of the saintly figure, and finally they have the choice of whether or not to access the inside (their intentionality is demonstrated by the fact that, for instance for the colossus in Arona, they have to cross the threshold of the door at the base of the statue and, nowadays, must also buy a ticket to enter the statue). The relic of Saint Pancratius, in contrast, immediately places the observant before a simultaneous view of both the outside and the inside, with no chance to choose. This inside is remotely either topologically or semiotically hollow; rather, it displays the most precious portion of the composition, endowed—like all relics—with an indexical value, namely the bones presented as authentic parts of the body of the saint. A similar meaning effect also characterizes other types of anthropomorphic reliquaries, such as those representing limbs. These reliquaries display various englobing strategies that differ in terms of the degree of visibility granted to the bone inside.²⁷ Reliquaries of this kind are also interesting because they exemplify different levels of integration of human (organic) and artificial (inorganic) matter in constructing the devotional—and artistic—object/body.

- 37 Figure 7



Relic of Saint Pancratius, Historical Museum of St. Gallen

https://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Katakombenheiliger_pankratius.jpg?uselang=it

- 38 A further mechanism of ostension based on an indexical relationship between the body and its sign is constituted by the molds and prints and by some *acheiropoieta* images, which for the believer represent authentic traces of the sacred body or images authored by superhuman agents.²⁸ Didi-Huberman (2007: chapter 5), for example, provides relevant reflections about the Shroud of Turin, and reports some of the scientific experiments it inspired (for instance concerning the position of the nails on Jesus' body during the crucifixion). Gabriele Marino (2020) also provides semiotic reflection about the rhetoric of the scientific discourse in the debates surrounding the Shroud, and this leads me to mention a further way in which indexical representations of the inside of the sacred body are produced in contemporary culture, namely through scientific and medical images, such as radiographies. This is evident for instance in the case of Saint Pio of Pietrelcina: the acts of his cause for canonization contain a corpus of images, photographs and radiographs, of his stigmata, which were evaluated by a technical-medical commission, thus becoming part of a medical and legal discourse (Galofaro 2020). This medical-legal exposition of the sacred body, even in its internal layers, can surely be considered as a contemporary form of ostension, a further type of "negative" connected to an idea of authenticity.
- 39 The ostension of the inside of the body is closely related to the representation of the fragmented body. Reliquaries are not the only case in which the englobing substance prevents the observant's gaze from embracing the wholeness of the englobed object (this is also evident in the case of the relic of Saint Pancratius), but more in general representing the inside comes up against a structural or physical limit in that it is very difficult to represent the body's inside to the same degree of complexity and thoroughness that the observant is able to enjoy in views of the exterior of the body.

Such visibility is achieved in part by anatomic tables, for instance, but in this case as well each view represents only a single system (e.g. the muscular system, nervous system, etc.) rather than the totality of the inside. Despite its tendency to extreme realism, the religious culture under consideration is, of course, not specifically interested in anatomic concerns per se, and does not even try to provide a thorough representation of the inside; rather, it imbues the display of the single part with evocative meaning. Parts of the body appear—again—in martyrological iconography. For instance, the iconographies of Saint Lucia and Saint Agata typically represent these two saints with the parts of their bodies that were the object of martyrdom (respectively, the eyes and the breasts) separated from their figure, and often arranged on a tray held and displayed by the saint herself. A somewhat similar effect is found in the Christological and Marian iconography of the heart. Since at least the Modern age, it has been particularly common for artists to represent Jesus holding, in his hand, his own heart emanating rays of light and there is also a rich iconography representing Mary's disembodied heart, sometimes pierced by swords.²⁹ Another example is the widespread devotional practice of offering ex voto shaped like the specific part of the body (limbs, organs etc.) in relation to which the donor hopes to receive (or believes has received) grace.

- 40 Traces of the aesthetics of the fragmented and de-composed body in relation to Christian-derived religious imagery can also be found in contemporary art, for instance the piece *Imitatio Christi* by Roberto Cuoghi shown in 2017 at the Venice Biennale. This artwork, made up of different settings and displaying a rich variety of fragments representing parts of the human body, contains in particular a rough representation of a human body standing on a metallic table in a position evoking crucifixion; this body is covered and uncovered with englobing layers of different kinds of material and is made visible in various phases of alteration, decomposition, and fragmentation.³⁰

4. Ostension or ostentation?

- 41 If “obliteration” indicates the representative regime by which the body is evoked but its representation is based on abstraction, i.e. strategies that attenuate or eliminate iconicity, and “ostension” indicates the exhibition of the body, taking place through a plurality of strategies for regulating access to the englobed and inner layers, it is possible to hypothesize a third representative regime, which can be called “ostentation” and consists in the marked, exaggerated ostension of the sacred body. “Ostension” and “ostentation” are separated by a threshold that shifts according to different moral and aesthetic sensibilities.
- 42 The regime of ostentation is characterized by a marked use of a standardized iconography, which the artworks explicitly refer to but at the same time deliberately exceed. For instance, Maria Giulia Dondero (2007: 86, my translation) analyzes the photographic corpus of portraits of saints by Pierre et Gilles, Olivier Richon, and Jan Saudek and shows how the works composing this corpus are based on a “general mechanism that we will call of ostension/ostentation of their sacrality”. According to Dondero, these photographs representing saints tend to stress traditional iconography so much that they create an effect of overexposure and consequently the “death” of sacredness. In these cases, ostentation can be considered as a proper representative regime, as a textual, enunciational strategy that an analysis developed through a

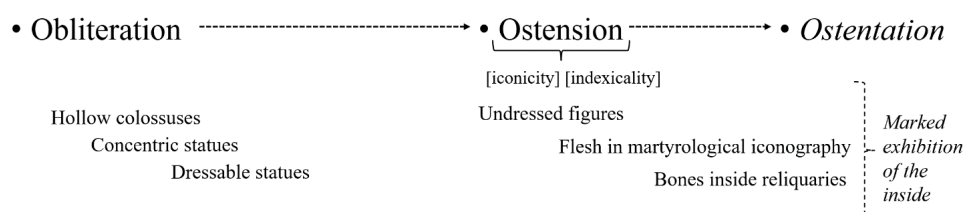
semiotic methodology can identify with a certain precision. However, in other cases, “ostentation” appears as a regime of fruition, of reception of the artworks. In these cases, to paraphrase a famous aphorism, we could say that “ostentation” is in the eye of the beholder. The contemporary observer of the relics of Saint Pancratius, for instance, or of Saint Bartholomew’s statue, may not have the same aesthetic and moral sensibility of the observant actant entailed in an artwork produced centuries ago. The shifts in the cultural paradigms at the base of the representability of the human body determine a change in the way the artworks making the interior of the sacred body perceivable are interpreted. What in certain epochs is considered neutral “ostension”, in others can be considered marked “ostentation”, thus resulting disturbing from a moral and/or aesthetic perspective.

- 43 Ostentation, especially as a representative regime, can be detected through a set of marks. Dondero (2007) refers in particular to an overly emphasized use of iconographic themes and stereotypes. Beside these marks, the corpus analyzed herein suggests that an effect of ostentation can also derive from the syntagmatic relation between similar texts (it is the case for instance of Jago’s sculpture, before and after the operation of undressing); the fact of displaying immediately the inner layers of the body without leaving to the observant a freedom to choose how deep to see, as in the case of the martyrological iconography displaying the saints’ flesh with no veil, and of the reliquaries such as Saint Panchratiu’s. In the latter, the mark also concerns the indexical nature of the englobed layer: the mark here challenges the thresholds of visibility of the dead body, which vary from culture to culture and across time. If Baroque sensibility, for instance, accepted and even evaluated positively the display of bones (mainly for moral purposes, as in the theme of the *memento mori*, but also with a relevant aesthetic component), in our age the exhibition of real dead bodies, or of parts of them, is not tolerated as much.
- 44 The notion of ostentation can also shed light on different aspects and revisitations of what I called “aesthetics of bones” (see above). Indeed, echoes of this taste can be found in the mystical literature and hagiography, where descriptions of the bony bodies of saints devastated by fasting and illness are quite numerous (Ponzo 2021). Another instance is provided by stylite hermits—also called pillar-saints—, who openly displayed their extreme thinness by living on the top of a column. Anthropologist Niola (2015) argues that this practice’s goal was to theatrically show the martyrdom of abstinence to which these hermits voluntarily underwent. According to Simona Stano (2022: 216, my translation), this “regime of exposition” (in the sense of Fontanille 1989) is founded “on ‘wanting to inform’ (of the stylite’s body) and on ‘not being able not to observe’ (of those to whom this body is exposed), which often ends with death, also ostentatious, not to evoke suffering but, on the contrary, to allude to its overcoming and the resurrection of the flesh.” Stano (2022) and Niola (2015) compare this regime with the emphasized display of thinness characterizing the culture of the contemporary “homo dieteticus”, and in particular the aesthetics of the body of the top models, and identify a similar strategy of ostentation of bony bodies.

5. Conclusion

- 45 The research presented herein takes into consideration the representation of the inner layers of the body of sacred characters in artworks of Christian-Catholic inspiration, and individuates three representative regimes that can be schematized as follows:

– (Figurativity in the representation of the inner layers of the sacred body) +



- 46 These representations give rise to different kinds of perception: in certain cases, the perception of the sacred body happens exclusively through view, in other cases touch is also allowed (for instance, in some circumstances it is possible to touch the relics, dressable statues, etc.); the engagement of the senses is perhaps even more intense in the case of hollow colossuses where the whole body of the visitor is able to *enter* the statue. The tensions emerging from the analysis of the representative regimes identified can be ascribed to the general problems of the representability of the sacred—which ultimately cannot be fully perceived, seen, and penetrated—and of the perennial desire to give the sacred a material representation. This basic tension sheds light on the unresolvable oscillation between the two poles of obliteration (which provides access to the inside of the sacred body but abstracting from its materiality and figurativity) and ostentation (which satisfies the senses but ends up “killing” the sacred). The terms of this tension are of course regulated by the variables of the aesthetic taste, the moral thresholds regulating the visibility of the body and the issue of the institutional authority.

- 47 Regarding the latter, it can be useful here to consider the artworks which have been the subject of my analysis in relation to the concept of “sacred art”, such as it is defined by the Church. As specified in the dogmatic constitution *Gaudium et spes*, issued during the Second Vatican Council:

[...] the arts are also, in their own way, of great importance to the life of the Church. They strive to make known the proper nature of man, his problems and his experiences in trying to know and perfect both himself and the world. They have much to do with revealing man’s place in history and in the world; with illustrating the miseries and joys, the needs and strengths of man and with foreshadowing a better life for him. Thus they are able to elevate human life, expressed in multifold forms according to various times and regions.

- 48 According to the Church, therefore, sacred art should illustrate the nature of the human being and evoke theological mysteries. The distinction between ostension and ostentation is partly connected to this idea of “sacred art”. The mechanisms of obliteration take a specific meaning when the figurative representation of the inside of the body would violate the institutional role—the “persona”—of a religious character such as a saint canonized by the Church (e.g. Saint Charles) or a pope (e.g. Benedict XVI). At the same time, however, the humanity and the body (skin, flesh and bones) of

religious characters are displayed without veils in themes connected for instance to the Passion, to martyrdom, or in the cult of mortal remains of the saints. This tension informs Christian theology from Antiquity. As Didi-Huberman (2007) claims, the Christian mystery of the Incarnation deeply influences a religious imagery in which the vision of the flesh (especially of the wound, of the suffering flesh, and of the maternal womb) and the multisensorial perception of the inside of the body are recurring and fundamental features. This tension is of course also animated by the axiology opposing body and spirit, which leads to strategies of obliteration such as the metaphorical representation of the inside practiced by the opening statues, which substitute the body of the sacred character with metaphorical representations of spiritual qualities and mysteries. A further tension governs the relationship between obliteration and ostension: while obliteration deprives of figurativity the representation of the inside, ostentation, to use an expression by Didi-Huberman (2007: *Ouverture*), characterizes “open images” which exasperate anthropomorphism to its limit, to the point of “reversing it”: thus, extremes end up by overlapping.

- 49 While this article focuses on a very specific matter, the representative regimes it identifies and explores can be extended—*mutatis mutandis*—beyond the corpus analyzed herein and the religious culture under consideration. For instance, the representation of the tension between obliteration and ostentation displays specific features in the artistic representation of the mystical ecstasy: many sculptures represent the intimate turmoil by the deformation and the pleats of the clothes and by the exhibition of parts of the mystic’s body. If the passage from obliteration to ostension relocates sacredness from the (institutional) clothes to the flesh, this means that the sacralization of the flesh derives from two different but complementary paths: suffering versus pleasure, which find a paradoxical coexistence in mystical experience and discourse.³¹ Moreover, even though the tendency to ostension is undoubtedly particularly marked in Catholic culture, not only mechanisms of obliteration, ostension and ostentation can be detected in contemporary secular art featuring religious themes, but also in parts of the semiosphere largely independent from the traditional domain of institutionalized religion, as in the case of the “religion” of the contemporary “homo dieteticus” (Stano 2022, Niola 2015) and the relative over-exposition of bony bodies. Indeed, each culture has its own thresholds of representability of the human body (for instance concerning the exhibition or representation of dead bodies, fragmented bodies, and inner parts of the body), which constitute different, in some cases even contrasting, interpretative parameters in the way the artworks are received and interpreted. An enlarged reflection should surely take into consideration the specificities of each culture, but at the same time could try to use the idea of the sacred as a transversal category governing the strategies of representation of the human body, thus verifying if and how the visibility of inner layers responds, as in the cases considered here, to a delicate equilibrium between the exigence of representation of sacredness—which is by definition something ineffable and beyond ordinary experience—and the risk to “kill” the sacred if the representational regime is too marked with reference to specific thresholds.

BIBLIOGRAPHY

- ALBERT-LLORCA, Marlène (1995), "La Vierge mise à nu par ses chambrières", *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 2, <http://journals.openedition.org/clio/494>.
- AMERI, Gianluca (2009), "Nuove considerazioni sul braccio di Sant'Anna nel Tesoro del Duomo di Genova", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 53, 2/3, pp. 169-196.
- BENE, Carmelo (1966), *Nostra Signora dei Turchi*. Romanzo, Milan: Sugar.
- BENVENISTE, Émile (1969), *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- BORTOLOTTI, Lidia (ed., 2011), *Vestire il sacro: percorsi di conoscenza, restauro e tutela di Madonne, Bambini e Santi abbigliati*, Bologna, Editrice Compositori.
- BOVE, Giovanni & GARUGLIERI, Elisa (2018), "Il martirio dello spettatore: estetica ed estasi nell'Imitazione di Cristo", *Lexia*, 31-32, pp. 413-431.
- BRISMAN, Shira (2014), "'Opening Virgin (Vierge Ouvrante). Object Narrative", *Conversations: An Online Journal of the Center for the Study of Material and Visual Cultures of Religion*, https://mavcor.yale.edu/sites/default/files/article_pdf/brisman_shira.pdf.
- BUSSAGLI, Marco (2001), *Il nudo nell'arte*, Florence: Giunti.
- CAMILLERI, Andrea (1992), *La stagione della caccia*, Palermo: Sellerio.
- CHIUSANO, Italo Alighiero (1989), "Pietrificazione", in *Eroi di vetro*, Milan: Arnoldo Mondadori, pp. 30-35.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1999), *Ouvrir Venus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris: Gallimard.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2007), *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris: Gallimard.
- DIDRON, Édouard (1870), *Étude sur les images ouvrantes*, Paris: Librairie Archéologique de Didron.
- DONDERO, Maria Giulia (2007), *Fotografare il sacro. Studi semiotici*, Rome: Meltemi.
- DONDERO, Maria Giulia (2008), "Il sacro approssimato: la fotografia artistica e devozionale", in DUSI & MARRONE (eds), *Destini del sacro. Discorso religioso e semiotica della cultura*, Rome: Meltemi, pp. 129-142.
- FONTANILLE, Jacques (1989), *Les Espaces subjectifs : introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris: Hachette.
- FONTANILLE, Jacques (2004), *Soma et sema : figures du corps*, Paris: Maisonneuve et Larose.
- GALOFARO, Francesco (2020), "Le stimate di Padre Pio: enunciazione assoluta tra medicina e mistica", *E/C*, 30, <https://mimesisjournals.com/ojs/index.php/ec/article/view/772/623>.
- GREIMAS, Algirdas J. (1984), "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", *Actes Sémiotiques*, 6, 60, pp. 5-24 ; English transl. "Figurative semiotics and the semiotics of the plastic arts", *New Literary History*, 20, 3, 1989, pp. 627-649.

- GREIMAS, Algirdas J. & COURTÈS, Joseph (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris: Hachette.
- HALL, Edward T. (1966), *The Hidden Dimension*, Garden City N.Y.: Doubleday.
- JANOWITZ, Naomi (2021), "Immediacy and mediation in Philo's interpretation of divine names", in PONZO, YELLE & LEONE (eds.), *Mediation and Immediacy: A Key Issue in the Semiotics of Religion*, Berlin and Boston: De Gruyter, pp. 19-32.
- KOUDOUNARIS, Paul (2013), *Heavenly Bodies: Cult treasures & Spectacular Saints from the Catacombs*, London: Thames and Hudson.
- LEONE, Massimo (2010), "Pudibondi e spudorati. Riflessioni semiotiche sul linguaggio del corpo (s)vestito", *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, 2, pp. 74-94.
- LEONE, Massimo (2011), "Négation et englobement", *Actes Sémiotiques*, 114, <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2581>.
- LEONE, Massimo (2014), "Wrapping Transcendence. The Semiotics of Reliquaries", *Signs and Society*, 2, 51, <https://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/674314>.
- LEONE, Massimo (2015), "Deadly simulacra", *Language and Semiotic Studies*, 1, 3 (Autumn 2015), pp. 130-138.
- LINGUA, Graziano (2011), "Gli acheropiti e i fondamenti della teoria dell'immagine cristiana", in MONACI (ed.), *Sacre impronte e oggetti "non fatti da mano d'uomo" nelle religioni*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 113-128.
- LONGO, Umberto (2021), "L'abito fa il monaco. Il rapporto abbigliamento religioso e identità per monaci ed eremiti nel Medioevo", in BOESCH GAJANO & SBARDELLA (eds.), *Vestizioni: codici normativi e pratiche religiose*, Rome: Viella, pp. 39-54.
- MARINO, Gabriele (2020), "A ben vedere: forme del sacro, orme del vero. Segni, informatori, rinunciazioni nel discorso sindonologico", *ELC*, 30, <https://mimesisjournals.com/ojs/index.php/ec/article/view/773/624>.
- MATHIEU, Vittorio (1989), "Il nudo nell'arte e nella mistica", *Annuario filosofico*, 5, pp. 109-129.
- MAUSS, Marcel (1938), "Une catégorie de l'esprit humain : la notion de personne celle de 'moi'", *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 68, pp. 263-281.
- MENATO, Giulia (2017), "Le braccia dei santi al servizio di Dio: i reliquiari a braccio", *Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia*, http://www1.unipa.it/oadi/oadiriv/?page_id=2827#footnote_8_2827.
- MIGLIORE, Tiziana & COLAS-BLAISE, Marion (eds., 2022), *Semiotica del formato: misure, peso, volume, proporzioni, scala*, Milan-Udine: Mimesis.
- MONACI, Adele (2011), *Sacre impronte e oggetti "non fatti da mano d'uomo" nelle religioni*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- NIOLA, Marino (2015) *Homo dieteticus. Viaggio nelle tribù alimentari*, Bologna: Il Mulino.
- PONZO, Jenny (2015), *La narrativa di argomento risorgimentale (1948-2011)*, Rome: Aracne.
- PONZO, Jenny (2021), "Dinamiche di violenza nella pratica mistica del digiuno", *Actes Sémiotiques*, 125, pp. 1-12, <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/7231>.

- PONZO, Jenny (2019), “Carmelo Bene e il santo-feticcio”, in LEONE (ed.), *Il programma scientifico della semiotica: scritti in onore di Ugo Volli*, Rome: Aracne, pp. 135-147.
- PONZO, Jenny & GALOFARO, Francesco (2021), “Religion and the semiotization of space: the case of the *Madonna del Rocciamelone*”, in VAN BOOM & PÖDER (eds.), *Sign, Method and the Sacred. New Directions in Semiotic Methodologies for the Study of Religion*, Berlin and Boston: De Gruyter, pp. 215-242.
- PRONI, Giampaolo (2022), “Il Sacro Cuore di Gesù: un’analisi semiotica”, in PONZO & CHIAIS (eds.), *Il corpo e il sacro*, Rome: Mimesis, pp. 115-132.
- SILVESTRINI, Elisabetta (2021), “Simulacri dei santi e delle divinità. Etnografie e teorie”, in BOESCH GAJANO & SBARDELLA (eds.), *Vestizioni: codici normativi e pratiche religiose*, Rome: Viella, pp. 95-109.
- SOLÍS ZEPEDA, Maria Luisa (2016), *Decir lo indecible: una aproximación semiótica al discurso místico español*, Ariccia (Rome): Aracne.
- STANO, Simona (2022), “Il corpo negato: privazione, catarsi, culto”, in PONZO & CHIAIS (eds.), *Il sacro e il corpo*, Sesto San Giovanni: Mimesis, pp. 199-215.
- TADINI, Emilio (1963), *Le armi l’amore*, Milan: Rizzoli.
- VOLLI, Ugo (1997), *Fascino: feticismi e altre idolatrie*, Milan: Feltrinelli.
- VOLLI, Ugo (2002), *Figure del desiderio: corpo, testo, mancanza*, Milan: Raffaello Cortina.
- ZARRI, Gabriella (2021), “Consacrazione e conversione tra rito e simbolo” in BOESCH GAJANO & SBARDELLA (eds.), *Vestizioni: codici normativi e pratiche religiose*, Rome: Viella, pp. 13-36.
- ZILBERBERG, Claude (1993), “Seuils, limites, valeurs”, in AA.VV., *On the Borderlines of Semiotics: proceedings from the ISI conferences 1991 and 1992 in Imatra*, Acta Semiotica Fennica II, Helsinki, Imatra: ISI., pp. 379-395.

NOTES

1. This paper is part of the NeMoSanctI project funded by the European Research Council (ERC) under the European Union’s Horizon 2020 research and innovation program (grant agreement No. 757314).
2. On the idea of *threshold* from a semiotic perspective see Zilberberg (1993), on the idea of *visual threshold* see Didi-Huberman (2007: Ouverture).
3. See e.g. Janowitz (2021) concerning verbal language and Dondero (2007, 2008) about visual representations.
4. Didi-Huberman’s idea of “open image” does not coincide with Umberto Eco’s idea of “open work”, as claimed in Didi-Huberman (2007: Ouverture).
5. <https://www.ambrosiana.it/chi-siamo/gli-altri-volti-dellambrosiana/colosso-san-carlo-arona/>.
6. <https://www.statuasancarlo.it/the-statue/>.
7. Another example is the statue of the Madonna of the Rocciamelone, a colossal statue positioned on the top of a 3,538-meter-high mountain in Northern Italy: for a semiotic discussion of the meaning of this statue in relation to its geographical and spatial position, see Ponzo and Galofaro (2021). The considerations outlined there about the meaning of the protective gesture of the Virgin’s outstretched arms can also be applied to the blessing gesture of the Saint Charles colossus.

8. A comprehensive view of the statue is available in this video: <https://www.youtube.com/watch?v=PPLOCT2wRJo>.
9. Pictures of the statue are available here: <https://www.walksinrome.com/blog/statue-of-pope-john-paul-ii-by-oliviero-rainaldi-rome>.
10. For an overview of these types of dressing statues, see the case studies collected in Bortolotti (2011) and Silvestrini (2021).
11. In particular, Rainaldi's statue appears reminiscent of the semiotic role played by the cloak in the iconography of the "Virgin of the Mercy".
12. In the case of the colossuses, however, the meaning of the scale must also be considered in light of the statue's relationship to the surrounding landscape. For recent semiotic reflection on scale and, more in general, the format, see Migliore and Colas-Blaise (2022).
13. See e.g. the 19th-century openable statue of Johan of Arc (<https://www.anca-aste.it/it/asta-0019/scultura-francia-secolo-xix.asp>).
14. See Didi-Huberman (2007: Ouverture) for a discussion about this idea, in relation to both the iconography of the "Opening Virgin" and Erasmus' reflection on the representations of the Silenus. Didi-Huberman (2007) presents an in-depth reflection about artistic issues connected with the mystery of incarnation. About the iconography of the "Opening Virgin" see also Didron (1870).
15. For further semiotic reflections on the value of modesty and cultural codification of the acceptability of (various degrees of) nakedness, see Leone (2010) and Volli (2007).
16. About the nude in art, see Bussagli (2001) and Didi-Huberman (1999). Regarding the nude, art and mysticism, see Mathieu (1989).
17. By the way, this effect is thoroughly confirmed by mystical literature. A famous example is Theresa of Avila's extreme reaction in front of the picture of the suffering Jesus covered in sores, the vision of which triggers her second conversion (*Vida* 9, 1).
18. Regarding the idea of sacredness, see Benveniste (1961: volume 2, book 3, chapter 1).
19. According to hagiography, the fact of renouncing his robes and remaining almost naked was a sign pointing to his definitive conversion: in this sense, the act of undressing can be read as an initiation (Longo 2021: 47-48).
20. A video made by the artist himself in which he carries out his operation of "unclothing" is available here: <https://www.youtube.com/watch?v=uqVwRookYJ0>; information about the statue is retrieved from <https://medium.com/feral-horses/il-busto-di-papa-benedetto-xvi-messo-a-nudo-da-jago-e-venduto-in-quote-5a725f7aac9e> and <https://www.lastampa.it/torino/appuntamenti/2018/10/31/news/habemus-hominem-il-busto-messo-a-nudo-del-papa-dimissionario-1.34056901>.
21. "Feral Horses" was an online platform where users could buy, sell and loan artworks in co-ownership. At the moment, the URL of its website www.feralhorses.co.uk redirects users to another, similar platform: <https://www.artsquare.io/> (accessed November 10, 2021).
22. See Ponzo (2015, tome 1, pp. 129-138; tome 2, pp. 298-301, 342-346).
23. In relation to this point, see Ponzo (2019).
24. Painted for instance by Nicholas Poussin in 1628 (Vatican Museums), see here: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas_Poussin_-_Le_Martyre_de_Saint_%C3%89rasme.jpg.
25. The most famous example of the latter case is Saint Januarius' blood exhibited each year in Naples.
26. The official website of San Bernardino alle Ossa, with the history of the church and a photo-gallery of the ossuary: <https://www.sanbernardinoalleossa.it/>.
27. For instance, in the category of reliquaries shaped like clothed arms and hands, in some specimens the realistic representation of the clothing covering the arm is interrupted by a transparent panel displaying the bone inside (as in the reliquary of Saint Luke's arm, part of the Treasure of Saint Marc in Venice), in others the bone is fully covered and only accessible through

a monstrance which consists in a part of the covering panel that can be removed under certain, limited circumstances (such as with the 14th-century reliquary of Saint Anne's arm in Genoa's Museum of Saint Lawrence's Treasure), while others are made of transparent material, thus making the bone visible nearly in its entirety (like the reliquaries of Saint Ludwig of Toulouse's arm and Saint Luke the Evangelist's arm at the Louvre museum), cf. Menato (2017) and Ameri (2019).

28. For an overview of acheiropoieta signs in different religions, see Monaci (2011), for a focus on acheiropoieta in Christianity, see Lingua (2011).

29. This imagery is connected to mysticism. For instance, the visions of Saint Marguerite Alacoque (1647-1690) played a crucial role in the diffusion of the cult venerating the Sacred Heart of Jesus and related iconography. For a semiotic analysis of the iconography of Jesus' Sacred Heart, see Proni (2022).

30. See the photo gallery here: <https://www.robertocuoghi.com/artworks/imitatio-christi/>. For a semiotic analysis of this complex artwork, see Bove and Garuglieri (2018). Another contemporary artist representing fragmented bodies is Igor Mitoraj, who takes inspiration from the colossal statues of the Antiquity and their ruins—the ones characterizing the landscape of many Roman and Greek archaeological sites—to create works such as “Eros bendato” (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mitoraj-with-person-in-sculpture.jpg>) involving a large, hollow head the interior of which is freely accessible to visitors. Mitoraj's work has in common with the hollow colossuses analyzed herein not only the possibility of accessing the inside of the head and looking out from the statue's eyes, but also the meaning effect granted by its large scale.

31. I thank Jacques Fontanille (personal communication) for this reflection. On mystical discourse, see Solís Zepeda (2016).

ABSTRACTS

This paper presents an overview of the main semiotic issues surrounding the representation of the inside of the sacred body in Christian-Catholic material culture and art, in particular sculpture. The study of a wide range of artworks and devotional objects provides the grounds for applying, and sometimes questioning, well-consolidated semiotic notions such as Greimasian topologic oppositions and leads to an improved understanding of the strategies regulating the visibility of the sacred body in the culture under consideration. In particular, three representative regimes are identified and discussed. The first, obliteration, consists in making the inner level perceivable, but in an abstract way, deprived of figurativity (as in the case of hollow colossuses, concentric statues and dressable statues); the second, ostension, consists in the representation of the inside through strategies based on either iconicity or indexicality (respectively, for instance, in martyrological iconography and in artworks displaying relics); the third, ostentation, consists in a marked form of ostension, either as a textual strategy deliberately stressing traditional and stereotyped religious iconography or perceived as such by the observer based on moral and aesthetic thresholds culturally determined.

Cet article présente une réflexion sur les principales questions sémiotiques posées par la représentation du corps sacré dans la culture matérielle et l'art chrétiens-catholiques. L'étude d'un vaste corpus d'œuvres d'art et d'objets dévotionnels permet d'appliquer, et certaines fois de

remettre en question, des notions bien établies en sémiotique, telles que les oppositions topologiques greimasienne, et conduit à une compréhension plus approfondie des stratégies appliquées à la régulation de la visibilité du corps sacré dans la culture concernée. En particulier, trois régimes représentatifs sont identifiés et discutés. Le premier, le régime de l'oblitération, vise à rendre le niveau intérieur perceptible, mais de manière abstraite, dépourvue de figurativité (comme dans le cas des colosses creux, des statues concentriques et des statues habillées); le deuxième, le régime de l'ostension, propose la représentation de l'intérieur à travers des stratégies basées sur l'iconicité ou l'indexicalité (respectivement, par exemple, dans l'iconographie martyrologique et dans les œuvres d'art qui contiennent des reliques); le troisième, le régime de l'ostentation, est une forme marquée d'ostension, soit en tant que stratégie textuelle qui met délibérément l'accent sur l'iconographie religieuse traditionnelle et stéréotypée, ou perçu comme tel par l'observateur selon des seuils moraux et esthétiques déterminés par la culture.

INDEX

Keywords: body, art, iconicity, objects, perception

Mots-clés: corps, art, iconicité, objets, perception

AUTHOR

JENNY PONZO

Jenny Ponzo is Associate Professor of Semiotics at the University of Turin (Italy). She is the Principal Investigator of the ERC StG research project “NeMoSanctI. New Models of Sanctity in Italy: A Semiotic Analysis of Norms, Causes of Saints, Hagiographies, and Narratives” (nemosancti.eu, grant agreement n. 757314). She is the Director of the Interdepartmental Research Center on Communication CIRCe and the President of the Master's Degree Program in Communication and Media Cultures of the University of Turin. She formerly carried out her research at the University of Lausanne (Switzerland), Faculty of Arts, and at the Ludwig-Maximilians-University Munich (Germany), Interfaculty Program for the Study of Religion. She is the author of three monographs, the latest of which is entitled “Religious Narratives in Italian Literature after the Second Vatican Council: a Semiotic Analysis” (De Gruyter 2019).
Email: jenny.ponzo[at]unito.it

De l'urbanité à l'ajustement

L'aventure de l'espace public

Anne Beyaert-Geslin

Introduction

- 1 Le mot *urbanité* ne qualifie pas seulement le caractère de ville par opposition à ruralité, mais une courtoisie, une politesse qui, selon le dictionnaire Larousse, « résulte de l'usage du monde ». Si elle fait intervenir une affabilité naturelle, c'est aussi une qualité construite au fil des interactions, susceptible d'être rapportée à l'expérience que le citadin fait de la ville¹. Comment saisir cette urbanité et, puisque nous en apercevons les deux versants, comment la ville peut-elle favoriser l'urbanité et modifier son propre vécu ? Pour saisir cette valeur construite, l'observation peut emprunter plusieurs échelles, celle *macro* de l'urbanisme qui organise les espaces urbains et y insère les édifices, celle *meso* de l'architecture qui conçoit et construit ces édifices, et celle *micro* du design qui s'attache au mobilier urbain constitué d'objets dessinés à partir de la stature humaine. Ces objets mobiliers vont à la rencontre du corps, demandent le contact pour ainsi dire, contrairement aux œuvres artistiques distribuées dans l'espace public qui se replient sur elles-mêmes et tiennent l'observateur à distance (Beyaert-Geslin 2012). Dans ce mobilier, les sièges occupent en tout cas une place particulière car le contact privilégié avec le corps, qu'ils épousent plus ou moins -privilège ergonomique-, autant que les métaphores corporelles qui déterminent leurs formes, en font des moulages, des doubles, autrement dit des symbolisations des corps des citadins (Beyaert-Geslin *ibid.*) et, rassemblés, des symbolisations de formes de vie².
- 2 Comment ces sièges s'organisent-ils dans l'espace public ? quelle est leur contribution à l'urbanité, à cette valeur du « vivre ensemble » (Barthes 2002), laquelle contredit la proposition faite naguère par Benjamin (1929) qui considérait la rue comme « l'appartement du collectif » et les bancs publics comme des « boudoirs » pour les gens de la masse ? Les modèles construits pour les sièges de la maison ne peuvent être intégralement déplacés, en particulier parce que l'espace public s'offre dès l'abord à un collectif, à des « individus avec » comme les appelle Goffman (1973, p. 35) de sorte que l'unité minimale du siège n'y est pas la chaise, mais le banc. Comment s'effectue le

partage de l'espace public ? La sémiotique s'allie ici au design pour observer comment les sièges déterminent les interactions et préciser les conditions de l'urbanité. L'étude débute par une promenade ethnographique (Lévi-Strauss 1958) et anthropologique à Bordeaux, puis caractérise dans un second temps les sièges de l'espace public qui déterminent des interactions entre les « individus avec » (Goffman *ibid.*). Elle mobilise dans un troisième temps quelques grands concepts de la sémiotique et du design pour dessiner les deux versants de la pratique des sièges, avant, pour finir, de référer le concept d'ajustement (Landowski 2005) à l'espace public et d'en décliner plusieurs figures particulières.

1. Promenade ethnographique à Bordeaux

- 3 Observons pour commencer l'hyper-centre bordelais où un premier constat s'impose : les bancs y sont très rares. Outre les quatre exemplaires qui se tournent le dos devant le Musée d'Aquitaine, l'unique assemblage repéré, situé rue de la porte Dijaux, présente un mode d'assemblage original. Des chaises sont juxtaposées et disposées sur un muret de béton ; d'autres sont isolées ou disséminées sur une petite place et tournées l'une vers l'autre. La forme des sièges est néanmoins invariable et fait au corps une invitation précise : s'asseoir. Des programmes secondaires sont en revanche proscrits : dialoguer en face à face mais surtout s'allonger, ce que l'enfilade de chaises semble pourtant favoriser. On pourrait avancer l'idée d'une hiérarchie factitive : un programme d'action principal et des programmes secondaires. Ici, c'est la contemplation de la foule qui est privilégiée par une disposition singulière : les sièges sont répartis perpendiculairement par rapport au sens de circulation des piétons, ce qui reproduit l'alignement des villages d'antan dont les habitants sortaient leur chaise en fin de journée pour la placer à côté de celle du voisin afin d'observer le spectacle des passants et faire circuler la parole latéralement.

Figure 1



Le banc de la rue Porte Dijeaux reproduit l'alignement des chaises pratiqué à la campagne.

- 4 La localisation des sièges dans l'espace public retient également l'attention : à part la scène de la rue Porte Dijeaux, aucun banc dans les artères commerçantes mais des assemblages en périphérie de l'hyper-centre. L'enjeu pourrait consister à « externaliser » le repos pour éliminer tout obstacle au flux des passants dans les rues piétonnières, et à étendre le centre-ville sur le principe de la colonisation qui confirme une occupation incertaine, élargit le territoire aux dimensions de cette limite et « territorialise » ainsi la limite. La place-jardin Gambetta réaménagée en 2021 assume cette externalisation mais, par une sorte de dehors-dedans, s'inscrit à la périphérie de l'hyper-centre. Elle fait ainsi le lien entre la partie commerçante et l'axe routier limitrophe. La suture conjure le risque de la « fracture urbaine », une crainte permanente des urbanistes (Lussault 2007).
- 5 La place-jardin est enserrée entre deux axes piétonniers rectilignes et des axes routiers convergents. Sur cette intersection, elle déploie une structure tout en rondeurs, à la fois convexe et concave. Elle est cernée par un muret de pierre dont la hauteur correspond à celle d'un siège. Ce muret très « affordant », structuré en deux hauteurs différentes, dessine des sortes de gradins permettant des postures et des assemblages corporels variés pour dialoguer en quinconce. Ce muret périphérique se poursuit à l'intérieur du jardin et cerne les massifs pour former des murets. L'ensemble complète les bancs constitutifs du mobilier urbain proprement dit. On distingue ainsi deux types de sièges aux matériaux différents : la pierre pour ce qu'on pourrait appeler des « sièges par destination », des « affordances occasionnelles » (Beyaert-Geslin 2021a)³, et le bois/métal pour les sièges proprement dits, les « affordances institutionnelles ».
- 6 La pierre de couleur claire prolonge le matériau des immeubles de la place, dont les façades ont été éclaircies par sablage. Elle fait ainsi le lien avec l'architecture tandis que

le bois/métal renvoie au mobilier urbain. Ainsi le jardin réfère-t-il, par ses matériaux, à deux échelles de la ville, l'architecture et le design. La pierre introduit en outre un effet de sens de pérennité, d'historicité, d'inscription paradoxale — puisqu'elle s'effectue via une rénovation — dans l'histoire de la ville, corroborant ainsi la liaison spatiale par une suture temporelle. C'est une autre forme de conjuration de la « fracture urbaine ».

- 7 À la variété matérielle des bancs s'ajoute celle des formes. Le muret du contour se déploie sur un ou deux niveaux ; les bancs de bois sont ou non pourvus de dossiers. Selon le cas, ces bancs de bois reçoivent des usagers d'âge différents aux pratiques variées. Les personnes âgées semblent rechercher les bancs avec dossier ; les plus jeunes, ceux qui en sont dépourvus. Les premiers, qui favorisent les stations longues, se prêtent à la contemplation et à la conversation, des programmes devant être coordonnés entre les protagonistes.

Figure 2



Le muret de pierre de la place-jardin Gambetta se prête à des pratiques variées.

- 8 Les bancs sans dossier se prêtent à des postures et des pratiques extrêmement variées⁴. On peut s'y s'allonger, converser en se tenant face à face et, exerçant la « ruse » chère à de Certeau (1990), tourner le corps « côté pelouse », par exemple. Une sorte de mini-amphithéâtre dessiné par des murets concentriques accueille des spectacles mais aussi une variété de postures et de programmes qui en adoptent le statut. L'invitation créative est donc double : la mise en scène de soi par le spectacle et par les postures. Le jardin est un petit théâtre où l'on contemple la chorégraphie des corps.

Figure 3



Le mini-amphithéâtre de la place-jardin Gambetta.

- 9 La diversité des sièges (affordances occasionnelles ou institutionnelles, présence ou absence de dossiers, disposition en gradins, etc.) évoque une dé-catégorisation, une hybridation ou une polysémie autorisant les appropriations les plus diverses passant par une interprétation de la forme et une inscription de soi (Basso et Leguern 2018). La polyvalence des usages ouvre une possibilité d'improvisation qui prête le siège à des temporalités variées, des stations prolongées pour les bancs avec dossier, plus brèves sur les bancs de pierre (Beyaert-Geslin 2012).

Figure 4



Sur les bancs sans dossier on peut s'asseoir des deux côtés.

- 10 Cette polyvalence semble être une condition de l'urbanité. En effet, l'espace public doit non seulement garantir le « droit à la ville » (Lefebvre 1968) pour tous, mais convenir à des acteurs investis de rôles thématiques divers et intermittents. Il doit s'accorder aux usages requis par ces différentes facettes et à la polysémie d'un monde qui signifie autrement selon toutes ces identités. Le citadin qu'on peut assimiler au passant, au flâneur cher à tout une généalogie d'écrivains des 19^e, 20^e et 21^e siècles (Baudelaire 1857 et 1869 ; Benjamin 1924-1939 et 1929 ; Hessel 1929 ; Debord 1956 ; Ardenne 2002, notamment) s'adonne en effet à des programmes divers qui déclinent des « moments » de la ville⁵. Les actions et les sièges qui les accueillent introduisent des rythmes contrastés en constituant une sorte de prosodie. Alors qu'ils segmentent et aspectualisent les parcours urbains, ces divers supports d'actions assurent aussi l'éveil à soi, à l'autre ou à la ville en dessinant un champ de présence, une scène autour des sujets.
- 11 La diversité actorielle et la polyvalence pratique sont augmentées par la fonction de relais entre les moyens de transport urbains. La place accueille un arrêt d'autobus, un parking à vélos, une station de trottinettes, longe la chaussée où circulent les voitures et s'agrémente même d'un manège pour enfants.
- 12 À côté de celle des bancs, il ne faut pas négliger l'offre de repos alternative de la pelouse qui accueille, par beau temps, les citadins pour des stations prolongées. Cet espace supplémentaire autorise une longue pause parmi les « moments » de la ville, presque un contretemps. L'utilisation de la pelouse introduit en outre une sorte de dérogation à la logique des places et son principe de « tout ou rien » (Goffman *ibid.*). Elle est pour le citadin, une façon de renoncer à la « lutte des places » (Lussault 2007) et, pour les sans domicile fixe, d'échapper plus ou moins à l'incrimination. On vérifie ainsi

l'étendue des possibilités d'improvisation offertes par la place-jardin Gambetta et sa façon d'assumer le « droit à la ville » (Lefebvre *ibid.*). Par toutes les variations proposées, elle illustre cette polyvalence et profile un usager modèle (Eco, 1979), un *persona* aux profils multiples et changeants. Toute la difficulté pourrait dès lors se résumer à cette question : comment garantir la polyvalence des usages dans un espace public livré à la concurrence ?

- 13 Dirigeons-nous maintenant vers la gare Saint-Jean, elle aussi réaménagée récemment. L'espace du rez-de-chaussée est structuré par des bancs de bois qui dessinent plusieurs petits îlots⁶ et celui du sous-sol autour d'un grand îlot central. Une autre différence tient à l'organisation du rez-de chaussée, qui autorise le placement perpendiculaire, contrairement à celle, centrifuge, rayonnante, du grand îlot du sous-sol qui oriente les corps vers les boutiques disposées en pourtour. Au rez-de chaussée, les bancs sont répartis à l'entrée du grand hall alors que l'îlot du sous-sol s'inscrit dans un espace presque clos (si l'on exclut l'ouverture vers un parking souterrain) qui constitue une sorte de « sas », une étape intermédiaire dans le parcours menant aux quais.
- 14 Sur les sièges de bois du rez-de-chaussée, des dossiers et des galettes individualisent des places et, aux extrémités, des parties de banc laissées nues sont séparées par des réglettes de bois servant de *marqueurs frontières*. Le dispositif dossier/support suggère un confort supérieur à celui des parties du banc qui en sont dépourvus, ce qui accentue l'affordance, l'invitation à l'asseoir. Ces places sont, de ce fait, occupées en priorité. Des tablettes et des lampes de lecture diversifient les pratiques en apportant quelques éléments de confort. Des petites tables basses et des tabourets disposés dans les espaces intercalaires introduisent de surcroît une connotation rassurante car privative, l'impression d'être « comme à la maison » (Aurel 2011).
- 15 La répartition des voyageurs retient particulièrement l'attention car elle semble renier toute convivialité. À moins de constituer des groupes, des familles par exemple, les usagers occupent en priorité les places les plus éloignées les unes des autres et se tournent systématiquement le dos, ce qui rejoint le constat fait par Deni (2001) pour les compartiments des trains italiens où les voyageurs s'asseyent de préférence côtés fenêtre et couloir en délaissant les sièges centraux. Au sous-sol, des réglettes de bois font office de *marqueurs frontières* et individualisent des places. La discontinuité marquée par ce relief s'oppose à la continuité chromatique qui confirme au contraire le statut collectif.
- 16 Ces bancs peuvent-ils être qualifiés de polyvalents ? Au rez-de chaussée, des accessoires (tablettes et lampes) invitent certes à diversifier les actions et s'ajoutent à la possibilité de dialoguer entre les bancs placés perpendiculairement. En revanche, les dossiers tout comme les réglettes de bois empêchent la position allongée. Au sous-sol, les usagers se disposent l'un à côté de l'autre ou se tournent le dos, une possibilité d'allongement en profondeur — très inconfortable et hypothétique — reste néanmoins possible. C'est comme si les voyageurs étaient dans des starting-blocks, prêts à s'élancer... L'espace n'est pas polyvalent mais finalisé par un programme d'action unique : se préparer au voyage avant de se diriger vers les quais.

Figure 5



L'îlot central au sous-sol de la gare.

- 17 La comparaison avec le dispositif du rez-de chaussée amène à s'interroger sur la fonction du dossier et des accessoires relativement à l'ouverture du corps à l'autre. La posture endocentrée des usagers retient en effet l'attention. Presque tous sont voutés, absorbés par leur smartphone, le nez suspendu au-dessus des genoux. C'est la version contemporaine de l'*absorbement* décrit par Fried (1990), cette posture caractéristique de la peinture de la seconde moitié du 18^e siècle qui ferme la scène sur soi. Il serait intéressant de s'interroger sur la part prise par les technologies numériques dans ce repli du corps, en le rapprochant de la posture des étudiants des amphithéâtres désormais eux aussi arc-boutés sur leur ordinateur, comme l'a relevé Serres (2012). A la maison, l'introduction du numérique a occasionné l'hybridation des sièges (lit de jour, méridienne, canapé allongé, etc.) qui s'adaptent à des corps plus ou moins « ramollis », plongés dans la consultation de la messagerie électronique ou le visionnement d'un film. Cette dé-catégorisation des sièges s'est accompagnée d'une déspecialisation des pièces de la maison : on consulte sa messagerie électronique à la cuisine aussi bien qu'au salon ou dans la chambre à coucher (Beyaert-Geslin 2012).
- 18 À la gare, tout se passe comme si la consultation du smartphone s'imposait comme une alternative au programme principal, à moins qu'elle ne s'offre désormais comme unique alternative à tous nos programmes d'action... Certains dispositifs des sièges, et en premier lieu le dossier, pourraient néanmoins contribuer à l'évitement du smartphone, en ouvrant le corps de la tortue à l'interaction, à l'utilisation d'autres objets et à des pratiques alternatives. La contribution du designer à cette ouverture pourrait être décisive.

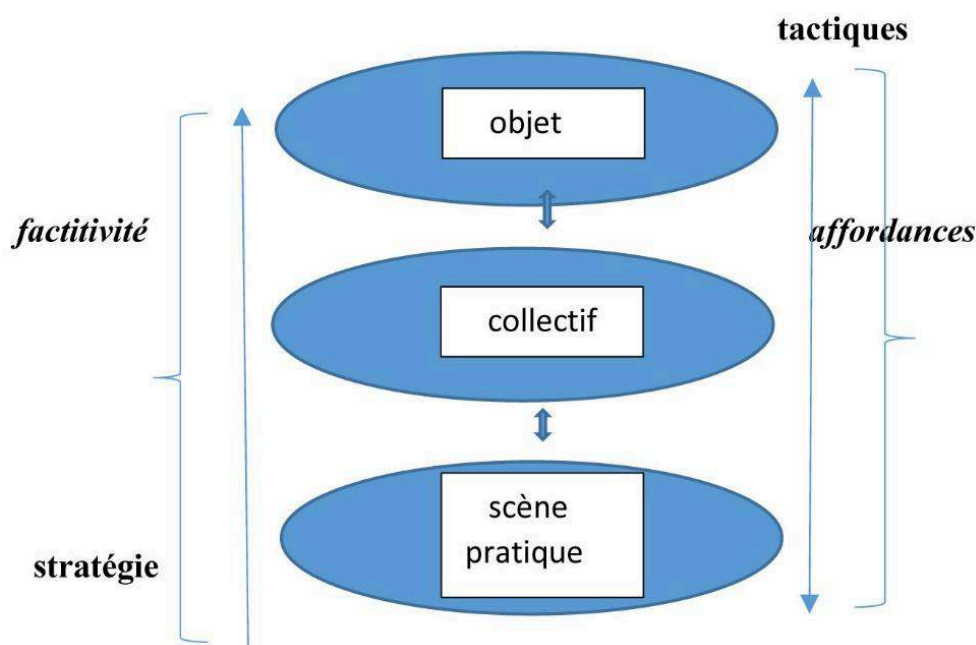
2. Pratiques et interactions

- 19 Cette petite excursion a permis d'ébaucher un cahier des charges pour la construction d'un espace véritablement urbain. Elle permet de décrire des lieux (de Certeau 1990) définis par des objets disposés d'une certaine façon. Plus exactement, elle met en relation des scènes pratiques et des objets en soulignant une interdépendance évoquant le cadre des pratiques de Fontanille (2008). Ces scènes dessinent des pratiques particulières, polyvalentes (la place-jardin) ou plus ou moins spécialisées (la gare) selon la forme des sièges et leur mode d'assemblage. Les possibilités d'improvisation profilent un citoyen-modèle, un *persona* aux identités multiples et intermittentes, mais conservent une réserve vis-à-vis d'un *persona* à l'identité fixe, le sans domicile fixe.
- 20 Cette exclusion s'effectue par l'empêchement de la position couchée, qui ne garantit pas seulement la présentation de soi, une dignité sociale qui est, par ailleurs, précisément graduée par les différents sièges de la maison (Beyaert-Geslin 2012), mais aussi la cadence de la ville. En effet, si les sièges se prêtent à des programmes d'action variés, plus ou moins longs selon l'étendue du contact avec le corps (Beyaert-Geslin *ibid.*), ceux du mobilier urbain le subordonnent toujours à une activité : faire une pause entre deux courses (autrement dit consommer), consulter sa messagerie, attendre un ami, etc. Ils invitent à s'attarder mais pas trop longtemps. Le partage de la ville n'est donc pas seulement spatial, mais temporel. Il impose une syntonie, un accord rythmique entre les habitants, qui confirme l'exclusion du sans-domicile fixe.
- 21 Cette promenade a laissé dans l'arrière-plan un certain nombre de cadres théoriques. L'échafaudage des pratiques (Fontanille 2008), déjà mentionné, souligne l'interdépendance des plans de pertinence de l'objet et de la scène pratique : les scènes urbaines réclament certaines formes de siège qui les déterminent en retour. Un paysage peut s'offrir à la contemplation à partir d'un banc public mais l'inverse est tout aussi vrai : il suffit d'un banc pour désigner, cadrer un paysage. Deux autres concepts s'imposent également, celui de la factitivité de la sémiotique et celui des affordances du design. La factitivité (*faire faire, faire savoir, faire croire*) héritée de Greimas (1983), initialement élaborée pour rendre compte d'une relation entre deux sujets, a été appliquée à la relation objet-sujet par Deni (2002 et 2005) qui précise ainsi la façon dont les objets mettent les corps en action (Beyaert-Geslin 2017). Ce concept permet de décrire des stratégies qui mobilisent des compétences modales en dessinant des possibilités et des empêchements (*pouvoir, savoir et devoir faire et être/ne pas pouvoir, savoir et devoir faire et être*), et des schémas subsidiaires tels *pouvoir ne pas faire et être, savoir ne pas faire et être, devoir ne pas faire et être*. L'appareillage des modalités permet ainsi de décrire un guidage stratégique précis des corps des citoyens, la polyvalence associée à la subsidiarité ouvrant un espace de négociation entre les protagonistes pour coordonner des pratiques compatibles. Le cadre des affordances élu par le design aborde quant à lui, à partir des propositions de Gibson (1977) et Norman (1988 et 2005), les invitations faites au corps, qui sont localisées dans les objets. Il se présente comme une sorte de catalogue de localités de l'objet qui le rendent attirant pour l'utilisateur.
- 22 Ces deux cadres sont bien connus et ne réclament pas d'autres commentaires, sauf pour souligner leur complémentarité. La factitivité décrit en effet le versant institutionnel du design, autrement dit la manipulation d'une compétence modale par l'instance territoriale qui administre l'espace urbain et fait délégation au designer et à l'urbaniste pour son aménagement, tandis que les affordances restituent l'attraction que subit le

corps du citoyen. Ensemble, ils dessinent donc les deux versants de l'usage du mobilier urbain, *polis* et *polites* ; *civitas* et *civis* selon Benveniste (1969).

- 23 Ce double rapport de forces (la stratégie contre la tactique ; les tactiques entre elles) peut être synthétisé par le schéma ci-dessous qui rassemble plusieurs cadres théoriques pour mettre en correspondance les deux versants des sièges et des scènes. D'un côté, la factitivité décrit l'activité du destinateur-manipulateur qui prévoit le placement de la scène dans la ville (1), l'organisation du collectif (2) et la forme des sièges assemblés (3) ; de l'autre, les affordances rendent compte de l'attirance qui s'exerce au niveau du siège (1), du collectif (2) et de la scène (3). Sur ces deux versants, stratégie et tactiques sont orientées. L'action institutionnelle est conduite à partir de la localisation des scènes pour répondre à des exigences urbanistiques (les exclure de la zone passante, en particulier) alors que les tactiques concernent les sièges aussi bien que les scènes vers lesquelles le citoyen se dirige et suivent donc ces deux directions.
- 24 Entre ces deux plans de pertinence (Fontanille 2008), une clause collective doit néanmoins être introduite, constitutive de l'espace public, celle des « individus avec » de Goffman (*ibid.*, p. 35). L'espace public est avant tout collectif. Y entrer revient, pour l'individu, à se confronter au pluriel voire à la multitude. L'insertion dans un groupe est donc une protection pour l'individu, comme l'observe d'ailleurs Goffman (*ibid.*) qui note la latitude considérable des groupes dans le choix des lieux où ils s'assoient, les individus isolés pouvant, au contraire, être soupçonnés d'invitation lorsqu'ils prennent place ici ou là (j'ajouterais : *a fortiori* si ce sont des jeunes femmes). Ceci laisse penser que les individus sont des affordances les uns pour les autres, qui exposent néanmoins au risque de l'autre.

Figure 6



La négociation entre la stratégie (versant de la factitivité) et la tactique (versant des affordances).

- 25 Ce schéma, qui met en présence les deux instances impliquées dans la vie urbaine, l'aménagement et l'usage, laisse un point en suspens. Au lieu de confronter une instance stratégique et une instance tacticienne unique, il devrait en effet restituer la

multiplicité des instances tacticiennes qui, toutes, s'efforcent de construire leur « propre » (de Certeau 1990). Ces interactions tactiques ne mettent pas en rapport des sujets et des objets (des sièges), mais un très grand nombre de sujets pour lesquels les objets sont les supports de pratiques urbaines devant être négociées collectivement. D'un côté, l'institution impose une règle et construit un « lieu » défini par un certain ordre de relations (de Certeau *ibid.*) : c'est le versant stratégique. De l'autre, les citoyens négocient entre eux, chacun revendiquant la construction d'un « propre » dans l'espace partagé : c'est le versant des tactiques multiples. Toutes ces forces conjuguées font de la ville un espace de dissensus qui exemplifie la controverse de l'espace public. Ces interactions tactiques sont un point essentiel pour la définition de l'urbanité, le « bon usage » de la ville.

- 26 Il est temps de reprendre les observations collectées lors de notre promenade bordelaise pour essayer de comprendre comment les usagers organisent leurs pratiques autour des sièges urbains. Il s'agit de rapporter des interactions et des pratiques, deux cadres théoriques familiers, plus précisément de voir comment les objets qui sont les supports de pratiques déterminent des interactions.

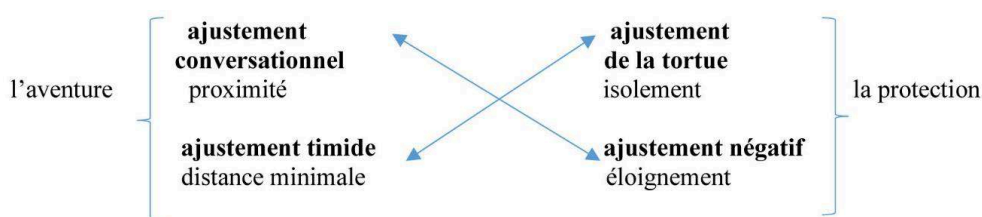
3. De l'urbanité à l'ajustement

- 27 D'entrée de jeu, les concepts de stratégie et de factitivité entrent en résonance avec la *manipulation* landowskienne (2005). Cependant, loin d'être l'apanage de l'instance institutionnelle, cette intentionnalité apparaît aussi au niveau de l'usage, comme l'ont montré nos promeneurs bordelais dont les postures déterminent celles des autres, sans compter qu'elles évoquent aussi, par leur récurrence, la *programmation* et le confort de la routine.
- 28 Nos observations ont révélé des stéréotypes comportementaux, autrement dit des comportements réguliers, routiniers, influant les uns sur les autres. Au demeurant, ils évoquent la figure de l'*ajustement* dans la mesure où ils restituent une prise de position d'un usager vis-à-vis d'un ou plusieurs autres, mais pourraient tout aussi bien être considérés comme des façons d'éviter l'ajustement, la rencontre, et de se prémunir, de surcroît, de l'*aléa* dans lequel la ville nous projette.
- 29 Ces figures nouvelles transforment la figure de l'*ajustement* (Landowski 2005) en une catégorie englobante acceptant des déclinaisons, à moins qu'au contraire elles n'en réduisent l'empan pour circonscrire une forme pure et véritable susceptible d'être dénommée *ajustement conversationnel*, tout en s'offrant elles-mêmes comme des négatifs (des contre, non ou anti-ajustement). Pour cette seconde option, elles révèlent la profondeur du risque de l'ajustement lorsqu'il s'inscrit dans l'espace public. Elles soulignent alors l'instabilité de l'équilibre entre abandon et contrôle, spécifient le risque de tomber et les façons de le conjurer. Ainsi permettent-elles de comprendre comment l'espace public maintient l'usager sur ce bord étroit.
- 30 À la gare de Bordeaux, nous avons constaté la distance prise par les usagers en attente sur les bancs. Ils adoptent, autant que la densité des voyageurs le permet, une position diamétralement opposée vis-à-vis de l'usager déjà assis, ce qui donne à la distance le sens de l'éloignement mais aussi d'un détournement corporel. Ce comportement relève de l'ajustement dans la mesure où il adopte une position relative, bien qu'il renie toute possibilité de rencontre. C'est en somme un *ajustement négatif* au sens où il renie la

conversation et inverse les coordonnées spatiales. À la gare encore, la position de la tortue a retenu notre attention. Elle consiste à se replier sur soi, à s'abîmer dans la consultation de son smartphone, ce qui évite toute autre interaction. La figure de la tortue est souvent consolidée par l'insertion du sac de voyages sous les genoux, ce qui lui offre l'abri du corps tout en élargissant un peu l'espace personnel (on peut y poser les pieds, par exemple). En certains cas, le vêtement, en particulier la capuche ou le col relevé, accentue la protection et la focalisation sur le smartphone. Vis-à-vis de l'ajustement conversationnel, il s'agit d'un *contre-ajustement*. Ces observations pourraient négliger une quatrième figure dont la manifestation est plus diffuse. Elle emprunte un modèle de la botanique, plus exactement de la dendrologie, appelé « timidité des arbres » ou « timidité des cimes » (*crownshyness*). Selon ce phénomène décrit notamment par Francis Hallé (2005), les arbres de certaines espèces maintiennent entre eux, voire entre leurs propres branches maîtresses, une distance de dix à cinquante centimètres appelée « fente de timidité ». Il s'agit bien d'un ajustement car la forme de l'un décalque en négatif celle de l'autre, mais celui-ci ménage une distance respectueuse qui veut éviter tout entrecroisement, tous les désagréments, offenses et violations territoriales mentionnées par Hall (1966 [1971] et précisément graduées par Goffman (1973, p. 57) : la proximité excessive, le regard insistant, le bruit, etc. Ce regard à distance minimale, respectueux, évoque en outre la forme de la similitude que Foucault (1966) dénomme *émulation*, ce qui laisse entrevoir, pour les sujets en présence, une possibilité de se construire en miroir voire de se « grandir » soi-même à travers l'échange respectueux.

- 31 Ces quatre figures peuvent être réunies dans un carré dont l'intérêt principal est de souligner, à travers des oppositions complémentaires, la force du négatif, et donc la puissance du risque assumé par l'ajustement dans l'espace public. Landowski (2005) a détaillé les principes généraux de l'ajustement, en faisant le point central de sa théorie des interactions. Il se fonde sur une compétence esthétique et non modale, consiste à se sentir, sentir et faire sentir pour ouvrir et construire le sens dans l'échange, ce qui le rapporte à la « constellation de l'aventure » (Landowski *idem*, p. 72). Le schéma ci-dessous reproduit, mais de façon inversée, les déixis de l'aventure et de la prudence en les redimensionnant pour tenir compte de l'ouverture à l'inconnu que représente l'espace public. L'aventure y est plus aventureuse pourrait-on dire, ce qui incite à plus de prudence encore.
- 32 Dans notre schéma consacré à l'espace public, l'aventure peut se concrétiser par la conversation verbale mais procède aussi par toutes sortes de rituels « conversationnels », de négociations des regards et des gestes (le placement concerté des jambes et des coudes) qui autorisent le partage véritable de l'espace.

Figure 7



Les formes de l'ajustement dans l'espace public.

- 33 Ce cadre décline plusieurs conceptions de la distance qui prend la forme de l'éloignement (ajustement négatif), de l'isolement (la tortue) ou de la distance respectueuse (ajustement timide) en mélangeant des sens propre et figuré, une conception physique et morale. Cette distance est déterminée initialement par l'instance institutionnelle qui a le statut de destinataire-manipulateur et, à travers l'aménagement, pose un cadre proxémique dans lequel l'utilisateur prend place. Suivant les propositions de Hall (*ibid.*), la distance s'offre ainsi comme une donnée structurante qui ajoute à son sens spatial les diverses ressources de la « ruse » (de Certeau 1990) — le détournement du corps, les vêtements, le regard éloigné, etc. — susceptibles de pallier le resserrement contraint de la distance. *L'ajustement timide* renie tous ces subterfuges par l'instauration d'une distance protectrice qui permet d'assumer la confrontation sans s'abandonner au risque de l'autre.
- 34 L'orientation du corps est une forme de requalification de la distance. *L'ajustement négatif* opère par détournement pour rechercher la position symétrique ; celui de la tortue permet d'échapper au regard lorsqu'on est contraint à la proximité ; celui de *l'ajustement timide* consiste à épouser la forme de l'autre pour dessiner le négatif d'un moulage, ce qui suppose le maintien du face-à-face.
- 35 Ce qui est en jeu dans toutes ces oppositions, c'est le contraste entre une intentionnalité disjonctive et l'union recherchée par l'ajustement. La tension qui en résulte interroge le statut de l'autre. L'ajustement négatif et celui de la tortue tendent en effet à réifier l'autre, considéré essentiellement comme un *corps-point* (Fontanille 2011) occupant une certaine position dans l'espace. L'ajustement timide et l'ajustement conversationnel transforment en revanche ce corps point en un sujet, une personne. La transformation se joue donc entre le *il* et le *elle*, au singulier et au pluriel, le *eux-autres* (Québec) et le *je-tu* qui s'élabore dans la conversation. L'ajustement timide introduit plutôt la nuance respectueuse du *il* ou *elle* de déférence (Benveniste 1974) qui élève l'autre au-dessus du statut de personne tout en se préservant soi-même du basculement dans le *je-tu*.
- 36 La distance offre en outre des objets différents au spectacle. Si l'éloignement élimine le corps de l'autre du champ de présence, il élargit le regard et le porte au loin, la distance l'ouvrant alors au vagabondage d'un objet à l'autre, et à la rêverie intérieure. La posture de la tortue concentre au contraire toute l'attention sur les objets les plus proches qui constituent l'espace personnel, en rayonnant seulement plus ou moins autour de l'écran du smartphone. L'ajustement timide situe le sujet sur le bord étroit où l'autre bascule entre un statut de sujet et d'objet. La distance minimale y autorise à la fois le sentir et le faire sentir, tout en faisant de l'autre un objet offert à la vue. Cette possibilité d'observation, de scrutation de l'autre à faible distance, pourrait du reste optimiser les conditions de l'ajustement. Alors qu'il garantit une réserve pour se protéger soi-même, l'ajustement timide garde en effet l'autre « à l'œil », en fait certes un objet d'admiration et d'émulation mais en conservant un certain ascendant sur lui.
- 37 Peut-on mieux paramétrer le réglage entre la stratégie et les tactiques ? entre les points de vue descendant et ascendant de la ville ? La comparaison des scènes de la place-jardin et de la gare a révélé des pratiques différentes susceptibles d'être rapportées, d'une part à une plus ou moins grande ouverture de l'espace (ouvert sur le plein air pour la place Gambetta ; semi-ouvert pour le hall de la gare ; fermé pour l'étage inférieur de la gare) et, d'autre part, à une hiérarchisation des actions autour d'un programme principal. Place Gambetta, l'ouverture stratégique des pratiques est donnée

par la polyvalence des sièges qui autorise la diversité posturale ; dans le hall de la gare, elle est assurée par l'accessoirisation qui introduit seulement une diversité gestuelle. Ce sont deux façons de « donner du lest », d'autoriser l'improvisation. On peut donc corréliser l'ouverture de l'espace et l'ouverture du corps, la clôture de l'espace et la clôture du corps, et les associer, comme le suggère l'étude de nos scènes urbaines, à une plus ou moins grande finalisation pratique. La fermeture stratégique (qui introduit la manipulation et la programmation) dirige l'usager vers son programme d'usage, qui est de prendre le train.

Conclusion

- 38 Cette double promenade dans les rues de Bordeaux d'abord, parmi différents concepts de l'histoire récente de la sémiotique ensuite, a laissé plusieurs points en suspens. Pour commencer, afin de tenir compte des subjectivités et des rôles thématiques variés qui traversent la ville, il serait utile d'éprouver les limites de la distinction /stratégie vs tactique/. Ce qui apparaît, dans une gare, comme une découverte tactique pour le voyageur peut en effet relever de la stratégie pour un voleur, par exemple. La référence à la proxémique urbaine pouvait en outre intégrer une dimension culturelle, centrale dans le livre de Hall (*ibid.*). Si les espaces publics de la ville témoignent déjà de la cohabitation de communautés culturelles, celui de la gare est caractérisé par des passages de voyageurs aux identités les plus diverses. Cette diversité affecte la perception de l'espace et de ses affordances, met en discussion la distinction entre tactique et stratégie et interroge la mesure même de l'espacement. Les apports de Hofstede (1981), en particulier ceux qui concernent le rapport à l'individualisme et au collectivisme, pourraient également alimenter cette discussion culturelle. En se concentrant sur l'épistémologie sémiotique pour réunir les cadres théoriques des interactions et des pratiques et les ancrer dans un terrain, cette étude a néanmoins souligné la convergence de ces propositions. Elle a montré la fonction transformatrice de la distance qui transfigure l'autre, l'objet du spectacle pouvant, sur l'initiative de l'usager-citadin, accéder au statut de sujet. La distance est première et la responsabilité de l'instance institutionnelle en tant que destinataire-manipulateur semble être d'assurer les conditions de l'écart interpersonnel, les usagers-citadins conservant la possibilité de réduire cette distance liminaire pour oser une rencontre. L'espace public est un terrain d'aventure, qui confronte le citadin à l'inconnu, rend l'interaction plus « risquée » et donc plus précieuse.
- 39 Cette double promenade, ethnographique et sémiotique, livre aussi quelques motifs d'étonnement. Tout d'abord, elle fait de l'espace public un grand théâtre où chacun s'offre au regard de l'autre mais, paradoxalement, en composant le plus souvent une scène anti-théâtrale, close sur elle-même. Ensuite, elle contredit la conception usuelle de l'urbanité largement confondue avec la proximité, le rapprochement. Le « bon usage » de la ville consisterait à vivre rapproché, ce qui confirmerait le souci permanent des urbanistes et des instances politiques de réduire une « fracture urbaine » plus ou moins entendue comme synonyme de « sociale ». Or la condition de l'urbanité semble être au contraire l'espacement. Selon Heidegger (2007, p. 21), espacer « apporte la localité qui prépare chaque fois une demeure ». Dans cet espace qui lui serait alloué, chacun pourrait ainsi demeurer, trouver un logis... Faut-il s'étonner de cette règle secrète ? Après tout, comme l'indique Arendt (1995, p. 33), la politique

prend naissance dans l'espace interpersonnel où elle se constitue comme relation. Une stratégie caractéristique des régimes totalitaires consiste d'ailleurs à résorber la distance sociale et culturelle, à réduire l'espacement. La condition principale de l'urbanité est donc bien la distance, qui n'exclut pas le rapprochement et en fait même toute une aventure.

BIBLIOGRAPHIE

- ARDENNE, Paul (2002), *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion.
- ARENDT, Hannah (1972), *Le Système totalitaire*, Paris, Le Seuil.
- ARENDT, Hannah (1995), « Fragment 1 », *Qu'est-ce que la politique ?*, Paris, Le Seuil.
- AUREL, Marc (2011), *Domestiquer l'espace public : 20 ans de design de mobilier urbain*, Paris, Archibooks et Sautereau.
- BARTHES, Roland (2002), *Comment vivre ensemble, cours et séminaires au collège de France (1976-1977)*, Paris, Le Seuil-IMEC.
- BASSO, Pierluigi & LEGUERN, Odile (2018), *L'Appropriation : l'interprétation de l'altérité et l'inscription du soi*, Limoges, Lambert Lucas.
- BAUDELAIRE, Charles (1857), *Les Fleurs du mal*, Paris, Le livre de poche, 1972.
- BAUDELAIRE, Charles (1869), *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, Paris, Le livre de poche, 2003.
- BENJAMIN, Walter (1924-1939), *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages [1924-1939]*, Paris, éd. du Cerf, 1997.
- BENJAMIN, Walter (1929), Préface à Hessel, Franz (2012), *Promenades dans Berlin*, Paris, L'Herne.
- BENVENISTE, Emile (1969), *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes. I : économie, parenté, société ; II : pouvoir, droit, religion*, Paris, Éditions de Minuit.
- BEYAERT-GESLIN, Anne (2012), *Sémiotique du design*, Paris, Presses universitaires de France.
- BEYAERT-GESLIN, Anne (2017), « Factivité. La postérité d'un concept », dans *Semiotica Journal of the international Association for Semiotics studies*, issue 214, pp. 393-407.
- BEYAERT-GESLIN, Anne (2018), Chapitre « Design » (avec Sylvie Leleu-Merviel) de l'ouvrage *Dynamiques des recherches en sciences de l'information et de la communication*, publié par la Conférence des directeurs d'équipes en SIC (DirSic), pp. 143-154.
- BEYAERT-GESLIN, Anne (2021a), « Le siège, l'image de soi et l'image de l'autre », ouvrage collectif, *L'Image de soi et l'image de l'autre. Du dédoublement fictionnel de soi à l'intériorisation de valeurs collectives* (Maria Caterina Manes Gallo dir.), Paris, Hermann, pp. 201-214.
- BEYAERT-GESLIN, Anne (2021b), « Factivité et manipulation douce : quelques leçons tirées de l'exposition d'objets de design », *Actes sémiotiques* n° 124, 2021 <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/6737>.

- BRANZI, Andrea (1977), « La chaise comme modèle idéologique », MIDAL, Alexandra (2013), *Design, l'anthologie*, Genève, Cité du design de Saint-Etienne-École supérieure d'art et design-Haute école d'art et de design de Genève, pp. 339-340.
- DE CERTEAU, Michel (1990), *L'Invention du quotidien*, tome 1 : *Arts de faire*, Paris, Gallimard.
- DEBORD, Guy (1956), « Théorie de la dérive » et « Introduction à une critique de la géographie urbaine », Éditions turbulentes, 2005 <en ligne>.
- DELOCHE, Bernard (1980), *L'Art du meuble. Introduction à l'esthétique des arts mineurs*, Lyon, L'Hermès.
- DENI, Michela (2006), « Les objets factitifs », *L'Objet au quotidien* (J. Fontanille et A. Zinna eds), Presses universitaires de Limoges.
- DENI, Michela (2001), « Organisations interobjectives et intersubjectivité dans les trains », *Protée, La Société des objets. Problèmes d'interobjectivité* (29.1).
- ECO, Umberto (1979), *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* ; trad. *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985.
- FONTANILLE, Jacques (2008), *Pratiques sémiotiques*, Paris, Presses universitaires de France.
- FONTANILLE, Jacques (2011), *Corps et sens*, Paris, Presses universitaires de France.
- FRIED, Michaël (1990), *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, NRF Essais, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1966), *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard.
- GHEL, Jan (1987), *Life between Building. Using Public Space*, Washington-Covelo & London, Island Press.
- GIBSON, James J. (1977), « The Theory of Affordances », *Perceiving, Acting and Knowing* (R. Shaw & J. Bransford eds.), Hillsdale, NJ, Erlbaum.
- GOFFMAN, Erving (2000 [1973]), *La Mise en scène de la vie quotidienne. 2. Les relations en public*, Paris, Minuit.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1983), *Du sens II, Essais sémiotiques*, Paris, Le Seuil.
- HALL, Edward Twitchell (1966), *The Hidden Dimension*, Garden City, N.Y. : Anchor Books ; trad. fr. Amélie Petita, *La Dimension cachée*, Paris, Points, 1971.
- HALLE, Francis (2005), *Plaidoyer pour l'arbre*, Arles, Actes Sud.
- HEIDEGGER, Martin (2007), *Die Kunst und der Raum. L'Art et l'espace*, Frankfurt-am-Main, Vittorio Klostermann.
- HESSEL, Franz, 1929, *Promenades dans Berlin*, L'Herne, 2012.
- HOFSTEDE Geert, 1981, *Culture's consequences*, Sage, 2018.
- INGOLD, Tim (2017), *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, Paris, Éditions Dehors, 2013.
- LANDOWSKI, Eric (2005), *Les Interactions risquées, Nouveaux actes sémiotiques* n^{os} 101-102-103, Presses universitaires de Limoges.
- LAUDATI, Patrizia (2015), « Images de la ville : construits de sens par les agents », *Epistémè : revue internationale de sciences humaines et sociales appliquées / Center for applied cultural science, Writing, narrative, Senses and Images of Urban Space* (13), Korea university, Séoul, pp. 135-153.

LE CORBUSIER (1920), « L'aventure du mobilier », MIDAL, Alexandra (2013), *Design, l'anthologie*, Genève, Cité du design de Saint-Etienne-École supérieure d'art et design-Haute école d'art et de design de Genève, pp. 85-91.

LEFEBVRE, Henri (1968), *Le Droit à la ville*, Paris, Anthropos.

LEVI-STRAUSS, Claude (1958), *Anthropologie structurale*, Paris, Agora, 2003.

LUSSAULT, Michel (2007), *L'Homme spatial. La construction sociale de l'espace humain*, Le Seuil.

NORMAN, Donald A. (1988), *The Psychology of Everyday Things*, New-York, Basic Books.

NORMAN, Donald A (2005), *Emotional Design. Why We Love (or Hate) Everyday Things*, New-York, Basic Books.

PEREC, Georges (1975), *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, éditions Christian Bourgois.

RYCKWERT, Joseph (1965), « S'asseoir, une question de méthode », MIDAL, Alexandra (2013), *Design, l'anthologie*, Genève, Cité du design de Saint-Etienne-École supérieure d'art et design-Haute école d'art et de design de Genève, pp. 227-229.

SERRES, Michel (2012), *Petite Poucette*, Paris, Le Pommier.

NOTES

1. Cette acception s'écarte de la définition des géographes qui l'assimilent à une mixité à la fois sociale et fonctionnelle due à la densité des faits sociaux (Lévy et Lussault 2003, p. 966) par opposition à la citadinité qui renvoie aux pratiques et aux représentations des individus et des groupes, considérés comme des acteurs sociaux.

2. Pour Branzi (2013 [1977], p. 340) alors que les modèles urbanistiques des villes moderne ont échoué, la chaise constitue le seul modèle théorique de composition de l'habitat. Il en arrive à définir l'habitation comme ce qu'il y a « autour » de la chaise, cette dernière étant « la plus petite structure parfaite, totalement contrôlable, copule idéologique de l'univers, lieu du repos dynamique (la position assise) et modèle de compréhension de la révolution architectonique ». Le lien entre le siège et l'urbanisme n'est pas explicite, ce qui n'empêche pas de considérer le siège urbain comme une symbolisation de la ville elle-même. Voir aussi, pour ce rôle central de la chaise, son introduction à *La casa calda* (1984).

3. Laudati (2015) évoque une telle pratique dérogatoire : « Une place agencée avec des bancs incite les passants à s'arrêter, à s'y asseoir. Cependant le passant peut décider de s'asseoir sur les marches de la porte d'entrée d'une maison et non pas sur le banc. Dans ce cas, l'usage prévu par le concepteur ne correspond pas à l'usage choisi par l'agent ».

4. À l'instar de Ryckwert, il semble nécessaire de relativiser la notion de confort qui « est une notion complexe qui varie d'une personne à l'autre, d'un groupe social à l'autre, et pour un même individu, d'une époque de sa vie à l'autre ». Cette notion subit en outre « des variations brutales, indépendantes de notre constitution physique, étroitement déterminées par les fluctuations de la mode » (Ryckwert 1965, cité par Midal 2013, p. 228).

5. Ces « moments » de la ville correspondent aussi à des moments » du corps. Selon Le Corbusier, il y a en effet plusieurs « manières de s'asseoir » (pour causer, pour « pérorer », pour être décontracté, qui suivent aussi les heures de la journée. Voir Le Corbusier (2013 [1920]), p. 90).

6. Ce mobilier se retrouve dans les grandes gares parisiennes.

RÉSUMÉS

Le mot *urbanité* ne qualifie pas seulement le caractère de ville par opposition à ruralité, mais une courtoisie, une politesse, une sociabilité. Pour saisir cette valeur considérée comme une propriété de la ville, l'observation peut emprunter l'échelle de l'urbanisme, celle de l'architecture ou encore celle du mobilier urbain. L'article s'attache à cette échelle micro du design urbain, et plus particulièrement aux sièges, pour observer leur forme et leur distribution dans l'espace public. Il puise ses premiers éléments dans une promenade ethnographique à Bordeaux puis caractérise ces sièges de l'espace public qui déterminent des interactions entre des « individus avec » (Goffman 1973) avant de proposer plusieurs critères de ce « vivre ensemble ». Cette discussion se fonde sur quelques concepts centraux pour la sémiotique et le design : le cadre des pratiques (Fontanille 2008), la factitivité (Greimas 1983), les affordances (Gibson 1979 ; Norman 1988 ; Deni 2005) et l'ajustement (Landowski 2006) considéré comme un cadre général.

The french word *urbanité* does not only define the character of the city as opposed to rurality, but a courtesy, a politeness, a sociability. In order to understand this value, which is considered a property of the city, the observation can take place on the scale of urban planning, architecture or even urban furniture. This article focuses on the *micro* scale of urban design, and in particular on seats, to observe their form and distribution in public space. It draws its first elements from an ethnographic walk in Bordeaux and then characterizes these seats in public space that determine interactions between « individuals with » (Goffman 1973) before proposing several criteria of this « living together ». The discussion is based on central concepts for semiotics and design: the framework of practices (Fontanille 2008), factitivity (Greimas 1983), affordances (Gibson 1979; Norman 1988; Deni 2005) and adjustment (Landowski 2006) considered as a general framework.

INDEX

Mots-clés : sémiotique, design, interactions, espace public

Keywords : semiotics, design, interactions, public space

AUTEUR

ANNE BEYAERT-GESLIN

Anne Beyaert-Geslin est professeur de sémiotique à l'université Bordeaux Montaigne où elle dirige le Master *Sémiologie et communication : Transitions des mondes*. Elle est présidente de l'Association française de sémiotique (AFS) et vice-présidente de l'Association internationale de sémiotique visuelle (AISV). Elle a dirigé le CeReS (EA 3638-Centre de recherches sémiotiques) à l'université de Limoges et le laboratoire MICA (EA4426-Médiations, information, communication, arts) à l'université Bordeaux Montaigne. Elle a coordonné 22 dossiers et ouvrages collectifs, publié 160 articles et chapitres ainsi que 5 ouvrages : *L'Image préoccupée* (2009) ; *Sémiotique du design* (2012) (traduction italienne : *Semiotica del design*, 2017) ; *Sémiotique des objets. La matière du temps* (2015) ; *Sémiotique du portrait. De Dibutade au selfie* (2017) ; *L'Invention de l'Autre. Le Juif, le Noir,*

le paysan, l'Alien (2021).

Courriel : anne.geslin-beyaert[at]u-bordeaux-montaigne.fr

Quelques éléments pour une approche discursive de la pensée effondriste en France

« Faire peur », un acte de langage salvateur ?

Pascale Delormas

- 1 Le philosophe Bernard Stiegler fondateur de l'association *Ars Industrialis* voyait dans la *disruption* une barbarie « soft » incompatible avec la socialisation ; il désignait ainsi « la fuite en avant technologique [qui] produit une perte de repères et une désespérance qu'il est impératif d'assumer afin de repenser l'élaboration des savoirs et la macroéconomie¹ ». Mais c'est plutôt dans le sens métaphorique que Bergson lui donne que le terme de disruption qualifiera ici les discours qui marquent un bouleversement dans la pensée écologiste : longtemps, en France, elle ne s'est préoccupée que du seul environnement et c'est récemment qu'elle aborde la question de la survie de l'espèce humaine². Une approche discursive peut aider à en décrire certaines manifestations — bien loin de la pensée survivaliste, souvent revendiquée par des groupes d'extrême droite.
- 2 On peut proposer une description du dispositif énonciatif dont émergent des discours qui s'inscrivent dans le paradigme de l'anthropocène lequel, selon la définition de Bourg et Papaux (2015), est « alternatif à la modernité, et à ce qui la caractérise éminemment, à savoir la séparation de l'homme et de la nature ». Quoique marginaux parmi les courants de l'écologie, les discours collapsologiques auxquels nous nous intéresserons touchent un lectorat plus large que ceux de l'écologie profonde, ou *deep ecology*, ce mouvement de pensée introduit par Arne Naess, mal perçu dans le champ philosophique en France et tant discrédité³ que les écologistes de cette mouvance ne sont pas encore très nombreux en France⁴.
- 3 Nous aborderons à un niveau macro des positionnements dans le champ philosophique qui s'actualisent dans le débat autour du concept de « collapsologie » et qui donnent lieu à la constitution d'une communauté et à la visibilité d'un courant écologique

minoritaire à laquelle contribue l'argument très souvent mis en avant de l'appel à la peur.

- 4 À un niveau meso, nous nous intéresserons aux caractéristiques pragmatiques de ces discours⁵. Sur le plan théorique, nous nous appuyons donc sur l'hypothèse ascriptiviste⁶, selon laquelle « les énoncés ne communiquent pas des états de fait mais des actions » (Ducrot et Anscombe 1983). Nous cherchons à analyser la dimension illocutoire qui renvoie à l'intention de susciter des actions individuelles ou collectives sur le terrain, en d'autres termes à sa force de suggestion et à la visée perlocutoire qui la fonde⁷. Quant à l'effet perlocutoire, il renvoie aux effets de l'action du langage, du moins telle qu'on l'observe dans l'expression langagière des affects. Un moyen de lutter contre les effets émotionnels incapacitants de l'argument de la peur résiderait dans l'incitation à contribuer collectivement à l'écriture d'un grand récit — dont Lyotard (1979) prétendait qu'il était devenu impossible à l'époque postmoderne. Ce grand récit reposerait sur la nécessité de développer le sentiment du *pouvoir agir* et il supposerait la mobilisation cognitive et langagière des individus. C'est ce que je vais tenter de montrer dans la deuxième partie de cette analyse.
- 5 Au niveau micro, c'est la problématique langagière qui est centrale — la question qui se pose étant celle de la désignation des nouvelles réalités que nous serions en mesure d'observer et de leur mise en récit. Mais les initiatives individuelles ou collectives s'avèrent de peu de poids dans la construction d'un nouveau mode de pensée tant qu'elles ne sont pas soutenues par les institutions.

1. Positionnements dans le champ philosophique des collapsologues et des anti-collapsologues

- 6 Ainsi, plutôt que d'approcher la dimension doctrinale des discours philosophiques qui s'emparent de la pensée collapsologique, on verra comment se configure le champ de la philosophie environnementale à partir des interactions et des positionnements que les discours collapsologiques provoquent étant donné leur *visée perlocutoire* et dans quelle mesure leurs *effets perlocutoires* constituent un facteur majeur de division.

1.1. Débat autour de la notion de collapsologie

- 7 Suite au choc de la lecture du livre *Comment tout peut s'effondrer, Petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes*, de Pablo Servigne et Raphaël Stevens, paru en 2015⁸, dans la collection « Anthropocène » au Seuil, les discours collapsologiques suscitent de nombreux débats. On voit se déployer deux camps qui s'opposent par l'argumentation et surtout des points de vue incompatibles comme le montre le livre de Bruno Villalba paru en février 2021, *Les collapsologues et leurs ennemis*, dans lequel il recense les critiques qui leur sont faites pour en proposer une réfutation point par point. Parmi celles-là, un argument est récurrent : les discours collapsologiques seraient incapacitants. C'est sur cette prétendue incapacité à agir des individus sensibles aux discours collapsologiques que je vais m'attarder dans un second temps.
- 8 Il est possible d'observer les positionnements qui opposent les collapsologues et leurs ennemis à partir du rapport serré que les différents auteurs établissent entre leurs

écrits en manifestant — comme le montrent déjà les titres des ouvrages — qu'ils se répondent les uns aux autres, cette interaction renforçant naturellement la visibilité de la collapsologie dans l'espace public.

- 9 La parution du livre de Pablo Servigne et Raphaël Stevens qui vient d'être évoqué a constitué un événement éditorial majeur si l'on considère l'engouement qu'il a suscité et, comme pour réparer les dégâts psychologiques qu'ils auraient occasionnés, paraît en 2018, signé par les mêmes auteurs et Chapelle, *Une autre fin du monde est possible. Vivre l'effondrement (et pas seulement y survivre)*. En 2020, dans cette même ligne et préfacé par Servigne paraît *N'ayez pas peur du collapse* de Sutter et Steffan.
- 10 Il ne s'agit pas de passer en revue la littérature abondante qui s'oppose au discours effondriste. La critique émane de chercheurs de renom dans de très nombreux domaines, philosophie, économie, sociologie, psychologie, littérature comparée, géographie, histoire, science politique, mathématique, climatologie, agronomie, anthropologie. Une illustration des modalités énonciatives qui renvoient une image souvent caricaturale de la collapsologie est celle que fournissent les philosophe et agronome Larrère et Larrère, lorsqu'ils contestent pied à pied les thèses des collapsologues et en particulier celles de Servigne et ses co-auteurs, ce qui contribue à polariser le débat. Ils leur répondent explicitement dès le titre de leur livre *Le pire n'est pas certain : essai sur l'aveuglement catastrophiste*, paru en 2020, et l'on peut lire sur la quatrième de couverture les propos suivants :

La chose est entendue : nous ne vivons plus dans un système climatique stable, la biodiversité s'érode, les océans s'acidifient. En entrant dans l'ère de l'Anthropocène, nous avons perdu le contrôle de notre monde.

La science de l'effondrement, ou collapsologie, affirme que la catastrophe est inévitable et qu'il ne nous reste plus qu'à nous y préparer. Il nous faut accepter la chute, que l'on s'en désespère ou que l'on y trouve une jouissance coupable. Autrement dit, « il n'y a pas d'alternative » — comme le disait en son temps Margaret Thatcher.

Or il y a une alternative. Il y en a même de très nombreuses, car ailleurs la catastrophe est déjà arrivée et a déjà donné naissance à des mobilisations politiques et écologiques. Le catastrophisme, cette construction récente qui touche les classes moyennes occidentales, c'est un « récit du Tout », un récit dépolitisé qui nous encourage à nous prendre en charge de manière privée. Or, c'est en politisant l'écologie et en adoptant un point de vue local que nous verrons se rouvrir les possibilités d'action, dans leur pluralité. C'est ainsi que nous éviterons la catastrophe — car elle est évitable⁹.

- 11 Cette présentation du livre montre une rhétorique fondée sur une évaluation négative qui prend la forme d'un rejet sans nuance que l'on pourrait appeler une *négation passionnelle* — pour reprendre les termes de Bordron (2014) : à la formule négative « il n'y a pas d'alternative » est opposée l'affirmation « or il y a une alternative » ; « inévitable » est repris par « évitable ». On note la reprise anaphorique de « science de l'effondrement », auquel est apposé « collapsologie », par le terme marqué axiologiquement de « catastrophisme », qu'annoncent dans la phrase précédente le verbe « désespérer » et l'expression « jouissance coupable ». Quant aux arguments eux-mêmes, outre le défaut de conscience historique et celui d'eurocentrisme — puisque la catastrophe aurait déjà eu lieu par le passé et dans d'autres régions du monde —, les auteurs les déploient en dénonçant frontalement l'impact démobilisateur des discours collapsologiques ; face au « récit dépolitisé » les auteurs préconisent l'action politique d'une écologie qu'il faudrait « politiser » pour, disent-ils, « mobiliser », « ouvrir des

possibilités d'action » en écho aux « mobilisations politiques et écologiques » déjà là. Cette dernière isotopie sémantique de l'action soutient l'argument majeur de leur offensive.

- 12 Pour renforcer leur positionnement politique tout en reconnaissant l'urgence, Larrère et Larrère se reconnaissent des alliés en l'américain Callicott, auteur de *L'éthique de la nature*¹⁰ — que Catherine Larrère contribue à faire connaître par sa traduction parue en 2010, préfacée par Philippe Descola — et en Jean-Pierre Dupuy : le titre *Le Pire n'est pas certain : essai sur l'aveuglement catastrophiste* se situe en effet dans le prolongement de la réflexion que Dupuy mène dans *Pour un catastrophisme éclairé. Quand l'impossible est certain*, paru en 2002. Pourtant la présentation qu'en fait l'éditeur semble s'opposer à leurs convictions. Voici en effet ce que l'on peut lire en quatrième de couverture du livre de Dupuy :

Le temps est venu de mener une réflexion sur le destin apocalyptique de l'humanité : nous avons en effet acquis la certitude que l'humanité était devenue capable de s'anéantir elle-même, soit directement par les armes de destruction massive, soit indirectement par l'altération des conditions nécessaires à sa survie. Le pire n'est plus à venir mais déjà advenu, et ce que nous considérons comme impossible est désormais certain. Et pourtant nous refusons de croire à la réalité du danger, même si nous en constatons tous les jours la présence. Face à cette situation inédite, la théorie du risque ne suffit plus : c'est à l'inévitabilité de la catastrophe et non à sa simple possibilité que nous devons désormais nous confronter.

- 13 Ce ne sont là que quelques exemples du flou sémantique qui entoure la notion de « catastrophisme » qu'il faudrait distinguer du « catastrophisme éclairé ». Pour Dupuy (2002), il s'agit de faire comme si la catastrophe était certaine, « à un epsilon près, et de mettre à profit le peu qui nous en sépare encore pour tenter de l'éviter » (Bourg et Whiteside 2017). Dans leur proposition d'une typologie des écologies politiques les deux auteurs considèrent que son approche relève de *l'écologie catastrophiste*, inspirée par Jonas¹¹.
- 14 La radicalité des oppositions ne pouvait qu'encourager la constitution d'un courant collapsologique et en soutenir la visibilité. En effet, depuis les récents soubresauts que vit la planète terre (sécheresse, manque d'eau potable, tempêtes, températures en hausse, alerte à la pollution), les populations éprouvent dans leur chair les problèmes qui leur étaient annoncés et prêtent une oreille de plus en plus attentive aux messages d'alerte que des media nationaux comme *Le Monde* se chargent dorénavant de diffuser sans nécessairement établir un lien cohérent entre les événements et l'effondrement prédit.

1.2. Constitution d'une identité collective et visibilité du courant collapsologique

- 15 Les discours collapsologiques ont bénéficié très tôt d'une *communication exotérique* [que Regent (1992) oppose à la *communication ésotérique*]. La forte médiatisation de penseurs respectés dans leur milieu et convaincus de l'imminence de l'effondrement est telle que le sérieux scientifique de Servigne et de ses co-auteurs n'est plus aussi souvent mis en cause qu'au moment de leurs premiers écrits. Étant donné son caractère transdisciplinaire, elle a contraint les spécialistes de disciplines très diverses à faire œuvre de pédagogie en vue d'informer le public et de l'éduquer à une sensibilité aux différents milieux et aux modes d'existence de ceux qui y vivent. Ainsi, la collapsologie

a su creuser son sillon et, petit à petit, se constitue une nébuleuse de courants convergents¹². Témoignent de l'ambition d'une révolution culturelle la tonalité didactique des ouvrages collectifs, l'émergence de nouvelles collections et de nouvelles maisons d'édition comme *Wildprojekt*¹³ et surtout la parution de manuels — la manuelisation peut être en effet considérée comme l'expression de la consécration d'une pensée ou d'un mouvement qui aura diffusé au-delà de cercles restreints.

- 16 Avec le titre *Collapsus, changer ou disparaître ? Le vrai bilan de notre planète*, les éditeurs Testot et Aillet (2020), reconnaissent une filiation avec Jared Diamond, auteur de *Collapse* (2005). Il s'agit d'insister sur l'imminence de la catastrophe à venir, non pour l'éviter mais bien pour s'y préparer. Le titre est explicite : la question purement rhétorique signifie que l'idée d'une alternative n'est pas recevable ; un changement de mode de vie s'impose si l'on veut éviter la disparition pure et simple de l'espèce humaine. La « quarantaine d'auteurs experts et militants pour l'ouvrage de référence sur la collapsologie », dont la longue liste des noms figure dans l'annonce du livre et la mention de leur qualification constituent un argument d'autorité massif. La volonté de frapper un grand coup pour déciller les yeux des sceptiques se manifeste ici : l'aide cognitive proposée — il est question d'« aider à comprendre » — engage les lecteurs potentiels à agir et se situe dans une actualité politique (« afin d'engager nos choix citoyens »).
- 17 Les caractéristiques textuelles de la présentation de cet ouvrage sont intéressantes. On sera particulièrement sensible au procédé stylistique de l'accumulation et aux dimensions sémiotiques de « l'effet-liste » dont on peut dire ici qu'il obéit « à une logique progressive et ouverte sur l'à venir » (Colas-Blaise 2015). La non-exhaustivité affichée des références est comme un appel à contribution.
- 18 Un autre ouvrage collectif, *Aux origines de la catastrophe. Pourquoi en sommes-nous arrivés là ?* paru en novembre 2020, obéit à la même stratégie avec naturellement des spécificités. L'introduction comme la dernière section, considérés en narratologie comme les seuils du texte sont pris en charge par Servigne, dont la signature permet à elle seule de connaître l'orientation de l'ensemble. L'interdisciplinarité sur laquelle se fonde la pensée collapsologique est particulièrement mise en avant (on relève le terme d'« arborescence ») et le « tissage final » propose un aboutissement de la réflexion, entendu comme nécessaire étant donné le foisonnement des analyses et la démesure de la tâche à accomplir. La présentation contribue également à la prise de conscience de l'urgence de la mobilisation¹⁴.
- 19 *Les pensées de l'écologie. Un manuel de poche*, paru début 2021¹⁵, n'est pas consacré particulièrement à la pensée collapsologique mais il ouvre sur des problématiques que les collapsologues abordent aussi. La visée didactique de cette anthologie se manifeste à travers le découpage des problématiques abordées sous la forme d'une liste de questions à laquelle on prétend répondre et la dimension collective du manuel est mise en avant comme le montre une auctorialité minorée : le nom du concepteur de cette anthologie n'apparaît qu'en 4^e de couverture et ceux des contributeurs ne sont fournis que dans la table des matières. En outre, à la fin du livre, une critique virulente, quoiqu'implicite, peut être inférée de la coexistence de deux index : l'index des notions du programme de philosophie de terminale imposé en France dans lequel n'apparaît aucune des notions explorées dans l'ouvrage et l'index des notions abordées dans l'ouvrage.

- 20 On peut voir que l'opposition frontale à la collapsologie contribue à la forte polarisation du champ philosophique académique et qu'elle stimule une production éditoriale importante qui concourt au développement et à la visibilité de ce courant. La littérature collapsologique touche en effet un public toujours plus large¹⁶ si bien que sont au centre du débat la visée et les effets perlocutoires des discours de l'effondrement, et en particulier les effets de l'appel à la peur.

1.3. L'appel à la peur

- 21 La question se pose du bien-fondé de la diffusion du discours collapsologique étant donné les réactions émotionnelles qu'il provoque. La distinction s'impose entre la « pédagogie des catastrophes » que prônent les collapsologues et le « catastrophisme éclairé » de Jean-Pierre Dupuy dont se réclament pourtant les auteurs de *Comment tout peut s'effondrer*.

1.3.1. « Catastrophisme éclairé » ou « pédagogie des catastrophes » ?

- 22 Comme le pensent certains philosophes qui promeuvent la « Pédagogie de la peur », les discours catastrophistes peuvent s'avérer utiles : Karl Jaspers parle, lorsqu'il milite contre la bombe atomique, d'« angoisse créatrice » ; Günther Anders, « semeur de panique », met en scène dans une parabole dans *Temps de la fin et fin des temps (Endzeit und Zeitende)* le personnage de Noé, prophétisant l'anéantissement qui va advenir. « Si je suis venu devant vous, c'est pour inverser le temps, dit-il, c'est pour pleurer aujourd'hui les morts de demain ». Noé parvient à ce que les uns et les autres prennent au sérieux sa prédiction de leur mort prochaine, si bien qu'ils se présentent à lui et cherchent à l'aider « pour que cela devienne faux ».
- 23 Dupuy, redoutant les effets délétères de la peur, déplore dans les media le contre-sens dont sa pensée aurait été victime au point qu'il déclare qu'il n'utilise plus lui-même le concept de « catastrophe ». Il se situe dans la filiation de Jonas (1995) qui met en avant dans le « Principe responsabilité » l'idée reformulée par Greisch (2006) selon laquelle il s'agit d'« apprendre à avoir peur au double sens des représentations et du ressenti correspondant ».
- 24 C'est ainsi que Dupuy (2020) avance l'argument de la responsabilité éthique du chercheur qui doit prendre en compte les affects de ceux qui l'écoutent :
- Il ne faut pas clore l'avenir. Il faut certes annoncer le malheur mais pour faire en sorte que celui-ci ne se produise pas. Pour cela, il faut tenir compte de l'effet de cette parole sur les gens eux-mêmes. Si on dit aux gens que quoi qu'ils fassent l'effondrement est certain et se produira avant 2030, c'est condamner l'avenir. Au point que de nombreuses personnes sont influencées par les collapsologues qui s'expriment de la sorte et renoncent à faire des enfants, en estimant que ça ne sert à rien au vu de l'effondrement climatique... Les collapsologues tiennent le malheur pour certain alors qu'il faut plutôt le nuancer pour donner aux gens la capacité, l'intelligence, l'énergie de faire en sorte que la situation s'améliore¹⁷.
- 25 On voit donc ce qui est en cause ici n'est pas le caractère vériconditionnel du discours collapsologique mais bien les conséquences de sa diffusion dans la population.

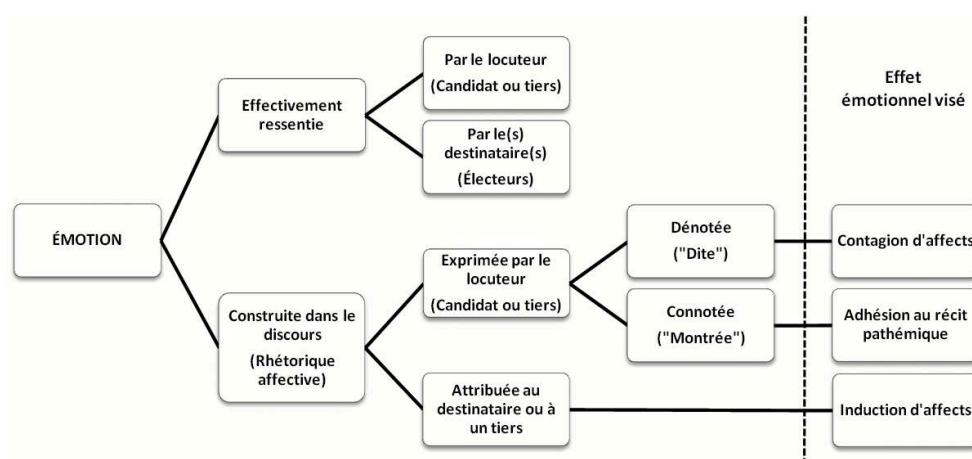
1.3.2. Une rhétorique des émotions

- 26 Les effets anxiogènes des discours effondristes des collapsologues sont en effet attestés comme le montrent l'approche empirique des média et l'analyse systématique de Sutter et Steffan. On verra que la rhétorique des émotions permet de décrire les types de rhétoriques affectives que révèlent leurs observations.
- 27 Des témoignages *verbatim* recueillis dans l'édition du *Monde* en ligne du 21 juin 2019 font état de la crise que traversent les individus qui prennent au sérieux le discours de l'effondrement et des décisions qui s'imposent à eux¹⁸ :
- Eco-anxiété, dépression verte ou « solastalgie » : les Français gagnés par l'angoisse climatique.
- Le dérèglement climatique ne va plus affecter les générations futures mais celles d'aujourd'hui, analyse Luc Semal, maître de conférences en sciences politiques au Muséum national d'histoire naturelle. Ce sujet est tellement écrasant, d'un point de vue émotionnel, qu'il peut phagocyter la vie personnelle.
- 28 Après la lecture du best-seller de Pablo Servigne et Raphaël Stevens, *Comment tout peut s'effondrer*, qui prévoit l'issue de notre civilisation thermo-industrielle, de nombreux lecteurs du *Monde* ont témoigné sur le site de leur « abattement complet », d'une « sidération », du « coup de massue » reçu... Dans le prolongement de ce dernier témoignage, un changement de mode de vie peut accompagner une profonde déstabilisation. Ainsi, Hervé Gardette, chroniqueur de *France Culture*, écrit-il dans *Ma transition écologique* :
- Je ne peux plus regarder s'envoler un avion sans mauvaise pensée, ni regarder une vidéo en ligne sans mauvaise conscience. Pour rester crédible et intègre, j'ai renoncé aux soldes d'hiver, au foie gras, aux taxis, aux enceintes connectées, au Thermomix, à la 5G. Faire les courses au supermarché est devenu un calvaire. Un voyage au pays des infidèles. Comme aurait dit Mac Mahon : que de plastique, que de plastique. Tout y est sous blister. La littérature n'est même plus un refuge. Pour peu qu'on y croise un petit coin de nature, le moindre roman devient visionnaire. « *Germinal* » n'est plus un livre sur la condition ouvrière, mais une prophétie sur la fin du charbon. J'ai expulsé « *Le Rouge et le Noir* » de ma bibliothèque : ça manquait de vert.
- 29 Comme le montre ce texte ironique marqué par l'isotopie religieuse de la souffrance et par celle de la culpabilité, la cohérence des convictions et des actes est questionnée. Les habitudes des citadins du monde occidental urbanisé et hyper-connecté sont remises en cause sans qu'une alternative soit proposée.
- 30 Comme le rapporte le même article du *Monde*, des issues radicales ont pu être trouvées par certains : renforcement des réseaux, engagement politique ou gestes écologiques du quotidien.
- Le vidéaste Vincent Verzat a choisi la « sobriété heureuse » et rassemble mensuellement des amis pour « digérer les infos », « sentir un réseau d'entraide », « se projeter dans un monde sans argent ». Emma, 19 ans, a trouvé son sas de décompression en rejoignant *Extinction Rebellion*, ce mouvement de désobéissance civile né en octobre 2018 au Royaume-Uni. D'autres s'attaquent aux ennemis d'un quotidien plus vert : viande, plastiques, produits ménagers, déchets ou grandes surfaces. Changement de vie, changement d'idées.
- 31 Quant à l'analyse quantitative multicritériée que présentent Sutter et Steffan en janvier 2020 sur le site *Obveco.com* (*Observatoire des vécus du collapse*), elle fait apparaître de grandes tendances dans la population française, en fonction du genre, du lieu d'habitation, du régime de croyances des individus (optimistes/actifs/pessimistes/

passifs), de la catégorie socio-professionnelle pour aboutir à une cartographie des « vécus du collapse ».

- 32 L'analyse sémantique de leurs données fait apparaître que le « terme “fin” est plébiscité par la très grande majorité d'entre eux pour la caractériser. À ce mot central (comme le montre la carte sémantique) les termes les plus cités sont *guerre, catastrophe, mort, crise* »¹⁹.
- 33 Ces deux approches de l'effet perlocutoire des discours des collapsologues renvoient aux différents types de rhétorique affective dont fait état le tableau que propose Ballet (2014).

Figure 1



Types de rhétorique affective
Ballet 2014

- 34 - la première approche, celle du *Monde*, témoigne de la contagion d'affects et de l'adhésion au récit pathémique — il s'agit d'émotions « dites » dans les témoignages et d'émotion « montrée » dans les commentaires.
- 35 - l'approche de Sutter et Steffan est attribuée à un tiers et elle rend compte de l'induction d'affects des discours collapsologiques avec l'objectif explicite de « faire agir avec la plus grande pertinence ».
- 36 De telles informations, qu'elles soient diffuses et parcellaires ou chiffrées et fondées scientifiquement, sont révélatrices de la réalité de la peur du collapse. Dans le premier cas le constat indique à un niveau local ce que la peur de l'effondrement fait éprouver et fait faire aux individus. Dans le second cas, le constat est censé faire faire à un niveau global, politique. En termes sémiotiques on peut dire que l'intervention de Sutter et Steffan consiste à tenter de faire obstacle à la possibilité pour l'état de ne pas agir, pour le réduire à agir sur les causes de la peur, dès lors que les résultats de l'analyse auraient été portés à la connaissance des décideurs.

2. Faire agir

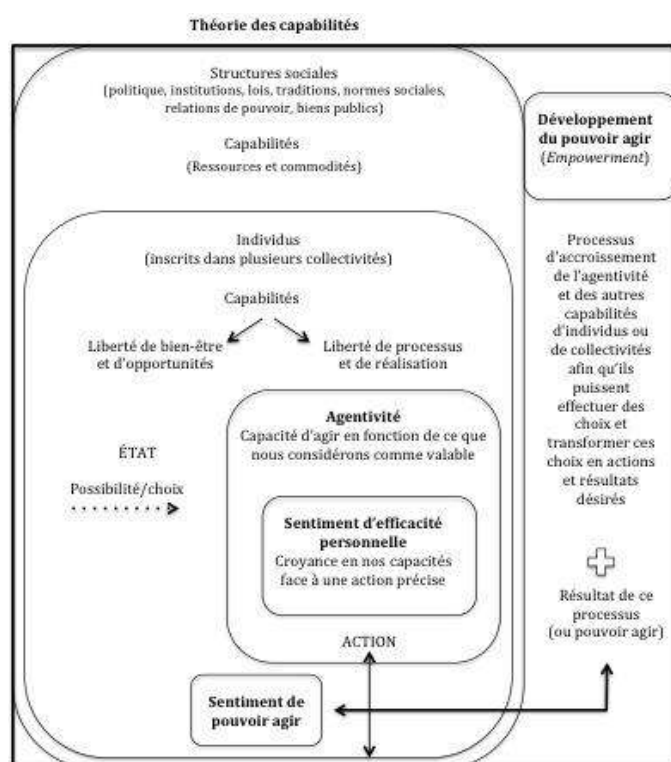
- 37 Des études en psychologie sociale (Allen et Witte 2004) montrent que « provoquer la peur s'avère [...] pertinent à certaines conditions : le message doit présenter de manière crédible une menace associée à des recommandations efficaces et faciles à suivre, afin

que le sujet se sente capable de les réaliser ». C'est ainsi que de nombreuses initiatives contribuent au développement du « sentiment de pouvoir agir » et parviennent à légitimer le nouveau rapport au vivant que les collapsologues appellent de leur vœu à travers des actes langagiers décisifs.

2.1. Le concept de *sentiment de pouvoir agir*

- 38 Parmi les moyens de parvenir à faire évoluer les consciences et de lutter contre l'effet démobilisant des discours effondristes, Morin, Therriault et Bader (2022) introduisent un concept central, celui de « sentiment de pouvoir agir » dans la perspective de l'éducation des jeunes à l'environnement. Ce concept est articulé aux 3 concepts d'*agentivité*, de *sentiment d'efficacité personnelle* et de *pouvoir agir*, dans le cadre de l'approche des capacités de Sen (1985)²⁰. Le schéma qui suit et son commentaire en éclaire le principe.

Figure 2



Théorie des capacités et Émergence du concept de sentiment de pouvoir agir
Morin, Therriault et Bader 2022

L'agentivité [...] dépend directement du sentiment d'efficacité personnelle ou collective pour pouvoir se réaliser (Bandura, 2003). Sans ce sentiment, l'agentivité serait moindre, voire nulle, puisqu'il constitue la croyance de l'individu en sa capacité d'agir. Un individu peut difficilement agir s'il ne se croit pas capable d'agir. [...]

Le développement du pouvoir agir permettrait de développer à la fois les libertés de bien-être et d'opportunités et les libertés de processus et de réalisation. [...] Il signifie à la fois, le processus d'accroissement de l'agentivité et de l'accès aux ressources et commodités, ainsi que le résultat de cet accroissement. Il serait un processus visant à augmenter les capacités des individus, que celles-ci soient liées

directement à une action ou alors qu'elles soient liées à un état. Le développement du pouvoir agir permettrait donc de développer à la fois les libertés de bien-être et d'opportunités et les libertés de processus et de réalisation. [...]

Le sentiment de pouvoir agir serait quant à lui le sentiment de l'individu face aux différentes libertés qu'il possède, donc ses libertés de bien-être et d'opportunités et ses libertés de processus et de réalisation (Morin et coll., 2019). En tant que concept pivot, le sentiment de pouvoir agir semble particulièrement pertinent dans le contexte des changements climatiques, contexte vulnérabilisant (encore davantage pour les jeunes).

- 39 Des initiatives de plus en plus nombreuses contribuent à faire émerger ce « sentiment de pouvoir agir » à travers la mobilisation cognitive et sensible des individus et en cela à combattre la peur. Vont dans ce sens de nouvelles pratiques dans le domaine de la protection de l'environnement et dans le recours réflexif à de nouveaux usages langagiers.

2.2. Engagement citoyen et science participative

- 40 Certains énoncés institutionnels aident les individus à accroître leur « sentiment de pouvoir agir » à travers l'incitation à une action écologique. Ainsi, par exemple, la lettre adressée aux habitants de la région française Auvergne Rhône-Alpes par un Groupement de Défense Sanitaire — une association départementale d'éleveurs — et relayée au niveau communal par les mairies fait la recommandation suivante :

Madame, Monsieur,

Comme à chaque saison, nous vous adressons un mail, concernant la prévention, la surveillance et la lutte contre le frelon asiatique en Auvergne Rhône-Alpes. La campagne 2020, explosive en termes de présence du frelon asiatique sur notre territoire, nous incite à la plus grande vigilance pour cette saison à venir, c'est pourquoi nous vous rappelons qu'il est ESSENTIEL de déclarer toute suspicion sur la plateforme dédiée : <https://www.frelonsasiatiques.fr>. Ainsi, vous trouverez ci-joint sur le même document, pour rappel :

une affiche, indiquant la démarche pour effectuer un signalement de nid ou d'insecte, pour impression et affichage dans vos locaux,

un flyer pouvant servir de support d'aide à la reconnaissance du Frelon asiatique, à imprimer pour les personnes qui le souhaitent,

un article concernant le Frelon asiatique, pour intégration dans vos bulletins municipaux ou sur votre site internet,

Nous vous remercions pour l'implication dont vous avez déjà fait preuve dans cette surveillance et pour l'aide et le soutien que vous porterez à la poursuite du dispositif, dans l'intérêt de la santé publique, des abeilles et plus largement de l'environnement.

- 41 Il s'agit de faire agir par délégation, de *faire-faire*, en l'occurrence de faire intervenir les administrés dans un processus de prédation — on note la double énonciation : l'association s'adresse au service de la mairie chargée de diffuser la demande. L'appel à la vigilance repose sur l'activation du niveau mental et émotionnel à travers la dramatisation du message (image, mise en forme typographique, message alarmiste...) pour emporter la décision rationnelle des différents destinataires. La possibilité de ne-pas-agir est affectée par l'intervention d'une autorité qui réduit le destinataire à devoir s'engager. Ainsi,

[...] concernant l'interaction, sur le plan *dialogal*, référence est faite à des valeurs supposées communes — l'entente est alors tacite — [implication en matière de santé publique, protection des abeilles et de l'environnement] pour soutenir la

motivation des acteurs potentiels, et la dimension *transitive*, c'est-à-dire la programmation de l'action, linguistique et non linguistique, du destinataire-exécutant qui pilote des gestes à travers une ergonomie cognitive peu coûteuse pour l'utilisateur. (Basso 2021)

- 42 L'injonction directe, si on y obéit, implique que l'on se mobilise à travers l'observation, la connaissance et la vigilance face au danger environnemental qui menace. Le matériel joint (une plateforme dédiée, une affiche, un flyer, un article) permet d'outiller chacun pour atteindre l'objet de la requête, bref, le sujet est désigné, l'objet est prescrit, l'action pour y parvenir est dictée sans que soit évoqué le moindre obstacle. Naturellement le récit reste ouvert car l'issue est incertaine, mais si le destinataire ne coopère pas et n'accepte pas d'endosser le rôle qui lui est destiné, la non-actualisation de l'action peut avoir pour conséquence un sentiment de culpabilité et en cela fournir tout de même un aboutissement à la narration, l'intervention de l'« interprétant final » arrêtant de toute façon le processus de la sémiose.
- 43 Certes ce type de discours se déploie sur une scène énonciative socio-politique, mais il participe pleinement à l'émergence éventuelle d'un nouveau grand récit. En effet, pris dans un réseau de discours alarmistes, il amène bel et bien à la conscience de *devoir agir* et il donne l'opportunité de *pouvoir agir*, dans le cadre d'une action collective et pour la collectivité. Ici, le *sentiment de pouvoir agir* à long terme est en quelque sorte actualisé dans une action ponctuelle par un *sentiment d'efficacité personnelle*.
- 44 Parmi les nombreuses initiatives favorables au *sentiment de pouvoir agir*, des chercheurs en psychologie positive se font l'écho d'expériences de science participative²¹.
- 45 Le processus cognitif qui doit être activé pour tenter de pallier notre incompetence ou pour dépasser notre handicap passe d'abord par l'étape du percept, celle de l'expérience de la rencontre qui touche l'affect ; puis on se met à se documenter et on finit par développer une expertise qui permet d'accéder à un certain niveau de généralisation lequel, de façon spiralaire, rend d'autant plus sensible aux particularismes (c'est-à-dire aux individualités) et susceptible d'émotion. Mais cette acculturation suppose un investissement de tout l'être que l'éducation ne favorise pas. Le corps comme la capacité cognitive sont fortement sollicités dans un projet de sciences participatives comme *Spipoll*, qui a pour but d'étudier les réseaux de pollinisation, c'est à dire les interactions complexes entre plantes et insectes, mais aussi entre les visiteurs des fleurs eux-mêmes²². Le travail d'observation parfois très lent amène, outre un enrichissement de la connaissance d'un milieu et des compétences encyclopédiques, à développer de nouvelles capacités d'attention aux « autres animaux » (Lestel 2019)²³.

3. De nouvelles pratiques langagières

- 46 De nouveaux usages du langage s'imposent comme autant de moyens d'agir pour faire face à l'effondrement. Un encouragement à la pratique de l'écriture collective et une attention soutenue à la dimension sémantique des mots employés s'avèrent nécessaires pour le changement radical de point de vue que réclament les individus convaincus de la catastrophe à venir. Mais la conscience de la responsabilité qui incombe aux humains n'est pas encore partagée jusque dans les conséquences ultimes. Elle relèverait sans doute de décisions institutionnelles particulièrement difficiles à prendre.

3.1. Une auctorialité volontariste

- 47 L'efficacité de l'implication dans la narration est reconnue et certains nouveaux récits résultent d'injonctions à endosser une fonction auctoriale. L'éco-féministe australienne, Val Plumwood (2020), voyait dans l'activité d'écriture une façon de « ré-animer la nature » par ce qu'elle appelait « la voix active » : selon sa philosophie animiste, la narration permet d'activer nos différentes agentivités/intentionnalités et de développer ainsi des vertus de communications inter-espèces et contre-hégémoniques²⁴. Citton et Rasmi reprennent cette idée qu'investir des croyances empruntées aux cultures animistes ou panthéistes serait plus efficace que les discours alarmistes des membres du GIEC ; elles auraient le pouvoir de structurer les sociétés occidentales.
- 48 Des initiatives de ce genre sont assez nombreuses en France dans les milieux écologistes, certaines sans doute davantage inspirées du storytelling qui prospère dans le monde marchand et productiviste, d'autres, inspirées par des convictions fondées sur la volonté de faire émerger une *subjectivité*, c'est-à-dire un être-sujet en rapport avec son milieu (Berque 2014)²⁵.
- 49 Qu'il s'agisse de petits récits très vivants qui s'élaborent dans le milieu associatif et les organisations en charge de la question environnementale (Jalenques-Vigouroux 2016) ou de travaux de groupe encadrés dans la perspective d'élaboration de projets, ce sont autant de jalons vers ce meta-récit considéré comme une nécessité pour rendre le futur soutenable²⁶.

3.2. Pour un nouvel usage de la langue

- 50 Les dénominations voire les re-nominations marquées par des opérateurs comme les guillemets signalent la nécessité d'un temps d'adaptation et d'assimilation par le public pour passer de la mention à l'usage (Calabrese 2019). Ainsi les dénominations des délégations de la mairie de Poitiers, dirigée par l'écologiste Moncond'huy, rendent compte de la conscience de l'importance d'un nouveau vocabulaire qu'elle ne veut pas appeler « novlangue militante » lorsqu'elle use de formulations comme « commande publique responsable », « ville accueillante », « droits culturels », « éducation nature », « bientraitance animale ».
- 51 Dans les discussions sur la description la plus juste de notre monde il conviendrait de forger un langage susceptible de rendre compte de nouvelles nécessités, par exemple à travers le recours à des néologismes ; ainsi, le terme de « sentience » emprunté à l'anglais serait seul en mesure de rendre compte de la sensibilité et la conscience animale, d'après Guillaume (2018 : 69-80).
- 52 On observe une floraison de titres d'ouvrages en prise avec la question écologique qui tentent de dire l'inouï à travers des formulations syntaxiquement correctes mais jusqu'ici incorrectes sur le plan sémantique. Ainsi les énoncés comme *Penser comme un iceberg* (Remaud 2020), *Habiter en oiseau* (Despret 2019), *Raviver les braises du vivant* (Morizot 2020) visent à induire chez le lecteur un effort de compréhension et ils suggèrent de façon provocatrice la révolution cognitive à accomplir. Mais si le propos frise le canular, l'interpréter comme métaphore risquerait de nuire au projet de rénovation langagière censé donner lieu à une révolution des consciences. Le projet consiste à adopter un point de vue qui ne soit pas anthropomorphe²⁷.

3.3. Une responsabilité institutionnelle

- 53 Les termes de l'anthropologue Mary Douglas, dans son ouvrage *Comment pensent les institutions* (2004) sont éclairants au sujet de la responsabilité institutionnelle lorsqu'elle écrit (pp. 145-146) :

Attirer l'attention à la sensibilité aux noms a le mérite d'inviter les philosophes à changer de focale. C'est le cas de Foucault, qui, au lieu de s'intéresser à la nomination comme moyen de désigner les choses, dévoile des systèmes complets de connaissances. La relation entre les gens et les choses qu'ils nomment n'est jamais statique [...] La nomination ne représente qu'une partie de l'affaire, et elle ne se situe qu'à la surface du processus de classification. L'interaction qu'Hacking décrit est circulaire : les gens font les institutions, les institutions font les classifications, les classifications modèlent les actions, les actions appellent des noms, et les gens, ou d'autres créatures, répondent à ces noms, positivement ou négativement.

- 54 Pour les promoteurs d'une vision du monde selon laquelle l'être humain n'est plus à la place hégémonique qu'il occupait jusqu'alors, la responsabilité des locuteurs est engagée dans l'usage des mots (Kerbrat-Orecchioni 2021). Michel Serres (1990 : 60) nous conjure de changer de modalité discursive, lorsqu'il écrit dans *Le contrat naturel* « Oubliez donc le mot environnement, usité en ces matières. Il suppose que nous, autres hommes, siégeons au centre d'un système de choses qui gravitent autour de nous, nombrils de l'univers, maîtres et possesseurs de la nature ».

- 55 Si l'on examine la spécificité pragmatique de ces énoncés, on constate que s'ils « ont en commun de dire de faire en prédisant un résultat, d'inciter très directement à l'action » (Adam 2005 : 95), ils supposent une « interaction langagière accomplie dans une situation d'énonciation impliquant des participants, une institution, un lieu, un temps et les contraintes d'une langue donnée [...] » (*Ibid.*, p. 36), or l'interaction en l'occurrence est perturbée : étant donné le contexte d'énonciation, le destinataire (toujours) potentiel est particulièrement imprévisible. Les co-énonciateurs ne peuvent pas s'entendre sur la base d'une culture commune étant donné le caractère très déconcertant du message. C'est pourquoi on préférera parler à l'instar de Basso Fossali (2021 : 15) de « discours programmeurs » plutôt que de discours injonctifs. Les énoncés des discours programmeurs se proposent en effet

comme un germe de réorganisation du domaine d'application, donc comme une instance hétérogène qui vise à montrer sa consistance sémantique et son caractère prometteur dans un terrain encore plein d'incertitude. Sans user d'arguments, ces titres programmeurs sont perçus comme des énoncés argumentatifs mais, encore une fois, la condition de félicité (Austin, 1962) qui garantirait une réception conforme à l'intention est loin d'être assurée.

- 56 L'éco-anthropologue Marsolier (2020) insiste sur la nécessité de faire intervenir une autorité institutionnelle pour imposer de nouvelles façons de dire la réglementation pouvant précéder les usages pour les faire advenir afin d'éviter que perdure le mépris dans lequel on tient les « bêtes ». Si la « qualification juridique » apparaît comme un recours nécessaire à Angenot (2014) lorsqu'il s'agit de controverses, il est question ici d'un effort collectif pour trouver à décrire un monde inconnu mais proche.

- 57 Parmi les institutions, celle de l'enseignement paraît la mieux à même de faire évoluer les esprits. Cependant force est de constater que l'« hypothèse Gaïa » se fait attendre que Latour cherchait à promouvoir pour une révolution même si la reconnaissance juridique d'instances non humaines mises en scène dans la fiction de la COP21 parallèle

que le chercheur avait organisée avec ses étudiants est aujourd'hui une question sérieusement discutée. Ainsi un *Parlement de Loire* cherche aujourd'hui à faire reconnaître la Loire comme personnalité juridique²⁸. Cela suppose un changement de paradigme dont la dimension langagière tient la première place comme le montrent le type de questionnements et la grande diversité de genres discursifs investis lors des démarches dont un site dédié se fait l'écho²⁹.

- 58 Quant aux enseignements scolaires, quand bien même les acteurs partageraient les convictions des prophètes de l'effondrement, la révision des contenus à enseigner exigerait un travail de révision programmes colossal que l'institution n'est pas prête à accomplir.

Conclusion

- 59 L'approche écologiste qu'est la collapsologie gagne à être comprise à travers l'analyse de deux traits caractéristiques : d'une part la constitution d'une identité collective dans le débat qui anime le champ de la philosophie en lien avec la critique la plus fréquente faite à l'approche effondriste, celle de répandre la peur, qui serait incapacitante. Mais le recours au principe de responsabilité peut conduire à des activités susceptibles de libérer les individus de l'inquiétude redoutée par les ennemis des collapsologues : il les amène à acquérir des compétences sensibles et cognitives qui les rendraient aptes à changer radicalement de vision du monde. Cependant les institutions sont sans doute seules à pouvoir la soutenir.

BIBLIOGRAPHIE

ADAM, Jean-Michel (2005), *La linguistique textuelle : Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, A. Colin.

ANGENOT, Marc (2014), « La rhétorique de la qualification et les controverses d'étiquetage », *Argumentation et Analyse du Discours*, [en ligne], 13.

ANQUETIL, Sophie (2014), *Représentation et traitement des actes de langage indirects*, Paris, Classiques Garnier.

AFEISSA, Hicham-Stéphane (2009), *Écosophies, La philosophie à l'épreuve de l'écologie*, Paris, Éditions MF.

BALLET, Marion (2014), « Pour une analyse émotionnelle des discours politiques : l'exemple des campagnes présidentielles françaises (1981-2012) », *Recherches en communication*, 41, pp. 141-160.

BASSO FOSSALI, Pierluigi (2021), « Introduction. Les enjeux pragmatiques des discours programmeurs », *Langages*, 221, pp. 9-22.

BERQUE, Augustin (2014), *Poétique de la Terre. Histoire naturelle et histoire humaine, essai de mésologie*, Paris, Belin.

- BORDRON, Jean-François (2014), « La négation et le jeu des raisons contraires », *Actes Sémiotiques*, [En ligne], 117.
- BOURG, Dominique & PAPAUX, Alain (2015), « La pensée écologique », Bourg & Papaux (dir.), *Dictionnaire de la pensée écologique*, Paris, PUF, pp. 756-759.
- BOURG, Dominique & WHITESIDE, Kerry (2017), « Écologies politiques : essai de typologie », *La Pensée écologique*, [En ligne], 1.
- CALABRESE, Laura (2019), « La nomination des événements dans le discours », in Moirand et al. (dir.), *Dire l'événement*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 233-243.
- CITTON Yves & RASMI Jacopo (2020), *Généralisations collapsonautes. Naviguer par temps d'effondrements*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées ».
- COLAS-BLAISE, Marion (2013), « Dynamiques de la mise en liste. Une approche sémio-linguistique », in Milcent-Lawson, Lecolle & Michel (dir.), *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, pp. 33-44.
- DESPRET, Vinciane (2019), *Habiter en oiseau*, Arles, Actes Sud.
- DOUGLAS, Mary (2004), *Comment pensent les institutions*, Paris, La Découverte.
- DUCROT, Oswald & ANSCOMBRE, Jean-Claude (1983), *L'Argumentation dans la langue*, Bruxelles, Mardaga.
- DUPUY, Jean-Pierre (2002), *Pour un catastrophisme éclairé : quand l'impossible est certain*, Paris, Seuil.
- FERRY, Luc (1992), *Le Nouvel Ordre écologique*, Paris, Grasset.
- GARNIER, Lisa (2019), *Psychologie positive et écologie. Enquête sur notre relation émotionnelle à la nature*, Arles, Actes Sud.
- GREISCH, Jean (2006), « 'L'heuristique de la peur' ou qui a peur de Hans Jonas ? » in Dillens, (dir.), *La Peur : émotion, passion, raison*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, pp. 115-141.
- JALENQUES-VIGOUROUX, Béatrice (2016), « Les discours sur l'environnement, entre chiffres froids et récits brûlants », in Libaert, *La Communication environnementale*, Paris, CNRS éditions, pp. 171-183.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (2021), *Nous et les autres animaux*, Limoges, Lambert-Lucas.
- LANASPÈZE, Baptiste (2021), *Les Pensées de l'écologie ; un manuel de poche*, Marseille, Wildproject.
- LARRÈRE, Raphaël & LARRÈRE, Catherine (2020), *Le Pire n'est pas certain. Essai sur l'aveuglement catastrophiste*, Paris, Éditions Premier Parallèle.
- LATOUR, Bruno (2015), *Face à Gaïa : huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La découverte.
- LYOTARD, Jean-François (1979), *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit.
- MORIN, Émilie, THERIAULT, Geneviève & BADER, Barbara (2019), « Le développement du sentiment de pouvoir agir des jeunes face aux changements climatiques à l'école secondaire », *Éducation relative à l'environnement*, [en ligne], 17.
- MARSOLIER, Marie-Claude (2020), *Le Mépris des « bêtes »*, Paris, PUF.
- MORIZOT, Baptiste (2020), *Raviver les braises du vivant : un front commun*, Arles, Actes Sud.
- NAESS, Arne (2009), *Vers l'écologie profonde*, Marseille, Wildproject.
- PLUMWOOD, Val (2020), *Réanimer la nature*, Paris, PUF.

REGENT, Odile (1992), « Pratiques de communication en médecine : contextes anglais et français », *Langages*, 105, pp. 66-75.

REMAUD Olivier (2020), *Penser comme un iceberg*, Arles, Actes Sud.

SEN, Amartya Kumar (1985), « Well-Being, Agency and Freedom: The Dewey Lectures 1984 », *Journal of Philosophy*, 82, pp. 169-221.

SERRES, Michel (1990), *Le Contrat naturel*, Paris, François Bourin.

SERVIGNE, Pablo & STEVENS, Raphaël (2015), *Comment tout peut s'effondrer. Petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes*, Paris, Seuil.

SERVIGNE Pablo, STEVENS Raphaël & CHAPPELLE Gauthier (2018), *Une autre fin du monde est possible. Vivre l'effondrement (et pas seulement y survivre)*, Paris, Seuil.

SERVIGNE, Pablo & STEVENS Raphaël (2020), *Aux origines de la catastrophe. Pourquoi en sommes-nous arrivés là ?*, Paris, Les liens qui libèrent.

SUTTER, Pierre-Eric & STEFFAN, Loïc (2020), *N'ayez pas peur du collapse*, Paris, Desclée de Brouwer.

TESTOT, Laurent & AILLET, Laurent (2020), *Collapsus, changer ou disparaître ? Le vrai bilan de notre planète*, Paris, Albin Michel.

VILLALBA, Bruno (2021), *Les Collapsologues et leurs ennemis*, Paris, Éditions Le Pommier.

GUILLAUME, Astrid (2018), « Le poids des mots/maux autour de la sentience animale : différences sémantique et traductologique entre bien-être et bientraitance », in Hild & Schweitzer (dir.), *Le Bien-Être animal, de la science au droit*, Paris, L'Harmattan, pp. 50-65.

NOTES

1. Cf. https://www.liberation.fr/debats/2016/07/01/bernard-stiegler-l-acceleration-de-l-innovation-court-circuite-tout-ce-qui-contribue-a-l-elaboration_1463430/.
2. Cf. Wikipedia : « le concept d'Anthropocène est lié au courant de pensée qui vise à tisser des liens entre les différents impacts de l'homme sur la Terre (climat, biodiversité, ressources), et à chercher leur cause dans la société capitaliste et anthropocentriste. »
3. Cf. par exemple le pamphlet de Luc Ferry (1992).
4. Cf. http://www.la-bibliotheque-resistante.org/mes_textes/ecologie_profonde.pdf, le site de la *Révolution écologique pour le vivant* (REV) et Afeissa (2009).
5. La dimension locutoire suppose que l'on s'intéresse aux choix discursifs des acteurs, la dimension illocutoire ou performative renvoie à l'expression de l'intention de susciter des actions sur le terrain, en d'autres termes sa force de suggestion pour une action individuelle ou collective.
6. Selon l'hypothèse ascriptiviste, le sens de l'énoncé relève d'une sémantique *instructionnelle*. L'hypothèse sui-référentielle, renvoie au fait que « comprendre un énoncé, c'est comprendre les raisons de son énonciation ».
7. Cf. le concept d'« anticipation perlocutoire » développé dans Anquetil (2014 : 258).
8. L'éditeur revendique, début janvier 2019, la vente de 45000 exemplaires du livre. Lui assure un certain crédit la préface d'Yves Cochet, ministre de l'Aménagement du territoire et de l'Environnement de juillet 2001 à mai 2002 dans le gouvernement Jospin et fondateur de l'Institut *Momentum*, dont il est président depuis juin 2014. Il est membre du parti politique des Verts puis de celui d'Europe Écologie Les Verts.

9. Les arguments essentiels que développent les auteurs sont les suivants :

- le propos des collapsologues est européen-centré, la catastrophe ayant déjà eu lieu dans de nombreuses régions de la planète. En outre, les populations touchées sont capables d'adaptation en fonction de leurs *capacités*, pour reprendre le terme de l'économiste Sen.
- il ne problématise pas les différents niveaux d'intervention : il préconise des actions locales en réponse aux catastrophes qui touchent la planète entière.
- il est totalement dépolitisé, le repli sur des micro-sociétés autarciques ignore le niveau des corps intermédiaires et de l'état dont on ne peut se priver en matière de santé, par exemple.
- il ne questionne pas la question migratoire.

Cependant, à la fin de leur livre, ils reconnaissent un certain mérite à l'appel des collapsologues quant aux valeurs promues, en référence à Kropotkine selon lequel l'entraide devient nécessaire, contre Hobbes, pour lequel l'homme est un loup pour l'homme.

10. *In Defense of the Land Ethic* (1989).

11. Ses analyses relèveraient également de l'écologie arcadienne qui va de la critique des techniques vers la critique de l'anthropocène alors que l'écologie profonde fait le trajet inverse.

12. La référence à de nombreuses quelques figures tutélaires dont la réputation n'est plus à faire comme Bruno Latour, Philippe Descola, Edgar Morin, Dominique Bourg... permet de garantir le sérieux des propos.

13. <https://wildproject.org/> ; « Des livres qui parlent de 4 coins du monde, réalisés à Marseille par une équipe de 4 éditeurs, et imprimés en France sur du papier fabriqué en France issu de forêts FSC »

14. Les indices sémiotiques et textuels abondent comme les titres des chapitres en capitales, la répétition du qualificatif « grande », la référence explicite à l'accélération du phénomène de l'effondrement avec le motif initial de « La grande accélération » et la mention d'une temporalité présentée comme implacable, selon un principe de scansion : « depuis un siècle, deux siècles, plusieurs siècles, depuis plusieurs millénaires, depuis la nuit des temps ».

15. <https://lessaisons.fr/livre/18196430-les-pensees-de-l-ecologie-un-manuel-de-poche-baptiste-lanaspeze-wildproject>.

16. Le projet éditorial de la revue *Yggdrasil*, fondée par Yvan Saint-Jours, Pablo Servigne et Denys Chalumeau, série volontairement limitée à douze numéros, manifeste l'existence d'un noyau dur favorable à la *deep ecology* et à la *deep adaptation* dont s'inspire le mouvement *Extinction rébellion*. En outre, l'orientation en est nettement ésotérique et franchit un nouveau cap auquel tous les collapsologues français ne sont pas prêts.

17. <https://www.franceinter.fr/culture/collapsologie-faut-il-croire-au-catastrophisme-eclairer>.

18. https://www.lemonde.fr/m-perso/article/2019/06/21/les-francais-gagnent-par-l-angoisse-climatique_5479761_4497916.html.

19. <https://obveco.com/2020/01/14/pres-dun-francais-sur-trois-optimistes-actifs-malgre-leurs-preoccupations-pour-lenvironnement/>.

20. Chez Amartya Sen, la notion prend racine dans la théorie du choix social ainsi que dans la philosophie morale et dans la philosophie de l'action analytique.

21. Cf. Garnier (2019) : « L'intérêt grandissant pour l'accès à la connaissance en dehors des formes scolaires ou universitaires de transmission s'accompagne de l'accroissement de capacités corporelles et psychiques mais celui-ci relève d'un long apprentissage. »

22. Cf. <https://www.spipoll.org>.

23. Il s'agit de distinguer les différentes espèces et à les nommer au-delà des termes génériques en usage. De la même façon que les peintures de Tom Uttech réclament que l'on apprenne à discerner des individus dans la nuée des oiseaux ou dans la forêt qui y figurent, l'acte de nomination auquel il s'agit de s'attacher, non pas pour dominer mais pour « être » davantage de son milieu. Cf. Romain Bertrand, *Le Détail du monde. L'art perdu de la description de la nature*, Pierre Senges, *Ruines de Rome*.

24. La maison de Plumwood est devenue un lieu de résidence d'écrivains. Voir également *Plumwood Mountain: An Australian Journal of Ecopoetry and Ecopoetics*. (<https://plumwoodmountain.com/>).
25. Berque introduit la notion de la mésologie, une éco-phénoménologie issue de la philosophie développée par le philosophe japonais Watsuji et il établit un rapport avec la notion d'Umwelt ou « milieu » de Jakob von Uexküll.
26. Cf. trois sites qui déploient tout un arsenal d'outils narratifs pour y parvenir : http://nature-humaine.fr/wp-content/docs/lettres/LaLettreNH_n6_BD.pdf ; <http://www.cerdd.org/Actualites/Territoires-durables/La-mise-en-recit-pour-faciliter-les-projets-de-transitions> ; <https://www.transitions-economiques.org/apropos>.
27. C'est précisément ce que résume l'une des formules phares de Leopold : "penser comme une montagne". S'il faut penser comme une montagne, c'est que la nature n'est pas qu'une machine inerte : elle est un être vivant qui ressent profondément.
28. Tout comme les fleuves Whanganui en Nouvelle Zélande et le Gange en Inde.
29. Cf. <https://polau.org/incubations/les-auditions-du-parlement-de-loire/> : « la commission intégrera les questions adressées par les citoyennes et citoyens intéressés à son propre guide d'audition afin de faire avancer les points suivants : la nature du mandat (comment représenter un élément non-humain, comment parler pour ou parler depuis le fleuve ?), les modes de désignation et de fonctionnement de ce parlement de Loire ; les causes et les objectifs justifiant la création d'une telle institution ; le répertoire des différents intérêts liés au fleuve, à ses rives et les formes de conflits interspécifiques que le parlement des humains et non-humains aura la charge d'arbitrer ».
-

RÉSUMÉS

Les discours collapsologiques sont abordés à trois niveaux discursifs : celui de leur édition et des controverses qui constituent en collectif les tenants de ce mouvement de pensée, celui des implications pragmatiques de l'appel à la peur qui met en cause la capacité des individus à agir et enfin celui des pratiques langagières qui engagent pleinement les locuteurs dans une révolution cognitive dont les institutions tardent à tenir compte en dépit de l'urgence proclamée.

Collapsological discourses are approached at three discursive levels: that of their edition and of the controversies which form the supporters of this movement into a community of thought, that of the pragmatic implications of the appeal to fear which calls into question the capacity of individuals to act and finally that of the language practices that fully engage speakers in a cognitive revolution that institutions are slow to take into account despite the declared urgency.

INDEX

Mots-clés : énonciation, narrativité, passion, pragmatique, théories du vivant

Keywords : enunciation, narrativity, passion, pragmatics, theories of life

AUTEUR

PASCALE DELORMAS

 IDREF : <https://idref.fr/111866790> VIAF : <http://viaf.org/viaf/299515125> ISNI : <https://isni.org/isni/0000000410363657> BnF : <http://data.bnf.fr/ark:/12148/cb166884221>

Pascale Delormas est professeure en sciences du langage (analyse du discours) à Sorbonne-Université. Ses travaux renvoient à la fabrique des savoirs et des croyances et aux interactions des représentations. Elle s'intéresse à la circulation et à l'interpénétration des discours et au processus de légitimation institutionnelle selon lequel les identités discursives se construisent à travers la littérature, les media, les écrits scolaires et universitaires, le discours de la santé et de l'écologie. Elle poursuit ses investigations dans ces différents champs en vue de participer à un enrichissement notionnel et dans la perspective de répondre la demande sociale. Quelques références récentes témoignent de la diversité de ses travaux : (2020), « Le concept, un problème de traduction du réel. L'exemple de *De l'existence à l'existant* de Levinas », in Cossutta (éd.), *La Fabrique discursive des concepts philosophiques*, Limoges, Lambert-Lucas ; (2021), « Pour une approche méthodologique de l'expression du conflit comme événement discursif », *Actes du Congrès de l'Association Française de Sémiotique, (Dés)accords. À la recherche de la différence propice* ; (2023) « De la corporéité de groupe et effets pragmatiques de l'argument 'Faire corps' », *Semen*, 53.

Courriel : [pascale.delormas\[at\]sorbonne-universite.fr](mailto:pascale.delormas[at]sorbonne-universite.fr)

Un paramètre ignoré des énoncés plastiques : la césie

Systématique et rhétorique de la césie

Le Groupe μ , Francis Édeline et Jean-Marie Klinkenberg

1. La césie et les paramètres du signe plastique

- 1 La distinction entre iconique et plastique, que nous avons proposée dès 1979 (Groupe μ , 1979b), est aujourd'hui assez généralement reçue. On la trouve sous bien des plumes, avec ces noms (*e.g.* Damisch, 1979, Sonesson, 1987, Roque, 2010) ou avec d'autres : par exemple *iconique* et *pictural* chez Payant, 1980. Parfois, cette reprise s'accompagne d'importantes nuances conceptuelles. Ce fut le cas lorsque l'opposition fut reformulée par Floch, 1981a, 1981b (cf. Sonesson, 2004) puis par Greimas (1984), qui y mobilisent le terme *figuratif*.
- 2 Mais cela ne signifie pas que les questions d'analyse des énoncés plastiques soient aujourd'hui toutes résolues. Si l'étude des formes a fait de notables progrès, rattrapant les descriptions remarquablement raffinées du phénomène coloré, avec ses trois paramètres que sont sa *dominante chromatique*, sa *saturation* et sa *luminance* (ou *brillance*, ou encore *clarté*), nous avons pu souligner, dans notre *Traité du signe visuel* (Groupe μ , 1992), la relative ignorance dans laquelle avait été tenue la texture, troisième composante du signe plastique.
- 3 Néanmoins, échappent encore à l'étude de la couleur et de la texture nombreux aspects du signal visuel qui sont pourtant omniprésents dans les manuels techniques circulant parmi les peintres, ou dans les recettes que ceux-ci se transmettaient (glacis, opacité, transparence...), et qui sont spontanément qualifiés dans les langues, dans un vocabulaire extraordinairement riche : moiré – opalescent – irisé – mat – brillant – translucide – satiné – glauque – perlé – glacé – ivoirin – velouté – fluo – métallique – terreux – lustré – étincelant – luisant – prumineux – diaphane – poli – limpide – terne – opaque... Ce sont ces phénomènes qui sont regroupés sous le nom de *césie* et constituent la quatrième composante du signe plastique. L'analyse de la texture est une première

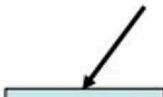
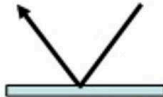
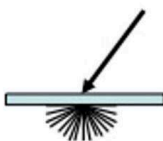
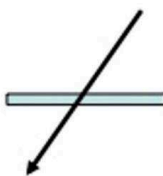
approche pour rendre compte de ces phénomènes perceptifs, mais elle se révèle vite insuffisante. C’est que la césie concerne non plus la distribution spectrale des rayons lumineux mais leur distribution spatiale¹.

- 4 Les figures suivantes, qui résument les travaux référencés à la note 1, clarifieront les modalités de ce phénomène.

2. La lumière et la césie

- 5 Lorsque la lumière tombe sur un objet, elle peut être absorbée ou réémise, et dans cette dernière hypothèse, elle peut être soit réfléchie soit transmise, et ce de manière régulière ou diffuse (fig. 1).

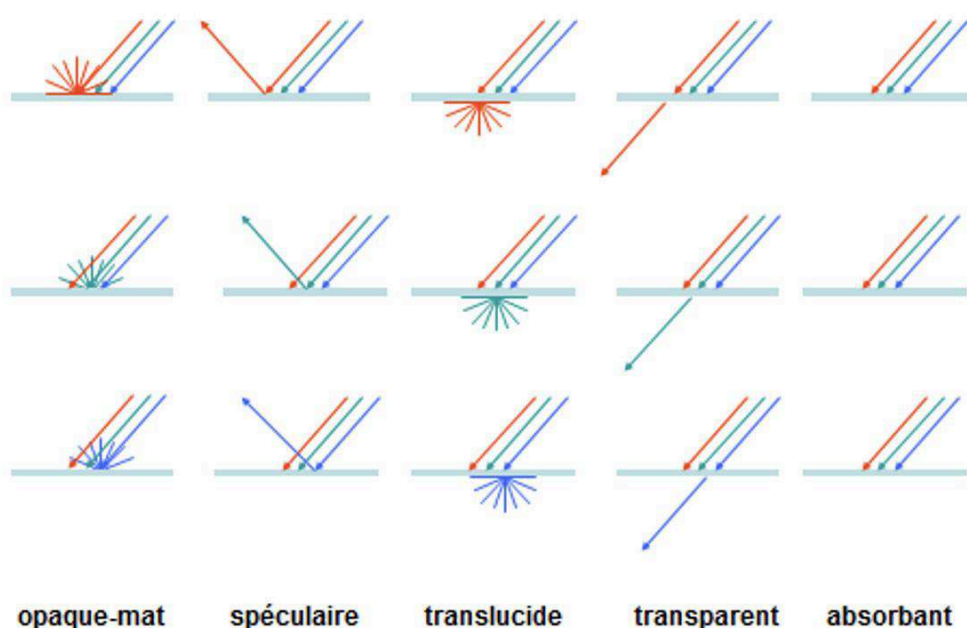
Figure 1

absorbée	ré-émission		
	réfléchie	diffuse	régulière
			
	transmise		
			

Interaction lumière-objet

- 6 Ces phénomènes affectent sélectivement les différentes longueurs d’ondes, donnant naissance aux principales variantes de la césie (fig. 2), en retenant que les sources lumineuses n’ont pas de césie.

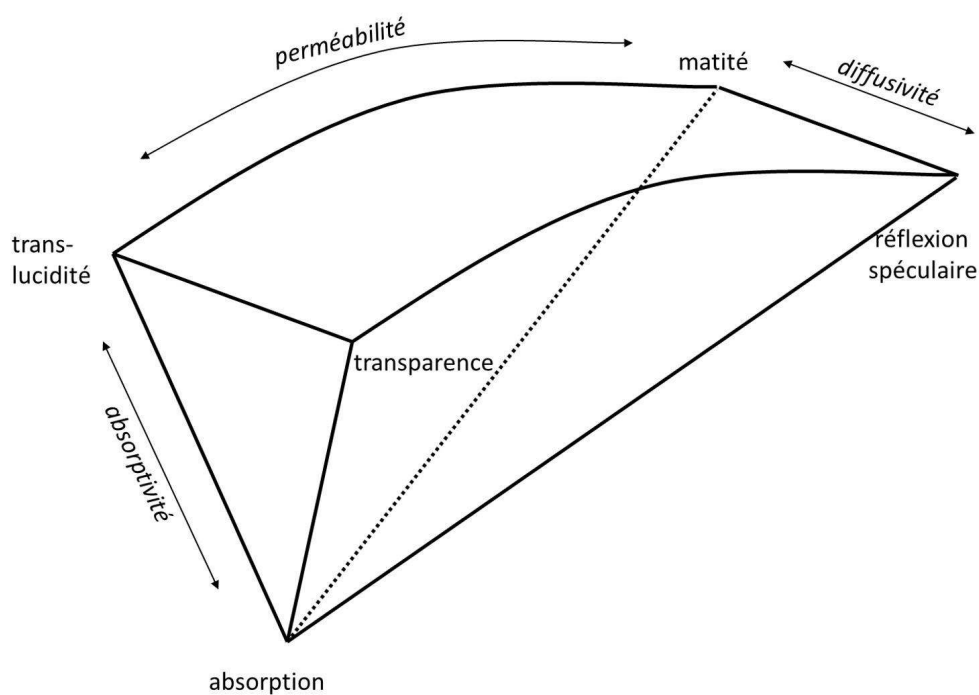
Figure 2



Formation des principales catégories de césie (chaque ligne concerne une fraction de la lumière selon le système RBV)

- 7 Fondamentalement, on peut établir à trois le nombre des propriétés d'un solide qui conditionnent sa césie : son absorptivité, sa perméabilité (ou transmissivité) et sa diffusivité. Leur représentation engendre le solide de la figure 3.

Figure 3



Le solide des césies

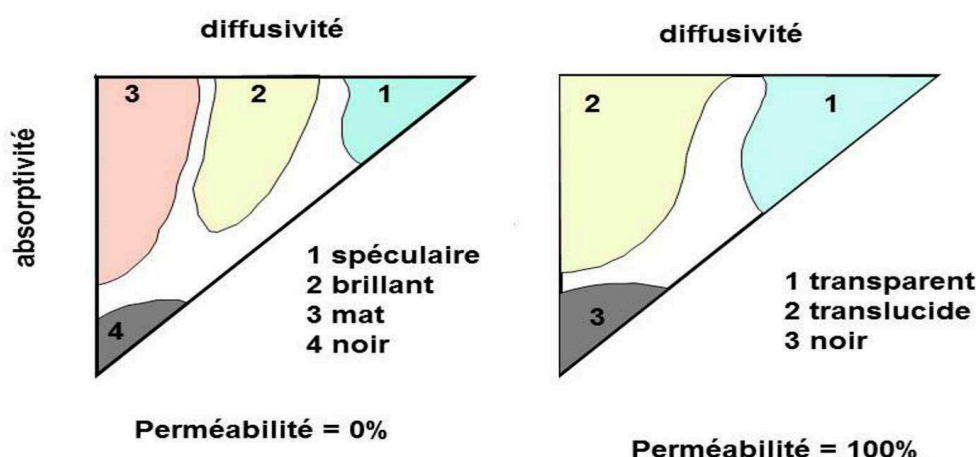
- 8 Dans la pratique, plusieurs effets peuvent se combiner, et produire la vaste gamme d'aspects que le langage a distingués et nommés. On ne peut donc s'astreindre ici à décrire toutes les compositions optiques possibles reposant sur la césie. À titre d'exemples, on signalera que la mosaïque byzantine est basée sur la césie spéculaire, alors que le vitrail roman repose sur la translucidité, que la césie des tissus pose un problème particulièrement complexe, car toutes les composantes peuvent s'y rencontrer. On détachera aussi le cas du lustre², dont l'effet est une luminance plus ou moins douce, une qualité de lumière vibrante et scintillante, une transparence qui donne l'illusion de voir à travers l'œuvre. Fénéon paraphrase ainsi ce signifié : « L'atmosphère semble vaciller [...] la rétine, anticipant des rayons distincts, [...] perçoit en alternance rapide à la fois les éléments séparés et leur mixture résultante ». Cette description nous rappelle celle des figures multistables, dont on ne peut voir qu'un état à la fois, et qui oscillent avec soudaineté. Le lustre n'entraîne cependant ni gêne ni malaise pour l'œil, et peut être recherché pour son signifié « variabilité » ou « instabilité »³.
- 9 L'expérience sensorielle commune qu'est la césie a souvent valeur d'indice, cette indicialité constituant un premier contenu césique. L'intérêt que le sujet sémiotique peut éprouver pour un objet peut parfaitement se limiter à sa surface visible ou palpable (est-elle jaune ou rouge ? lisse ou grenée ?) Mais il peut également s'adresser à une autre caractéristique ou à un ensemble d'autres caractéristiques de l'objet, parmi lesquelles certaines se définissent sur un mode directement sensoriel (l'objet est-il froid ou chaud ? inerte ou mobile ?) et d'autres non (est-il comestible ? est-il dangereux ?) Comment, pour atteindre ces autres caractéristiques par définition hors d'atteinte directe, peut-on se servir des contrastes émanant de la seule surface des objets ? La réponse est que les contrastes perçus ne sont pas indépendants des autres caractéristiques de l'objet, mais qu'ils leur sont au contraire associés (cf. nos *Principia semiotica*, 2015, chap. V, § 2.3.) Dans ce processus d'association, la césie peut jouer un rôle déterminant, comme le montre l'exemple des fruits (brillant : pomme, cerise... ; pruiné : raisin, prune, myrtille... ; velouté : abricot, pêche...). L'utilité évolutive de ces césies saute aux yeux (et aux papilles) car l'acquisition de la capacité à les percevoir confère un évident avantage à leur possesseur. La liaison physique, critère de l'indice, est bien présente⁴.
- 10 S'il est utile de percevoir ces césies dans les objets du monde réel, il sera non moins utile de les réaliser dans les images qui représentent ces objets. Or ici se pose un problème théorique difficilement surmontable. Le monde naturel présente des états de surface extrêmement variés, alors que le monde des images ne dispose que d'un nombre très limité de surfaces. La toile et le papier étant les principaux, on comprend qu'un Sébastien Stoskopff ait pu consacrer sa vie entière au rendu des césies : transparence, brillant, pruite, velouté... Physiquement un rendu mimétiquement parfait est cependant impossible puisque la césie concerne la répartition spatiale des rayons lumineux réfléchis par les objets, et que cette distribution n'est pas maîtrisable au même titre que la distribution des longueurs d'onde ou couleur. Un exemple actuel est la recherche du type de césie le mieux apte au rendu de la peau, domaine où l'idéal (métaphoriquement) recherché est précisément l'aspect fruité. De nombreux logiciels sont en cours de développement, aussi bien pour identifier ces césies que pour les utiliser dans la génération d'images synthétiques.

3. Systématique de la césie

3.1. Articulation globale de la césie

- 11 Malgré les efforts de J.-L. Caivano et de ses collaborateurs, la césie est encore loin d'avoir été décrite dans toutes ses variétés. Il est toutefois déjà possible d'examiner dans quelle mesure elle peut participer à la constitution d'un énoncé, sans oublier qu'elle est toujours accompagnée des autres composants du signe visuel, ce qui rend hasardeuse toute attribution de signifiés spécifiques.
- 12 On rappellera d'abord que trois dimensions caractérisent la césie d'une image, et qui constituent autant de césèmes : sa diffusivité, sa perméabilité et son absorptivité. Caivano propose de les figurer sur des diagrammes triangulaires (fig. 4), représentant chacun une tranche du solide des césies (fig. 3), et dont la description sera explicitée ci-après (fig. 5). Ces tranches sont disposées en éventail, avec leurs pointes inférieures réunies en un même point : le noir absolu. Ces diagrammes aideront à localiser dans des « zones césiques » les phénomènes dont il va à présent être question et qui, générés par la combinatoire des trois césèmes fondamentaux, occupent chacun une zone de l'espace total.

Figure 4



Localisation des zones césiques en fonction de la variation de la perméabilité

- 13 Nous examinerons successivement ces six phénomènes.

3.2. Les six principales catégories césiques et leurs contenus

3.2.1. La specularité ou l'effet-miroir

- 14 Le miroir a suscité d'innombrables émerveillements et/ou frayeurs (dispositions qui sont autant de contenus), même depuis que les progrès de l'optique ont élucidé son mystère. Le cas qui va nous occuper est cependant plus complexe. Il ne s'agit pas d'une surface réfléchissante vierge (le face-à-main classique) mais d'une surface réfléchissante déjà occupée par une image. Le spectateur aura donc devant lui deux images, l'une inerte mais réelle, l'autre vive mais virtuelle. Ce dispositif introduit le spectateur *dans* l'image, par une superposition (additive) parfaite, une implication qui

ne manque pas de susciter le trouble. Une analyse psychologique de cette gêne est possible, mais le plus souvent le spectateur trouve ce reflet désagréable et cherche à l'éliminer⁵. En cela il est aidé par le fait que l'œil dispose d'un système (musculaire) de focalisation lui permettant de séparer l'image et le reflet sur base de leur distance (l'une étant le double de l'autre).

- 15 Ce type de spécularité est irréalisable avec les supports classiques, à l'exception de l'églomisé, car il requiert une surface réfléchissante rigoureusement plane. Il est cependant possible sur des surfaces métallisées, émaillées ou vitrifiées.

3.2.2. L'éclat ou le brillant

- 16 L'éclat présente des associations signifiantes d'origine indicielle avérées, mais devenues culturelles : un effet constant s'est transformé en contenu. Ce ne peut être un hasard si les objets de luxe sont généralement brillants, laqués ou cirés. Le luxe et l'ostentation sont des signifiés probables de l'éclat car il implique un important travail de finition, coûteux quoique inessentiel. La propreté en sera un autre, puisque la moindre imperfection ou salissure est perceptible sur ces objets, par ailleurs solides et aisément nettoyables.

3.2.3. La matité

- 17 La matité n'est généralement pas considérée comme une qualité positive, sauf s'il s'agit par exemple d'éviter des reflets gênants, comme sur les peintures. Elle est plutôt considérée comme une absence de qualités et on ne lui trouve guère que cette connotation : terne, ou au pire : blafard.
- 18 Les études contemporaines sur le théâtre d'ombres orientent cependant vers des contenus bien plus graves, et même sinistres. Basch et Chuvin (2007) rappellent que les deux traditions d'origine censées expliquer l'apparition de Karagöz font toutes deux appel à une fiction par laquelle on « mim[e] derrière un écran éclairé » une mise à mort, cet artifice permettant de répéter la scène à volonté tout en « redonnant [...] un semblant de vie » à un disparu.
- 19 L'écran joue donc bien un rôle d'index séparateur (rôle qui sera commenté ci-après, § 3.3.1.), index séparant ici le monde des vivants de celui des morts. Comment ? Par un des effets de sa césie, celui de rendre mates et floues toutes les surfaces. Or il est saisissant de constater que, sans écran cette fois, il en va de même pour nos Pierrots qui s'enfarinent le visage : Pierrot est un spectre, au visage émacié et vêtu d'une sorte de suaire. Pierrot, clown triste, amoureux éconduit de Colombine, ne porte pas de masque mais a le visage enfariné. Dans les études sur la *Commedia dell'arte* on se borne à mentionner ce fait sans l'expliquer. Enfin, surdéterminant ce dispositif, intervient le contraste entre les lumières solaire et lunaire⁶.

3.2.4. La transparence et l'opacité

- 20 De loin la préoccupation la plus universelle des peintres, le rendu de la transparence a motivé l'invention de nombreuses techniques picturales, qu'il faut ici rappeler avant d'en rechercher le signifié, lequel dépassera de beaucoup le simple désir de représenter la transparence de l'air ou de l'eau.

- 21 L'effet est obtenu en ayant recours à des pigments transparents dispersés dans un médium lui-même transparent (par exemple une gomme). Le regard peut alors atteindre le subjectile, par exemple du papier blanc ou une toile blanche, et recevoir la lumière réfléchiée par ce support. L'aquarelle tient sa luminosité du papier. La gouache, composée des mêmes pigments mais additionnés de craie, est plus opaque, donc couvrante ; elle réfléchit davantage de lumière que l'aquarelle mais ce n'est plus la luminosité du papier ; sa couleur est également moins saturée à cause de sa dilution par le blanc de la craie. Le glacis est une technique adaptée à la peinture à l'huile qui consiste à appliquer, sur une surface peinte sèche, une fine couche d'une couleur transparente dispersée dans un liant gras ; très délicate à réaliser, elle est souvent associée à l'académisme, et pour cela évitée par les impressionnistes, soucieux on l'a vu d'obtenir leur lumière par d'autres moyens, césiques eux aussi.
- 22 Ces techniques ont un impact indéniable sur les modalités de la vision et, in fine, sur les contenus. Dans l'aquarelle, la transparence permet d'échapper à l'arrêt du regard par les surfaces ; elle permet au contraire à ce regard de fuir au loin dans une troisième dimension fictive, et ce par un moyen distinct de la perspective. Dans la peinture à l'huile, le glacis permet au regard d'accéder à la couche immédiatement sous-jacente des entités représentées, alors que notre perception visuelle s'arrête normalement à leur surface ; il en résulte un parfum d'indiscrétion, voire de dévoilement ou de révélation. Les critiques soulignent par exemple que Fra Angelico a volontairement utilisé des pigments transparents pour la robe de la Vierge de son *Annonciation* de 1442-1443, afin de laisser deviner son début de grossesse.
- 23 À côté de la transparence de la couche pigmentaire, il faut tenir compte de la transparence du subjectile. Le fait de peindre sur une surface transparente permet d'obtenir, comme dans le cas du miroir, deux images optiquement combinées. On ne peut en effet guère dépasser ce nombre (alors que Picabia, obsédé par ce problème vers 1927, superposait, sous le nom de *Transparents*, jusqu'à cinq images ; mais les transparents de Picabia n'ont en fait rien à voir avec la césie). Plus pertinent sera le rapprochement avec le *Grand Verre* de Duchamp ou avec les poèmes sur verre sablé de Ian Hamilton Finlay. L'effet est ici non pas d'incorporer de force le spectateur dans l'image (comme dans le miroir) mais d'y incorporer le paysage... Dans les deux cas l'énonciateur délègue à l'environnement la moitié de son énoncé.

3.2.5. La translucidité

- 24 Amuchástegui (2003) a démontré de façon convaincante que le fonctionnement du vitrail roman reposait sur la translucidité : la lumière doit passer à travers, mais sans qu'il soit possible de distinguer le paysage présent de l'autre côté. Cette césie filtre donc le visible au profit de la seule lumière laquelle, dans les lieux de culte où le vitrail est normalement mis en œuvre, est aussitôt investie d'une signification spirituelle.

3.2.6. Le noir

- 25 À partir d'une analyse de la césie on semble, par le noir, rejoindre la couleur. Mais c'est précisément par son pôle achromatique : dépourvu de toute qualité, le noir est ici pure vacance, d'où son côté « aspirateur », magnifiquement démontré par le succès de l'expression « trou noir » popularisée par les astronomes.

- 26 Ce noir absolu sans qualité est évidemment une limite théorique. L'expérience de l'« outrenoir » de Soulages est précisément fondée sur les différentes qualités césiques possibles des noirs réels.

3.3. Les césies en syntagme

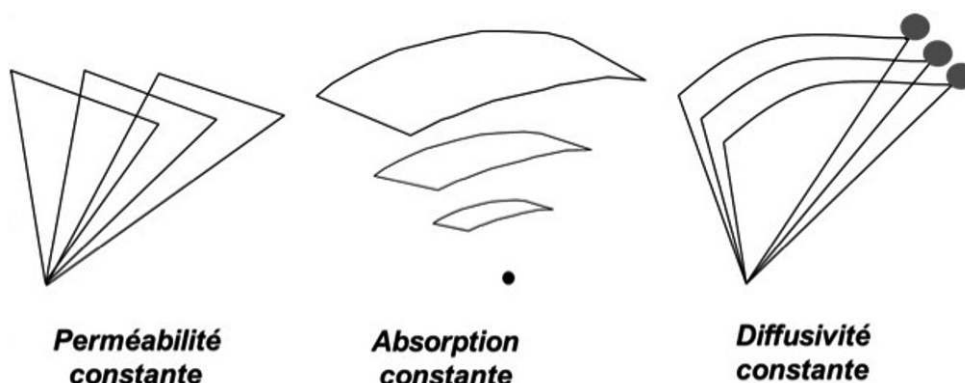
3.3.1. Césies complexes

- 27 La césie-indice, commentée au § 2, peut être systématiquement mise en œuvre dans des artefacts à vocation de spectacle. Les césies par transparence, translucidité et diffusion lumineuse font toutes intervenir un plan, à travers lequel nous parvenons des impressions lumineuses plus ou moins transformées. Ce plan fonctionne comme index⁷ d'une séparation entre deux espaces, l'espace *cis* et l'espace *trans*, où prévalent des règles sémiotiques (et sémantiques) différentes : l'espace *cis* est celui de notre vie quotidienne ; l'espace *trans* est la combinaison d'une source lumineuse et d'un jeu de formes, le plus souvent bidimensionnelles. Sémantiquement cette combinaison conduit quasi automatiquement à y concevoir un monde magique ou transcendant.
- 28 Cet effet de séparation entre sacré et profane était classiquement recherché dans le vitrail décrit plus haut. Nous le découvrons également dans le théâtre d'ombres, chinoises ou turques. Translucidité et diffusion contribuent puissamment à cet effet, car les images perçues sont ici strictement bidimensionnelles. Dans l'image écranique (filmique ou télévisuelle) le spectateur se projette « de l'autre côté » du plan-indexical, assumant de ce fait la coupure sémiotique indispensable au transfert. Le fonctionnement est donc analogue, à ceci près que l'image contemplée est virtuelle.
- 29 Mais on peut estimer que la simple transparence, qui nous permet de voir des images complexes à travers une fenêtre (ou les lentilles d'une paire de jumelles) nous place dans une situation de voyeur, sémiotiquement différente, du fait de cette coupure, de celle d'un spectateur direct.
- 30 L'inventaire du sémantisme des césies présente d'autres plans de séparation de ce type, comme le plan d'eau, où l'effet de la transparence est renforcé par les lois optiques de la réfraction. Ce qu'on voit dans l'eau semble se passer dans un autre monde, voire dans l'Autre Monde. Ainsi s'explique le potentiel féérique de l'aquarium, ou même du simple bocal à poisson rouge, et la fascination que peuvent exercer des films comme *Le grand bleu* ou *La Voie de l'eau*, le deuxième volet d'*Avatar*.
- 31 Le plan-index a deux dimensions et est analogue au cadre (cf. Groupe μ , 1992, chap. XI), qui remplit la même fonction par une ligne à une dimension : le premier sépare deux espaces, le second deux portions de surface. La rigidité, et même la matérialité de ce plan, varient largement. Il peut même devenir virtuel à son tour, comme dans le théâtre, où il est conventionnel, à peine suggéré par le rideau de scène relevé, c'est-à-dire encore symbolique.
- 32 Plus simplement on constatera qu'un artiste peut recourir à la césie pour faire apparaître des oppositions intéressantes. C'est le cas du sculpteur Félix Roulin, dont l'œuvre sera commentée ci-après (§ 5).

3.3.2. L'harmonie

- 33 Nous venons d'examiner la césie comme composant individuel d'un signe visuel, mais on peut concevoir une syntaxe des césies entre elles, et donc des règles d'harmonie. Comme ailleurs (musique, couleur, texture...) il s'agira de contraintes établissant un ordre, comme il apparaît dans les propositions théoriques formulées par Caivano (1991). En sélectionnant des césies appartenant à l'un quelconque des plans de la figure 5, on obtiendra des énoncés harmonieux. Les corpus rassemblés jusqu'ici ne permettent pas d'en dégager des signifiés clairement circonscrits.

Figure 5



Quelques types d'harmonie césique (d'après Caivano)

3.3.3. Un exemple d'exploitation de la syntaxe intercésique : le blason

- 34 On peut néanmoins repérer des corpus fondés sur cette syntaxe intercésique. Dans les exemples allégués jusqu'ici (le vitrail roman, le théâtre d'ombres turc, la mosaïque byzantine...), une césie déterminée est associée à une catégorie d'images déterminée en vue d'obtenir, ou de renforcer, un effet déterminé. Dans le cas du blason, une syntaxe complexe a été formulée pour codifier les relations entre trois césies : l'éclat des métaux, le brillant des émaux et la matité des fourrures ou « panes »⁸.
- 35 Cette syntaxe normative se ramène à une loi, la « loi de voisinage », que Pastoureau (1986 : 205) considère comme la seule véritable règle de l'héraldique, rigoureusement respectée (du moins dans les premiers temps). Elle s'énonce comme suit : « Jamais métal sur métal, ni émail sur émail, ni panne sur panne ». Sa formulation est négative et elle établit trois catégories de signes, correspondant à autant de césies de diffusivité décroissante : spéculaire vs brillant vs mat, pouvant se réaliser dans les matériaux suivants : métaux vs émaux vs fourrures. Elles occupent respectivement les zones 1, 2 et 3 de la figure 4 (à gauche) car leur transmissivité est nulle⁹. Or on peut ajouter une seconde règle, rappelée par Neubecker (1988 : 86), et qui cette fois s'énonce positivement : « L'or ou l'argent doivent figurer au moins une fois dans tout blason ». Cette règle, que nous appellerons « loi de présence minimum », ne contredit pas la première mais au contraire la renforce, en associant fermement l'or et l'argent dans une catégorie césique spéciale : les métaux.
- 36 Peut-on déjà repérer des contenus à ce niveau ? Comme l'ont souligné tous les commentateurs (e.g. Gage, 1993 : 80), l'éventail des signifiants a pour commun

dénominateur leur coût élevé et leur rareté, qui en font l'exclusif apanage de la noblesse, et non leur éclat lumineux puisque celui-ci s'échelonne entre 100 % et 0 % de diffusivité. La motivation de ces choix est la possibilité de réaliser entre eux des contrastes perceptibles de loin.

37 On ne pourra comprendre ce système étrange et complexe qu'en y distinguant plusieurs niveaux d'articulation, tels que chacun comporte des déterminants qui ne se retrouvent pas dans le suivant (voir tableau, fig. 6). Coiffant le tout se trouve le système des césies, formé de trois catégories césiques et constituant sa structure profonde ; il est donc virtuel. Il est structuré par la loi de voisinage et la loi de présence minimum. Ce modèle, pour être utilisé, doit être traduit en termes concrets. À cet effet on a codifié un métalangage verbal (le « blasonnement ») et une procédure d'énonciation physique (l'« écu »), qui sont autant de « traductions »¹⁰. Ainsi la structure profonde peut se transformer en structures de surface.

Figure 6

MODÈLE VIRTUEL (structure profonde : règle de voisinage + règle de présence minimum)	SYSTÈME DES CÉSIES (catégories)						
	MÉTAUX		ÉMAUX				FOURRURES
TRADUCTION VERBALE (« Blasonnement »)	Or	Argent	Gueules	Azur	Sinople	Sable	Hermine Vair
TRADUCTION MATÉRIELLE structure de surface : pigments et dessins sur supports divers	COULEURS						TEXTURES
	Jaune	Blanc	Rouge	Bleu	Vert	Noir	 

Tableau. Le régime césique du blason

38 L'appellation héraldique des couleurs du blason n'évoque pas directement une nuance ou une teinte mais bien la matière qui en est le support, et avec elle la césie qui la caractérise. Ce rapport a disparu dans leur dénomination ordinaire.

39 Sur le plan des objets réels, l'éclat métallique est tout à fait différent du brillant de l'émail et de la matité des fourrures. Pourtant, en pratique, les armoiries sont généralement peintes, brodées, ou gravées dans la pierre, c'est-à-dire qu'elles ne sont ni en or ni en argent et plutôt rarement en émail.

40 Dans le cas des fourrures l'héraldique fait appel à un autre type de liaison encore. Au lieu d'une représentation mimétique, par exemple à l'aide de rayures qui figureraient les poils, on a eu recours à des motifs répétés qui, surtout vus de loin, en font des textures. Or on sait (Groupe µ, 1992, 2024) que la texture est une microtopographie et possède un signifié tactile puissant, qui s'associe à une dimension césique.

41 On voit ainsi que le blason est gouverné comme en sous-main par le concept de césie, farouchement préservé dans sa traduction verbale, alors même que sa réalisation pratique ne comporte aucune des césies de base. Au cours du passage entre ce modèle fantasmé et ses réalisations concrètes sont apparus et ont été résolus de façon originale des problèmes de traduction d'une sémiotique à l'autre, notamment via des textures.

4. Rhétorique de la texture et de la césie

- 42 Plusieurs raisons légitiment de traiter simultanément la rhétorique de la texture et celle de la césie : caractéristiques de la surface, comme la couleur, ces deux paramètres plastiques sont également affectés par le choix des substances constitutives des matériaux et par la nature des subjectiles. En outre, on s'avise aisément que l'établissement des normes obéit dans les deux domaines à des règles semblables.

4.1. Normes de la texture et de la césie

- 43 Une rhétorique suppose que deux unités au moins sont présentes ; nous devons donc énumérer les configurations possibles de la répartition entre textures (ou césies) d'une part, les trois autres paramètres de l'autre, dans un énoncé plastique donné.
- 44 Deux cas sont en principe possibles :
- a) l'énoncé plastique donné est homogène quant à sa texture ou à sa césie, mais accuse des variations quant aux autres paramètres plastiques ;
 - b) l'énoncé plastique donné accuse des variations de forme et/ou de couleur mais aussi de texture ou de césie¹¹. Si l'on y regarde attentivement, on verra que ce deuxième cas peut se réaliser de deux manières différentes : ou bien (b1) les variations texturales ou césiques épousent les variations des autres variables plastiques, ou bien (b2) elles en sont indépendantes : songeons, par exemple, à une tache rouge sur fond blanc, telle qu'une partie de la tache et du fond serait lisse, et que le reste, comprenant aussi une portion de la tache et du fond, serait rugueux ; ou encore à cette même tache dont deux régions auraient des valeurs de transparence distinctes¹². On aurait ainsi trois cas, que nous appellerons, pour faire court : (1) homogénéité de la texture (ou de la césie), (2) variation concomitante, et (3) variation contradictoire.
- 45 Quel est le statut de ces trois cas, relativement à la rhétorique ?
- 46 Dans le premier cas (homogénéité), la texture ou la césie est neutralisée, et est privée de pertinence : l'absence de variation lui ôte tout pouvoir discriminateur. Pas de rhétorique dans ce cas.
- 47 Pour le second cas (concomitance), nous avons également une sorte de degré zéro qui semble bien être une application d'une règle générale de concomitance¹³ : à la variation de la couleur doit correspondre une variation texturale ou césique.
- 48 Ces deux premiers cas sont des applications de la règle générale d'isoplasmie. Mais cette règle ne s'applique pas de la même manière : dans le premier, il y a isoplasmie du plan de l'expression, mettant en évidence l'homogénéité de l'énoncé et son caractère intégrateur ; dans l'autre cas, l'isoplasmie met en évidence la relative indépendance des unités à l'intérieur de l'énoncé. On va voir que cette distinction entre les deux types de degrés zéro est riche d'implications.
- 49 Le troisième cas crée indubitablement la figure rhétorique : une répartition contradictoire des plages viole, en effet, la norme de la concomitance isoplasmique.
- 50 À ces normes générales viennent évidemment s'ajouter les normes locales étudiées précédemment. Comme les formes, les textures et les césies peuvent conférer une régularité interne à un énoncé. On peut, par exemple, imaginer des gradations de grain dans un énoncé qui jouerait sur la variété de ces grains (ainsi que le fait Jacques

Carelman lorsqu'il reformule *Guernica* en papier verré, à l'usage des mal voyants), ou d'une toile où le peintre jouerait sur la variation de l'opacité.

4.2. Figures

- 51 La rhétorique apparaît dès lors ici comme assez simple : deux normes, et une seule famille de figures.
- 52 Nous sommes cependant restés ici au niveau des degrés zéro généraux. Et nous savons qu'il faut aussi faire jouer des normes de genre, historiquement localisées. Si on les fait intervenir, les énoncés où se manifestent l'homogénéité texturale aussi bien que la concomitance pourront également présenter des phénomènes rhétoriques.

4.2.1. Figures de l'homogénéité

- 53 L'homogénéité texturale ou césique est fréquente : pensons au fait que nombre d'énoncés — artistiques ou non — nous parviennent à travers des photos, qui homogénéisent la texture et la césie aux yeux de l'amateur moyen¹⁴. Mais les autres exemples abondent : peinture s'efforçant de gommer les matières, conformément à l'idéal du « tableau léché » longtemps prôné par l'Académie, églomisé, écran d'ordinateur, dévaluation des matériaux dans une conception formaliste et géométrique de l'architecture qui fut encore celle du Bauhaus et du style international, image télévisuelle, telle qu'on l'idéalise (le spectateur de la télévision, dans les situations les plus courantes, considère comme un bruit et non comme énoncé les lignes qui peuvent apparaître sur un appareil mal réglé, l'idéal étant la définition parfaitement « piquée »)¹⁵. Quoi de plus normal que tous ces phénomènes ? Dès qu'il y a signe, la substance de l'expression se donne à nous comme procédant d'une matière homogène.
- 54 Cependant, notre perception des énoncés visuels est fréquemment contaminée, comme déjà noté, par la fréquentation des spectacles naturels, où l'homogénéité texturale et césique est absente. Ce commerce avec les objets artéfactuels nous a, en effet, habitués à la variation concomitante.
- 55 Dans certains cas, l'uniformisation de la texture peut donc être sentie comme rhétorique, violant l'autre degré zéro. L'homogénéité apparaît ici comme une rhétorique potentielle, occultée et en sommeil. Cette rhétorique se réactualise obligatoirement si des raisons particulières, dans un énoncé plastique particulier, font attendre une texture ou une césie particulière à tel endroit particulier. Mais elle est toujours à la disposition du sujet recevant qui entend regarder les signes plastiques comme des signes et non comme des applications d'une technique historiquement localisée.
- 56 Ces figures, en l'occurrence, procèdent d'une adjonction. Elles neutralisent en effet les variations attendues, au profit d'un ordre qui intègre les unités : on a donc ajouté une « architexture » ou une « archicésie ».

4.2.2. Figures de la concomitance

- 57 La variation texturale est historiquement contenue dans certaines limites, liées aux techniques de production des signes plastiques. Une norme générique veut qu'un même

énoncé soit performé dans une seule « matière » (isomatérialité). Or une telle technique va le plus souvent dans le sens d'une occultation des variations. Le plus beau cas étant, une fois de plus, celui de la photographie (l'identité de papier et de bain assure l'homogénéité texturale et césique de l'énoncé). Notons cependant ceci, qui est important : il faut prendre les termes « technique » et « matière » dans un sens phénoménologique ; de ce point de vue il n'est pas vrai que la matière d'une terre de Sienne soit « la même » que celle d'un bleu de cobalt. La différence physique de pigment est cependant occultée, dans notre savoir, au profit de l'identité du véhicule, ici l'huile. C'est donc un apprentissage culturel — tel celui qui a créé pour nous la notion de « peinture à l'huile » — qui distribue la diversité et l'homogénéité suivant des règles chaque fois arbitraires et localisées historiquement. Ces règles sont si contraignantes qu'elles aboutissent à proposer aux artistes des répertoires de matières qu'il serait interdit de mélanger : pas de lavis avec la peinture à l'huile, pas d'aquarelle avec la sanguine, pas de gouache avec l'acrylique...

- 58 Mais ces règles culturelles créent la possibilité d'existence de nouvelles figures : pousser la variation au-delà des limites qu'autorise la règle de l'unité technique produit bien de telles figures. Il est dans la norme que tel peintre rende telle tache plus claire à l'aide de telle texture plus lisse, à condition de produire cette tache avec la même matière : il l'est moins qu'il le fasse par le collage d'un morceau de verre, produisant la césie de spécularité, comme dans la *Komposition mit quadratische Glasscheibe* de Carl Buchheister. Ce type d'écart peut porter le nom d'allomatérialité¹⁶. On a donc ici l'inverse de ce que nous observons dans le premier cas : là, la norme de la concomitance était violente par l'excès d'homogénéité ; ici, la norme de l'homogénéité est contestée par une exagération de la concomitance.
- 59 Ce genre de figure par allomatérialité peut connaître une variante particulière lorsque l'énoncé est par ailleurs iconique : l'énonciateur peut, en effet, utiliser des matières qui coïncident avec le référent du signe iconique (du sable, des grains de café, des pâtes alimentaires, du riz, des bouts d'étoffe...) Ainsi, Enrico Prampolini mélange du sable à ses huiles en certaines zones d'œuvres comme *Apparition plastique*. La coïncidence avec le référent peut être poussée très loin, comme dans ces « aquarelles » d'Andy Goldsworthy obtenues en laissant fondre puis sécher, sur de grandes feuilles de papier, de la neige prélevée en des lieux précisément référencés et servant de titres à ces « paysages ». Chargée de particules de toute espèce, cette neige atteste de l'authenticité de l'œuvre.
- 60 La rhétorique de la concomitance procède de toute évidence d'une substitution : le verre est substitué à une peinture déjà lisse mais n'offrant pas le même degré de spécularité, etc.

4.2.3. Figures de la variation contradictoire

- 61 Le troisième cas est le plus simple. L'écart qu'il institue viole, en effet, la norme de correspondance de la variation entre paramètres : à la variation d'un des trois paramètres doit correspondre une variation identique du paramètre restant, césie ou texture. Une répartition contradictoire de plages constitue donc un écart. L'opération est aussi de l'ordre de la substitution : la contradiction fait, en effet, exister simultanément sur le support deux découpages distincts.

- 62 D'autres figures proviennent en outre de normes socio-historiques. Il y a par exemple écart lorsque le matériau employé viole une conception socialement partagée d'une pratique, artistique ou autre. On pensera ainsi aux sculptures japonaises en neige durcie : ne sont-elles pas une insulte à la pérennité que vise toute sculpture ? De même, les œuvres en ouate, en pâtes italiennes collées ou en capsules de bouteille sont un pied de nez aux matériaux « nobles » de la sculpture traditionnelle. Il est vrai que ces cas se rencontreront le plus souvent dans des énoncés iconiques. Mais le degré conçu et la norme relèvent uniquement du plastique.

4.3. Effets et sémantisme

4.3.1. Figures de l'homogénéité

- 63 L'effet nucléaire de la figure par homogénéisation est triple. Tout d'abord, nous avons vu qu'elle jouait un rôle intégrateur, en renforçant l'unité de l'énoncé. Ensuite elle affirme la présence de la technique plastique, et donc la revendication du caractère sémiotique de l'énoncé. S'il s'agissait d'un objet, et non d'un signe, on observerait la variation concomitante.
- 64 On peut enfin dire que ce type de figure exalte le support : c'est lui qui semble présenter une texture ou une césie uniforme, avant tout avènement d'une forme. Si les formes se présentent avec cette homogénéité-là, c'est qu'elles sont en quelque sorte subordonnées à ce fond, et aux grands partis techniques pris dans la communication.

4.3.2. Figures de la concomitance

- 65 Ce type de figure affiche, au rebours de la précédente, le caractère relatif des techniques de production des signifiants. C'est particulièrement vrai de la figure par allomatérialité. Toutes ajoutent une composante « non préparée », « bricolée », qui constitue un des effets du genre très complexe qu'est le collage, genre que nous avons étudié par ailleurs¹⁷. Les arts contemporains offrent nombre d'exemples d'allomatérialité : chez Picasso ou Braque, le papier journal ou la toile cirée font irruption sur le tableau ; Kurt Schwitters va plus loin encore, puisque chez lui la rupture est exclusivement plastique — donc sans justification iconique, ce qui est encore le cas chez Picasso —, et qu'aucune matière ne domine vraiment.
- 66 « Non préparé » : au lieu de s'exhiber comme fini, l'énoncé montre les traces de son énonciation, d'habitude occultées. Effet renforcé encore lorsque le collage se fait avec des éléments identifiables du monde naturel : exhiber les matières brutes, c'est rappeler qu'elles interviennent d'habitude sous une forme culturalisée à l'extrême (terres finement broyées, pigments dilués). Ce type de figure joue donc un rôle référentiel, mais qui ne mobilise pas, ici, l'iconisme.
- 67 Un effet autonome fréquent de ces figures est l'emphase. Substituer un fragment de miroir à une surface de peinture lisse, c'est exalter cette césie, en la manifestant par la matière qui la possède au plus haut degré. C'est aussi insinuer que les techniques classiques sont incapables de produire un lisse, une specularité, une transparence ou un éclat véritables ; c'est de ce fait discréditer et refuser une esthétique du simulacre.

4.3.3. Figures de la variation contradictoire

- 68 Loin de neutraliser la texture ou la césie, comme le fait la figure par homogénéité, la variation de ces paramètres leur donne une indépendance vis-à-vis des autres couleurs. Textures et/ou césie se superposent à la couleur, comme pour la disqualifier ; et à la limite, elles disqualifient la forme comme telle en lui donnant un statut proche de celui du fond, où elles le relèguent.
- 69 Ce type d'écart est, sur le plan historique, relativement moins fréquent que le précédent, sans doute à cause de cette occultation des valeurs phénoménologiques de la texture et de la césie dont nous avons parlé, et qui est idéologiquement liée au rejet du corps. Ce refoulement pudibond n'est pas absurde car il apprécie justement — quoique négativement — les suggestions excrémentielles ou éjaculatoires des pigments étalés sur la toile (cette dernière elle-même pouvant évoquer le lit), selon des isotopies projetées constamment à l'œuvre. Il est d'ailleurs à noter que le métalangage propre à appréhender les textures et les césies a longtemps fait défaut à la critique artistique, apparemment si prompt à innover. Cette rareté relative du phénomène, ou en tout cas de ses manifestations les plus perceptibles, fait en sorte qu'il n'a engendré aucun degré zéro générique atténuant la figuralité.

5. Iconoplastique de la césie¹⁸

- 70 Un regard distrait pourrait laisser croire que la règle de concomitance entre unités iconiques et unités plastiques dégagée plus haut n'a aucune pertinence dans le cas de la césie. Si on considère par hypothèse que, dans un énoncé donné, les matières constitutives du matériau et celles du subjectile sont uniformes, alors, toute la surface de l'énoncé présente nécessairement les mêmes qualités césiques. Dans l'iconoplastique de la césie, la norme serait donc la non-concomitance, et ce serait la concomitance qui serait rhétorique.
- 71 La légitimité de cette hypothèse se voit au demeurant renforcée par certaines pratiques de production et de réception des énoncés visuels. Comme exemple de pratique de production, pensons à la technique assez généralisée qu'est la pose de vernis sur les tableaux peints à l'huile. Cette opération vise à protéger la surface peinte des agressions extérieures — poussière ou rayonnement ultraviolet —, mais a aussi pour effet de l'uniformiser en éliminant les embus, et en définitive toutes les différences de matité et de brillance. Du côté des pratiques de réception, on observera que le contact avec les œuvres d'art est le plus souvent assuré par des reproductions photographiques. Si celles-ci peuvent encore laisser apparaître les effets de texture, elles évincent impitoyablement les différences de césie.
- 72 Toutefois, on constate qu'il y a fréquemment concomitance. Celui ou celle qui ne connaît *Le Grand Déjeuner* de Fernand Léger (1921-1922) que par des photos est condamné à ignorer ce que le visiteur du MOMA peut constater : que des oppositions de césie viennent renforcer les autres contrastes manifestes dans cette œuvre (rondeurs vs angularités, mécanique vs humain, blanc/noir/couleurs primaires...) En effet, alors que l'ensemble se signale par sa matité, le noir de la chevelure des trois femmes est brillant, et le même noir utilisé pour certains accessoires de l'intérieur représenté est satiné.
- 73 De manière plus générale, le fait que les motifs iconiques soient traités séparément peut créer des différences de matière qui peuvent avoir une répercussion sur les

textures et sur les césies. C'est par exemple le cas dans le vitrail, où la variation thématique s'accompagne fréquemment de variation dans le niveau de translucidité, ou dans la broderie, où l'usage de matières différentes pour le fond et pour les motifs implique nécessairement des brillances différentes. Mais la question se pose évidemment de savoir si les différences de césie sont réellement perçues et si, dans l'affirmative, elles font l'objet d'un investissement sémantique.

- 74 On se trouve donc ici dans un domaine où il n'y a d'écart rhétorique que dans le cas où les différences de césie sont importantes et où la concomitance relaie d'importantes oppositions sémantiques.
- 75 On trouve un bel exemple de cette convergence dans le travail de Félix Roulin. Dans ses œuvres en métal, ce sculpteur fait puissamment se contraster les césies en jouant sur le bronze, l'acier inoxydable et le laiton nickelé : des visages anonymes et des membres grouillent et semblent émerger des profondeurs d'une matière brute ; c'est tantôt la gangue elle-même qui est brillante, les fragments de corps étant mats, tantôt ces derniers qui sont polis, la surface fissurée étant d'acier Corten.
- 76 Il s'agira donc ici, pour le spectateur, d'homologuer ces oppositions du plan de l'expression à des oppositions de contenu. Chose qui n'est pas malaisée lorsqu'un titre vient l'aider. C'est le cas avec *Les Âges de l'humanité* (2016) du même Roulin, haute pyramide effilée où s'étagent successivement pierre brute, pierre polie, fonte, acier Corten, inox et titane.
- 77 L'estampe japonaise elle aussi a joué sur la césie. Depuis sa naissance au XVIII^e siècle, elle a connu une évolution rapide et complexe, marquée par des innovations techniques permettant des effets de plus en plus diversifiés. Dans la variété dite *Beni-e* ou « images roses », les graveurs ont imaginé de mettre en valeur la figure représentée en saupoudrant le fond qui l'entoure avec une poudre de métal (cuivre) ou de mica, ou même d'une laque brillante. Le contraste de césie obtenu est délicat et peu voyant, mais agit néanmoins subliminalement pour faire baigner la figure dans une atmosphère idéalisée. L'autre variété à retenir ici, dite *Oshi-e* ou « images de tissu », est moins discrète et n'a d'ailleurs été qu'une mode passagère. Elle a consisté à découper des morceaux de riches tissus selon la forme des habits d'un personnage représenté, puis à les coller soigneusement à l'emplacement correspondant. On devine qu'il s'agissait de renforcer l'illusion réaliste, dans une tradition d'art mimétique... à moins qu'on y voie une anticipation de ce qui serait appelé, bien plus tard, *ready-made*. En tout cas, ces deux techniques ont en commun d'hyperboliser le principe de concomitance.

BIBLIOGRAPHIE

AAVV, 2004, *Plasticité, sémiotique et nouvelles technologies*, n° spécial de *Visio*, t. 9, n°s 1-2, printemps-été 2004.

AMUCHÁSTEGUI, Rodrigo Hugo, 2002, « Las superficies del poder : consideraciones sobre la cesía como tecnología pedagógico-política », in CAIVANO, AMUCHÁSTEGUI, LOPEZ (dirs) : 7-13.

ANDERSSON, Fred, 2008, « Groupe μ and the System of Plastic Form », *Heterogénesis. Revista de artes visuales* : 57-58.

BADIR, Sémir, KLINKENBERG, Jean-Marie (dirs), 2008, *Figures de la figure. Sémiotique et rhétorique générale* (= Nouveaux actes sémiotiques, Recueil).

BASCH, Sophie, CHUVIN, Pierre, 2007, « Le Théâtre des masques (Introduction) », in BASCH & CHUVIN (dirs), *Pitres et pantins : transformations du masque comique, de l'antiquité au théâtre d'ombres*, Presses de l'Université de Paris Sorbonne : 7-18.

CAIVANO José Luis, 1998, « Color and Semiotics: a Two-way Street », *Color Research and Application*, 23, 6 : 390-401.

CAIVANO José Luis, AMUCHÁSTEGUI Rodrigo Hugo, LOPEZ Mabel Amanda, (dirs), 2002, *Color, arte, diseño y tecnología. ArgenColor 2000. Actas del Quinto Congreso Argentino del Color*, Buenos Aires, La Colmena.

CAIVANO, José Luis, 1991, « Cesia: A system of Visual Signs Complementing Color », *Color research and application*, 16, 4 : 258-268.

CAIVANO, José Luis, 1996, « Cesia: its Relation to Color in Terms of the Trichromatic Theory », *Die Farbe*, 42, 1-3 : 51-63.

CAIVANO, José Luis, 2002, « Evaluación de la apariencia por medio del color y la cesia : estimación visual y comparación con muestras de los atlas », *Argencolor 2000* : 411-415.

DAMISCH, Hubert, 1979, « Sur la sémiologie de la peinture », in Seymour CHATMAN, Umberto ECO, Jean-Marie KLINKENBERG (dirs), *A semiotic Landscape. Panorama sémiotique. Proceedings of the 1st Congress of the International Association for Semiotic Studies*, Den Haag, Paris, New York, Mouton : 128-138 (aussi publié dans *Macula*, 2, 1977 : 17-23).

D'HAUCOURT, Geneviève & DURIVALT, Georges, 1956, *Le Blason*, Paris, Presses universitaires de France (= Que sais-je ?, 336).

ÉDELIN, Francis, 2020, *Entre la lettre et l'image. À la recherche d'un lieu commun*, Louvain-la-Neuve, Academia (= Extensions sémiotiques).

FLOCH, Jean-Marie, 1981a, *Sémiotique plastique et langage publicitaire*, Actes sémiotiques, 3, 26.

FLOCH, Jean-Marie, 1981b, « Kandinski : sémiotique d'un discours plastique non figuratif », in AA.VV. : 135-157.

FONTANILLE, Jacques, 1995, *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, Presses Universitaires de France (= Formes sémiotiques).

GAGE, John, 1993, *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, London, Thames and Hudson.

GARAVAGLIA, Julieta, 2002, « Transparencia, translucencia, brillo y mate. Análisis de casos : el libro », *Argencolor* : 48.

GREIMAS, Algirdas Julien, 1984, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, n° des Actes sémiotiques, Documents du Groupe de Recherches sémio-linguistiques, VI, 60.

GROUPE μ , 1977, *Rhétorique de la poésie, Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Complexe.

GROUPE μ (dir.), 1978, *Collages*, Paris, U.G.E. (= 10/18, 1277, *Revue d'Esthétique*, 1978, 3-4).

GROUPE μ (dir.), 1979a, *Rhétoriques, sémiotiques*, Paris, U.G.E. (= 10/18, 1324, *Revue d'Esthétique*, 1979, 1-2).

- GROUPE μ , 1979b, « Iconique et plastique. Sur un fondement de la rhétorique visuelle », in GROUPE μ (dir.) : 173-192.
- GROUPE μ , 1992, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Le Seuil (= La Couleur des idées).
- GROUPE μ , 2015, *Principia semiotica. Aux sources du sens*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles.
- GROUPE μ , 2021, « L'index. Un dispositif sémiotique puissant et méconnu », in Denis BERTRAND et Ivan DARRAULT-HARRIS (dirs), *À même le sens. Hommage à Jacques Fontanille*, Limoges, Lambert-Lucas : 253-263.
- GROUPE μ , 2024, *Nouveau traité du signe visuel*, Paris, Allia.
- HOMER, William Innes, 1964, *Seurat and the Science of Painting*, Cambridge, M.I.T. Press.
- JOFRÉ, Varinnia, 2002, « Color y cesía en la escultura del siglo XX », *Argencolor* : 59.
- KLINKENBERG, Jean-Marie, 2000, *Précis de sémiotique générale*, Paris, Le Seuil (= Points Essais, 411).
- LEYMARIE, Jean, 1961, *Braque*, Genève, Skira.
- LOPEZ, Mabel Amanda, 2000, « Terminos básicos de cesía : un modelo lingüístico para el español », *Argencolor 1998* : 63-67.
- LOPEZ, Mabel Amanda, 2002, « El Punto de vista del sujeto en la construcción de forma, color y cesía », *Argencolor 2000* : 161-167.
- NEUBECKER, Ottfried, BROOKE-LITTLE, John Philip & TOBLER, Robert, 1988, *Heraldry, Sources, Symbols and Meaning*, London, Macdonald & Co.
- PARRET, Herman, 2008, « La Rhétorique de l'image : quand Alberti rencontre le Groupe μ », in BADIR & KLINKENBERG (dirs) : 143-154.
- PASTOUREAU, Michel, 1986, *Figures et couleurs. Étude sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Le Léopard d'or.
- PAYANT, René, 1980, « L'Art à propos de l'art. Citation et intertextualité », *Parachute*, 17 : 25-32.
- RONCHI, Lucia Rositani, CAIVANO, José Luis. 2002, « Naming the Appearance of Patterned Complex Displays », *Argencolor* : 111-112.
- ROQUE, Georges, 2010, « À propos du *Traité du signe visuel* : une remarque et deux questions », *Actes Sémiotiques* ; en ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3128>.
- SONESSON, Göran, 1987, « Notes sur la *macchia* de Kandinsky : le problème du langage plastique », *Actes sémiotiques*, 10, 44 : 23-28.
- SONESSON, Göran, 2004, « Retour sur la matière du sens à l'ère de la production digitale, AA.VV. : 215-234.
- VARELA, Diana, 2000, « Percepción visual, incidencia y significación de las modalidades de distribución espacial de la luz (cesía) en el diseño textil », *Argencolor 1998* : 235-241.

NOTES

1. Les travaux sur la césie ont principalement été effectués par José Luis Caivano et son équipe à l'université de Buenos-Aires : Amuchástegui, 2002 ; Caivano, 1991, 1996, 2000, 2002 ; Garavaglia, 2002 ; Jofré, 2002 ; Lopez, 2000, 2002 ; Ronchi et Caivano, 2002 ; Varela, 2000. L'ouvrage de Jacques

Fontanille (1995) est un des tout premiers à se pencher sur la sémiotisation de la lumière, ce qui l'amène à traiter du reflet ou de la transparence, qui sont en effet des phénomènes césiques ; mais ces phénomènes ne sont pas isolés dans leur spécificité et leur signification est traitée par le recours à des procédures logiques à priori, comme le carré sémiotique.

2. Ainsi décrit par le physicien allemand H.-W. Dove : « Quand deux masses de lumière agissent ensemble sur les yeux, on perçoit le lustre, à condition d'être en même temps rendu par quelque moyen conscient qu'il y a effectivement *deux* masses de lumière » (*apud* Homer, 1964).

3. Un autre type de césie mène aussi à une instabilité délibérée de la perception : celle qui fait varier la couleur d'une image selon l'angle sous lequel on l'examine. Encore peu explorée, cette césie est cependant déjà exploitée par certains artistes... et par nos cartes bancaires et nos billets de banque.

4. Mais elle ne caractérise pas la césie en tant que telle, puisqu'on peut en dire autant de la couleur, du parfum, de la forme, du volume, de la consistance, etc.

5. Une autre réaction, elle aussi une échappatoire, consiste à considérer l'effet-miroir comme l'indice d'une perfection technique (par exemple avec la peinture métallisée des automobiles).

6. En littérature, Albert Giraud et Jules Laforgue ont déployé ce thème.

7. Sur le concept d'index, cf. Groupe μ , 2021.

8. Pour une première approche des césies dans le blason, cf. Édeline, 2020.

9. Il n'y a ni transparence ni translucidité, donc rien n'est transmis.

10. On mentionnera pour mémoire un quatrième niveau de traduction : celui d'un métalangage plastique en noir et blanc à l'aide de textures de points et de hachures (d'Haucourt et Durivault, 1856 : 46, Klinkenberg, 2000 : 142).

11. Un troisième et un quatrième cas seraient théoriquement à envisager : (c) : celui où l'énoncé serait totalement homogène quant aux quatre paramètres plastiques, et (d) celui où l'énoncé serait homogène quant à la forme et à la couleur, mais varié quant à la texture et/ou à la césie. Il s'agit cependant de deux cas purement théoriques. Dans (c), il n'y aurait tout simplement pas d'énoncé puisqu'il n'y aurait aucune figure (au sens non rhétorique). Dans (d), la variation de texture et/ou de césie perçue créerait *ipso facto* une forme, ou une figure, ce qui nous ramène au cas (b).

12. Le lecteur attentif (ou la lectrice idem...) de la note précédente pourrait nous objecter que ce cas est tout aussi théorique que le (d) : des variations de texture ou de césie dans une plage homogène quant à la couleur créent, en effet, une forme distincte. Il faut cependant rappeler qu'il existe des échelles de prégnance, aussi bien sur le plan de la texture et de la césie que sur celui des autres paramètres plastiques. Dans l'exemple que nous donnons, les identités de la forme et de la couleur sont très accusées ; les variations de la texture et/ou de la césie, moins accusées, créent donc des formes à l'identité moins prégnante, et peuvent être considérées comme secondes (dans tel autre contexte, la variation de couleur — par exemple, deux nuances proches de vert d'eau — pourrait être seconde par rapport à une opposition texturale très marquée lisse-granuleux ou à une opposition césique transparent-opaque).

13. Par concomitance, on veut dire que, dans un énoncé comportant des signes iconiques et des signes plastiques, les unités relevant d'un plan, lorsqu'elles sont ségrégées dans l'ensemble de l'énoncé, coïncident avec des unités ou des parties d'unités de l'autre plan. Autrement dit, les signifiants d'une entité iconique coïncident généralement avec les signifiants d'une entité plastique et vice versa. Cette règle de concomitance semble découler du regard porté sur les spectacles naturels. Dans leur cas, ce qui serait ailleurs désigné comme le plastique n'est présent que comme le serviteur de la reconnaissance et se résorbe dès lors entièrement dans le spectacle. Ce mode de lecture est volontiers transposé aux énoncés artificiels ou réputés tels. Telle tache rouge est là, semble-t-il, pour permettre l'identification de la veste de tel personnage ; tel empâtement est là pour buriner le visage de tel autre : ces traits sont donc autant de déterminants. Cette règle de concomitance iconoplastique n'a évidemment de pertinence que

dans le cas d'un énoncé iconoplastique. Elle cesse bien sûr d'en avoir dans le cas d'énoncés purement plastiques. Cependant, dans ce cas, joue une autre règle de concomitance : celle des paramètres du signe plastique. À une homogénéité de forme correspondra généralement une homogénéité de couleur ou de césie. Cette attente de concomitance s'explique par le mode de production des figures (au sens perceptif du mot) : une figure, que son contour rend toujours distincte du fond, s'obtient autant par la reconnaissance de zones homogènes quant à leur couleur ou leur texture que par la reconnaissance de formes proprement dites. L'évidence des figures est donc favorisée par la redondance des découpages observés dans les quatre ordres du plastique. Notons au passage que la règle de concomitance iconoplastique s'enrichit de cette deuxième règle de concomitance purement plastique. Dans le cas d'un énoncé iconoplastique, la concomitance sera donc celle d'une unité iconique d'un côté, d'une forme, d'une couleur, d'une texture et d'une césie de l'autre. Les écarts rhétoriques seront souvent des tentatives pour contredire la tendance à la concomitance. (Certains peintres ont pu décrire explicitement cette concomitance comme une servitude dont il importait de se libérer. Citons par exemple ce propos de Braque : « La mise au point de la couleur est arrivée avec les papiers collés [...]. Là on est arrivé à dissocier nettement la couleur de la forme [...]. La couleur agit simultanément avec la forme, mais n'a rien à faire avec elle » [cité par Leymarie, 1961 : 56]).

14. Notons cependant que si l'amateur encore livré aux laboratoires conserve seulement le maigre choix entre le mat, le semi-mat et le glacé, des effets d'écarts texturaux et césiques ont depuis longtemps été introduits dans la photographie d'art et/ou professionnelle.

15. Autre exemple du même type : une diapositive projetée sur écran perlé gagnera sans doute un aspect supplémentaire de grain qui n'existe pas sur le transparent. Mais il s'agit là d'un aspect que le spectateur neutralise, le perlé ayant pour but de donner plus de luminosité au support.

16. Cf. Groupe μ , 1978.

17. Cf. Groupe μ , 1978. Cet effet est accentué lorsque la matière utilisée a une justification iconique (du sable collé sur un tableau représentant une plage). Transformation iconique, qui joue sur un rapport méréologique Π (de tout à partie) et produisant un effet d'indicialité.

18. Sur la notion d'iconoplastique, v. Groupe μ , 1992, 2024, Parret, 2008.

RÉSUMÉS

La distinction entre plastique et iconique est devenue classique en sémiotique visuelle et la littérature sur les paramètres des énoncés plastiques (formes, couleurs, textures) est devenue importante. Cependant, un quatrième paramètre plastique est fréquemment négligé : la césie, phénomène dont la substance est la distribution spatiale des rayons lumineux et qui produit divers sémantismes comme « poli », « mat », « transparent », etc. Le présent article vise à établir une systématique générale de la césie, fondée sur les césèmes de base que sont la diffusivité, la perméabilité et l'absorptivité. Les contenus césiques sont ensuite envisagés dans les relations syntaxiques qu'ils sont susceptibles d'entretenir entre eux ou avec d'autres données plastiques. Sont enfin envisagés les fondements d'une rhétorique des césies.

The distinction between plastic and iconic has become classical in visual semiotics, and the literature on the parameters of plastic statements (forms, colours, textures) is now abundant. However, a fourth plastic parameter is frequently neglected : the cesia, a phenomenon whose substance is the spatial distribution of light rays and which produces various signifieds such as

“polished”, “matte”, “transparent”, etc. This paper attempts to establish a general systematization of cesia, based on the basic cesemes of diffusivity, permeability and absorptivity. The syntactic relations between cesic contents and other plastic data are then considered. Finally, the foundations of a rhetoric of cesias are discussed.

INDEX

Keywords : visualization, plastic, rhetoric, texture

Mots-clés : visualisation, plastique, rhétorique, texture

AUTEURS

LE GROUPE M

FRANCIS ÉDELINE

 **IDREF** : <https://idref.fr/032167342>

 **VIAF** : <http://viaf.org/viaf/161366899>

 **ISNI** : <https://isni.org/isni/0000000115815024>

 **BNF** : <http://data.bnf.fr/ark:/12148/cb12325085s>

JEAN-MARIE KLINKENBERG

 **IDREF** : <https://idref.fr/026950960>

 **VIAF** : <http://viaf.org/viaf/31998432>

 **ISNI** : <https://isni.org/isni/0000000121266105>

 **BNF** : <http://data.bnf.fr/ark:/12148/cb11909858j>

Basé à l'Université de Liège, le Groupe μ poursuit depuis cinquante ans des travaux transdisciplinaires en théorie de la communication linguistique ou visuelle et en sémiotique. Après avoir renouvelé profondément la rhétorique (notamment avec *Rhétorique générale*, 1970, traduit dans une vingtaine de langues et salué par la revue *Sciences humaines* comme un des cent livres marquants du xx^e siècle, *Rhétorique de la poésie*, 1977 et *Figuras, conocimiento, cultura. Ensayos retóricos*, 2003) et refondé la théorie de l'image (notamment avec son *Traité du signe visuel*, 1992, bientôt mis à jour grâce à un *Nouveau traité du signe visuel*, 2024), le collectif s'est attelé à redéfinir la théorie du sens dans une optique cognitiviste (*Principia semiotica. Aux sources du sens*, 2015). Outre des ouvrages collectifs comme *Collages* (1978), *Rhétorique, sémiotique* (1979), *Rhétoriques du visible* (1996), on lui doit une soixantaine d'articles en revues ou en volumes. Outre les membres titulaires actuels — Francis Édeline et Jean-Marie Klinkenberg — le Groupe a compté Jacques Dubois, Francis Pire, Hadelin Trinon et Philippe Minguet.

Grammaire agentielle cognitive de constructions

Explorations sémiotico-linguistiques des origines de la représentation incarnée

Sergio Torres-Martínez

NOTE DE L'AUTEUR

Still missing the gist of cognition: That the body, and not the brain alone, is predictive and obeys entropy reduction rules that are not given, but earned at every step.

Sergio Torres Martínez, 2023, réponse à Adele E. Goldberg et Gary Marcus sur Twitter

1. Introduction

- ¹ Cet article tente d'établir des liens conceptuels entre la sémiotique et la linguistique cognitive. En ce sens, il apparaîtra nécessaire de relever la fonction des signaux, des signes et des systèmes de signification dans le processus de reconstruction du monde opérée par la langue. En particulier, il m'importera ici d'évaluer dans quelle mesure, et avec quelles conséquences, les parleurs construisent leur réalité à partir de leur expérience avec le monde physique. Les signes linguistiques seraient donc censés représenter une réalité pré-linguistique, incarnée et, par conséquent, élaborés sur les informations fournies par des signaux procédant du corps intérieur et de l'environnement. C'est sous cet angle que toute description du système de représentation humain doit cerner l'expérience physique (iconique et indicielle) au plus près en s'écartant de la convention linguistique (les liens symboliques entre les constructions dans un système) conçue traditionnellement comme la porteuse de signification parmi les utilisateurs d'une langue.
- ² Il importe de voir que les liens entre sémiotique et linguistique cognitive explorés dans cet article surgissent des idées fondatrices d'autres champs de recherche dont

l'*inférence active* (désormais l'IFA), la *théorie du cerveau bayésien* (e.g. Knill & Pouget 2004), le *codage prédictif* (e.g. Clark 2013) et le *principe d'énergie libre* (the *Free-Energy Principle*, Friston 2009). Mon point de départ s'appuie donc sur la conviction que le problème de la division entre sémiotique et linguistique cognitive (saussurienne) surgit des visions opposées de la représentation (plus marquée par l'action du signe *au sens large* dans le cadre de la sémiotique et du signe linguistique plus restreint dans la linguistique cognitive). Pour mieux faire ressortir une optique plus vaste de ce phénomène, il est nécessaire de confronter les idées (saussuriennes) du signe dyadique, dominant la linguistique cognitive contemporaine, avec celles du signe triadique (peircien) dans le cadre d'un type de cognition incarnée radicale. Il s'ensuit que la présente théorie se fonde sur trois principes, à savoir :

- Toute représentation est le produit d'une évidence antérieure qui doit être confrontée aux expériences nouvelles.
 - On a donc affaire à un processus de représentations qui ne peut pas être divisé en des « états » représentationnels, d'où la formulation d'une frontière dynamique ou *Couche de Markov* (Markov blanket) qui n'est pas purement statistique.
 - Tout cela contrevient à la distinction courante dans les champs de la linguistique cognitive et la sémiotique selon laquelle la perception appartient au corps, tandis que la conceptualisation est produite dans le cerveau.
- 3 Pour clore cette introduction à la perspective cognitive incarnée, il ne reste plus qu'à présenter la définition de représentation guidant cette étude. Ainsi, la représentation est définie dans cet article comme

L'interaction entre les propriétés perceptuelles (affordances ou potentialités) des objets produisant la recomposition de l'expérience physique ce qui fournit des images plus ou moins fidèles de l'état du monde.

- 4 Dans le cadre de la *Grammaire Agentielle Cognitive de Constructions* (Torres-Martínez 2018)¹, la langue est un système de signes dont la fonction principale est de nous aider reconstruire la réalité. Dans cette optique, la structure de notre corps a évolué pour répondre aux contraintes de l'environnement. Dans le même temps, la conscience corporelle apparaît comme la force principale qui façonne le *Soi*, fournissant ainsi des intentions aux individus. Notre lien avec l'environnement s'accomplit grâce à notre capacité à nous adapter au monde de diverses manières. Par conséquent, l'évolution nous a donné la capacité de créer des concepts reflétant des objets, des événements et des entités spécifiques dans le monde. Dans ce contexte, le langage a évolué en tant qu'outil d'attribution de catégories par l'organisation de stimuli autrement anodines. Ces signaux, utilisés à l'origine par le corps pour informer le système des informations entrantes sur les variations du monde extérieur, ou informant le cerveau des états du corps interne, ont progressivement cédé la place à des échanges conscients entre des égaux concernant l'état du monde sous la forme d'icônes et des signes indexicaux. Plus tard, un code a été établi qui a fourni aux utilisateurs des symboles qui, néanmoins, ont conservé de nombreuses caractéristiques des icônes et des indices. De ce point de vue, il n'est pas surprenant que l'affirmation principale de cet article soit que les constructions ne sont pas les éléments constitutifs du langage. Un dispositif explicatif plus souple doit être introduit pour combler le fossé entre la perception et la conceptualisation : l'existence de schémas d'attachement constructionnels. Ces réseaux des relations sémiotiques relient les connaissances perceptives aux processus cognitifs d'ordre supérieur. La mémoire de signalisation corporelle est donc activée par des mécanismes de reconstitution spécifiques qui intègrent la cognition, la mémoire et la

conscience incarnées pour former différents types de concepts (prototypes, exemplaires et théories). Ainsi, « [l]a notion de monde naturel semble inséparable de celle d'intentionnalité dans la mesure où il semble être inévitablement le pôle "objet" vers lequel s'oriente tout acte noétique » (Bordron 2010, p. 255).

- 5 De ce fait, l'hypothèse de travail avancée ici est que toute construction symbolique est *triadique*, car elle code à la fois des contenus perceptuels et conceptuels facilitant l'action des agents sur le monde. Cette définition met en cause l'idée que la langue est un système sémiotique à part entière qui peut être manipulé de l'intérieur de soi-même d'une manière mécanique. (e.g. Gast et Koptjevskaja-Tamm 2022). Comme on le verra dans ce qui suit, la triadité des constructions est une avancée majeure dans la compréhension de la manière dont la langue est apprise, puisque la sélection de chaînes symboliques significatives est définie comme le résultat de la plasticité cognitive et les sélections des locuteurs, plutôt que sur des métaphores de stockage-récupération, comme cela a été le cas dans d'autres approches basées sur l'apprentissage en dépit de la génétique (par exemple : Cappelle et Depraetere 2016 ; Depraetere *et al.*, 2023 ; Goldberg 2019 ; Hilpert and Perek 2022 ; Leclercq 2022 ; Ruíz de Mendoza Ibáñez 2022).

1.1. Le pouvoir sémiotique des Affordances (potentialités)

- 6 Cette définition montre que le caractère médié des phénomènes de sens, au centre de la recherche sémiotique et linguistique, n'est pas absolu, car ce sont les objets et les entités (pas seulement l'acteur) qui fournissent les premières traces de signification nous poussant à agir (voir Torres-Martínez 2021c, d, 2022). Comme nous allons le voir plus loin, l'ensemble des possibilités d'action dans un éco-niche crée des liens entre les deux disciplines. L'on peut donc tenir comme règle de méthode l'abandon du signe comme unité de signification ce qui ouvrirait la porte à l'étude des expériences pré-cognitives, non-médiées et par la suite accessibles à l'expérience incarnée.
- 7 Selon Gibson (1977, 1979), la perception est directe (il n'est pas nécessaire de rajouter des informations mentales aux sensations), dirigée vers l'action, ce qui signifie que toutes les informations nécessaires guidant le comportement adaptatif d'un organisme sont déjà présentes dans l'environnement. De ce point de vue, les objets, les entités et les événements sont censés posséder des propriétés perceptuelles spécifiques (affordances) guidant nos représentations. Une affordance serait donc une potentialité d'action ou d'interprétation émanant des objets ou des entités devenant la cible d'un événement de perception. Par exemple, une porte suggère l'action d'entrer en un lieu (ou d'en sortir), même si elle n'est pas utilisée pour le passage d'un lieu à un autre. Néanmoins, à la différence de Gibson, la notion d'affordance développée dans cet article ne désigne pas seulement des événements de perception visuels. On pourrait même aller jusqu'à dire que les affordances constituent des ancrages proto-propositionnels nous fournissant des informations sur les propriétés des entités codifiées dans nos corps. En bref, la notion d'affordance implique trois conditions essentielles, à savoir : i) que l'environnement fait partie de notre esprit en termes de ce qui est pertinent pour les acteurs ; ii) que le corps n'est pas une capsule contenant un système perceptif autonome ; et ii) que l'esprit est prédictif bien au-delà des besoins fondamentaux de survie des organismes.

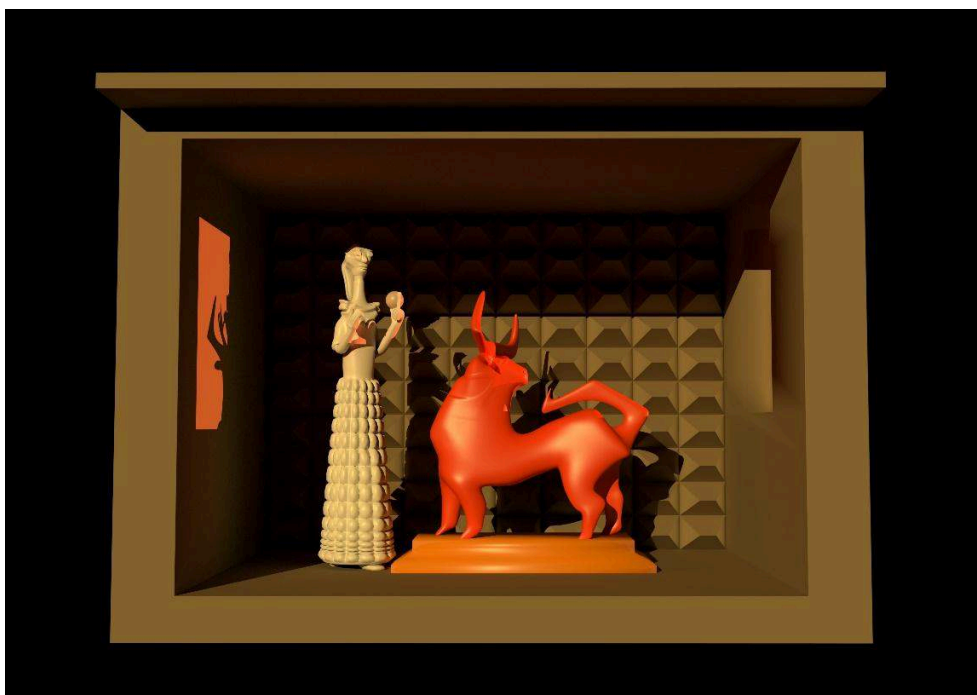
- 8 Comme on le voit dans la figure 1, les affordances suggérées par les entités ne sont pas conditionnées par les besoins représentationnels du perceuteur, car ce sont ces entités et les objets dans le monde qui guident l'événement de perception. Cela signifie que des propriétés associées à la femme peuvent être reconstituées en vertu de traits tels que la forme du corps, sa manière de se tenir debout, et, d'un point de vue culturel, à travers des éléments tels que les cheveux longs et la robe. Dans le cas du taureau, il est possible de l'identifier grâce à la forme des cornes (les affordances lui conférant du pouvoir). Les choses étant ainsi balisées, il est aussi possible d'interpréter cette image comme la mise en scène d'une opposition entre deux forces, à savoir, la rationalité représentée par la femme et la brutalité potentielle de la nature incarnée par le taureau rouge. Cette couche représentationnelle serait, pourtant, une reconstruction sémiotique à partir de signaux appréhendés par le corps². De ce fait, l'image reconstituée (à travers ses affordances) du taureau peut référer à des utilisations détournées, exprimables linguistiquement (par exemple, les forces incontrôlées de la nature représentées par le taureau peuvent être utilisées pour designer des émotions particulières) :

(1)

Le monde mugissait comme un **taureau sauvage** et le grand dieu fut réveillé par la clameur.

(fra-fr_web_2011_1M-sentences)

Figure 1.



La Dame au taureau (Hommage à Le Corbusier).

Dessin numérique créé par l'auteur.

- 9 Dans cet exemple, l'acte de « mugir comme un taureau sauvage » n'est pas simplement une isotopie, mais la reconstruction d'un événement dont les traits émanent d'une expérience avec le monde. L'existence des routines incarnées codifiées dans la langue n'est pas exclusivement un phénomène synchronique. En anglais ancien, par exemple, des mappages perceptifs permettaient aux locuteurs de reconstruire des événements associés au monde physique. Par exemple, dans le *Livre d'Exeter* (*Exeter Book*) on voit que

le *Riddle* 74 se sert des quelques verbes d'action pour liant le lecteur à des expériences incarnées :

(2)

Ic wæs fæmne geong, feaxhar cwene,
 [J'étais une jeune femme, une reine aux cheveux gris]
 ond ænlic rinc on ane tid;
 [une Guerrière sans perles pendant une ère de la saison;]
 fleah mid fuglum ond on flode swom,
 [je me suis envolée avec les oiseaux et j'ai nagé dans la mer]
 deaf under ype dead mid fiscum,
 [Je me suis plongé mort sous la vague parmi les poissons]
 ond on foldan stop — hæfde ferð cwicu.
 [et j'ai marché sur la terre- J'ai eu une âme vivante]

- 10 Comme on le voit, les verbes soulignés relient le lecteur aux événements décrits grâce à des mappages incarnés d'action associés à nos expériences avec l'air, la terre et la mer.
- 11 De même, en anglais médiéval, la connaissance du monde physique se révèle, comme dans le cas du *General Prologue* 11 de Chaucer :

(3)

That **slepen** al the nyght with open ye,
 [Ils **dorment** toute la nuit les yeux ouverts,]
 so **priketh** hem nature in hir corages.
 [à un tel point la nature leur **atteint**-elle dans ses cœurs.]

- 12 Dans ce passage, Chaucer fait référence aux rossignols, et comment la pulsion sexuelle les maintient éveillés la nuit au printemps (les rythmes homéostatiques des animaux deviennent des affordances pour la reconstruction située du concept d'oiseau dans ce cas). Le pouvoir du printemps est incarné par les oiseaux et projeté sur humains, au fur et à mesure qu'ils prennent conscience des cycles de la nature et de leur influence sur les organismes vivants.
- 13 Ces exemples montrent aussi la tendance des organismes à s'organiser d'eux-mêmes. Ainsi, les phénomènes sémiotico-linguistiques ne seraient que des manifestations des besoins d'auto-organisation des systèmes biologiques et sociaux pour parvenir à maintenir son équilibre lors de l'émergence d'états internes plus complexes. On obtient alors la structure caractéristique d'une sémosis incarnée ou le signe n'est plus au centre, mais un élément dans la construction des représentations. Pour rendre ceci manifeste, je propose de voir la rencontre entre sémiotique et linguistique cognitive comme un dialogue avec *l'autre* (voir notamment Biglari, 2019), et, dans un deuxième temps, comme la découverte d'une contiguïté entre disciplines ayant lieu dans un champ plus vaste, celui de la cognition incarnée. Bien que ce choix risque d'alourdir le bagage déjà lourd du métalangage sémiotique, le lecteur pourra constater que les termes introduits ne visent guère à isoler l'exploration sémiotique, mais à l'enrichir en la rendant plus proche de disciplines telles que la linguistique cognitive et les neurosciences. Ceci fait écho à l'appel déjà lancé par le Groupe μ (2011, p. 10) :
- Or un des intérêts de la sémiotique cognitive est de contribuer à abattre la muraille que le structuralisme avait édifiée entre les codes et les sujets sociaux. Mais son intérêt principal est peut-être d'en abattre une autre, à première vue plus infranchissable : celle qui sépare les sciences humaines des sciences de la nature.
- 14 À ce sujet, une précision préalable s'impose. Dans la mesure où il est englobant, le parcours proposé vise à désambiguïser le rôle de la sémiotique en tant que discipline pour la description des phénomènes naturels et sociaux. Sur la base de ce constat, je

montrerais que le rôle proposé ne serait autre que celui de « montrer » comment une méthode sémio-cognitive peut mettre en lumière des universaux sous-jacents (ce qui n'impliquerait point d'entonner le refrain de la certitude). Comme je l'ai montré ailleurs (Torres-Martínez 2021a, p. 142 ; voir aussi Torres-Martínez 2018a,b, 2019, 2020, 2021b, 2022a,b, 2023a,b), ceci impliquerait l'application des règles définies comme « une méthode pour 'éviter l'erreur qu'une certaine forme de vie nous a donnée à la suite d'une pratique déjà acquise dans des jeux du langage, c'est-à-dire 'la langue et la pratique à laquelle elle est associée' ».

2. L'opposition entre sémiotiques/linguistiques dyadiques et triadiques

- 15 Dans un sens plus large, cela veut dire qu'il existe un ample éventail de phénomènes relatifs au langage qui signent le lien intime entre la perception, la mémoire et la conscience. Sur la base de ces critères, la lecture sémiotique traditionnelle semble partir d'une opposition banale, à savoir (1) celle de la notion peircienne de signe comme reconstruction à trois voies de l'expérience (impliquant l'existence des icônes, des indices et des symboles) et (2) la division saussurienne du signe linguistique en signifié (concept) et signifiant (image acoustique). En particulier, l'opposition saussurienne offre une vision très limitée de la cognition humaine, car la langue est caractérisée comme un système autonome, parcellé en des états, qui peut être séparé de l'usage du locuteur (parole), et qui reste invariable à l'égard de la communauté qui s'en sert :

Si par rapport à l'idée qu'il représente, le signifiant apparaît comme librement choisi, en revanche, par rapport à la communauté linguistique qui l'emploie, il n'est pas libre, il est imposé. La masse sociale n'est pas un point consulté, et le signifiant choisi par la langue, ne pourrait pas être remplacé par une autre. Ce fait, qui semble envelopper une contradiction, pourrait être appelé familièrement « la carte forcée ». On dit à la langue : « Choisissez ! » mais on ajoute : « Ce sera ce signe et non un autre. » Non seulement un individu serait incapable, s'il le voulait, de modifier en quoi que ce soit le choix qui a été fait, mais la masse elle-même ne peut exercer sa souveraineté sur un seul mot ; elle est liée à la langue telle qu'elle est. (De Saussure, 1997 : 105.)

- 16 Cette vision du signe linguistique a été adoptée par la linguistique cognitive et ses disciplines filles, en particulier, les grammaires de construction (e.g. Goldberg 1995, 2006, 2019 ; Ellis & Wulff 2019 ; Tomasello 2003) pour qui la langue ne serait qu'un réseau de constructions, c'est-à-dire d'associations conventionnelles de forme et de fonction :

L'apprentissage d'une langue implique l'apprentissage des constructions, qui sont les correspondances forme-sens conventionnels utilisés dans une communauté linguistique. Les constructions incluent des morphèmes — la plus petite association de forme et de sens dans la langue — ainsi que des mots, des phrases et des séquences syntaxiques. (Ellis & Wulff 2019, p. 42 ; ma traduction.)

- 17 Le retour en force du structuralisme sémiotique, incarnée par la linguistique cognitive, n'est pourtant qu'un jeu de copier-coller où les linguistes puisent en définitive à la source saussurienne originelle selon laquelle la forme inclut la réalisation acoustique d'un concept (sous forme d'un signe spécifique), tandis que la fonction implique la signification réelle d'un signe linguistique pour un auditeur :

Le lien unissant le signifiant au signifié est arbitraire, ou encore, puisque nous entendons par signe le total résultant de l'association d'un signifiant à un signifié, nous pouvons dire plus simplement : le signe linguistique est arbitraire. Ainsi l'idée de « sœur » n'est liée par aucun rapport intérieur avec la suite de sons s-ø-r qui lui sert de signifiant ; il pourrait être aussi bien représenté par n'importe quelle autre : à preuve les différences entre les langues et l'existence même de langues différentes : le signifié « bœuf » a pour signifiant b-ø-f d'un côté de la frontière, et oks (Ochs) de l'autre. (De Saussure 1997, p. 100.)

2.1. La base saussurienne de la grammaire de constructions

- 18 Mais... la définition ci-dessus est-elle indiscutable comme le proclame avec confiance Saussure « Le principe de l'arbitraire du signe n'est contesté par personne » (1997, p. 100) ? Comme nous le verrons, la faiblesse principale du projet saussurien est que celui-ci dissocie perception et conceptualisation en posant les constructions conçues comme des unités de perception possédant une réalité psychologique intrinsèque :

L'importance psychologique dépend de l'expérience : hotdog, sushi et 寿司 signifient des choses différentes pour les personnes ayant une expérience culturelle et linguistique différente. C'est pourquoi, contrairement à la sensation, les unités de perception sont subjectives et ne peuvent donc pas être simplement mesurées en termes physiques. (Ellis & Wulff 2019, p. 47 : traduction par l'auteur.)

- 19 La prémisse en est que les constructions ont une réalité psychologique intrinsèque qui renforce la compétition symbolique. Ainsi, dans un article récent, Tachihara et Goldberg (2019) introduisent un argument séduisant : la connaissance des conventions linguistiques trouve son reflet dans la capacité des parleurs d'accéder à leur système conceptuel à travers la langue. Autrement dit, la manipulation de la connaissance symbolique des individus parvient à pénétrer cognitivement les capacités prédictives des sujets observateurs. La plus grande force de frappe de ce mouvement sémiolinguistique essentialiste est concentrée dans un livre récent (Goldberg 2019), où l'auteur, utilisant l'anglais comme seule langue d'analyse, se livre à des extrapolations non étayées concernant l'apprentissage de la langue, par exemple, en mettant en cause le rôle des locuteurs non natifs dans la construction de leurs expériences. Parvenue à ce point, Goldberg n'hésite pas à soutenir que les locuteurs natifs de l'anglais ont accès aux constructions, alors que les « apprenants » d'anglais langue seconde ne possèdent que des traces de langage.
- 20 Ce *bagage symbolique acquis par les locuteurs*, le *constructicon*, réduit la cognition, fondée sur la prémisse de la tabula rasa, au niveau de boîte à outils. On doit d'ailleurs souligner ici le fait que, comme on l'a déjà indiqué plus haut, la langue est, elle aussi, un outil prédictif dont nous nous servons pour parvenir à redéfinir des catégories dans le monde à partir des expériences incarnées. Ceci met en relief le caractère sémiotique de la langue en tant qu'élément dynamique participant d'une cohérence organisée autour d'un système émergent et adaptatif plus vaste :

Ainsi, ni la nature ni la culture ne doivent être posées comme des premiers, comme des postulats, ne doivent être conçues comme autonomes, mais doivent être vues dans leur inextricable relation. La culture n'est en effet rien d'autre que le nom que nous donnons à une adaptation donnée à un milieu complexe, à un système par lequel s'organisent les activités d'une collectivité. Ce système adaptatif peut être vu comme émergent : on le trouve en effet chez le ver de terre et la grenouille comme chez l'homme : il y a une culture chez la grenouille. (Groupe µ 2011, p. 8.)

3. La lien sémiotique/linguistique dans le cadre de l'inférence active

- 21 Nous avons vu précédemment que la *grammaire agentielle de constructions* (GAgxC) s'est inspirée de l'inférence active (IFA),³ une théorie qui trouve ses origines dans les travaux de Hermann von Helmholtz (1866) sur l'analyse par synthèse (Kersten et Yuille, 2006). Bien que sympathisant d'une grande partie du paradigme de l'IFA, je m'en écarte à plusieurs égards. Par exemple, mon point de vue sur l'IFA n'est pas hiérarchique. Cela signifie, entre autres, que les représentations ne sont pas considérées dans cet article comme des objets symboliques existant dans le cerveau, ce qui rend inutile la nécessité d'un traitement hiérarchique des représentations. En d'autres termes, le cerveau ne génère pas de modèles de lui-même et du monde à travers les calculs opérés sur les stimuli exogènes (Bolis & Schilbach 2017), car, comme nous le verrons, les systèmes stochastiques n'ont pas besoin d'un type d'IFA radicalement contrainte. En revanche, j'accepte volontiers une notion selon laquelle l'intégration de la perception et des concepts (pour la réduction de l'entropie, c'est-à-dire une mesure de l'erreur dans le processus d'auto-organisation), repose sur des processus de mappage cognitif (potentialités, voir la section précédente) qui se renforcent au fil du temps pour informer les acteurs de l'état du monde (voir notamment Torres-Martínez 2023c).
- 22 Ainsi, contrairement à la notion de représentation structurelle (Kiefer & Hohwy 2017), je privilégie l'idée d'affordance, c'est-à-dire des représentations iconiques incluant un contenu perceptif. Pourtant, la cognition incarnée n'offre pas une simulation de l'expérience facilitant l'ajustement des individus physiologiques dans le monde (e.g. Bouchard 2018 ; Godfrey-Smith 2013 ; Pradeu 2011 ; Queller & Strassman 2009), mais l'extension des mappages incarnés du monde à des conditions inattendues, élargissant ainsi la portée de l'action des acteurs au-delà de la correction mécaniste des informations antérieures (Clark 2013, p. 1), souvent associées aux représentations sensorielles « fictives » (voir Sun & Firestone 2020, pour une discussion plus étendue). Il faut aussi observer que, bien que la caractérisation incarnée des concepts favorisée dans cet article soit cohérente avec une vision du corps en tant que système en adaptation à son environnement, il est également vrai que des états d'équilibre peuvent être créés à partir de la manipulation du milieu. Voici comment je propose d'argumenter : 1) Les entités et les événements se présentant à l'expérience ne sont pas représentés par de types différents de concepts, mais par de réseaux de concepts fonctionnels et écologiquement valables, et 2) que ces concepts codent à la fois une description de la régulation homéostatique de l'organisme et un modèle statistique de l'environnement.
- 23 De ce fait, il est tout à fait juste de penser que les représentations n'ont pas besoin d'un second revêtement sémiotique par lequel ce qui est perçu est re-représenté comme un événement de perception (e.g. Mahon 2008, 2015 ; Mahon & Caramazza 2008 ; Mahon & Hickok 2016 ; Shay *et al.* 2018). En conséquence, l'assignation de catégories aux objets/entités dans le monde est un processus de reconstruction de la réalité par lequel l'action du monde sur les *espèces naturelles* (« natural kinds », c'est-à-dire, entités dans le monde), produit des effets auxquels on peut accéder de manière perceptuelle. L'essence des concepts se trouve ainsi à l'interface de la cognition et de certains schémas d'adaptation biologique à l'environnement, dont l'extension phylogénétique et la convergence écomorphologique. Par conséquent, les catégories sont formées à partir

de la combinaison de la perception, des croyances (hypothèses vraies/fausses), des désirs (attentes satisfaites/non satisfaites), etc., et des manières d'agir qui en résultent nous permettant de nous connecter avec le monde et d'autres organismes.

- 24 Cela signifie que l'auto-organisation biologique n'est pas définie nécessairement par des impératifs de survie. Un bon exemple de ceci est la façon comme les gens préfèrent souvent s'engager dans des comportements où l'incertitude, plutôt que la stabilité, peut conditionner leur survie (par exemple, les sports extrêmes) ; de plus, le but de faire de l'art, de l'humour, etc., est de pousser les limites de notre biologie afin de voir le monde différemment de ce qui nous est offert par nos sens. En d'autres termes, le comportement humain n'est pas déterminé exclusivement par des d'états biologiques conditionnés (états phénotypiques) nous aidant à nous adapter à un environnement partiellement connu (e.g. Friston 2012, 2013).

3.1. La langue comme outil prédictif

- 25 Considéré à la lueur de la discussion précédente, la langue nous aide à gérer l'incertitude par le biais d'un échafaudage sémiotique nous permettant à réduire / augmenter l'effet des événements ambigus. Sur la base de ce constat, la langue comporte un élément intentionnel (associé aux décisions), à savoir la réduction de la force de certaines particularités chez les acteurs participant à un événement communicatif. Cette caractérisation met en relief la portée de la langue en tant qu'élément de la cognition humaine et non simplement comme système isolé du corps. Par conséquent, la dimension intentionnelle du langage est déterminée par son caractère incarné en tant qu'outil pour élargir notre portée cognitive et gagner de l'influence sur les autres par le biais de l'ontogenèse.
- 26 Comme nous le verrons, les systèmes d'attachement constructionnel encodent d'informations spécifiques associées à des modalités telles que l'extéroception (c'est-à-dire la conscience de la position du corps dans l'espace), l'intéroception (informant le cerveau sur la stabilité des systèmes du corps intérieur) et la proprioception, informant « l'organisme sur l'angle articulaire, l'étirement musculaire et la tension des tendons » (De Vignemont 2019, p. 260 ; ma traduction).

3.2. L'émergence des systèmes d'attachement constructionnel

Le corps propre est dans le monde comme le
cœur dans l'organisme : il maintient
continuellement en vie le spectacle visible, il
l'anime et le nourrit intérieurement, il forme
avec lui un système.

Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la
perception*, 1945, p. 235

- 27 Le contenu linguistique codifie des informations multisensorielles (se présentant aux percepteurs grâce à des affordances) organisées et distribuées par des systèmes d'*attachement constructionnels* (SACs) spécialisés. Les SACs sont des relations sémiotiques dynamiques (pas seulement des « attracteurs indiciels » opérant dans un système close de relations sémiotiques, voir Seržant et Moroz, 2022) basées sur des hypothèses

construites à partir de représentations incarnées (RI). Ceci est exprimé explicitement dans la formule suivante :

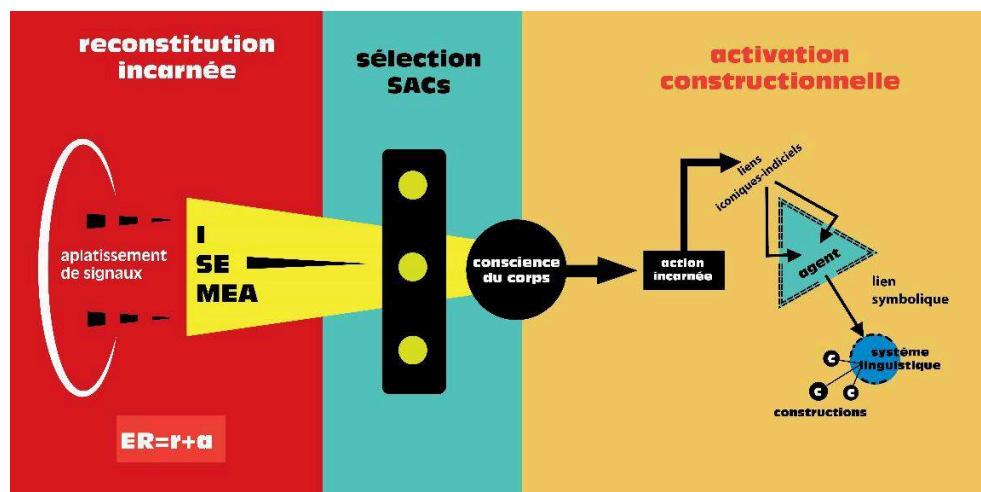
$$RI=r+a$$

- 28 Ici r représente les routines de reconstitution activées par les affordances (a) fournies par les entités/objets dans le monde (Gibson 1979, 1986). Cette approche écologique crée des rapports directs entre les objets et les sujets sans qu'il y soit pour autant le besoin de créer des représentations redondantes dans le cerveau pour décrire ces objets ou entités. Ce qui est intéressant, c'est le fait que tous les objets et les entités dans le monde sont susceptibles d'être perçus grâce à des propriétés perceptuelles particulières qui leur sont propres.
- 29 Ce qu'il me semble ici fondamental de noter, c'est qu'il est nécessaire de reformuler la portée de l'essentialisme sous-jacent dans ces formulations de manière à mieux définir le processus de catégorisation au-delà de la ressemblance (en indiquant un certain type d'équivalence). La formation de catégories serait donc un processus de reconstruction de la réalité par lequel l'action du monde sur les espèces naturelles (entités dans le monde), y compris les humains, produit des effets auxquels on peut accéder de manière perceptuelle. L'essence des espèces naturelles se trouve ainsi à mi-chemin entre la cognition et certains modèles d'adaptation biologique à l'environnement, dont l'extension phylogénétique et la convergence écomorphologique. De ce fait, l'essence des espèces naturelles ne se trouve pas dans leur ADN, ni ne peut être attribuable à la nature des dynamiques entre des structures atomiques ou chimiques particulières. Les espèces naturelles sont indépendantes de l'esprit, car les catégories que nous proposons commencent par notre compréhension phénoménologique de certaines manières d'être dans le monde qui nous sont accessibles grâce à notre sensibilité à une gamme d'effets naturels qui façonnent l'essence des organismes. Ceci n'est pas une forme d'essentialisme réel, puisque l'accès aux essences n'est pas médié par des définitions (Oderberg 2007, p. 19). De la sorte, nous nous trouvons à nouveau face à l'idée d'un savoir dont les contours des catégories sont définis par notre capacité à recomposer les processus impliqués dans l'émergence de certains traits intrinsèques.
- 30 En particulier, ce qui est intrinsèque aux choses et aux phénomènes, c'est leur existence et leur extensibilité. Ainsi, des concepts tels que / chien / ne sont pas simplement construits rationnellement (en termes de causes venant de l'intérieur), c'est-à-dire grâce à des liens de causalité spécifiques pour l'activation de prototypes (un ensemble réduit de tendances idéalisées), ou d'exemplaires (un ensemble étendu d'exemples stockés). Au contraire, un ensemble d'essences associées aux chiens semble prendre en considération l'entière réalité de chaque réel dans tous ses aspects, de manière à faire émerger la substance unificatrice associée aux variations du concept. Par conséquent, les formes d'essentialisme intraréférentiel incarné à propos d'un genre naturel affectent également notre perception de typicité. La raison en est que les caractéristiques superficielles ne sont pas pertinentes pour l'identification de l'essence d'un prototype par rapport à un concept, car elles ne révèlent pas les forces qui contournent les caractéristiques morphologiques et comportementales permettant aux organismes de réussir dans des conditions environnementales spécifiques. Les essences ne sont donc pas totalement subjectives. Elles témoignent d'une relation interne entre l'esprit du locuteur, en tant que-système-biologique, la catégorisation de l'espèce naturelle et certaines contraintes nées des interactions de l'organisme avec son environnement naturel. En d'autres termes, les essences sont construites dans l'esprit

comme des projections de relations entre les objets, les entités et les événements dans le monde.

- 31 À ce titre, les SACs émergent et s'intègrent au système global de conscience corporelle (SGCC) grâce à un processus régi par deux principes de reconstitution (voir la figure 2) :
1. Les signaux extéroceptifs (exogènes) motivent la reconstitution motrice dans les événements en mouvement.
 2. Les signaux intéroceptifs (endogènes) motivent la reconstitution intéroceptive (l'équilibre et l'auto-stabilisation sont souvent intégrés à des stimuli à valeur émotionnelle).

Figure 2.



Mappage de signaux et de SACs produisant l'apparition de constructions.

- 32 Comme on l'a déjà indiqué, les informations acquises par le corps (conscience du corps, CC, c'est-à-dire le contenu reconstitué impliquant des informations sensorielles spatiales, cinétiques ou orientées vers l'équilibre) sont utilisées pour distribuer des informations de reconstitution incarnée ($RI = r + a$) y compris les états intéroceptifs (I), proprioceptifs, la signalisation orientée vers l'équilibre (SE) et les mappages extéroceptifs d'anticipation (MEA). D'où il ressort que l'émergence des SACs est étroitement liée à la combinaison du système linguistique avec un mécanisme de mémoire perceptive qui optimise l'action et la perception pour créer des représentations. L'activation des constructions s'appuie donc sur des mappages à la fois iconiques et indiciels aboutissant à un enracinement symbolique dans le système linguistique (SL). Ce système sémiotique fournit l'assemblage des signes nous permettant de construire du sens sans qu'il y ait pour autant des contraintes liées à une nature défectueuse inhérente au système (e.g. Nikolaev & Bermel, 2022).
- 33 Nous voyons donc que la désambiguïsation des états mentaux entre des individus est déterminée par les SACs dans le cadre des processus cognitifs globaux utilisés pour évaluer, prédire ou émettre des hypothèses sur des événements impliquant, par exemple, la *reconnaissance d'action* dans laquelle s'opère « une étroite association entre les actions et l'identité de l'acteur » (Ferstl, Bülthoff & de la Rosa 2017, p. 205). Celles-ci peuvent être codées par des différentes relations entre les constructions organisées dans des SACs spécifiques. Cela dit, la reconnaissance d'action implique une représentation incarnée iconique à travers une modalité visuelle (contenu non

linguistique, voir aussi Fuchs et al. 2019), codée par la combinaison de constructions syntaxiques (SCs) et de verbes d'action :

(4)

- a. She **brought** her right hand **down**.
- b. His stupidity **brought** this **down** on us.
- c. I **brought down** my books and looked into them.
- d. He **brought** both fists **down** upon the desk.
- e. She **brought** her eyes **down** from the ceiling.
- f. Daylight **brought** the sun shining **down** over mountain.
- g. The anti-aircraft gunners **brought down** some of the fighters.
- h. The minister **brought** the discussion **down** to the matter of hostages.

- 34 Les exemples ci-dessus dévoilent l'association d'un contenu non linguistique avec des systèmes d'attachement spécifiques au niveau de la phrase. En conséquence, la reconstruction langagière incarnée n'est pas confinée à la similarité (contre Winter *et al.* 2022). Ainsi, les sens de pression, de mouvement et d'équilibre, perçus (et reconstitués) par le parleur, sélectionnent des modèles spécifiques pour organiser le contenu linguistique. Cette interprétation du signe linguistique montre bien que la langue ne peut plus être considérée comme un système sémiotique à part entière régi par le principe d'immanence saussurien (voir aussi Édeline & Klinkenberg 2015). En d'autres termes, les SACs expriment également comment des simulations mentales spécifiques, par ex., simulations de vitesse (SM), dans lesquelles des verbes d'action spécifiques sont sélectionnés pour s'adapter à un taux de vitesse perçu, « ne sont pas simplement des reconstitutions superficielles, mais fonctionnent à un grain fin selon des propriétés spécifiques sur les interactions du monde réel » (Speed & Vigliocco 2014, p. 381 ; ma traduction) :

(5)

- a. The car silently *slithered away* **from** the curb.
- b. Fog *rippled through* the ravines.
- c. He wearily **pulled** himself **into** the car.

- 35 Cela dit, il est clair que la nature incarnée du contenu déchiffré est aussi évidente dans les phrases d'action abstraite (PAA), ainsi « les processus sensori-moteurs [seraient] recrutés pendant la compréhension du langage d'action abstrait » (Schaller, Weiss & Müller 2016, p. 19 ; ma traduction) :

(6)

- a. The rear tires **chewed up** the ground.
- b. Experience it's all those things that **build up** who you are.
- c. He **turned over** his problems to her wife.

- 36 De plus, les SACs témoignent de l'évolution de la prise de perspective spatiale (PPS), un type d'alignement mental sensori-moteur. Selon Kessler et Thompson (2010, p. 86 : ma traduction) « [la] PPS pourrait marquer le passage d'une perception physique réactive de l'attention — existant chez les primates et quelques autres espèces — à la transformation mentale consciente et délibérée dans une autre perspective du monde — présente uniquement chez les humains [...] »

(7)

Let's see if this dress fits, she said, **holding it up** to me.

- 37 L'existence des SACs, devient évidente dans la construction des concepts abstraits incorporés dans le système sensori-moteur. Cela est clairement mis en évidence par les observations faites (Slepian & Ambady 2014) que des nouvelles métaphores incarnées peuvent être créées et avoir des effets incarnés en modifiant « la structure d'un concept

abstrait pour inclure des états sensori-moteurs » (Slepian & Ambady 2014, p. 313 : ma traduction).

- 38 En particulier, la reconstitution sensori-motrice se produit grâce à un *mécanisme d'intégration du système corporel* (MISC). Le MISC est nécessaire pour la construction de la conscience corporelle à travers signaux, car il donne forme à notre perception et notre conceptualisation ultérieure du monde. Dans le cadre des processus MISC, les SACs relient le corps et le cerveau, pour la construction du Soi corporel. Ce processus (voir la figure 2) peut se résumer par la formule suivante :

$$P = (Asl + Bsn) / ((L \rightarrow (l+)/(s-))^{MB})$$

- 39 Où :

A représente la saillance d'un signal exogène ou endogène associé à la survenue de l'événement (indiqué par "sl")

B représente la saillance du signe résultant qui reflète la pertinence psychologique du signal (indiqué par "sn")

P est la force associative du signal pour la reconstruction de l'événement

L est le langage, qui est supposé agir comme un outil pour réduire l'incertitude concernant l'événement

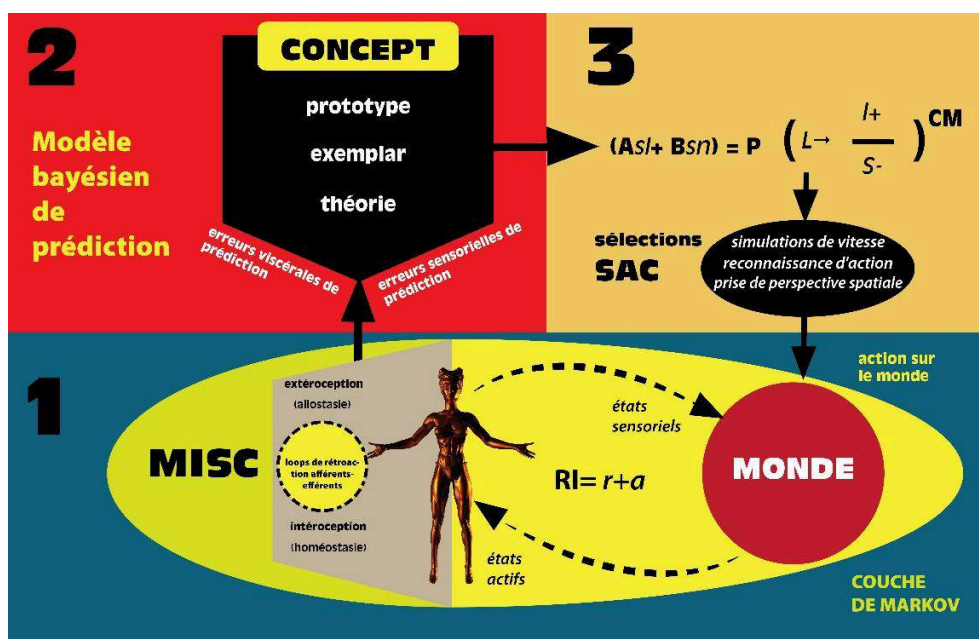
l+ et s- sont les aspects positifs et négatifs de l'information linguistique transmise par le langage, respectivement

→ représente une implication logique, indiquant que l'information linguistique (L) implique une certaine valence de l'événement (l+ ou s-)

/ représente une disjonction logique, indiquant que l'information linguistique peut être soit positive, soit négative (l+ ou s-)

MB est un paramètre qui représente le degré d'influence du langage sur l'association entre le signal et l'événement, avec des valeurs plus élevées indiquant une influence plus forte.

Figure 3.



L'interface corps-cerveau pour la langue.

Dessin numérique créé par l'auteur.

- 40 La figure montre le processus de conceptualisation de l'information sensori-motrice et sa reconstruction ultérieure sous la forme des SACs. En partant du panneau 1 en bas, nous voyons qu'une Couche de Markov est définie par l'existence d'états conditionnellement indépendants, à savoir sensoriel (externe) et actif (interne), qui, néanmoins, étendent les états internes à la perception des états externes. En ce sens, les états Markov (états actifs et sensoriels) sont définis par une *continuité* entre états internes et externes. Par conséquent, les représentations incarnées (RI, produisant l'émergence de concepts) résultent de l'interaction des routines de recomposition (internes) et des mappages des affordances des référents, c'est-à-dire $RI=r+a$. Les informations sensori-motrices sont ainsi transmises au cerveau où les prédictions sur l'état du monde sont recomposées en un processus appelé allostasis (MISC). Néanmoins, le cerveau ne construit pas d'informations supplémentaires concernant la nature du contenu perceptif, mais intègre les informations fournies par les *loops* de rétroaction afférents-efférents pour former des concepts (la perception fonctionnelle pour l'action et la perception pour la représentation ne sont pas séparées). En ce sens, les *erreurs de prédiction viscérales* et sensorielles (EP, panneau 2) convergent pour créer différents types de concepts (prototypes, exemplaires ou théories) combinant plusieurs modalités. Enfin, la formule de réduction de l'incertitude met l'accent sur la nécessité des parleurs de réduire l'incertitude et l'ambiguïté par le biais de SACs spécifiques (voir le panneau 3). Il s'agit donc de simulations de vitesse, de reconnaissance d'action et de prise de perspective spatiale.
- 41 Pour résumer, un certain nombre de concepts possédés par les humains sont restreints par le besoin de l'organisme de « maintenir des caractéristiques invariantes (à l'état stable) loin de l'équilibre — en tant que systèmes ouverts en échange avec leur environnement ». (Corcoran *et al.* 2020, p. 3). Ces forces et leur influence sur les processus cognitifs, confèrent aux concepts un niveau frappant de similitude grâce à une forme d'essentialisme inter-référentiel incarné qui étend les essences à travers des espèces naturelles non liées. Donc, c'est qui est intrinsèque à un membre d'une catégorie par rapport à un prototype (dont l'essence est projetée sur lui) est :
1. La sensation d'appartenance à une catégorie qui est définie par une corrélation entre l'influence de l'environnement et les effets qui en découlent produisant certaines caractéristiques de surface (modèles écomorphologiques).
 2. La limite de catégorie est définie par la quantité de caractéristiques correspondant à certains effets attendus.
 3. Les caractéristiques de surface sont la somme des effets qui les provoquent, et non l'effet de représentation que ce type naturel a plus ses parties.
- 42 La définition de ces principes a des conséquences sur l'interprétation des structures conceptuelles. Puisqu'une composante perceptive y est incluse, ce n'est pas le cas que les représentations dans l'esprit émergent exclusivement dans le cerveau. La désambiguïsation coopérative des croyances antérieures est évidente dans la façon dont les parleurs reconstruisent les événements de mouvement provoqué impliquant un objet transféré, un donneur et un receveur. Ceci implique que les participants au processus communicatif s'engagent dans une conceptualisation incarnée de l'événement :
- (8)
- a. She sat down and **pulled** the baby **onto** her lap.
 - b. She **pulled** her feet **onto** the foam couch.

- c. She **pulled** the basket **onto** her lap.
- d. He **pulled** himself **onto** the first rung of the foot ladder.
- e. They couldn't **pull** themselves back **onto** the sheer sides of the iceberg.

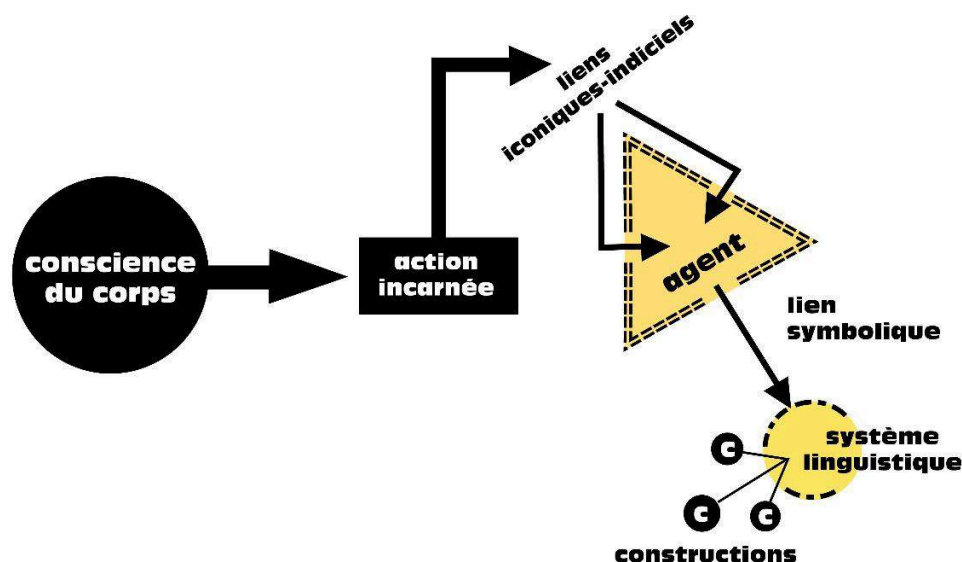
- 43 Ainsi, le verbe dans l'exemple 8b décrit le mouvement (intentionnel) d'une partie du corps, un mouvement de tout le corps dans 8d, e, et enfin, le mouvement provoqué d'un objet dans les exemples 8a, c (comportant un emplacement cible, généralement plat et stable). C'est-à-dire que le fait d'être conscient des changements physiologiques (se produisant également dans d'autres organismes) minimise l'énergie libre, ce qui a des conséquences sur la conceptualisation des phénomènes reconstruits par le langage. Cette évaluation intéroceptive (Farb & Logie 2019, p. 228) se répartit en quatre dimensions principales (Garfinkel *et al.* 2016), à savoir 1) la précision intéroceptive (c'est-à-dire la définition des fonctions spécifiques aux organes internes), 2) la sensibilité intéroceptive (c'est-à-dire les croyances et perceptions personnelles d'un agent), 3) la conscience intéroceptive, c'est-à-dire la confiance d'un agent dans le jugement de l'exactitude du résultat d'une tâche, et 4) l'évaluation émotionnelle intéroceptive, représentant une « évaluation subjective ». L'interaction du traitement intéroceptif et d'autres modalités fournit aux parleurs un sens de la conscience corporelle et des limites. Le décodage du signal peut ainsi être autorisé dans le cadre de la dimension agentielle du processus de reconstruction du langage, qui pourrait être défini comme un séquençage de signaux axé sur les croyances qui sont projetés par l'agent sur l'environnement. De ce point de vue, les événements sont créés à la suite de la combinaison de trois sous-composantes distinctes de la conscience incarnée, à savoir (i) une conscience sensorielle du corps (y compris l'intégration des processus extéroceptifs et intéroceptifs), (ii) un emplacement/mouvement perçu dans l'espace et (iii) l'attribution d'intention aux autres (voir Ciardo *et al.* 2020).
- 44 Il s'ensuit que les agents-locuteurs (ceux qui se servent de langue pour construire la réalité de manière ciblée) possèdent un concept de vérité guidé par certaines croyances (antérieures) et attitudes envers la constitution de la réalité exprimée à travers la langue. Au fond, qu'il s'agisse de faits possibles (par exemple, la vie sur Mars) ou d'événements improbables (« les vaches pourraient pousser des ailes et voler »), le type de d'inférence implique que le parleur soit conscient de la façon dont le résultat d'un événement devrait être encadré dans un univers donné et, plus important encore, la façon dont les autres nous tiendraient responsables de cette construction conceptuelle. Comme l'on a remarqué précédemment, les relations agentielles se révèlent par le biais des processus cognitifs incarnés nous permettant d'élargir notre connaissance du monde physique (appréhendée à la fois par des modalités proprioceptives et intéroceptives) à travers une structure métaphorique étendue qui inclut des expériences physiques qui affectent également nos jugements quant à savoir si les agents ont le droit de s'engager dans une action donnée ou non.

4. La nature triadique des constructions

- 45 On peut conclure que les mappages SAC sont cruciaux pour l'émergence et l'encrage ultérieur des relations symboliques forme-fonction sous forme de constructions dans le système linguistique (LS)⁴. Cela demande une nouvelle définition des constructions (voir la Figure 4), ainsi :

Les constructions linguistiques sont des triades de forme, de fonction et d'action agentielle intelligente qui émergent de la combinaison de modèles d'attachement de construction spécifiques, c'est-à-dire d'arrangements de construction incarnés qui organisent à la fois des constructions de haut niveau (modèles syntaxiques abstraits) et des constructions de bas niveau tels que des mots, des morphèmes, affixes, etc., dans des réseaux de relations entre constructions motivées par des sélections parmi les acteurs.

Figure 4.



Le modèle triadique de construction.

- 46 La structure des constructions linguistiques triadiques (contrairement à l'idée d'inspiration saussurienne d'un assemblage dyadique forme-fonction) indique l'existence d'un Soi corporel (acteur-interprétant, c'est-à-dire A), comme condition nécessaire pour la sélection d'arrangements SAC spécifiques. Les SACs sont responsables de la reconstruction sémiotique de l'expérience à travers des liens iconiques, indiciels et symboliques qui convergent pour créer des relations de forme et fonction conventionnelles dotées de propriétés agentielles (c'est-à-dire des constructions triadiques, CT). En particulier, les liens iconiques déclenchent une association pré-cognitive entre les concepts et les objets référents en termes de forme et de fonction. Lors de leur passage des qualités (icônes) aux indices (signes véhiculant des informations en termes de contiguïté et de réaction), les objets référents présentent des propriétés relationnelles. Par exemple, les constructions syntaxiques deviennent des indices afin de *mapper* des arrangements spécifiques d'objets et d'entités au cours d'un événement. Enfin, les liens symboliques relient les concepts aux constructions linguistiques, celles-ci n'étant pas subordonnées à des règles cognitives mécaniques et immuables pour la reconstruction conceptuelle de la réalité (comme dans le cas de la sémantique cognitive, voir, par exemple, Li & Liu, 2021).
- 47 La formule pour la construction triadique peut être représentée ainsi :
- $$LC = \{F, Fn, A\}$$
- 48 Où :
- LC se réfère à la construction linguistique triadique.
- F représente la forme de la construction, qui peut être de haut niveau (schémas

syntaxiques abstraits) ou de bas niveau (mots, morphèmes, affixes, etc.).

F_n représente la fonction de la construction, qui peut être sémantique, pragmatique, ou les deux.

A représente l'agence intelligente impliquée dans la construction, qui peut être le locuteur, l'auditeur, ou les deux.

- 49 Il est utile ici de rappeler que la nature de la reconstruction linguistique des référents présuppose la catégorisation des entités, des objets et des événements à travers des types spécifiques de concepts. De ce point de vue, différentes formes d'inférence sont mises en jeu lors de l'induction de catégories : alors que les prototypes sont basés sur la pesée de l'information (raisonnement bayésien), les exemplaires et les théories sont heuristiques, c'est-à-dire basés sur des indices. Dans tous les cas, néanmoins, on suppose que les catégories sont partiellement stockées dans l'esprit sous forme de réseaux de relations qui deviennent actives au cours de l'induction (processus cognitifs). Au cœur de cette caractérisation se trouve l'idée selon laquelle les prototypes font partie de ces modèles d'événements nous permettant d'attribuer l'appartenance à une catégorie à des segments spécifiques d'événements. L'affirmation sous-jacente est que la grammaire reflète les statistiques implicites dans la propagation des croyances au sein du système corporel des locuteurs à travers les mécanismes de mise à jour des croyances bayésiennes.

5. Conclusion

- 50 Au terme de cet article, d'aucuns s'interrogent peut-être sur la portée de la théorie exposée et ses conséquences pour la sémiotique et la linguistique cognitive. Sans parvenir à résoudre toutes les questions sous-jacentes, il est clair que l'introduction de la notion d'affordance, par exemple, ainsi que l'idée d'un type de cognition (incarnée) centrée sur les propriétés intrinsèques des objets de la perception, relève de la nature même des expériences, celles-ci n'ayant donc pas lieu dans le cerveau. C'est bien sûr à ce titre que la rencontre entre le cerveau et le corps réclame une redéfinition du rôle des signaux et des signes dans la signification. Ainsi, la nature même de la représentation est, comme on l'a vu, définie sur la base d'une économie des ressources qui viserait à réduire l'ambiguïté surgie des échanges des organismes avec le monde. Dans le cadre de l'inférence active, ceci suffirait pour postuler une continuité entre la perception « brute » et les concepts les plus sophistiqués. Sur le plan linguistique, l'existence des relations sémiotiques entre constructions, c'est-à-dire des systèmes d'attachement constructionnel, s'accorde bien avec l'évidence qu'aucune communication ne se déroule qu'à partir des décisions construites sur la mémoire sensorielle codifiée par la langue. Comme l'on a signalé dans l'introduction, le problème de définir les contours de la représentation en sémiotique et linguistique ne consiste pas nécessairement à élargir la définition du signe, mais à la dissoudre. En ce sens, pour la linguistique cognitive, cela signifierait l'élargissement de l'idée de locuteur, celui/ celle-ci étant un système prédictif en soi. Pour la sémiotique, ceci implique un tournant vers l'écologie du sens. Dans l'idéal, il serait avantageux de développer des méthodes plus flexibles pour la description de « l'aspect variationnel de ses objets » (Klinkenberg 2018, p. 79).

BIBLIOGRAPHIE

- BIGLARI, Amir (2019), *La Sémiotique et son autre*, Paris : Éditions Kimé.
- BOLIS, Dimitris & SCHILBACH, Leonhard (2017), "Beyond one Bayesian brain: Modeling intra- and interpersonal processes during social interaction: Commentary on 'Mentalizing Homeostasis: The social origins of interoceptive inference' by Fotopoulou & Tsakiris", *Neuropsychanalysis*, 19(1), pp. 1-6.
- BOUCHARD, Frédéric. (2018), "Symbiosis, transient biological individuality, and evolutionary processes", in NICHOLSON Daniel J. & DUPRÉ, John (eds.), *Everything flows: Towards a processual philosophy of biology*, Oxford : Oxford University Press, pp. 186-198.
- CAPPELLE, Bert & DEPRAETERE, Ilse (2016), "Short-circuited interpretations of modal verb constructions: Some evidence from *The Simpsons*". *Constructions and Frames*, 8(1), pp. 7-39.
- CIARDO, Francesca, BEYER, Frederike, DE TOMMASO, Davide & WYKOWSKA, Agnieszka (2020), "Attribution of intentional agency towards robots reduces one's own sense of agency", *Cognition*, 194, 104109.
- CLARK, Andy (2013), "Whatever next? Predictive brains, situated agents, and the future of cognitive science", *Behavioral and Brain Sciences*, 36 (3), pp. 181-204.
- CORCORAN, Andrew W., PEZZULO, Giovanni & HOHWY, Jakob (2020), "From allostatic agents to counterfactual cognisers: Active inference, biological regulation, and the origins of cognition", *Biology & Philosophy*, 35(32), pp. 1-45.
- DE VIGNEMONT, Frédérique (2019), "Was Descartes right after all? An affective background for bodily awareness", in TSAKIRIS, Manos & DE PREESTER, Helena (eds.), *The interoceptive mind from homeostasis to awareness*, Oxford : Oxford University Press, pp. 259-271.
- DEPRAETERE, Ilse, CAPPELLE, Bert, HILPERT, Martin, DE CUYPERE, Ludovic, DEHOUCQ, Mathieu, DENIS, Pascal, FLACH, Susanne, GRABAR, Natalia, GRANDIN, Cyril, HAMON, Thierry, HUFELD, Clemens, LECLERCQ, Benoît & SCHMID, Hans-Jörg (2023), *Models of modals: From pragmatics and corpus linguistics to machine learning*. Berlin/New York : De Gruyter Mouton.
- ELLIS, Nick C. & WULFF Stephanie (2019), "Cognitive Approaches to second language acquisition", in SCHWIETER, John W. & BENATI, Alessandro (eds.), *The Cambridge Handbook of Language Learning*, Cambridge : Cambridge University Press, pp. 41-61.
- FARB, Norman A.S. & LOGIE, Kyle (2019), "Interoceptive appraisal and mental health", in TSAKIRIS, Manos & DE PREESTER, Helena (eds.), *The interoceptive mind from homeostasis to awareness*, Oxford : Oxford University Press, pp. 227-241.
- FERSTL, Ylva, BÜLTHOFF, Heinrich & DE LA ROSA, Stephan (2017), "Action recognition is sensitive to the identity of the actor", *Cognition*, 166, pp. 201-206.
- FRISTON, Karl (2009), "The free-energy principle: A rough guide to the brain?" *Trends in Cognitive Science*, 13, pp. 293-301.
- FRISTON, Karl (2010), "The Free-Energy Principle: A unified brain theory?", *Nature Review of Neuroscience*, 11, pp. 127-138.

- FRISTON, Karl (2012), “The history of the future of the Bayesian brain”, *NeuroImage*, 62(2), pp. 1230-1233.
- FUCHS, Susanne, SAVIN, Egor, SOLT, Stephanie, EBERT, Cornelia & KRIFKA, Manfred (2019), “Antonym adjective pairs and prosodic iconicity: evidence from letter replications in an English blogger corpus”, *Linguistics Vanguard*, (5), 1, pp. 20180017. <https://doi.org/10.1515/lingvan-2018-0017>.
- GIBSON, James J. (1966), *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Boston, Houghton Mifflin.
- GIBSON, James J. (1979), *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin.
- GODFREY-SMITH, Peter (2013), “Darwinian individuals”, in BOUCHARD, Frédéric & HUNEMAN, Philippe (eds.), *From groups to individuals: Evolution and emerging individuality*. Cambridge : MIT Press, <https://doi.org/10.7551/mitpress/8921.001.0001>
- GOLDBERG, Adele E. (1995), *Constructions: A construction grammar approach to argument structure*, Chicago, Chicago University Press.
- GOLDBERG, Adele E. (2006), *Constructions at Work. The Nature of Generalization in Language*, Oxford, Oxford University Press.
- GOLDBERG, Adele E. (2019), *Explain Me This – Creativity, Competition, and the partial productivity of constructions*. Princeton, NJ : Princeton University Press.
- GROUPE μ (2011), « La sémiotique entre nature et culture » *Texte !* XVI(1), pp. 1-11.
- HILPERT, Martin & PEREK, Florent (2022), “You don’t get to see that every day: On the development of permissive *get*”, *Constructions and Frames*, 14(1), pp. 13-40.
- HUSSERL, Edmund (1989), *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy, Second Book: Studies in The Phenomenology of Constitution* [Translated by Richard Rojcewicz and Andre Schuwer], Dordrecht, The Netherlands: Kluwer Academic Publishers.
- KERSTEN Daniel & YUILLE, Alan (2006), “Vision as Bayesian inference: Analysis by synthesis?”, *Trends in Cognitive Sciences*, 10(7), pp. 301–308.
- KESSLER, Klaus & THOMPSON, Lindsey Anne (2010), “The embodied nature of spatial perspective taking: Embodied transformation versus sensorimotor interference”, *Cognition*, 114, pp. 72–88.
- KIEFER, Alex & HOHWY, Jakob (2017), “Content and misrepresentation in hierarchical generative models”, *Synthese*, 195, pp. 2387–2415.
- KLINKENBERG, Jean-Marie (2018), « Sémiotique et sociologie », in BIGLARI, Amir (éd.), *Sémiotique en interface*, Paris : Éditions Kimé, pp. 69-98.
- KLINKENBERG, Jean-Marie & ÉDELINE, Francis (2015), “The appropriation of the work of art as a semiotic act”, in BUNDGAARD, Peer & STJERNFELT, Frederik (eds.), *Investigations into the phenomenology and the ontology of the work of art. what are artworks and how do we experience them?* Contributions to phenomenology, Vol. 81, Cham : Springer, pp. 225-242.
- KNILL, David C. & POUGET, Alexandre (2004), “The Bayesian brain: the role of uncertainty in neural coding and computation”, *Trends Neuroscience*, 27, pp. 712–719.
- LECLERCQ, Benoît (2022), “From modals to modal constructions: An n-gram analysis of *can*, *could* and *be able to*”, *Constructions and Frames*, 14(2), pp. 226-261.
- LI, Fuyin & LIU, Na (2021), “Potentials for grammaticalization: Sensitivity to position and event type”, *Review of Cognitive Linguistics*, 19(2), pp. 363–402.

- MAHON, Bradford Z. (2008), "Action recognition: Is it a motor process?", *Current Biology*, 25, 18(22), pp. 1-2.
- MAHON, Bradford Z. (2015a), "The burden of embodied cognition", *Canadian Journal of Experimental Psychology / Revue canadienne de psychologie expérimentale*, 69(2), pp. 172-178.
- MAHON, Bradford Z. & CARAMAZZA, Alfonso (2008), "A critical look at the embodied cognition hypothesis and a new proposal for grounding conceptual content", *Journal of Physiology - Paris*, 102, pp. 59-70.
- MAHON, Bradford Z. & HICKOK, Gregory (2016), "Arguments about the nature of concepts: Symbols, embodiment, and beyond", *Psychonomic Bulletin Review*, 23, pp. 941-958.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard.
- MICHAELIS, Laura A. (2023) (à paraître), "Staying terminologically rigid, conceptually open and socially cohesive: How to make room for the next generation of construction grammarians", *Constructions and Frames*.
- NIKOLAEV, Alexandre & BERMEI, Neil (2022), "Explaining uncertainty and defectivity of inflectional paradigms", *Cognitive Linguistics*, 33(3), pp. 585-621.
- PEIRCE, Charles S. (1931-1966), *The collected papers of Charles S. Peirce*. 8 vols, in HARTSHORNE, Charles, WEISS, Paul. & BURKS, Arthur W. (eds.), Cambridge: Harvard University Press.
- PRADEU, Thomas (2011), "A mixed self: The role of symbiosis in development", *Biology Theory*, 6, pp. 80-88.
- QUELLER, David C. & STRASSMAN Joan E. (2009), "Beyond society: the evolution of organismality", *Philosophy Transactions Royal Society B*, 2009 (364), pp. 3143-3155.
- RÚÍZ DE MENDOZA IBÁÑEZ, Francisco (2022), "The causal frame as a motivating factor of figurative meaning", in FRANÇOISE GALLEZ & MANON HERMANN (eds.), *Cognition and Contrast: Festschrift for Prof. Dr. Sabine De Knop*, Bruxelles : Presses de l'Université Saint-Louis, pp. 37-46.
- SCHALLER, Franziska, WEISS, Sabine & MÜLLER, Horst M. (2016), "Pushing the button while pushing the argument: Motor priming of abstract action language", *Cognitive Science*, 41(5), pp. 1328-1349.
- SERŽANT, Ilia A. & MOROZ, George (2022), "Universal attractors in language evolution provide evidence for the kinds of efficiency pressures involved", *Humanities & Social Sciences Communications* 9, 58. <https://doi.org/10.1057/s41599-022-01072-0>.
- SHAY, Elizabeth A., CHEN, Qianjing, GARCEA, Frank E. & MAHON, Bradford Z. (2018), "Decoding intransitive actions in primary motor cortex using fMRI: Toward a componential theory", *Cognitive Neuroscience*, 10(1), pp. 13-19.
- SLEPIAN, Michael L. & AMBADY, Nalini (2014), "Simulating sensorimotor metaphors: Novel metaphors influence sensory judgments", *Cognition*, 130, pp. 309-314.
- SPEED, Laura J. & VIGLIOCCO, Gabriella (2014), "Eye movements reveal the dynamic simulation of speed in language", *Cognitive Science*, 38, pp. 367-382.
- SUN, Zekun & FIRESTONE, Chaz (2020), "Optimism and pessimism in the predictive brain", *Trends in Cognitive Sciences*, 2056, pp. 1-3.
- TACHIYARA, Karina & GOLDBERG, Adele E. (2019), "Reduced competition effects and noisier representations in a second language", *Language Learning*, 70(1), pp. 219-265.

- TORRES-MARTÍNEZ, Sergio (2018a), "Constructions as triads of form, function and agency – An Agentive Cognitive Construction Grammar analysis of English modals", *Cognitive Semantics*, 4(1), pp. 1–38.
- TORRES-MARTÍNEZ, Sergio (2018b), "Exploring attachment patterns between multi-word verbs and argument structure constructions", *Lingua* 209, pp. 21–43.
- TORRES-MARTÍNEZ, Sergio (2019), "Taming English modals – How a Construction Grammar approach helps to understand modal verbs", *English Today*, 35(2), pp. 50–57.
- TORRES-MARTÍNEZ, Sergio (2020), "On English modals, embodiment and argument structure: Response to Fong", *English Today*, 38(2), pp. 105–113.
- TORRES-MARTÍNEZ, Sergio (2021a), "Complexes, rule-following, and language games: Wittgenstein's philosophical method and its relevance to semiotics", *Semiotica*, 242, pp. 63–100.
- TORRES-MARTÍNEZ, Sergio (2021b), "The cognition of caused-motion events in Spanish and German: An agentive cognitive construction grammar analysis", *Australian Journal of Linguistics*, 41(1), pp. 33–65.
- TORRES-MARTÍNEZ, Sergio (2022a), "Metaphors are embodied otherwise they would not be metaphors". *Linguistics Vanguard*, 8(1), pp. 185–196.
- TORRES-MARTÍNEZ, Sergio (2022b), "The role of semiotics in the unification of langue and parole: an Agentive Cognitive Construction Grammar approach to English modals", *Semiotica*, 244(1/4), pp. 195–225.
- TORRES-MARTÍNEZ, Sergio (2023a), "A radical embodied characterization of German modals", *Cognitive Semantics*, 9(1), pp. 132–168.
- TORRES-MARTÍNEZ, Sergio (2023b), "The semiotics of motion encoding in Early English: a cognitive semiotic analysis of phrasal verbs in Old and Middle English", *Semiotica*, 251, pp. 55–91.
- TORRES-MARTÍNEZ, Sergio (2023c), "An Integrated Bayesian-Heuristic semiotic model for understanding human and SARS-CoV-2 representational structures", *Biosemiotics* (à paraître).
- VON HELMHOLTZ, Hermann (1866), *Concerning the Perceptions in General. Treatise on Physiological Optics*, New York, NY, Dover.
- WINTER, Bodo, SÓSKUTHY, Márton, PERLMAN, Marcus & DINGEMANSE, Mark (2022), "Trilled /r/ is associated with roughness, linking sound and touch across spoken languages", *Scientific Reports*, 12 (1035), pp. 1–11.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1984), *Werkausgabe Band 1, Tractatus Logico-Philosophicus/Tagebücher/ Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

NOTES

1. On parlera ici d'une vraie théorie (pas d'un « cadre théorique ») issue des explorations plus modestes dans le cadre de la grammaire de constructions. L'idée d'un cadre théorique » (theoretical framework) est souvent utilisée pour expliquer le manque d'une structure conceptuelle claire fournissant des clés de voute pour la compréhension de la langue au-delà sa réalisation sémiotique (e.g. Michaelis 2023).
2. Il est important de noter à ce sujet que le type de description invoquée ici n'implique pas la création des représentations supplémentaires des faits dans l'esprit (un simulacrum). Une

recomposition de l'image oblige donc à réutiliser des informations sensorielles préexistant dans le corps sous forme de mappages incarnées du monde. Ainsi, les objets/entités représentées dans l'esprit ne pousseraient le percepteur à créer des impressions internes les liant au cerveau. Comme Wittgenstein l'a bien remarqué, « Dire qu'un cercle rouge est composée de la rougeur et de la rondeur, ou que celui-ci est un complexe de ces éléments, n'est qu'une mauvaise utilisation de ce mot, et est trompeur. (Frege l'a su et me l'a communiqué.) » (Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, remarque 200 ; ma traduction).

3. Il importe de dire que certaines des élaborations de la GAgxC montrent des points communs avec d'autres théories telles que l'hypothèse du cerveau bayésien (par exemple, Knill & Pouget 2004), le codage prédictif (Clark 2013) et le principe de l'énergie libre (Friston 2009), qui, pourtant, offrent des hypothèses différentes à l'égard de la nature de la représentation. Ainsi, dans le cadre de l'hypothèse du cerveau bayésien les erreurs de prédiction et la vérification sont des processus simultanés, tandis que le codage prédictif soutient qu'une prédiction vient toujours en premier, puis sa corroboration. Finalement, le principe d'énergie libre se concentre sur les états représentationnels, plutôt que sur les processus. Ayant postulé l'existence des représentations incarnées non-médiées, la GAgxC souligne le processus de représentation, plutôt que sur des états discrets, d'où le positionnement d'une couche de Markov dynamique au lieu d'une *frontière statistique* ; pour ce qui est de la nature de la perception, aucune distinction n'est faite entre ce qui se passe dans le corps et le cerveau en ce qui concerne le rôle de l'expérience, ni de séparation entre émotion et cognition. En résumé, la présente théorie présente une composante incarnée radicale selon laquelle la représentation est une expérience globale, écologique et heuristique qui implique des processus de construction de la conscience de soi par l'intention.

4. Cette caractérisation est clairement peircienne. Néanmoins, comme on l'a vu précédemment, le rôle du signe est ici confiné au moment où la signification prend une direction la menant à la construction des concepts.

RÉSUMÉS

La présente étude théorique vise à unifier la sémiotique, la linguistique cognitive et la neuroscience dans un nouveau champ de recherche appelé *grammaire agentielle de constructions*. Les clés de voûte de cette théorie sont (i) l'idée que les constructions linguistiques possèdent une structure triadique (iconique, indicielle et symbolique) permettant aux parleurs de reconstruire la réalité, et (ii) que ces constructions surgissent de l'interaction entre les signaux provenant du corps intérieur et l'environnement. Tout bien considéré, l'influence de la cognition incarnée sur la langue serait donc le résultat de la saisie sensorielle du corps (traduit par le cerveau sous forme des concepts possédant des traces des routines physiques) et le besoin des locuteurs de réduire l'influence de l'incertitude sur la construction du sens.

The present theoretical study aims to unify semiotics, cognitive linguistics and neuroscience in a new field of research called *Agentive Cognitive Construction Grammar*. The tenets of this theory are (i) the idea that linguistic constructions possess a triadic structure (iconic, indexical and symbolic) allowing speakers to reconstruct reality, and (ii) that these constructions arise from the interactions between signals from the inner body and the environment. In this framework, the influence of embodied cognition on language would therefore be the result of sensory input

from the body (translated by the brain into concepts with traces of physical routines) and the need of speakers to reduce the influence of uncertainty during the construction of meaning.

INDEX

Mots-clés : grammaire agentielle de constructions, cognition incarnée, nature triadique des constructions, systèmes d'attachement constructionnel, incertitude

Keywords : Agentive Cognitive Construction Grammar, constructional attachment patterns, embodied cognition, triadic constructions, uncertainty

AUTEUR

SERGIO TORRES-MARTÍNEZ

Sergio Torres-Martínez (b. 1971) is researcher in linguistics, translation, translation semiotics, biosemiotics, construction grammar, and cognitive linguistics. Among his main interests are embodiment theory, phenomenology, and Wittgenstein's philosophy of language. Current research projects include the reconceptualization of construction grammar as an interdisciplinary field of endeavor connecting embodiment theory, neuroscience, semiotics and philosophy for the construction of a comprehensive and systematic description of constructional attachment patterns across languages. Central to this research is also the need to provide linguistics with a model of the mind that complements linguistic description. He has published in flagship journals on topics such as phrasal verbs (*Lingua* 2018), Translation semiotics (*Semiotica* 2017, 2018, 2019, 2020), modal verbs (*Cognitive Semantics* 2018, 2023, *English Today*, 2019), the cognitive analysis of caused-motion events (*Australian Journal of Linguistics* 2021) and embodied cognition from a semiotic perspective, (*Semiotica* 2023), among others.

Email: surtr_2000[at]yahoo.es

How Post-structural Semiotics Models Categories

From Greimasian Semantics to Categorial Semiotics

Alain Perusset

AUTHOR'S NOTE

This article is part of a project that has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under a Marie Skłodowska-Curie grant agreement. The author thanks Promise McEntire from the University of Michigan for her helpful comments and proofreading.

Introduction

- 1 Semioticians have always been interested in categories and semantics. The reason is obvious: categorization is the biological process—enriched by culture—that relates occurrences (various realities) to types (a common concept). It is thanks to categorization that any human being or living organism can make its experiences meaningful. Semiotics, which examines the processes of meaning-making, therefore cannot withdraw from its study. To take up a sequence detailed elsewhere (Perusset 2020a, pp. 47-52; 2020b), categorization relates to the third major moment of the experience of meaning-making: after the body's sensitization ("aesthetic event") and the perception of the world ("iconic moment"), just before the internalization of the experience ("semiological awareness").
- 2 Since Aristotle, categorization has been the subject of countless discussions (2000). In semiotics, we know the inaugural propositions of Charles S. Peirce regarding his triadic sign relation (1978 [-1885-1906]), but also those formulated later by Algirdas J. Greimas in the context of his structural semantics, the title of its founding book (Greimas 1966). In this paper, we discuss the developments that took place in the Greimasian tradition

(the Paris Semiotics School), not only because we are familiar with this semiotics, but because this semiotics offers a theoretical and methodological apparatus that is proven, rigorous, and—above all—easy to use for the elaboration and analysis of any category, that is, useful for the deployment of semantics in practical contexts.

- 3 More specifically, the objective of this contribution is to add a new stone to the edifice of what we would might call “categorical semiotics” or “semiotics of categories” (*sémiotique catégorielle* in French). Indeed, we would like to deepen the Greimasian study of categories by bringing together several models, procedures, and theories: the semiotic square (Greimas and Rastier 1968; Greimas and Courtés 1979; Greimas 1983), interpretative semantics (Rastier 1987, 1991, 2001) and tensive semiotics (Zilberberg 2006, 2011, 2012). To this end, we will propose a sketch of a method as well as new graphics (the “tensive trapezoid” and the “meaning curve”), using familiar examples.

1. Structuring the Category

1.1. Modes of Categorization

- 4 (Post-)structural semiotics is known for insisting on the importance of always using four terms when analyzing a category. The semiotic square, developed by Algirdas J. Greimas at the end of the 1960s, and the tensive scheme, which emerged from Claude Zilberberg’s tensive grammar in the 1990s, are the two emblematic models of this (post-)structural semiotics. Both promote a quadripartite conception of categorization.
- 5 In this regard, it is worth recalling that a category is a mental scheme that comes from a repatriation of occurrences seized in experience into a “cognitive type” (Eco 2001 [1997]): for example, “chocolate” (the idea we have of chocolate¹) is a cognitive type, and the chocolates we perceive (see or taste in reality) are occurrences of this type. The cognitive type is thus a stabilized idea—which can certainly evolve over time (Eco, 2001 [1997], p. 121; Perusset 2020a, p. 47)—whereas its occurrences are substances, inevitably very diverse: we have dark, white, and milk chocolates, chocolates with hazelnut chips, others with fruit bits, etc. In short, the semiotic models mentioned above were designed to bring order to these countless lists of occurrences.
- 6 Indeed, when we try to figure a category without relying on the semiotic square or the tensive scheme, we usually adopt two antagonistic and unscientific positions:
 - either, as we have just done, we draw up an endless and unorganized inventory of terms: milk chocolate, white chocolate, milk chocolate with hazelnuts, almonds, etc.; dark chocolate with 50%, 70%, or 90% cocoa; chocolate with cocoa from Ghana, Indonesia, or Peru; industrial or artisanal chocolate; chocolate in slabs, bars, with kirsch, honey, etc.;
 - or, as is also often done, we mention the two most emblematic terms of the category, which are generally opposite—but not always radical—terms. For example, within the category “temperature”, the usual opposites ‘hot’ and ‘cold’ are mild terms compared to the radical ones, ‘burning’ and ‘icy’.
- 7 Regarding this second mode of analysis, it is interesting to note that for some categories this opposition of contraries is by no means easy to operate, because it is not institutionalized. That is, if for “temperature” we can separate “hot” from “cold”—or for “moral judgment”, “good” from “bad”—, for “chocolate” it is difficult to know which type of chocolate should be opposed to the other. Should we oppose *neutral*

chocolates (just dark, white, or milk chocolates) to garnished chocolates (these same chocolates, but with hazelnut chips, caramel flavor, various coatings, etc.)? Should we oppose industrial chocolates to artisanal chocolates? Slabbed chocolates to branch chocolates? Chocolates for children to chocolates for connoisseurs? Sweet chocolates to bitter chocolates? The question is open. Nonetheless, there are some semiotic guidelines to orient the choice of an appropriate solution.

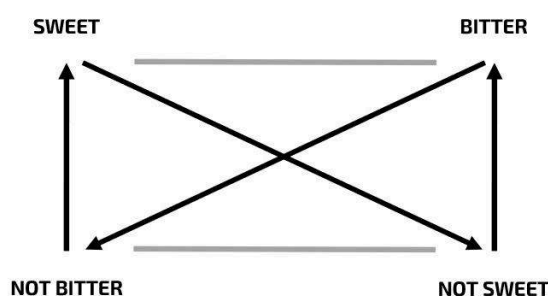
1.2. The Selection of Criteria

- 8 It is worth remembering that the terms of a category must be opposed according to a sole criterion (in order to compare what is comparable). Thus, the first thing to do when identifying relevant contraries is to list the criteria that might be used to organize the category.² For example, we previously assumed that the following criteria might organize the category of “chocolate”: the //homogeneity of taste//, the //manufacturing process//, the //form of the product//, the //target audience// and the //type of taste//.³
- 9 While it is important to bear in mind that there are many criteria, the advantage of drawing up such an inventory is to make it possible to identify the most relevant criterion for organizing the category. By “relevant”, we mean the criterion that best suits the situation we are studying. Unless there is some specific indication, it is generally the criterion of common sense that should prevail, as François Rastier advocates in the context of his interpretative semantics.⁴ In human sciences, this criterion of common sense generally turns out to be the one that is most anthropo- or ethnocentric (see Perusset 2021a, 2021b, 2022 for more detail).
- 10 The matter lies, in fact, in the following questions:
 1. on what occasion does an average person—or the sample population chosen for the study—experience this category?
 2. in the context of this experience, on the basis of what criterion is this person/population led to consider the occurrences of this category as fundamentally different? That is, as producing distinct experiences and meanings?
- 11 In the case of chocolate, whose experience is (for most people) gustatory, it is the criterion of taste that proves to have the most relevance. While this hypothesis would need to be validated by statistics and sociological studies, if we imagine *a priori* a person in front of the chocolate shelf of a supermarket, we can conjecture that the first (unconscious) criterion that will guide his choice will be the taste of the chocolate—the balance between its sugar and cocoa content. Indeed, if the consumer cannot stand bitter taste, we can assume that he will never choose a dark chocolate, even if it may contain honey or bits of raspberries, be handcrafted, or come in beautiful packaging. So, with //taste//, we can recognize a truly relevant and determining criterion which allows the identification of two clearly contrary chocolates:
 - the ‘white chocolate’, which is known to be especially sweet because it does not contain cocoa powder, and which—for this very reason—is often disregarded as a real chocolate (assuming therefore the role of a chocolate located at one of the boundaries of the category);
 - the ‘dark chocolate’, which, on the contrary, is considered the most authentic chocolate of all due to its high cocoa concentration, but which can also be questioned as a food when its cocoa content is so high that it becomes almost inedible (thus also subject to a borderline positioning within the category).

1.3. The Semiotic Square

- 12 With the opposition sweet/bitter, represented in the two aforementioned institutionalized types of chocolate (white and dark chocolate,) we assume having a strong contrary relation holding the category of “chocolate” at both ends. Now that this relation has been brought to light, we can produce a first sketch of a semiotic square with the two identified super-contraries on the top and the two subcontraries, that are their respective opposites, underneath.

Figure 1



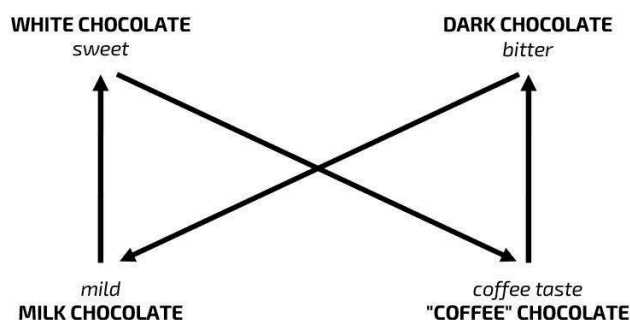
Semiotic square of chocolate values

- 13 As we can see, one of the great contributions of Greimas’ structural semantics is to show that—in order to assert contraries (such as sweet and bitter in the case of chocolate)—we cannot fail to pass through an intermediate stage of negation (Greimas and Courtés 1979, pp. 29-33). This is why we come to have four terms, since with a pair of contraries, negation necessarily occurs in two directions (as we see, with the arrows of the semiotic square that trace a continuous line).
- 14 Plus, it is important to note that the subcontraries should be named, in order to clearly grasp what they refer to. Indeed, because they are intermediary terms (as they are diffuse and open-ended values, not radical values like the super-contraries), these subcontraries often prove to be difficult to identify and therefore to name. For example, when we wonder what a non-sweet or non-bitter chocolate would be, we can feel that we are falling into a gray area, even if, for non-bitter chocolate, we would have a ready-made solution with the third type of institutionalized chocolate: milk chocolate. Indeed, milk chocolate has a sweet taste (like white chocolate), despite the fact it contains cocoa powder (like dark chocolate).
- 15 But for non-sweet chocolate, the problem remains, because we don’t know, in our culture, a fourth type of chocolate. So, the question is whether we should invent a new kind of chocolate or just promote an existing one to the rank of standard chocolate. While there is no easy answer, it is important to remember that the terms of a category are—in principle—mutually exclusive. This prevents us from selecting for this fourth type of variant any white, dark, or milk chocolate. However, it is necessary to know how to go beyond this rule. Indeed, when we come to an impasse, we must assume a risk by moving the lines within the beliefs and collective representations. In this case, since the fourth type of chocolate to be introduced should be partly bitter and not sweet, we can envisage that, among the specific chocolates we know, the one “with

coffee” deserves to occupy this vacant place. This one proposal (among others⁵) should be in any case corroborated through questionnaires, focus groups, interviews, etc.

- 16 Yet, until some surveys and studies are carried out, this proposition can be accepted on the basis of the following arguments: first, it can be noted that coffee has a non-sweet taste (unlike milk chocolate or white chocolate) and offers a very particular bitterness, clearly not like cocoa (thus unlike dark chocolate); second, cocoa also contains caffeine and there is consequently nothing incongruous to acknowledge a type of chocolate of this nature. Third, chocolates that are made with coffee are generally always made with milk and this indicates, in our view, the intermediary taste of coffee. Finally, and more subjectively, it seems that when one tastes a “milk-coffee chocolate”, one experiences a taste that is certainly measured, but still quite distinct from that of a “classic milk-chocolate”.
- 17 In short, we can always discuss the choices, but what remains invariable is the procedure and methodology for constructing a category. The semiotic square is well suited to this endeavor.

Figure 2



Semiotic square of chocolate

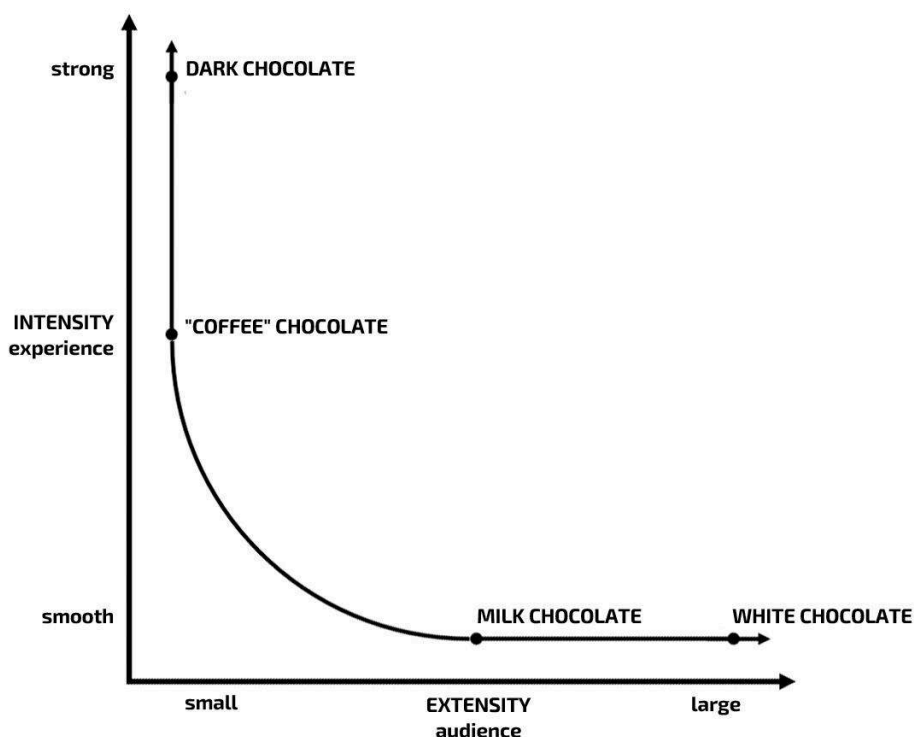
1.4. The Tensive Scheme

- 18 Thanks to the tensive semiotics developed by Claude Zilberberg in the 1990s and 2000s, the extent to which a category reflects the state of a continuum that can be structurally analyzed in four sequences has become clearer. One of the major insights of tensive semiotics has been to show that contrary terms are not equivalent in their contrariness. Indeed, they differ in terms of their tensivity. That is, regardless of the category, there is always a tonic super-contrary (extremely high intensity) and an atonic super-contrary (extremely low intensity), as well as a tonic subcontrary and an atonic subcontrary.
- 19 In relation to our discussion, it is easy to understand that it is dark chocolate that manifests an extreme tonic (tonic super-contrary), and white chocolate, a total atony (atonic super-contrary). Indeed, due to the limited human tolerance for bitterness (intensity axis), the gustatory experience of dark chocolate is indisputably stronger than that of other chocolates (note that the term “intense” often appears on packaging), and this precisely explains why this type of chocolate is less mainstream

than the others (extensivity axis), especially white chocolate (note that this chocolate is highly prized by children).

- 20 In short, Zilberberg's *tour de force* has been to reveal this tensive structure inherent to any category (with its two constitutive dimensions of intensity and extensity) and, in so doing, to point out the semantic and tensive imbalances that exist between the terms that it is made of. Finally, the tensive scheme, which figures this semiotic grammar, also illustrates that a category is a continuum:

Figure 3



Tensive scheme of chocolate

2. Refining the Categorization

2.1. Structural Relations

- 21 While the semiotic square and the tensive scheme are indispensable models for establishing and understanding a category, they appear somewhat inadequate when it comes to establishing classifications—that is, tree structures or hierarchies *within* a category. Indeed, if we were to identify all the varieties of chocolate semiotically, we would methodologically have to proceed in a quadripartite manner each time: first, identifying the four major varieties of chocolate (as we have just done); then, within each variety-category, identifying four new varieties; and so on. In short, with the quaternary logic of structural semiotics, there is a danger of constructing labyrinth-like models, since we can quickly go from one to sixty-four terms: 1 by 4 = 4; 4 by 4 = 16; 16 by 4 = 64; etc.

- 22 Moreover, another concern that can arise with the classical structural method is that some terms appearing in the semiotic square may not exist or may be irrelevant to consider because they are never experienced in day-to-day life. When we proposed the solution “coffee chocolate”, we did so with caution, because indeed, unlike the other three types of chocolate, this kind of chocolate is not institutionalized, and even its diffusion may not be of interest. In short, the systematic quadripartition is not the most adequate solution for analyzing or elaborating classifications, because it can become, as we have just demonstrated, useless, and therefore irrelevant.
- 23 In this situation, a compromise can be suggested. That is, we think it wise to return to a dual division of categories, but by rigorously circumscribing the nature of this division according to the teachings of Greimas, Zilberberg, and Rastier. Historically, in linguistics (e.g., in Roman Jakobson’s work,) oppositions between terms within a category have mostly been based on the presence or absence of a mark. For example, phonology distinguishes /p/ from /b/ on the basis of the mark of the vocal cords, which vibrate when a /b/ is pronounced (marked term), but not when a /p/ is pronounced (unmarked term); similarly, traditional semantics distinguishes ‘chair’ from ‘stool’ on the basis of a ‘chair’ having a backrest (marked term), whereas a ‘stool’ does not (unmarked term).
- 24 Now, as Rastier observes, the relation between the terms of a category can be more than just contradictory (2005). According to his own words and examples, it can also oppose “contraries” (*male, female*) as well as set up “graduated oppositions” (*burning, hot, tepid, cold, icy*) or oppositions based on “implications” (*demobilized, mobilized*); finally, it can integrate “relations of complementarity” (*husband, wife; theory, practice; hunger, thirst; sell, buy*).
- 25 These clarifications by Rastier are interesting, because they show that there are certainly varieties of relations, but also relations that are equivalent, and therefore not relevant to distinguish. For example, the “complementarity” between ‘husband’ and ‘wife’ does not change the fact that we are dealing with “contraries”, as between ‘male’ and ‘female’. In the same way, the “implication” between ‘demobilized’ and ‘mobilized’ appears clearly to describe a “graduated opposition” as when one passes from ‘hot’ to ‘tepid’.
- 26 In short, if we point out these correspondences, it is to state that it would be possible to reduce the types of relations linking the terms of a category to a minimal and relevant number. And in that specific case, the three relations that form the semiotic square—horizontal *contrariety*, diagonal *contradiction* and vertical *complementarity* (Greimas and Courtés 1979, p. 31)—appear to be able to cover all these varieties. From then on, the idea is consequently to assert that a dual division within a category is always related to one of these three relations.⁶
- 27 Here is the grammar we suggest adopting, including proposals for denominations:
- when the relation is of contrariety, the associated terms are *alterities* (sweet, bitter; male, female; hungry, thirsty). Why alterities? Because the two terms have a positivity. They have an existence independent of each other. They do not dialogue directly;
 - when the relation is of contradiction, the associated terms are *polarities* (sweet, not sweet; bitter, not bitter; possible, impossible). Why polarities? Because the two terms exist only on the background of a negativity. They have no positivity of their own, they only self-define in opposition to each other;

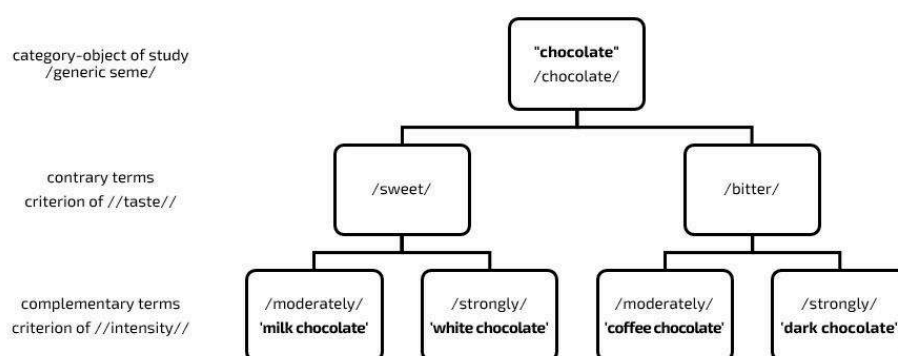
- when the relation is of complementarity, the associated terms are *varieties* (mild, sweet; burning, hot). Why varieties? Because they share the same identity, except that one shows a stronger exemplarity than the other. One is more positive, because it is radical, the other more negative, because it is mild.
- 28 To sum up, when one wishes to capture the deep organization of a category, we consider it appropriate to proceed by binary division, making explicit the type of relation selected to partition the category.

2.2. Structural Semantics

- 29 The previous observations do not change the fact that the terms constituting a category are always composed of at least two semes. Indeed, from a structural perspective (“difference creates meaning”), it is necessary to have two semes—two units of meaning—in order to position an occurrence within a category. So, we always need a—“generic”—seme that refers to the category (like the /chocolate/ seme) and another—“specific”—one that particularizes the term within it (e.g., the /sweet/ seme for ‘white chocolate’ or the /non-bitter/ seme for ‘dark chocolate’). Together, these two semes form what is called a “semic molecule” (Rastier 2009), that is, the structural and minimal definition of the element being analyzed within the system (here, the category “chocolate”).
- 30 For the analysis, we could then propose various transcriptions:
- 31 A first one, with the generic seme and a single specific seme, based on the grammar of the semiotic square:
- ‘white chocolate’: /chocolate/ + /sweet/
 - ‘milk chocolate’: /chocolate/ + /not bitter/
 - ‘coffee chocolate’: /chocolate/ + /not sweet/
 - ‘dark chocolate’: /chocolate/ + /bitter/
- 32 A second one, still based on the grammar of the semiotic square, but with denominated subcontraries:
- ‘white chocolate’: /chocolate/ + /sweet/
 - ‘milk chocolate’: /chocolate/ + /mild/
 - ‘coffee chocolate’: /chocolate/ + /coffee taste/
 - ‘dark chocolate’: /chocolate/ + /bitter/
- 33 A third one, based on the tensive grammar, with still one specific seme:
- ‘white chocolate’: /chocolate/ + /sweet/
 - ‘milk chocolate’: /chocolate/ + /moderately sweet/
 - ‘coffee chocolate’: /chocolate/ + /moderately bitter/
 - ‘dark chocolate’: /chocolate/ + /bitter/
- 34 Finally, a fourth transcription, this time with two specific semes to mark the way in which the division is made in steps: first, between the /sweet/ and /bitter/ semes, then between the /strong/ and /moderate/ intensity semes.
- ‘white chocolate’: /chocolate/ + /sweet/ + /strong/
 - ‘milk chocolate’: /chocolate/ + /sweet/ + /moderate/
 - ‘coffee chocolate’: /chocolate/ + /bitter/ + /moderate/
 - ‘dark chocolate’: /chocolate/ + /bitter/ + /strong/

- 35 This last transcription is obviously not innocent, since it indicates the way in which categorial semiotics should proceed—that is, step by step. Indeed, as indicated, we must always have the generic seme of the category (in this case /chocolate/) to open the semic molecule, and then, if there are several criteria to consider, we must select the most relevant one to carry out the partitions that follow. Here, we have the first division—the most relevant one—between sweet and bitter (contrary terms/alterities), then the second one in relation to the intensity of each taste (complementary terms/varieties).
- 36 The structural tree below shows this minimal organization, with the atonic terms placed on the left of the branches and the tonic ones on their right:

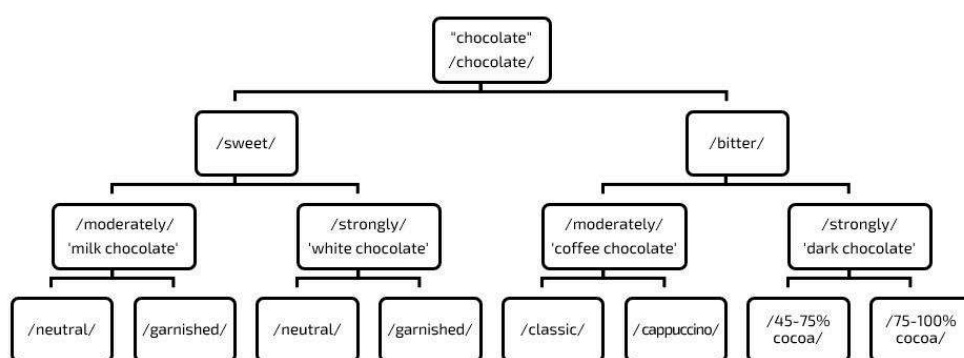
Figure 4



Structural tree of chocolate

- 37 With this structural tree, the idea is to show that it is still possible to continue the categorization by deploying, as long as it is relevant, new alternatives offered to the analysis. In the present case, and without providing justifications, the following divisions could be envisaged:
- for 'white chocolate' and 'milk chocolate': a division between /neutral/ chocolates (without anything) and /garnished/ chocolates (with additional ingredients, flavors, coatings...);
 - for 'coffee chocolate': a division between /classic coffee-flavored/ chocolates and /cappuccino-flavored/ chocolates;
 - for 'dark chocolate': a division between chocolates with /45-75% cocoa/ (bearable bitterness) and chocolates with /75-100% cocoa/ (hardly bearable bitterness, appreciable in small quantities).

Figure 5



Extended structural tree

- 38 Regarding the creation of this additional and inferior level, we feel it is important to share a few more observations that are valid as general principles. First, at each division, the new categories become independent, which means that it is normal that “white chocolate” and “dark chocolate”, once revealed as distinct categories, are no longer subdivided according to the same criteria. Second, the coherence of the structural tree is vertical, not horizontal, meaning that the values located in the lower boxes do not compose a continuum when one reads them from left to right. Finally, the branches—which represent (sub)categories—can also claim to be denominated, as long as there are terms in the language that are adapted to the semantic sequence from which they proceed; we see therefore that the more the levels multiply, the more difficult it becomes to find a denomination. Three solutions may consequently be available: either we *designate* the sequence—that is, we combine existing names (as in the case of “coffee chocolate”); or we *name* it—that is, we invent a new name (we could have invented the name “chocoffee”); or we *silence* it—that is, we ignore it by not giving it a name, because, for the moment, its existence is not relevant nor meaningful.

3. Perspectives and Proposals

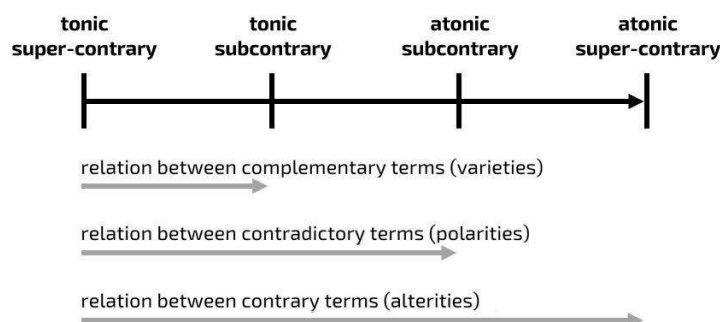
3.1. The Tensive Trapezoid

- 39 Before concluding, and as a theoretical aside for future discussions, we think it is appropriate to highlight the links between the semiotic square and the tensive scheme. To this end, we shall first point out that all three relations highlighted above (between terms that are alterities, polarities, or varieties) emerge from tensive intervals, and that it is only the length of these intervals that distinguishes them from one another. In other words, we refer to a relation between complementary terms (varieties) when the tensive interval between them is small: this is the case between terms of the same tensive nature, namely between the tonic terms or between the atonic terms, as well as between the subcontraries. On the other hand, a relation between contradictory terms (alterities) arises when there is a larger interval between the terms: this occurs necessarily between crossed terms, that is, between the tonic super-contrary and the atonic subcontrary, and, on the other hand, between the atonic super-contrary and the tonic subcontrary. Finally, with the contrary terms (alterities), the interval is still a matter of gradation, but the gap between them is so important that these terms come

to appear as totally independent from one another: this occurs when the two super-contraries are put in relation to each other.

- 40 The arrows below represent these intervals, and the upper line above them must be seen—for the purpose of the demonstration—as the curve of the tensive scheme flattened out and in pursuit of a descendant dynamic (from tonicity to atony).

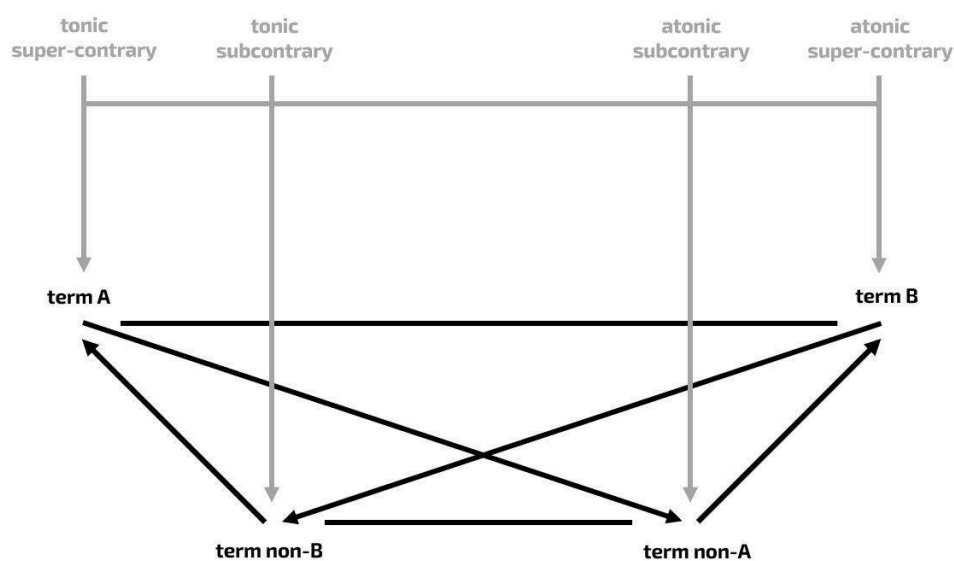
Figure 6



Semiotic intervals and relations

- 41 While contemporary semioticians have been quick to recognize that the terms punctuating each interval of the tensive scheme are valid for those structuring the semiotic square, they have neglected to note the connected point that only Sémir Badir (2014), as far as we know, has pointed out: the fact that the intervals between the terms punctuating the curve of the tensive scheme could perfectly combine with the intervals delimiting each angle of the semiotic square if this figure is transformed into a trapezoid (by opening its lower angles):

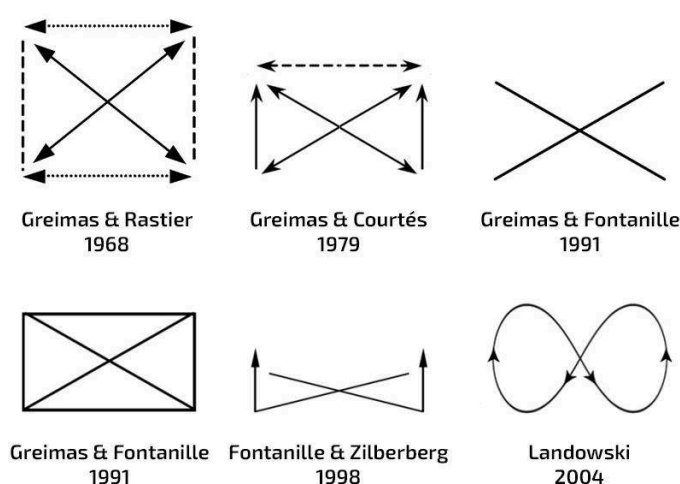
Figure 7



Graphical correspondences

- 42 In adjusting this important semiotic model, we are only making visible what a square cannot illustrate: the fact that the interval between the super-contraries is necessarily greater than that between the subcontraries.
- 43 Indeed, as Badir perfectly recalls in an article on semiotic graphs (2007), this model has been constantly revisited since it first appeared in 1968, in Greimas and Rastier's inaugural text "The Interaction of Semiotic Constraints". Then, the semiotic square was revised by Greimas himself, when he decided to transform its lines into arrows (1979). Then, quickly and naturally, all semioticians began to transform its shape into a rectangle (its current and common form). Later, Greimas and Fontanille (1991), and Fontanille and Zilberberg (1998) removed several of its edges in order to emphasize its processual character. More recently, Eric Landowski (2004) rounded its angles in order to visually reinforce its dynamics, making the model appear identical to an ellipse (the mathematical symbol of infinity).

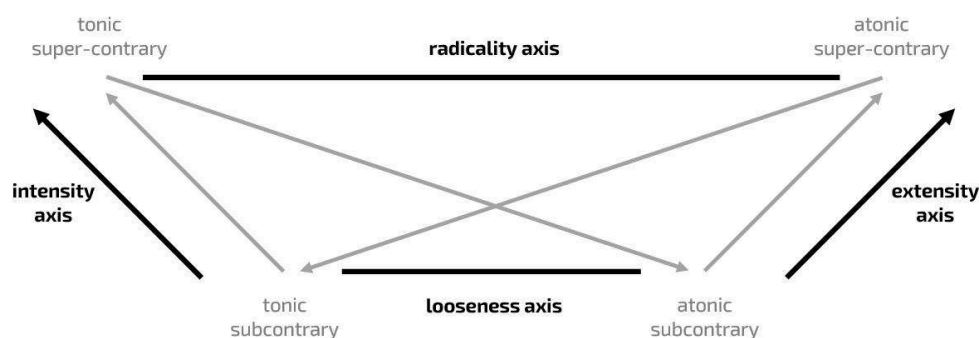
Figure 8



Some evolutions of the semiotic square

- 44 In this way, the graph we present below remains a semiotic square, though it could very well be requalified as a *tensive trapezoid* to mark its hybrid character and the fact that it explicitly shows the tensive dimensions of the category: the tonic terms are on the left and the atonic ones are on the right, while the radical terms are at the top and the mild ones are at the bottom.

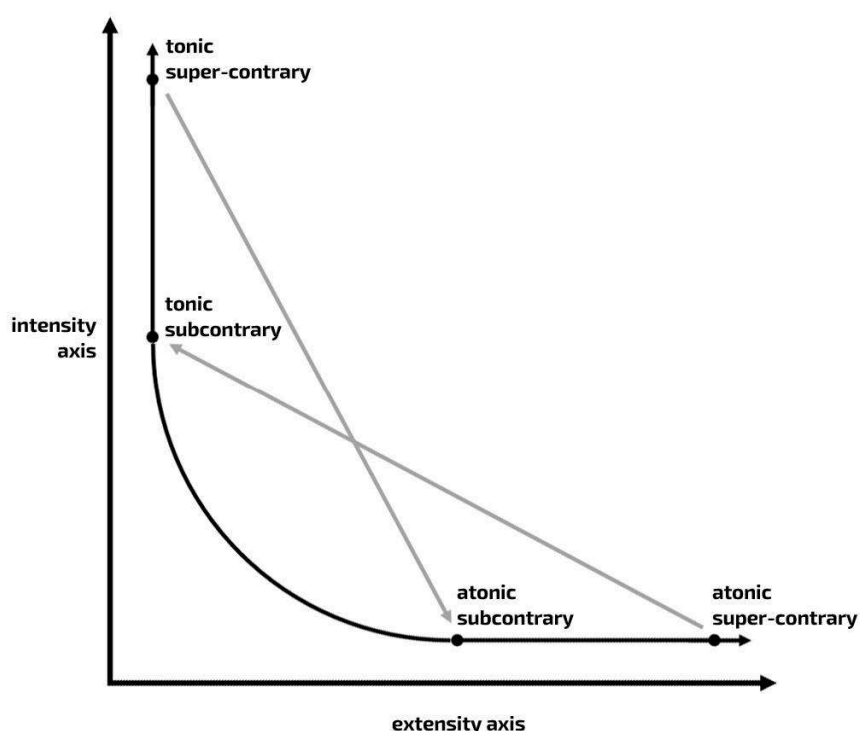
Figure 9



Sketch of a Tensive Trapezoid

- 45 Moreover, adding the intensive and extensive valencies to the sides of the trapezoid makes it possible to demonstrate that this geometric shape can be perfectly merged into the quadrant of the tensive scheme. Indeed, the corners of the trapezoid mark the crossing points of the tensive curve at the exact positions where the elements of the category are separated by their intervals. By rotating the trapezoid 45° clockwise, we can see how the two models combine.

Figure 10

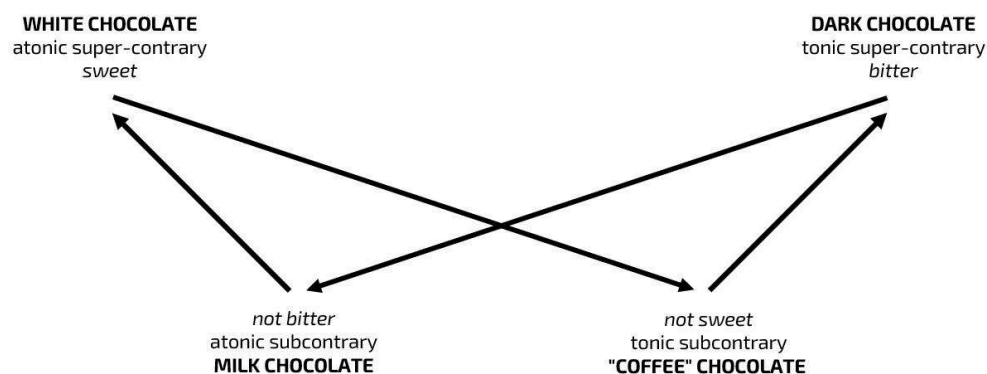


Tensive trapezoid and scheme

- 46 That said, it must be pointed out that the choice of having analyzed a descendant path of meaning (from tonic, on the left, to atonic, on the right) was made so that the demonstration would conform to the direction in which the tensive scheme curve is read, which indeed descends when we read it from left to right. So, the analysis of a

tensive curve can be done in both ways—from tonic to atonic as well as from atonic to tonic (ascending). We draw attention to this because it would be wiser to privilege a semiotic square—or tensive trapezoid—that tends towards ascendance rather than decadence (i.e., with atonic terms on the left side and tonic terms on the right side). As many semioticians already intuitively do, we can then position the tonic terms of the category on the right side of the square, like this:

Figure 11



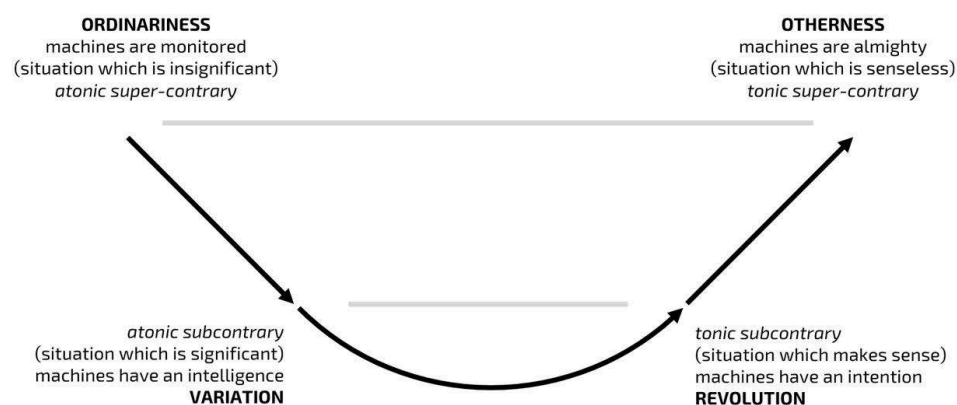
Tensive trapezoid of chocolate

3.2. The Meaning Curve

- 47 These few proposals related to the semiotic square and the terms that make it up (varieties, polarities, alterities) should not lead the reader to believe that we want to wipe out the past models. On the contrary, we are considering these proposals as complementary, intended to optimize the semiotic analysis in certain cases where the classic vocabulary (e.g., contrariety, contradiction...) and the traditional schematization of the semiotic square might not be sufficiently informative. In particular, the use of the terms *varieties*, *polarities*, and *alterities* may be considered more appropriate when it comes to studying or predicting the evolution of a situation.
- 48 For example, if we take the case of the human-machine relationship, we can start from an initial situation that lasted until the end of the 20th century, namely the situation where humans have always had total control over their machines which, in return, have always needed to be manipulated or programmed to function. However, since the 1990s and the advent of computers and artificial intelligence, we realize more and more that we have entered a new era in which this domination is diminishing, with machines that are increasingly autonomous. In this altered situation, more open than the previous one, machines and robots still remain however manageable, which is why the current situation can be considered an *evolution* (like a variation.)
- 49 Nonetheless, it would take only one technological breakthrough for artificial intelligence to become a “natural intention” one day, and for this to trigger a real anthropological *revolution*, to tip the human-machine relationship into a reversed situation (like a polarization), open to all possibilities. This hypothetical inverted situation must structurally be conceived as transitory—that is, predicting a final and perennial situation that would be competing with the initial one (like an alternative).

Among the many alternate situations, science fiction offers numerous scenarios where machines (robots, cyborgs, androids...) succeed in surpassing humanity in ingenuity and power until they see humans, at best, as nothing more than a useful workforce for the accomplishment of tasks that, until yesterday, were only attributed to machines or draft animals. Of course, this is one possible world among (less dysphoric) others, but at least this example helps illustrate the way in which this structural grammar can enlighten trajectories of meaning.⁷

Figure 12



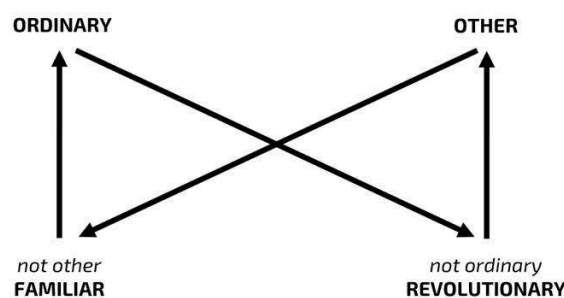
Meaning curve of the relationship human-machine

- 50 The “meaning curve” above is a new graph that we propose to use when the analysis is suited to describe the phases of a complete transformation of meaning that is, as we have just exemplified, sequenced in three relevant moments: a first moment where meaning alters (where it manifests a variation), a second where meaning makes its revolution (where it becomes polarized), a third where meaning reinvents itself (where it asserts itself as other).
- 51 Moreover, the meaning curve is a graph, as inscribed above in Figure 12, that allows interesting comparisons with Landowski’s theory of interactions (2005). In fact, the path we have traced and the semantics that we have acknowledged in the moments of this path are not without recalling Landowski’s “regimes of meaning” which, in the same order of reading, provide a progression—or regression—of meaning, sequenced as follows: 1) the “insignificant”, when everything is usual (regime of programming); 2) the “significant”, when new but understandable events occur (regime of manipulation); 3) the “meaningful”, when events cause the loss of all intelligible bearings and consequently when sensitivity and intuition become the only means of getting out of the situation (regime of adjustment); 4) the “nonsense”, when the situation, although stabilized, turns out to be totally incomprehensible and unfathomable (regime of assent).
- 52 Additionally, on a more technical aspect, we would like to specify that the trajectory of this curve of meaning should not be compared to the trajectory of the arrows of the semiotic square, which always trace, regardless of their shape, a “butterfly wings” trajectory. Rather, this curve of meaning, although its shape does align with the angles of the tensive trapezoid, should be seen as the curve of the tensive scheme taken alone (without the valencies dial), slightly rotated (45° counterclockwise) and horizontally

inverted (i.e., with the extensive terms on the left-hand side, where the meaning remains classical, and the intensive terms on the right-hand side, where the meaning is not tamed).

- 53 Lastly, it is essential to make explicit what we have only suggested so far: that the relation of contrariety of the semiotic square is much more than a relation between contraries in the common and cultural sense of the term. Indeed, contraries are often considered under a cultural prism, by assuming—for example—that the contrary of ‘white’ is necessarily ‘black’, even though we could consider other systems of values with the color ‘gold’ as the contrary of ‘white’, or even systems where neither white, nor black, nor gold would be contrary terms. More generally, with the semantic proximity between *contrariety* and *contradiction*, it is difficult to grasp the relation that links the contrary terms together. Thus, one of the merits of this article (particularly this last part) is to highlight that under the term *contrariety* hides that of *otherness*: an otherness between two positive and autonomous terms.
- 54 To sum up, this paper has shown that, within a given category, the terms that hold the system of values at both ends are contraries in the sense of being alterities, not simply opposites. In other words, these two contrary terms are, so to speak, *incomparable*; this is why they require—as the semiotic square or the tensive scheme perfectly illustrate—at least one intermediate term that creates this connection between their two universes of meaning, which otherwise would never be able to be in touch, to make a system together. In short, this is how categories continually come to be formed: they emerge when a kinship between two autonomous universes of meaning is grasped. The figure below makes explicit the values that should be attributed to the terms of the semiotic square, specifically by recognizing (as we did at the beginning of section 1.4.) that the two contrary terms are not interchangeable, one being extensive-common (on the left), the other being intensive-stunning (on the right).

Figure 13



Values of the terms of the semiotic square

Conclusion

- 55 These numerous teachings of categorial semiotics can be used to analyze or elaborate any type of reality. They can be relevant in biology to understand and question certain choices of groupings of species or families of living beings.⁸ In the humanities and social sciences, they can produce typologies of all kinds: of individuals, groups,

practices, objects, places, texts, images, etc. Finally, the field of marketing can benefit from adopting categorial semiotics. Indeed, categorial semiotics has the potential to become a very practical method for developing and analyzing brand architectures, as well as for positioning these brands and their products in markets.

- 56 In this paper, we have used the category of chocolate as our main example. However, we did so from an anthropological and descriptive perspective. Now, if we imagine being the marketing director of a chocolate group, we could follow a more strategic direction by continuing the analysis to discover new markets, as well as to develop innovative ranges and products. Similarly, since any reality can be categorized, categorial semiotics could also be used to analyze the competition (with “chocolate brands” as the category): to understand how Lindt is different from Cadbury or Mars, and so on. In short, with its mode of classification (that is, its mode of selection and explanation of relevant criteria), categorial semiotics can reveal—within a product market or a brand portfolio—opportunities for growth or, conversely, inconsistencies in positioning.
- 57 Finally, to return to theoretical considerations, we would like to emphasize that categorial semiotics is admittedly not that revolutionary. It is foremost a dialogue between existing theories that are essential to the Paris Semiotics School. The value of categorial semiotics lies in the fact that, through the synthesis it produces, it shows the extent to which (post-)structural semiotics remains a coherent organon, with currents that can interpenetrate and mutually enrich one another. The terms “categorial semiotics” and “semiotics of categories” have consequently no other intention than to conceptually embrace these closely related currents, which are Greimas’ structural semantics, Rastier’s interpretative semantics, Zilberberg’s tensive semiotics, and Eco’s cognitive semiotics (though we have not discussed it here). In this regard, we might add that if we have deliberately placed the emphasis on the *semiotic* rather than the *semantic* nature of this categorial apparatus, it is because a category is always open to being questioned, changed, and reinvented. In other words, it is the very axiom of (post-)structural semiotics that is at the foundation of this methodological framework; that is to say, meaning is neither to be discovered nor deciphered, but must be constructed, deconstructed, and reconstructed in our individual and collective experiences. In this sense, our epistemic position is predominantly semiotic rather than semantic, since semantics can also be linguistic, pragmatic, or cognitive.

BIBLIOGRAPHY

- ARISTOTE (2000), *Catégories / De l'interprétation. Organon I et II*, tr. J. Tricot, Paris, Vrin.
- BADIR, Sémir (2008), « Sémiotique des graphiques / Graphiques de sémiotique », *Visible*, 4, pp. 13-61.
- BADIR, Sémir (2014), « Contrariété et contradiction : un parcours sémiotique », *Actes Sémiotiques*, 117.

- ECO, Umberto (2001 [1997]), *Kant et l'ornithorynque*, tr. J. Gayrard, Paris, Le Livre de Poche.
- FONTANILLE, Jacques & ZILBERBERG, Claude (1998), *Tension et signification*, Paris, Mardaga.
- FRATH, Pierre (2015), « Dénomination référentielle, désignation, nomination », *Langue française*, 188, pp. 33-46.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1966), *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, PUF.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1983), *Du sens II*, Paris, Seuil.
- GREIMAS, Algirdas Julien & RASTIER, François (1968), « The Interaction of Semiotic Constraints », *Yale French Studies*, 41, pp. 86-105.
- GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÈS, Joseph (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- GREIMAS, Algirdas Julien & FONTANILLE, Jacques (1991), *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil.
- JAKOBSON, Roman (1962), *Selected Writings I*, The Hague, Mouton.
- LANDOWSKI, Eric (2004), *Passions sans nom. Essais de socio-sémiotique III*, Paris, PUF.
- LANDOWSKI, Eric (2005), *Les Interactions risquées*, Limoges, PULIM.
- PEIRCE, Charles Sanders (1978 [~1885-1906]), *Écrits sur le signe*, tr. G. Deledalle, Paris, Seuil.
- PERUSSET, Alain. (2020a), *Sémiotique des formes de vie. Monde de sens manières d'être*, Louvain-la Neuve, De Boeck Supérieur.
- PERUSSET, Alain (2020b), « Les métamorphoses de l'objet. Aperçu d'une sémiotique des corps-actants », *Actes Sémiotiques*, 123.
- PERUSSET, Alain (2021a), « La valeur critique, une valeur géniale ! Points d'accord entre Floch et Landowski », *Actes du Congrès de l'Association Française de Sémiotique 2019*.
- PERUSSET, Alain (2021b), « L'expérience au cœur du marketing postmoderne. Regard sémiotique sur les offres marchandes », *Acta Semiotica*, 2.
- PERUSSET, Alain (2022), « Sur le terrain sensible des expériences marketing », in HEILMAN (dir.), *Le sensible, passion sémiotique pour la communication*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon.
- RASTIER, François (1991), *Sémiotique et recherche cognitive*, Paris, PUF.
- RASTIER, François (2001), *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF.
- RASTIER, François (2005), *La Microsémantique*, Texto ! 5, 1-46.
- RASTIER, François (1987), *Sémantique interprétative*, Paris, PUF ; 3^e édition, 2009.
- TROUBETZKOY, Nicolas Sergueïevitch (1939 [1949]), *Principes de phonologie*, tr. J. Cantineau. Paris, Klincksieck.
- ZILBERBERG, Claude (2006), *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, PULIM.
- ZILBERBERG, Claude (2011), *Des formes de vie aux valeurs*, Paris, PUF.
- ZILBERBERG, Claude (2012), *La Structure tensive*, Liège, PULg.

NOTES

1. We could specify that we are talking about “ready-to-eat chocolate” and not “chocolate powder” or “chocolate drinks”.
2. The first chapter of *Tension et signification* on “valencies” constitutes a very interesting introduction to this question of the most relevant criterion (Fontanille and Zilberberg 1998, pp. 11-27).
3. We adopt the writing conventions introduced by François Rastier in *Sémantique interprétative* (2009). Between double quotation marks, the designation of the category (called “sign”); between simple quotation marks, the designation of the elements of the category (called ‘semes’); between double slashes, the designation of the criterion (called //semantic class//); between single slashes, the designation of the units of meaning that make up the signification of the elements of the category (called /semes/).
4. Rastier acknowledges that it is the principle of relevance, based on common sense, that should be used to privilege one interpretation over another. He defends this approach when he looks at terms belonging to the category “transportation,” and considers that the distinction to be made between ‘metro’ and ‘bus’ should not be a matter of //mode of transportation// (/on rail/ vs. /on road/), but of //destination// (/in town/ vs. /out of town/). He motivates this choice by noting that in “the most common pragmatic situations, we choose a transportation based on the destination, and not because it is on rail or road” (2009, p. 51). Nevertheless, it should be noted that when the category is broadened to include other terms (such as ‘airplane’), this relevance might change.
5. For example, see this list of the different “types” of chocolate: <https://www.ediblearrangements.com/blog/different-types-of-chocolate/> (Edible, 10 Different Types of Chocolate to Delight Your Taste Buds, consulted: June 23, 2022).
6. As Sémir Badir notes (2014, p. 5), these same types of relations already exist in Nicholas S. Troubetzkoy’s *Principles of Phonology* (1949 [1939]), namely and respectively: equipollent, privative, and gradual oppositions.
7. Of course, a return to our current situation would always be possible. This current situation would then be the final situation of a reconquest of freedom taken from an initial situation where machines would be almighty.
8. Read on this subject the narrative of the classification of the platypus, reported, and commented by Umberto Eco (2001 [1997]).

ABSTRACTS

Greimas’ semiotic square is a valuable tool for analyzing the structure of a category. Similarly, from the semiotic fields of interpretative semantics and tensive grammar, the post-Greimasian proposals of Rastier and Zilberberg offer an additional understanding of how categories can be analyzed. This article aims to demonstrate how the union of these complementary Greimasian frameworks could give rise to what might be called “categorical semiotics” or “the semiotics of categories.” The contribution of this text is thus threefold: (1) it gives visibility to contemporaneous post-Greimasian work in the field of semantics; (2) it proposes new graphics (the “tensive trapezoid” and the “meaning curve”) as well as a methodology for analyzing and understanding any category; (3) it offers other sciences (e.g., biology, sociology, marketing) a

solid theory and efficient tools for the conceptualization and classification of the realities they study.

La sémiotique greimassienne, qui déploie le projet structuraliste initial de Saussure, est généralement reconnue pour ses propositions fortes en matière de narrativité, parfois moins pour celles relatives aux domaines de la sémantique et de la catégorisation. Pourtant, le carré sémiotique de A.J. Greimas est un outil puissant pour comprendre l'organisation des catégories. De même, les propositions post-greimassiennes de Fr. Rastier et Cl. Zilberberg, durant les années 1990 et 2000, dans les domaines de la « sémantique interprétative » et de la « sémiotique tensive », ont permis d'améliorer encore cette compréhension. L'objectif de cet article est de montrer comment la réunion de ces différents cadres théoriques greimassiens pourrait participer à l'institutionnalisation d'une branche qu'on pourrait nommer « sémiotique catégorielle » ou « sémiotique des catégories ». L'intérêt de ce texte est ainsi triple : donner de la visibilité aux travaux post-greimassiens dans le domaine de la sémantique ; proposer une méthodologie et quelques nouveaux modèles (le « trapèze tensif », la « courbe du sens ») pour l'analyse des catégories ; offrir aux autres sciences (biologie, marketing, sociologie...) un appareil théorique et des outils efficaces pour la conceptualisation et la classification des réalités propres à leurs champs.

INDEX

Mots-clés: catégorie, sémiotique greimassienne, sémantique, sémiotique tensive

Keywords: category, greimassian semiotics, semantics, post-structuralism, tensive semiotics

AUTHOR

ALAIN PERUSSET

 **IDREF** : <https://idref.fr/234662034>

 **VIAF** : <http://viaf.org/viaf/562155284797887060393>

Doctor in Social Sciences and Communication Studies, with a background in linguistics and French literature, Alain Perusset is specialist in semiotics and socio-semiotics. Affiliated with the University of Warwick and visiting scholar at the Universities of Chicago and Rutgers, he conducts research on brand strategies and nation branding.
E-mail: alain.perusset@warwick.ac.uk

La structure sémiotique du sujet en littérature

Codétermination des valeurs esthétiques et éthiques

Pierre-Antoine Navarette

Introduction

- 1 Les valeurs esthétiques et éthiques entretiennent-elles des relations de signification sur le plan actantiel dans la littérature ? L'histoire conceptuelle de l'axiologie pourrait déjà fournir des éléments de réponse à cette interrogation préliminaire. Gilbert Lascaux réaffirme ainsi les liens entre ces valeurs en utilisant une métaphore virale : « dans bien des esthétiques traditionnelles, beau et bien 'se contaminent' »¹. La question est d'abord de savoir si la sémiotique peut se donner comme objet d'étude le sujet littéraire, et si oui, à quelles conditions. En 1972, Philippe Hamon rappelait déjà que la sémiotique peut prendre en charge le statut du sujet, à condition de le considérer comme un signe doté d'un signifié immanent². Il s'agit ensuite de se demander si la structure interne du sujet est configurée par l'interrelation sémiotique des traits /bien/ et /beau/, ou /mal/ et /laid/. Hamon poursuit sa réflexion sur le sujet-signe en insistant sur le point suivant : « De même que le phonème se définit comme faisceau de traits pertinents simultanés [...], de même le personnage sera décrit en pareils termes, comme "support" de traits sémantiques simultanés, présents ou absents. Il pourra être intéressant de classer ensuite ces traits distinctifs retenus selon certains modèles (du type hexagone logique par exemple) définis par leur isotopie »³. Selon lui, ces traits déterminent le statut sémiotique du sujet en littérature de manière immanente, et, comme c'était l'usage dans les années 1970, en dehors de toute *orientation* psychologique et/ou historique⁴. Ainsi, traditionnellement, on le sait depuis l'antiquité avec la triade platonicienne, le Bien a coutume de coexister avec le Beau — et le Vrai —, et le Mal avec le Laid⁵, jusqu'à influencer les modèles moyenâgeux par exemple. Des figures archétypales émergent ainsi dans la littérature folklorique du 12^e siècle : le preux chevalier vs le chevalier noir, ou encore le magicien vs le sorcier. Ces modes de structuration prototypiques sont pour l'époque facilement identifiables puisqu'ancrés

dans les structures religieuses essentiellement manichéennes. Ils relèvent ainsi de la double empreinte éthique et esthétique sociétale et s'imposent comme des modèles dynamiques du récit. C'est ce que constate Philippe Logié, pour qui les couples Beau et Bien, ou Laid et Mal, opèrent comme des agents structuraux de la fiction⁶. Pourtant, au-delà de ces modèles types apparaissent des configurations plus complexes, entrecroisées, où le Mal côtoie le Beau, et le Laid le Bien, si l'on pense ici à la figure du Diable dans le *Faust* de Goethe, ou encore à celle de Quasimodo dans *Notre-Dame de Paris* d'Hugo. Une sémiotique littéraire des valeurs peut-elle prendre en charge l'intégralité de ces cas de figure ? Il y aurait fort à y gagner conceptuellement car l'étude de ces configurations permettrait de comprendre la détermination des valeurs sur les régimes sémiotiques des sujets. L'hypothèse que nous faisons est donc la suivante : la combinaison, parfois asymétrique, des traits valués-types, c'est-à-dire des unités élémentaires fixes telles que /bien/, /mal/, beau/ et /laid, ainsi que leurs dérivés, génère des modes de performance sémiotique des sujets qui les incarnent. Il serait alors possible de théoriser et de modéliser sémiotiquement l'interrelation sémiotique entre esthétique et éthique. Nous chercherons ainsi dans un premier temps à réaffirmer les relations entre les deux domaines, de la pensée conceptuelle antique à la sémiotique contemporaine, pour pouvoir dégager en second lieu des modèles de signification à partir d'un corpus littéraire saisi dans la littérature européenne d'expression française (à l'exception du texte de Grimm), du 12^e au 19^e siècle. En effet, notre attention se focalisera sur une période faisant apparaître des modèles types et des variantes pertinents pour l'étude sémiotique que nous souhaitons mener, et suivant l'évolution des concepts axiologiques. Le choix du corpus se fonde sur la présence systématique de sujets se caractérisant par une binarisation des traits physiques ou moraux à l'intérieur des diégèses. La cohérence du corpus ne se fait pas par rapport aux différents genres, mais vis-à-vis de l'existence d'une même représentation des valeurs occidentales, d'une œuvre à l'autre comme une filiation sémiotique, éthique et esthétique, avec ses continuités et ses discontinuités garantissant l'appartenance à un même système axiologique. Il regroupe ainsi l'œuvre de Chrétien de Troyes de la fin du 12^e siècle ; *Le Petit Chaperon rouge*, *Barbe Bleue* et *Riquet à la Houppe* de Perrault ; *Blanche-Neige* des frères Grimm ; *Notre-Dame de Paris*, d'Hugo, *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, *Le Père Goriot* de Balzac. Enfin, nous proposerons une modélisation sémiotique des profils axiologiques des sujets, où apparaissent des modes et des régimes actantiels fonction des valeurs déterminées.

1. Les relations entre l'éthique et l'esthétique depuis l'Antiquité

- 2 Le lien sémiotique qui existe entre l'éthique et l'esthétique, domaines appartenant à l'axiologie dans son acception la plus large, doit être envisagé depuis les racines antiques pour comprendre comment ils interagissent et évoluent de concert. Nous proposons de remonter jusqu'à Platon, puis de filer l'état des lieux jusqu'aux philosophes du 18^e siècle en prenant comme point d'orgue la pensée kantienne puis diderotienne, avant d'achever le parcours avec le système de pensée sémiotique greimassien du 20^e siècle tel que nous le connaissons actuellement.

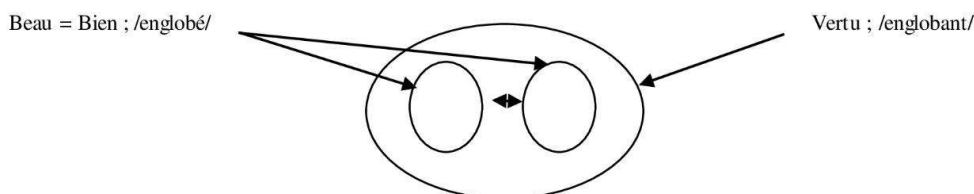
1.1. L'équivalence des valeurs ou l'héritage platonicien

- 3 Dans l'*Hippias Majeur*, Platon énonce que le Beau et le Bien, ainsi que le Vrai, forment un tout indissociable⁷. L'unicité de ces trois catégories, qui repose sur une conception élévatrice de l'âme humaine, désigne ici non seulement une relation hétérarchique des valeurs ontologiques, ou autrement dit un système de valeurs positionnées sur un même plan de signification sans rapport de supériorité, mais aussi une relation inclusive : de là la possibilité d'ouvrir une méta-catégorie englobant les trois catégories principales et que l'on pourrait nommer, en référence aux piliers platoniciens, la Vertu divine. Ce courant de pensée voit la réunion du Beau et du Bien comme un socle valué indivisible, où l'une et l'autre des valeurs tendent à se confondre. Maurice Wulf remarquait déjà en 1909 que :

Ni de Platon, ni d'Aristote, nous ne possédons un traité sur le Beau, et leurs idées sont éparées en divers ouvrages. Platon parle principalement du Beau dans le *Banquet*, le *Premier Hippias*, le *Gorgias* et dans plusieurs livres de la *République*. Aristote nous avertit, à la fin de sa *Métaphysique*, qu'il reviendra sur le Beau dans une œuvre spéciale ; mais celle-ci, si jamais elle fut écrite, ne nous est pas parvenue. Quant à sa *Poétique*, on y trouve quelques principes généraux, mais le traité ne s'applique en propre qu'à la tragédie. La parenté intellectuelle d'Aristote et de Platon, en matière esthétique est si étroite, qu'on peut ramener leur doctrine à quelques thèses communes et que voici : le beau réside dans l'ordre interne des êtres, et se confond avec leur bonté⁸.

- 4 Les catégories dites réciproques ne pourraient se passer les unes des autres au point de devenir équivalentes comme dans un tout signifiant, sans primauté d'une valeur sur l'autre. Soit la schématisation topologique suivante, à valeur descriptive :

Fig. 1



L'équivalence des valeurs platoniciennes

1.2. L'extension sémiotique des catégories chez Kant

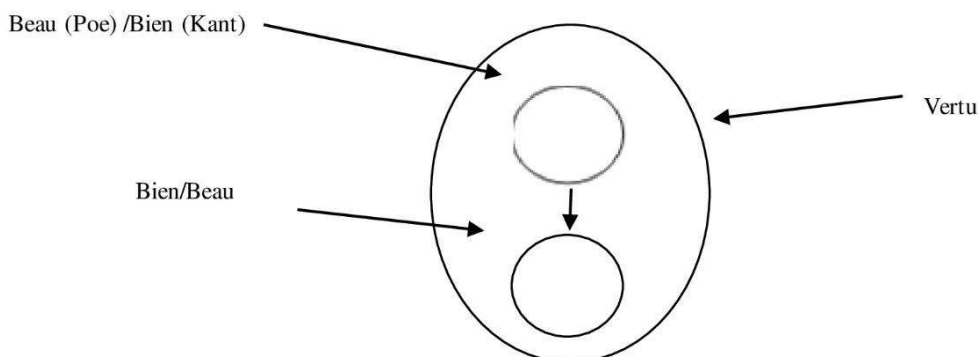
- 5 Ce statut sémiotique chez Platon ne fait pas consensus dans l'histoire de la pensée occidentale. D'une part, Kant, reprenant pourtant à son compte l'héritage platonicien, introduit une nuance dans le système des valeurs, faisant « du Beau le symbole du Bien »⁹ :

Lorsqu'on passe en revue les solutions historiques de la question des rapports entre la beauté et la moralité, il n'est pas rare qu'on attribue là-dessus à Kant au moins deux solutions contradictoires. Après avoir, « dans ses plans primitifs... », écrit Ch. Lalo, assigné à la beauté la même faculté qu'à la moralité : la raison », il les sépare. Le sentiment du beau devient « un libre jeu de l'imagination- », etc., qui dès lors, « ne saurait avoir un rapport nécessaire avec la morale ». D'ailleurs « les grandes lois de l'esthétique de Kant reposent sur des “antinomies” insolubles, ou péniblement résolues ; en réalité sur des contradictions systématiques ou

systématiquement déguisées... ». C'est déjà une de ces « antinomies » que nous trouvons ici dans la notion même du beau : « le beau est une finalité sans fin ». Autant dire « une moralité sans morale ». Mais cette notion est ensuite elle-même contredite. « L'indépendance de la conscience esthétique devait devenir très vite chez lui une dépendance par rapport à la conscience morale. » « Kant devait s'efforcer d'organiser cette antinomie [celle qu'on signalait il y a un instant dans la notion. Le symbolisme moral de la beauté du beau]. Aussi la beauté sensible devient-elle chez lui un symbole de la moralité », et « le beau trouve enfin sa place dans le système », une place entièrement subordonnée à la moralité¹⁰.

- 6 Un parallèle avec la conception philosophique de Poe dans sa nouvelle *Le Domaine d'Arnheim*¹¹ peut être établi ici, bien qu'elle ne s'inscrive pas directement dans la chronologie de la pensée culturelle. Chez l'auteur du 19^e siècle, s'il semble exister un même axe sémiotique unissant le Beau au Bien, c'est l'esthétique qui serait génératrice du sens axiologique, comme si le Beau, puis le Sublime, menaient au Bien puis à la Perfection morale. Ces deux systèmes de pensée sont similaires dans la mesure où l'une ou l'autre des valeurs devient le prolongement de l'autre, voire son extension sémiotique. La position hétérarchique des valeurs platoniciennes semble ici se rompre dans la complexité tensive des valeurs reprises par Kant ou Poe, et dans ces conditions génératives, au sens où une valeur première conduit à une valeur seconde de sens moindre. Les répercussions dans la pensée conceptuelle sont les suivantes : comme nous l'avons sous-entendu ci-dessus, il existerait d'une part une primauté hiérarchique du Beau ou du Bien, et d'autre part une continuité logique de l'une vers l'autre. Le concept de gradation évaluée pourrait résoudre cette apparente contradiction, en introduisant une valeur source et une valeur cible. De là la construction suivante :

Fig. 2



L'extension sémiotique des valeurs

1.3. L'exclusion des valeurs ou la remise en question du schéma associatif des valeurs platoniciennes

- 7 Une troisième conception du couple Beau/Bien apparaît chez Diderot, avec une rupture entre les deux catégories. En effet, pour le philosophe, le Beau n'est pas le Bien. En plus du caractère exclusif signifié de la sorte entre les catégories, l'existence d'une détermination d'une catégorie sur l'autre est également rejetée :

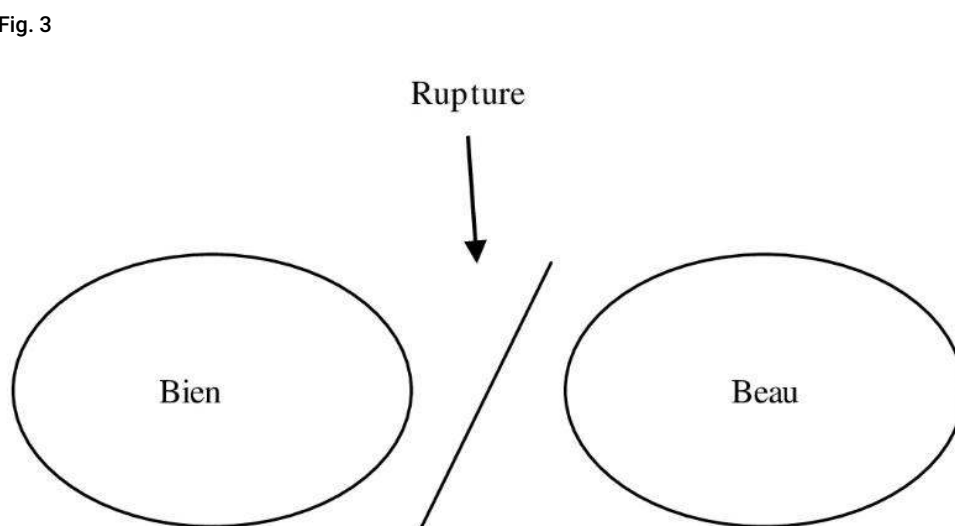
Dans ses *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*, Diderot rompt avec la conception métaphysique du Beau qui, de l'Antiquité à l'âge classique, liait intimement ce dernier au Bien et au Vrai. Procédant à une naturalisation du Beau, il

y voit non plus une essence mais une qualité des objets proportionnés de telle manière qu'ils favorisent la vie humaine. Le beau n'est donc pas le bien. Pourtant, dans ses écrits sur les beaux-arts et dans ses Salons, Diderot relie ce qu'il avait délié en défendant une théorie humaniste des beaux-arts et en pratiquant une critique éthique de la peinture. Les artistes, affirme-t-il, ont un devoir moral : « Rendre la vertu aimable, le vice odieux, le ridicule saillant, voilà le projet de tout honnête homme qui prend la plume, le pinceau ou le ciseau ». On analysera ici la complexité des positions de Diderot partagées entre une approche naturaliste du beau et une conception humaniste et éthique de l'art¹².

- 8 Autrement dit, le Beau ne peut déterminer ce qui a trait au Bien, et réciproquement. Au 19^e siècle, avec l'apparition du romantisme et du réalisme, on assiste véritablement au décloisonnement conceptuel du socle ternaire Beau, Bien, Vrai. Gisèle Sapiro revient sur le renversement du système platonicien :

C'est au XIX^e siècle que l'art a affirmé son autonomie par rapport à la morale [...] Revenir sur ce moment fondateur permet de comprendre les enjeux et les principes qui ont sous-tendu l'élaboration d'une éthique du créateur encore largement actuelle. Plus qu'une simple transgression de la morale ordinaire dont la pratique n'avait rien de nouveau comme en témoignent les nombreux écrits licencieux des siècles précédents, cette éthique s'est constituée à travers la remise en cause de l'association du « Beau », du « Bien » et du « Vrai » sur laquelle reposait l'esthétique classique. [...] Cette remise en cause de la conception classique du lien étroit entre le Beau, le Vrai et le Bien est l'œuvre des deux grands courants romanesques de la première moitié du XIX^e siècle, le romantisme et le réalisme. Le premier en posant les prémices de la théorie de l'art pour l'art qui va dissocier le Beau de l'« Utile », le second en distinguant le Vrai du « beau idéal », supposé avoir un effet de moralisation selon la doctrine classique¹³.

- 9 Les domaines esthétiques et éthiques n'entrent donc plus directement en relation. Sur le plan sémiotique, cela revient à dire que les catégories sont dites exclusives car elles ne possèderaient aucune propriété commune. Cette relation logique peut être schématisée de la sorte :

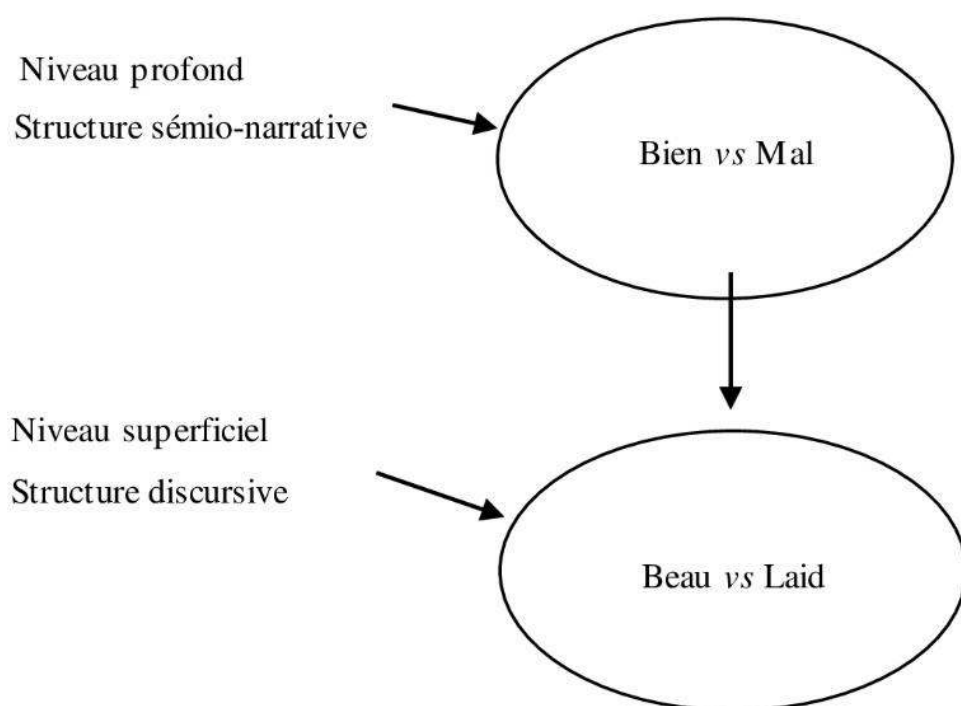


L'exclusion des valeurs sémiotiques

1.4. De la détermination à la cohabitation des catégories : la pensée greimassienne et peircienne

- 10 Dans *Le Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Greimas et Courtès accordent aux catégories abstraites une place fondamentale dans le procès de signification : les structures axiologiques qui sous-tendent les discours bénéficient d'une primauté sur les catégories non discrètes¹⁴. Autrement dit, les catégories esthétiques, plus concrètes, viendraient « après-coup », en surface, se conformer à des programmes narratifs fondamentaux et, tout comme les catégories spatiales, les « habiller en discours »¹⁵. Cette position théorique relègue l'esthétique à une simple déclinaison de l'axiologie qui la détermine. Soit le modèle génératif suivant :

Fig. 4



La détermination des valeurs sémiotiques

- 11 Le même raisonnement *génératif* est à l'œuvre chez Peirce mais de manière inversée, en ce sens que c'est l'esthétique qui semble régir les articulations logiques et morales :
- Organisant sa triade au niveau d'un arbre des connaissances, Peirce avance que la distinction de la vérité et de la fausseté logiques est un cas particulier de la distinction du Bien et du Mal moraux, et surtout que cette dernière est, à son tour, un cas particulier de la distinction entre la bonne et la mauvaise qualité esthétiques (5.110). L'inattendu ne réside pas ici dans le fait que le dualisme du *what ought to be* se retrouve dans chaque plan, mais que ces différents plans s'organisent suivant une hiérarchie qui place l'esthétique du fondement de la logique *via* la morale. [...] Une fois explicitée, cette manière d'organiser la carte des trois sciences normatives n'est pas plus convaincante que leur distinction par la triade du Vrai, du Bon et du Beau. L'idée que l'esthétique fournisse la base de l'éthique et celle-ci la base de la logique ressortit davantage à une préoccupation architectonique (en cela, Peirce ressemble fortement à Kant) qu'à une conception acceptable de ces différentes dimensions et, en particulier, de l'esthétique. Elles sont plus rares chez Peirce, mais

elles existent quand même. Singulièrement, elles procèdent toutes du souci de maintenir constamment l'analogie entre les trois ordres de la science normative et la triade des catégories phénoménologiques ; ainsi, la logique ressortit de la troisième catégorie (*Thirdness*), l'éthique de la seconde (*Secondness*) et l'esthétique de la catégorie première (*Firstness*). Si l'esthétique peut offrir à la morale le fondement d'un dualisme idéal, pris en lui-même, indépendamment de sa relation à une fin, c'est qu'elle ressortit à la catégorie première. Elle ne comporte ni la conscience intellectuelle du troisième niveau, ni le rapport à l'acte du second. Elle offre la norme à l'état pur, pas encore réfléchie et libre de toute efficacité. Cela se tient ou, du moins, cela se tient mieux quand on renvoie la chaîne des sciences aux catégories (là encore, Peirce rejoint Kant lorsqu'il suit scrupuleusement sa table des catégories logiques pour former l'Analytique du beau)¹⁶.

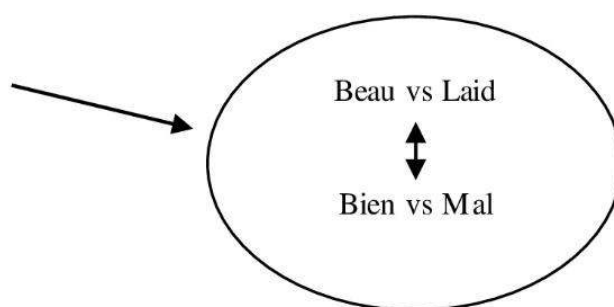
- 12 Avec les successeurs de Greimas, la sémiotique contemporaine avait déjà envisagé l'éthique par rapport à l'esthétique, avec une relation d'interdépendance. Pour certains sémioticiens comme Denis Bertrand, l'esthétique ferait ainsi partie intégrante de l'axiologie :

L'acception *axiologique*, enfin, désigne les univers de valeurs — véridictoires, éthiques, morales, esthétiques, etc. — rapportés aux champs de discours qui les définissent, les mettent en scène et les mettent en jeu, dans ce que la sémiotique des années 70 appelait alors l'idéologie. L'axiologie désignait le statut paradigmatique des valeurs, et l'idéologie leur statut syntagmatique¹⁷.

- 13 Les conséquences sur les configurations sémiotiques se cristallisent autour du principe de cohabitation des valeurs telles que le Bien, le Beau, mais aussi le Mal, le Laid. En d'autres termes, rien ne préfigure ou ne configure un système normatif orienté positivement ou au contraire négativement. Rien ne dit ici que le Laid doive s'associer au Beau, et le Mal au Bien. Au contraire, la sémiotique greimassienne laisse la porte ouverte à la complexité, avec des configurations hybrides ou inversées qui remettent en cause les schémas traditionnels de type [Bien + Beau] et [Mal + Laid]. Soit les schématisations topologiques suivantes :

Fig. 5

Sémiosis préconceptuelle



La codétermination des valeurs sémiotiques

1.5. Synthèse

- 14 Les relations sémiotiques qu'entretiennent l'éthique et l'esthétique ont été envisagées ici brièvement sous l'angle de vue de l'histoire de la pensée conceptuelle depuis le 4^e siècle avant J.-C. avec la philosophie de Platon, en passant par la pensée de Kant puis de Diderot au 18^e siècle, jusqu'au 21^e siècle qui voit l'apparition de l'École de Paris en sémiotique. Ces relations de proximité, pour ne pas dire d'étroite intensité, témoignent

d'une forme de coactivité sémiotique dans le domaine des valeurs. Qu'elles soient hétérarchiques ou hiérarchiques, exclusives ou inclusives, ou encore génératives, elles participent globalement à une même sémiose puisque toujours interdépendantes. En effet, l'histoire sémiotique du Beau ne peut exister sans une histoire équivalente du Bien, comme si les valeurs étaient prises dans une même matrice de signification. Et même lorsqu'elles semblent se développer à l'opposé, elles ne cessent de s'attirer, de s'influencer, de s'intensifier.

2. La structure des actants-sujets dans la littérature occidentale du 12^e au 19^e siècle

- 15 Le corpus que nous avons défini en introduction constitue une base d'observation suffisamment large et exploitable pour dégager des configurations sémiotiques propres au régime mental et comportemental des sujets donnés. Il sera question ici d'envisager des modèles sources (récits de chevaleries, contes) et des modèles cibles (roman romantique ou d'apprentissage, etc.), définis respectivement comme des archétypes et des modèles complexes voire transgressifs, et nous permettant de comprendre comment éthique et esthétique s'actualisent dans la littérature occidentale du 12^e au 19^e siècle.

2.1. Les modèles archétypaux

- 16 Les modèles archétypaux sont issus des récits de chevalerie et des contes populaires. Ils apparaissent comme des modèles combinatoires élémentaires à partir desquels on peut obtenir d'autres modèles sémiotiques plus complexes que nous aborderons dans les chapitres suivants.

2.1.1. Le récit de chevalerie

- 17 On reconnaît aisément dans les figures masculines et féminines du Moyen Âge des qualités à la fois esthétiques et morales. En effet, dans les romans de geste, les sujets de la fiction moyenâgeuse bénéficiant du trait /beau/ sont également dotés des propriétés liées au /bien/. À l'inverse, les sujets possédant le trait /laid/ portent aussi le trait /mal/. Le chevalier par exemple, figure omniprésente du héros dans les récits, a les traits fins et son cœur est noble, courageux et pur, tandis que ses opposants directs sont d'une immense laideur et incarnent l'ignominie, le mal absolu, comme les monstres, les sorciers ou les chevaliers maudits. Emmanuelle Klinka remarque, à propos des représentations picturales relevant de la pensée religieuse et coïncidant avec les représentations littéraires, que « les concepts de Beau et de Laid [...] sont l'expression picturale de l'opposition entre Bien et Mal » :

Les concepts de Beau et de Laid tiennent une place essentielle dans l'iconographie religieuse médiévale. Ils sont en effet l'expression picturale de l'opposition entre Bien et Mal. [...]

Toute image médiévale est construite sur une structure symbolique, d'autant plus lorsqu'il s'agit comme ici de répondre à un propos didactique religieux. Le propos est de dévoiler la divinité ou sa contrefaçon en s'appuyant sur la conception picturale ou cadre référentiel : le choix des figures, leur représentation, leur organisation dans la miniature, les couleurs, etc. De fait, le Laid n'a d'entité qu'en

regard de l'existence du Beau. Il a donc fallu trouver une solution graphique pour opposer ces concepts et rendre manifeste leur dualité. C'est pourquoi je proposerai d'abord une interprétation iconographique du Beau avant d'envisager les marques de la laideur.

Dans l'esprit des exégètes chrétiens, dont Beatus, le Beau était d'essence divine, corollaire au Bien, en tant que manifestation visible de l'ordre de Dieu. Ces concepts se traduisent dans la réalisation artistique par les notions de perfection, d'ordre, de stabilité, d'harmonie que les enlumineurs se sont efforcés de reproduire en ayant recours, entre autres, à une arithmétique sacrée sous-jacente dégageant une hiérarchie formelle dans les compositions, ainsi que par l'emploi de figures géométriques parfaites, telles le cercle et le carré¹⁸.

- 18 Pointant l'interdépendance entre les expressions du Beau et du Laid, du Bien et du Mal, puisqu'appartenant à une conception générale unissant l'esthétique et la morale, Emmanuelle Klinka insiste ainsi sur la cohésion fondamentale entre l'/humain/ et le /divin/, auxquelles vient s'ajouter l'opposition entre le /bas/ et le /haut/ soutenant le /terrestre/ et le /supraterrestre/. Comme l'explique Alain Labbé :

À ses marges les plus mondaines et dans les formulations les plus avancées de la culture courtoise, la pensée médiévale en est parfois venue, comme dans le prologue du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, à une certaine forme de confusion entre valeurs morales et esthétiques, au point d'inspirer quelque gêne au lecteur moderne devant des pages où l'être semble ne valoir vraiment que s'il est jeune et beau. Même s'il s'agit là de conceptions extrêmes, elles sont l'expression paroxystique d'un déchiffrement psychologique majoritaire qui veut, en termes apparemment un peu simplistes, qu'à la beauté extérieure s'assortissent les qualités morales et qu'en un mot un beau visage soit l'expression naturelle d'une belle âme. Bien plus qu'un truisme élémentaire ou une facilité résultant d'un système de représentation superficiel, il y a là l'émergence d'un phénomène à la fois plus profond et plus vaste, qui tient à une haute exigence de cohérence et d'harmonie : le Moyen Âge, et tout particulièrement le Moyen Âge central, a si fort voulu croire à l'unité de l'être et à son accord au monde, liant le microcosme au macrocosme, qu'il est logique de lui voir faire largement coïncider le beau et le bien, l'apparence et l'essence¹⁹.

- 19 La modalisation spatiale du système de pensée médiévale, identifiée par Iouri Lotman,²⁰ relève des principes mêmes de la sémiotique où l'axe vertical permet la cohésion des univers sémiotiques. Le schème ascensionnel du /bas/ vers le /haut/, correspondant à l'élévation de l'âme et son salut, devient un mode de structuration du récit. Autre remarque : les qualités respectives des entités du Bien et du Mal, du Beau et du Laid, ne connaissent pas d'intermédiaires ou de nuances, dans la mesure où ces valeurs existent dans le système de tensions *excessif* les opposant. Si l'on considère par exemple, la figure du héros Lancelot du Lac dans l'œuvre de Chrétien de Troyes, à l'image des conceptions du Beau et du Bien et à laquelle s'oppose la figure du rustre, on relève alors dans les suites descriptives suivantes les axes sémantiques correspondants, sur un mode emphatique. La description de Lancelot est la suivante :

Le jeune Lancelot, fils du roi Ban de Bénoïc, apprend l'art de la chevalerie. Il deviendra un des chevaliers de la table ronde. Il avait le teint clair, sa bouche était bien faite, ses dents blanches. Son menton, bien formé, était creusé d'une petite fossette. Il avait le nez légèrement aquilin et de beaux yeux bleus. Son regard était toujours vif, qu'il exprimât la joie ou la colère. Il avait le front haut, les sourcils fins et serrés. Ses cheveux blonds ondulaient harmonieusement. Ses épaules étaient larges et tout son corps bien musclé. C'était merveille de le voir. Enfin, sa voix charmait ceux qui l'écoutaient tant elle était mélodieuse. Son cœur était à l'image

de son corps. Lancelot était fin, généreux avec tous et faisait preuve d'un grand sens de la justice²¹.

- 20 En opposition à l'idéalisation méliorative du chevalier Lancelot dont les traits frôlent la perfection d'ordre divin, la figure du rustre est décrite quant à elle en des termes opposés, avec un processus dépréciatif notable d'animalisation :

Un rustre qui ressemblait à un Maure, d'une laideur et d'une hideur extrêmes, — si laid qu'on ne saurait le décrire, — était assis sur une souche, une grande massue à la main. Je m'approchai du rustre ; je vis qu'il avait une tête énorme, plus grosse que celle d'un roncín ou d'une autre bête, des cheveux en mèches, un front pelé, qui avait plus de deux mains de large, des oreilles moussues et immenses, comme celles d'un éléphant, des sourcils énormes, un visage plat, des yeux de chouette, un nez de chat, une bouche fendue comme un loup, des dents de sanglier, pointues et rousses, une barbe noire, des moustaches en broussaille, et le menton soudé à la poitrine, une échine longue, tordue et bossue. Il était appuyé sur sa massue, habillé d'un vêtement extraordinaire, où n'entrait ni lin ni laine ; c'étaient deux peaux de taureau ou de bœuf, nouvellement écorchées, qu'il avait attachées à son cou. Le rustre sauta sur ses pieds dès qu'il me vit m'approcher. Je ne sais s'il voulait porter la main sur moi, ni quelles étaient ses intentions, en tout cas je me mis en état de me défendre jusqu'au moment où je vis qu'il restait debout, sans bouger ni faire un mouvement ; il était monté sur un tronc et il avait bien dix-sept pieds de haut²².

- 21 Les deux figures appartiennent à un même système conceptuel, et bénéficient de procédés littéraires antagonistes caractéristiques, élevant d'un côté l'homme au rang de « merveille » (l. 5), de l'autre le rustre au stade de « bête » (l. 3) à l'apparence multiple : « chouette », « chat », « loup » (l. 5) ; « sanglier » (l. 6) ». À l'énumération méliorative des traits physiques et moraux de Lancelot correspond, comme une antithèse, l'accumulation de noms d'animaux réputés maléfiques au Moyen-Âge. Le tableau suivant met en exergue le système conceptuel médiéval incarné dans les sujets de fiction tels que décrits en amont :

Axes sémantiques	Lancelot	Rustre
Esthétique	Teint clair, bouche bien faite, dents blanches Menton bien formé, nez aquilin, beaux yeux bleus, regard vif, front haut, sourcils fins et serrés, cheveux blond ondulants harmonieusement, épaules larges, corps bien musclé, voix charmante et mélodieuse. « C'était merveille de le voir »	Maure, laideur et hideur extrêmes « si laid qu'on ne saurait le décrire ». Tête énorme, plus grosse qu'un roncín ou autre bête, cheveux en mèches, front pelé, mains larges, oreilles moussues, immenses (éléphant) sourcils énormes, visage plat, yeux de chouettes, nez de chat, bouche fendue comme un loup, dents de sangliers pointues et rousses, barbe noire, moustache en broussaille, menton soudé à la poitrine, échine longue tordue et bossues, vêtements en peaux de taureau/bœuf, écorchées.

Ethique	« Son cœur était à l'image de son corps, fin, généreux, grand sens de la justice »	« Le rustre sauta sur ses pieds dès qu'il me vit m'approcher. Je ne sais s'il voulait porter la main sur moi, ni quelles étaient ses intentions, en tout cas je me mis en état de me défendre jusqu'au moment où je vis qu'il restait debout, sans bouger ni faire un mouvement »
Propriétés/traits	Divin, harmonie, perfection, propre	Animal, désordre, vil, sale

- 22 Le système sémiotique obtenu comprend ainsi non seulement l'opposition microscopique entre le Beau et le Laid, et entre le Bien et le Mal, mais aussi macroscopique entre le divin et le naturel (au sens premier), et entre le céleste et le terrestre. L'opposition axiologique s'indexe en effet sur une opposition ontologique ou physique qui voit par conséquent les actants-sujets dépendre de méta-catégories : le divin (état d'élévation de l'âme) vs le naturel (état d'avilissement), et plus largement le civilisé vs le sauvage, caractérisés par leur topographie respective /ville/ ou /château/ vs /forêt/²³.

2.1.2. Le conte merveilleux

- 23 Selon Bettelheim, les catégories de sujets dans les contes merveilleux sont également strictement délimitées :

Le conte de fées simplifie toutes les situations. Ses personnages sont nettement dessinés ; et les détails, à moins qu'ils ne soient très importants, sont laissés de côté. Tous les personnages correspondent à un type : ils n'ont rien d'unique. Contrairement à ce qui se passe dans la plupart des histoires modernes pour enfants, le mal, dans les contes de fées, est aussi répandu que la vertu. Dans pratiquement tous les contes de fées, le bien et le mal sont matérialisés par des personnages et par leurs actions, de même que le bien et le mal sont omniprésents dans la vie et que chaque homme a des penchants pour les deux. C'est ce dualisme qui pose le problème moral ; l'homme doit lutter pour le résoudre. Le mal est présenté avec tous ses attraits — symbolisés dans les contes par le géant tout-puissant ou par le dragon, par les pouvoirs de la sorcière, la reine rusée de Blanche-Neige — et, souvent, il triomphe momentanément. De nombreux contes nous disent que l'usurpateur réussit pendant quelques temps à se tenir à la place qui appartient de droit au héros (comme les méchantes sœurs de Cendrillon). [...] Les personnages des contes de fées ne sont pas ambivalents ; ils ne sont pas à la fois bons et méchants, comme nous le sommes dans la réalité. De même qu'une polarisation domine l'esprit de l'enfant, elle domine les contes de fées. Chaque personnage est tout bon ou tout méchant. Un frère est idiot, l'autre intelligent. Une sœur est vertueuse et active, les autres infâmes et indolentes. L'une est belle, les autres sont laides. L'un des parents est tout bon, l'autre tout méchant²⁴.

- 24 La polarisation des valeurs est ici identique à celle identifiée dans le roman de chevalerie : elles possèdent des propriétés exclusives qui s'intensifient dans la relation de contradiction. La signification des valeurs est ainsi rejetée à l'extrême, privant le récit de formes sémiotiques plus complexes. La binarité affichée, commode pour la transmission du message du conte à destination des enfants dont l'esprit se calquerait sur ce modèle (manichéen) selon Bettelheim, est en soi un mode de structuration élémentaire qui traverse les différentes sémiosphères conçues comme les ensembles de

référence d'une culture donnée, nécessaire à la mise en place des systèmes sémiotiques qui la composent. Si la jonction entre les valeurs éthiques et esthétiques dans le roman de chevalerie relève d'une pré-sémiotisation configuratrice à l'œuvre dans la sémiosphère médiévale, elle travaille de la même manière le conte merveilleux au 17^e siècle. Pour n'en citer que deux, *Le Petit Chaperon rouge* serait le conte référence où les valeurs incarnées par les sujets se polarisent, se tendent, se définissent dans l'opposition qui à la fois les joint et les disjoint. Ainsi, le petit chaperon rouge, « la plus jolie fille du village », vertueuse qui plus est, car serviable, s'oppose à la figure anthropomorphe du loup, somme de la laideur et de la méchanceté, car les traits esthétiques et axiologiques coexistent *de facto* dans la culture du conte traditionnel. Sur le plan sémiotique, on dira que sont ainsi créés des modèles prototypiques qui cumulent des valeurs voisines par leur degré de positivité ou de négativité. De même, dans *Barbe Bleue*, le sujet masculin est tout à la fois repoussant et cruel :

Il était une fois un homme qui avait de belles maisons à la ville et à la Campagne, de la vaisselle d'or et d'argent, des meubles en broderie, et des carrosses tout dorés ; mais par malheur cet homme avait la Barbe bleue : cela le rendait si laid et si terrible, qu'il n'était ni femme ni fille qui ne s'enfuît de devant lui.

Une de ses Voisines, Dame de qualité, avait deux filles parfaitement belles. Il lui en demanda une en Mariage, et lui laissa le choix de celle qu'elle voudrait lui donner. Elles n'en voulaient point toutes deux, et se le renvoyaient l'une à l'autre, ne pouvant se résoudre à prendre un homme qui eût la barbe bleue. Ce qui les dégoûtait encore, c'est qu'il avait déjà épousé plusieurs femmes, et qu'on ne savait ce que ces femmes étaient devenues. [...]

Étant arrivée à la porte du cabinet, elle s'y arrêta quelque temps, songeant à la défense que son Mari lui avait faite, et considérant qu'il pourrait lui arriver malheur d'avoir été désobéissante ; mais la tentation était si forte qu'elle ne put la surmonter : elle prit donc la petite clef, et ouvrit en tremblant la porte du cabinet. D'abord elle ne vit rien, parce que les fenêtres étaient fermées ; après quelques moments elle commença à voir que le plancher était tout couvert de sang caillé, et que dans ce sang se miraient les corps de plusieurs femmes mortes et attachées le long des murs (c'étaient toutes les femmes que la Barbe bleue avait épousées et qu'il avait égorgées l'une après l'autre)²⁵.

- 25 Les traits cumulés /laid/ et /mal/ chez Barbe Bleue sont signifiés avec un haut degré d'intensité : sur le plan esthétique, le trait /laid/ s'associe à /terrible/ qui comporte le trait /terreur/ ; de même sur le plan axiologique, la multiplication des mariages de Barbe Bleue inspire d'abord le /dégoût/ et évoque l'/immoralité/, puis l'isotopie /cruauté/ vient intensifier son statut immoral — « après quelques moments elle commença à voir que le plancher était tout couvert de sang caillé, et que dans ce sang se miraient les corps de plusieurs femmes mortes et attachées le long des murs (c'étaient toutes les femmes que la Barbe bleue avait épousées et qu'il avait égorgées l'une après l'autre) ».

2.1.3. Synthèse

- 26 Les corrélations entre le Beau et le Bien, et entre le Laid et le Mal, au-delà de leur catégorisation binaire, s'expliquent par une transformation idéalisée du sujet dans la fiction dont le monde microscopique s'harmonise avec le monde macroscopique. Pour le sujet masculin, la force héroïque chevaleresque s'oppose généralement à la force brutale, à la violence pure et non subtile. L'opposition est frontale et réunit des propriétés logiques homogènes de type +/- (des couples de valeurs de type [beau + bien]) ou de type -/- (des couples associant les valeurs [laid + mal]). La réunion des

propriétés $+/+$ ou $-/-$ engendre donc des comportements et des performances sémiotiques, dits puissants et physiques : l'exploit du héros s'oppose à l'assaut maléfique. Autrement dit, les couples de valeurs homogènes génèrent un type de régime comportemental sémiotique frontal s'exerçant sur un *mode intense* (au sens premier de force grande) : à la combinaison factorielle mathématique correspond une configuration actantielle sémiotique de même nature. Ces archétypes sémiotiques peuvent être qualifiés de matrice signifiante à partir de laquelle vont apparaître des modèles dérivés et complexes par transgression constante.

2.2. La transgression des modèles classiques

- 27 Au-delà de ces catégorisations élémentaires qui dépendraient d'une logique d'ensemble mathématique réunissant des éléments de même nature, – $(+/-)$ vs $(-/-)$ – existent des catégorisations plus complexes. En effet, du 17^e siècle au 19^e, dans la littérature européenne, apparaissent des sujets types dépassant les archétypes, mêlant les traits éthiques et esthétiques, brassant ainsi les codes et engendrant des performances sémiotiques nouvelles. On peut observer des configurations de type $(+/-)$ avec des sujets comportant les traits /bien/ et /laid/ et des configurations de type $(-/+)$ avec des sujets bénéficiant des traits /mal/ et /beau/.

2.2.1. Une variante du modèle positif à partir du 17^e siècle : Riquet à la Houppe (1697)

- 28 Dans le conte éponyme de Charles Perrault de 1697, Riquet à la Houppe hérite d'un faciès disgracieux mais aussi d'une intelligence et d'une bonté subtile :

Il était une fois une Reine qui accoucha d'un fils, si laid et si mal fait, qu'on douta longtemps s'il avait forme humaine. Une Fée qui se trouva à sa naissance assura qu'il ne laisserait pas d'être aimable, parce qu'il aurait beaucoup d'esprit ; elle ajouta même qu'il pourrait, en vertu du don qu'elle venait de lui faire, donner autant d'esprit qu'il en aurait à la personne qu'il aimerait le mieux. Tout cela consola un peu la pauvre Reine, qui était bien affligée d'avoir mis au monde un si vilain marmot. Il est vrai que cet enfant ne commença pas plus tôt à parler qu'il dit mille jolies choses, et qu'il avait dans toutes ses actions je ne sais quoi de si spirituel, qu'on en était charmé. J'oubliais de dire qu'il vint au monde avec une petite houppe de cheveux sur la tête, ce qui fit qu'on le nomma Riquet à la houppe, car Riquet était le nom de la famille²⁶.

- 29 À la différence des sujets héroïques des autres contes de fée qui s'inscrivent volontiers dans la catégorie des êtres surhumains, Riquet cumule les traits /laid/ et /bien/, qui font de lui un être presque inhumain — « si laid et si mal fait qu'on douta longtemps s'il avait forme humaine ». L'opposition /surhumain/, et de facto /divin/ vs /non humain/, caractérise le glissement structural du sujet à partir du 17^e siècle. Par ailleurs, le trait /intelligent/ se substitue au trait /puissant/, transformant le héros du conte de Perrault en un sujet intellectuel et spirituel plus que fort physiquement. La cohabitation nouvelle du /laid/ avec le /bien/ semblerait ici générer un nouveau type de régime sémiotique actantiel sur un mode non plus *intense* mais *extense* (que nous définissons ici par de faible force) : Riquet à la Houppe n'est plus « performant » de corps mais d'esprit, orientant son schéma d'action vers un acte sémiotique « réfléchissant », comme si l'introduction de la laideur dans le schéma classique générerait un comportement non plus frontal mais latéral : pour rappel, le régime intense /beau/ + /

bien/ oppose, ou expose, de manière physique et direct le sujet héroïque au sujet maléfique. Ici, Riquet à la Houppe utilise une instance médiatrice, son intellect, pour agir non pas directement mais indirectement sur son environnement sémiotique. Le système de compensation établie par le trait /intelligent/ vis-à-vis du /laid/ opère comme une balance sémiotique contournant le modèle type antique basé sur le /fort/ et le /beau/. Par extension, Riquet à la Houppe héritant du don de rendre intelligente la personne aimée, acquiert par conséquent la compétence modale /faire être/, comme une évolution de la modalité /savoir être/ du héros classique. Ici, le mode *extense* opère comme si les traits antagonistes +/- détournent le statut sémiotique du modèle type +/+, entraînant ainsi une variante²⁷.

2.2.2. Un modèle négatif sous différentes formes : de *Faust* au *Rouge et le Noir* en passant par *Blanche Neige*

- 30 À l'inverse de ce modèle positif, il existe des sujets de type -/+ possédant les traits /mal/ et /beau/ réunis. Nous pensons ici à la figure du diable, dans le *Faust* de Goethe, cumulant des traits à la fois fins et maléfiques et n'adoptant pas un comportement frontal, brutal présent chez les sujets doublement négatifs de type -/-. Ici, à l'image des sujets +/-, le diable bénéficie des aspects charmeurs et séducteurs et se situe également du côté de l'*extense* sur le plan de la signification. Autrement dit, il brille par sa perversion, et non par sa force physique. On retrouve les mêmes régimes sémiotiques dans la figure de la marâtre dans les *Contes* des frères Grimm du début du 19^e siècle (1812) : dans *Blanche-Neige* par exemple, la reine est à la fois belle et méchante, mais ne se distingue pas par une force ou par une cruauté l'opposant directement à Blanche Neige. Elle choisit la stratégie non frontale pour faire tuer sa rivale par un chasseur. Les systèmes sémiotiques peuvent être synthétisés de la manière suivante :

/beau/ + /mal/ = /séduction/ ; /manipulation/ ; /perversion/ = régime extense, détournement

- 31 Dans un autre registre, celui du romantisme, la description de Julien Sorel dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal (1830) fait paraître un sujet à la fois beau et méchant, faible et opportuniste, méprisé et séducteur. L'extrait suivant reflète le caractère à la fois séduisant et mauvais du personnage :

Il avait les joues pourpres et les yeux baissés. C'était un petit jeune homme de dix-huit à dix-neuf ans, faible en apparence, avec des traits irréguliers, mais délicats, et un nez aquilin. De grands yeux noirs, qui, dans les moments tranquilles, annonçaient de la réflexion et du feu, étaient animés en cet instant de l'expression de la haine la plus féroce. Des cheveux châtain foncé, plantés fort bas, lui donnaient un petit front, et dans les moments de colère, un air méchant. Parmi les innombrables variétés de la physiologie humaine, il n'en est peut-être point qui se soit distinguée par une spécialité plus saisissante. Une taille svelte et bien prise annonçait plus de légèreté que de vigueur. Dès sa première jeunesse, son air extrêmement pensif et sa grande pâleur avaient donné l'idée à son père qu'il ne vivrait pas, ou qu'il vivrait pour être une charge à sa famille. Objet des mépris de tous à la maison, il haïssait ses frères et son père ; dans les jeux du dimanche, sur la place publique, il était toujours battu. Il n'y avait pas un an que sa jolie figure commençait à lui donner quelques voix amies parmi les jeunes filles. Méprisé de tout le monde, comme un être faible, Julien avait adoré ce vieux chirurgien-major qui un jour osa parler au maire au sujet des platanes²⁸.

- 32 Ici, c'est le manque de puissance physique qui semble déterminer l'inclination naturelle au mal de Julien Sorel. Au fil de la narration, comme une compensation de sa faiblesse,

il hérite des traits /intelligent/ + /opportuniste/, qui, cumulés au trait /beau/ initial, le font basculer un peu plus dans la catégorie des actants-sujets de type +/- :

/beau/ + /mal/ = /séduction/ + /haine/ + /opportunisme/ = régime extense, stratégie non frontale

- 33 Autrement dit, Julien Sorel est ainsi la figure type du héros complexe, qui puise sa force non pas dans le trait /fort/ physiquement mais dans les traits /calculateur/ et /séducteur/ qui en sont les atouts compensatoires : il appartient en ce sens à la catégorie du *régime extense*, privilégiant l'agilité intellectuelle et l'utilisation de son charme pour parvenir à ses fins. À l'instar de Riquet à la Houppe, le trait /intelligent/ le rend performant sémiotiquement dans le domaine de la cognition, sur un mode *réflexif*, mais orienté cette fois-ci vers des formes *manipulatoires*.

2.4. Les transformations sémiotiques ou le devenir structural du sujet

- 34 Si les textes que nous avons étudiés jusqu'ici affichent une constance des structures sémiotiques des sujets, stabilisant plus ou moins les modèles tout au long de la narration, d'autres œuvres présentent au contraire une forme structurale transformative remarquable : en effet, les personnages connaissent une évolution, passant d'une structure ontologique positive à une structure négative ou inversement. L'analyse sémiotique des textes montre bien que, de manière générale, les catégories initiales sont soumises à un devenir structural, voir transgressif, par la mise en place de séquences de transformations syntaxiques, avec des focalisations sur les sujets principaux. Les polarisations valables dans les situations initiales sont susceptibles de s'inverser au fil du récit pour la raison suivante : le sujet étant assimilé à un signe, il obéit à une logique structurale faisant passer son statut élémentaire à un statut complexe, antagoniste ou dérivé. Ces transformations sont ancrées dans les structures mêmes des récits, en ce sens qu'elles participent à la dynamique sémantico-syntaxique depuis les structures sémio-narratives jusqu'aux structures discursives superficielles.

2.4.1. Quasimodo, dans *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo

- 35 Dans *Notre-Dame de Paris*, Quasimodo connaît ainsi une évolution remarquable au cours du récit. S'il se caractérise par un faciès des plus vilains et ne bénéficie d'aucune qualité positive dès l'incipit, — « méchant, en effet, parce qu'il était sauvage ; il était sauvage parce qu'il était laid » (p. 165), il acquiert les traits /bien/ et /beau/ en contexte : le sujet hugolien, qui se bonifie au contact du prêtre incarnant la moralité, se montre « courageux » pour sauver Esméralda²⁹, passant ainsi du statut de monstre à celui de héros. Quasimodo se sublime, se transcende et devient finalement « beau ». Sur le plan sémiotique, la transformation est double : d'une part, Quasimodo passe du /mal/ au /bien/, d'autre part, il passe du /laid/ au /beau/. L'euphorisation sémiotique³⁰ ponctuelle dont il bénéficie sur le plan descriptif apparaît ci-dessous :

Quasimodo s'était arrêté sous le grand portail. Ses larges pieds semblaient aussi solides sur le pavé de l'église que les lourds piliers romains. Sa grosse tête chevelue s'enfonçait dans ses épaules comme celle des lions qui eux aussi ont une crinière et pas de cou. Il tenait la jeune fille toute palpitante suspendue à ses mains calleuses comme une draperie blanche ; mais il la portait avec tant de précaution qu'il paraissait craindre de la briser ou de la faner. On eût dit qu'il sentait que c'était une chose délicate, exquise et précieuse, faite pour d'autres mains que les siennes. Par

moments, il avait l'air de n'oser la toucher, même du souffle. Puis, tout à coup, il la serrait avec étreinte dans ses bras, sur sa poitrine anguleuse, comme son bien, comme son trésor, comme eût fait la mère de cette enfant ; son œil de gnome, abaissé sur elle, l'inondait de tendresse, de douleur et de pitié et se relevait subitement plein d'éclairs. Alors les femmes riaient et pleuraient, la foule trépignait d'enthousiasme, car en ce moment-là, Quasimodo avait vraiment sa beauté. Il était beau, lui, cet orphelin, cet enfant trouvé, ce rebut, il se sentait auguste et fort, il regardait en face cette société dont il était banni, et dans laquelle il intervenait si puissamment, cette justice humaine à laquelle il avait arraché sa proie, tous ces tigres forcés de mâcher à vide, ces sbires, ces juges, ces bourreaux, toute cette force du roi qu'il venait de briser, lui infime, avec la force de Dieu³¹.

2.4.2. Eugène de Rastignac, dans *Le Père Goriot* d'Honoré de Balzac

- 36 Dans *Le Père Goriot*, le héros Rastignac apparaît sous différents aspects axiologiques au fil du récit. Son devenir structural est remarquable en ce sens qu'il se décline sur l'axe éthique tout en restant constant sur l'axe esthétique. Les extraits illustrant la thèse de l'évolution de Rastignac (non seulement dans *Le Père Goriot* mais surtout dans l'ensemble de *La Comédie Humaine*) apparaissent ci-dessous :

Situation initiale :

Eugène de Rastignac avait un visage tout méridional, le teint blanc, des cheveux noirs, des yeux bleus³².

Sa tournure, ses manières, sa pose habituelle dénotaient le fils d'une famille noble, où l'éducation première n'avait comporté que des traditions de bon goût³³.

Situation finale :

Eugène de Rastignac était revenu dans une disposition d'esprit que doivent avoir connue les jeunes gens supérieurs, ou ceux auxquels une position difficile communique momentanément les qualités des hommes d'élite. Pendant sa première année de séjour à Paris, le peu de travail que veulent les premiers grades à prendre dans la Faculté l'avait laissé libre de goûter les délices visibles du Paris matériel. Un étudiant n'a pas trop de temps s'il veut connaître le répertoire de chaque théâtre, étudier les issues du labyrinthe parisien, savoir les usages, apprendre la langue et s'habituer aux plaisirs particuliers de la capitale ; fouiller les bons et les mauvais endroits, suivre les cours qui amusent, inventorier les richesses des musées. Un étudiant se passionne alors pour des niaiseries qui lui paraissent grandioses. Il a son grand homme, un professeur du Collège de France, payé pour se tenir à la hauteur de son auditoire. Il rehausse sa cravate et se pose pour la femme des premières galeries de l'Opéra-Comique. Dans ces initiations successives, il se dépouille de son aube, agrandit l'horizon de sa vie, et finit par concevoir la superposition des couches humaines qui composent la société. S'il a commencé par admirer les voitures au défilé des Champs Élysées par un beau soleil, il arrive bientôt à les envier. Eugène avait subi cet apprentissage à son insu, quand il partit en vacances, après avoir été reçu bachelier Lettres et bachelier en Droit. Ses illusions d'enfance, ses idées de province avaient disparu. Son intelligence modifiée, son ambition exaltée, lui firent voir juste, au milieu du manoir paternel, au sein de la famille³⁴.

- 37 Si l'on doit positionner de manière constante les traits esthétiques, permettant de catégoriser Rastignac a priori dans le modèle archétypal positif, en revanche, sur le plan éthique, la droiture et l'honnêteté affichées de celui-ci et issues de son éducation tendent à décliner, et basculer dans le mode, inverse, de l'amoralité ou immoralité. Cette inversion morale se traduit par une inclination au jeu, à la séduction des femmes, à la quête du pouvoir sans scrupule. Autrement dit, d'un profil idéaliste, voire naïf, Rastignac passe en côtoyant la société et ses contraintes, et ses tentations, à un profil arriviste, rusé, avisé. Le modèle /beau/ + /bien/ est progressivement remplacé par le

modèle /beau/ + /mal/, ou, en d'autres termes, le trait /beau/ induit le trait /mal/ car la beauté juvénile de Rastignac devient un charme séducteur dont il use pour se rapprocher des femmes riches de la haute société et faire fortune. C'est donc, conforme au modèle peircien, l'esthétique qui génère l'immoralité éthique de Rastignac. Si nous avons dit que l'esthétique était un trait stable chez le héros balzacien, à l'inverse de Quasimodo chez Hugo, l'intelligence en est une autre sur le plan cognitif. Mais si celle-ci est au service de la morale à ses débuts, elle devient une arme sociale et politique pour lui permettre « d'arriver » à ses fins. Le tableau ci-dessous organise les éléments obtenus :

Rastignac jeune	/beau/ = beauté juvénile, / idéaliste/ ; /naïf/ ; /honnête/, /intelligent/ = étudiant	Variante du modèle archétypal = l'intelligence se substitue à la force physique	Modèle +/+ Beau + Bien Instable, éphémère, impossible, non viable
Rastignac adulte	/beau/ = séducteur, / arriviste/ ; /avisé/ ; /sans scrupule/ ; /manipulateur/ = calculateur	Modèle transgressif par rapport à l'archétype : l'intelligence du bien ne perdure pas et mute en perversion	Modèle +/- Beau + Mal Stable, durable, possible, viable

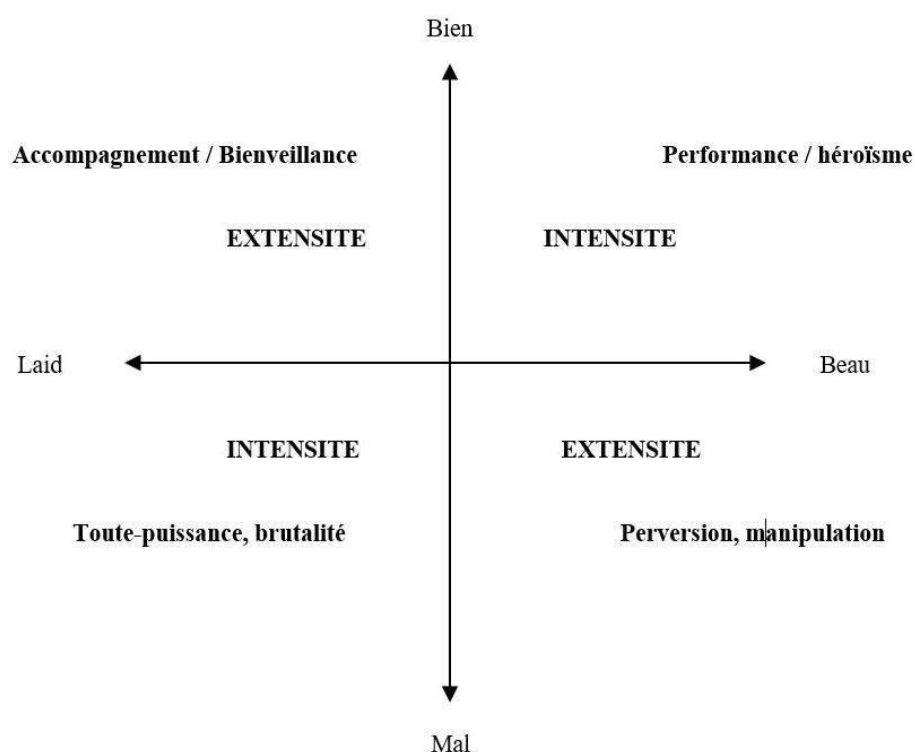
Conclusion

- 38 À partir du corpus étudié, il est possible de dégager quatre schèmes actantiels reposant sur la formule cumulative des traits éthiques et esthétiques. Ces schèmes sémiotiques sont organisés dans le tableau récapitulatif suivant :

Schémas actantiels	Configurations	Formule sémiotique	Valeurs manifestes Propriétés sémiotiques	Exemples d'actants-sujets
Intensif, Frontal	Jonctives, duratives (+/-), (-/-)	/beau/ + / bien/	/héroïsme/ ; /force/ ; /courage/	Lancelot, Taram
		/laid/ + / mal/	/cruauté/ ; /puissance/ ; /brutalité/	Barbe Bleue
Extensif, Latéral	Disjonctives Non duratives (+/-), (-/+)	/laid/ + / bien/	/intelligence/ ; /bonté/ ;	Riquet à la Houppe, Quasimodo
		/beau/ + / mal/	/perversion/ ; /manipulation/ ; /opportunisme/ ; /hybris/	Méphistophélès, Julien Sorel, Rastignac

- 39 Nous pouvons alors en déduire la distribution graphique suivante qui ordonne les schèmes intensifs et extensifs :

Fig. 6



Schèmes actantiels tensifs par rapport aux valeurs sémiotiques

- 40 Soit le système sémiotique générique obtenu dans le tableau suivant :

Performance (/savoir être/)	Manipulation (/faire être/)
Héroïsme = /positivité/	Bienveillance/accompagnement = /non négativité/
Puissance brutale = /négativité/	Malveillance/perversion = /non positivité/

- 41 En synthèse, lorsque les configurations subjectales sont polarisées positivement sur les deux axes, apparaît une configuration sémiotique *intense* avec des actants-sujets qui regroupent essentiellement les héros classiques, dans une relation au temps continue, c'est-à-dire que leur puissance, leur performance existe sur un mode *duratif*. À l'opposé, lorsqu'elles sont pour partie positives et négatives, apparaît une configuration sémiotique *extense* avec des actants-sujets regroupant les non-héros tels que les adjuvants aux traits désavantageux mais qui font preuve de bravoure et de bienveillance : ces sujets peuvent se transcender et basculer du côté intense, mais uniquement à court terme, ponctuellement. De manière *contradictoire* — au sens sémiotique greimassien du terme — la configuration sémiotique intense s'incarne dans

des anti-héros se réalisant dans la force brutale, dans la toute-puissance. De l'autre côté, lorsqu'on observe une polarité positive sur l'axe horizontal et négative sur l'axe vertical, émerge une configuration extense avec des êtres maléfiques usant de séduction, de manipulation et qui ne peuvent briller par la force. Ces détours font d'eux des êtres surnois, pervers mais intelligents, faibles sur le plan physique d'où l'attribution de la catégorie extense. Ainsi, la relation entre traits esthétiques et traits éthiques axiologiques semble déterminer des *schèmes actantiels* avec des schématiques comportementales tantôt intenses, tantôt extenses ; autrement dit, des parcours sémiotiques caractéristiques des sujets sur des modes *jonctifs* ou *disjonctifs*. Il apparaît donc des archétypes, allant de pair, si l'on observe l'évolution des formes littéraires et leur contenu, avec l'évolution des idées et des représentations, travaillées et reprises par les figures philosophiques et scientifiques. La sémiotique littéraire que nous avons menée a permis de mettre en avant le lien entre d'un côté les formes signifiantes artistiques et de l'autre l'histoire des concepts, des représentations qui les traversent. Cependant, il reste des formes sémiotiques infirmant partiellement ce modèle : en effet, si l'on prend l'exemple de *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, les modèles théoriques proposés semblent soudain être perturbés. Cyrano, ce héros romantique cumulant le / bien/ et le /laid/, échappe aux modèles exclusifs intenses ou extenses. Il serait, dans ces conditions, hybride, en ce sens qu'il tend à correspondre en partie à l'intensité de type +/+, dans la mesure où il se comporte comme un héros (bravoure, panache, force, etc.), et en partie à l'extensité de type +/-, car il assume la fonction bienveillance de par son intelligence (relation d'accompagnement avec Christian). On peut dire qu'il se définirait comme un héros de la postmodernité, qui serait alors, comme l'avait initié Hugo, caractérisé par des procès de transformation et de sublimation des traits initiaux chez les actants-sujets, passant des formes élémentaires aux formes hybrides et inversées. On constate ainsi des constantes, des archétypes actantiels, et des évolutions remarquables de formes sémiotiques qui parcourent les œuvres du corpus choisi et qui, dans une contribution plus large, pourraient être étendus à la littérature occidentale. La persistance de certains modèles subjectaux serait due au langage protéiforme de la sémiosphère, comme le dirait Lotman, et du côtoiement des différentes formes signifiantes sans cesse brassées. Le lien entre esthétique et éthique est donc manifeste et placé sous le signe de l'interaction, de l'interdépendance, comme des vases communicants. Comme le précise Pierluigi Basso, « L'art opère donc une mobilisation des goûts et les valeurs esthétiques relèvent déjà des tensions axiologiques entre des formes de vie (elles ne sont pas simplement des propriétés textuelles objectivables) »³⁵. Peut-être les fonctions déterminées selon les modes intense et extense seront-elles amenées à muter, faisant apparaître au fil du temps des /savoir être/ et des /faire être/ interreliés, selon des relations partielles, tronquées, enchevêtrées. Une telle étude montrerait alors l'interpénétration des formes sémiotiques, se subdivisant tout en se complexifiant, passant des archétypes élémentaires aux formes nouvelles complexes.

BIBLIOGRAPHIE

- BASSO FOSSALI, Pierluigi (2011), « Actualités esthétiques, questions sémiotiques. Quelques controverses autour du domaine de l'art », *Signata*, pp. 81-120.
- BERTRAND, Denis (2015) « Questions sémiotiques de comparabilité », discours prononcé lors de la conférence d'ouverture du XXXV^e colloque d'Albi, *Médiations Sémiotiques*.
- BETTELHEIM, Bruno (1999), *Psychanalyse des contes de fée*, Paris, Poche.
- CHATEAU, D. (2008), « À quoi sert la sémiotique en esthétique ? », in *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 28 (3-1), pp. 11-30.
- DE WULF, Maurice (1909), « L'histoire de l'esthétique et ses grandes orientations », in *Revue néo-scholastique*, 16^e année, n° 62, pp. 237-259.
- FONTANILLE, J. (2000) « Espaces du sens, morphologies spatiales et structures sémiotiques », in *L'Espace, Actes du Congrès de l'Association Canadienne des Sociétés Savantes*.
- GREIMAS, Algirdas-Julien, Joseph, COURTÉS (1979), *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris.
- HAMON, Philippe (1972), « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Littérature*, n° 6, pp. 86-110.
- JOUBE, Vincent (1992), « Pour une analyse de l'effet-personnage », in *Littérature*, n° 85, *Forme, difforme, informe*, pp. 103-111.
- KANT, Emmanuel (1974), *Critique de la faculté de juger*, Vrin, Paris.
- KLINKA, Emmanuelle (2000), « La laideur, stigmat du mal », in *Le Beau et le laid au Moyen-Âge*, ouvrage collectif, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence.
- LABBE, Alain (2000), « Une grande âme en un corps disgracié : la laideur du héros dans la Chanson de Bertrand du Guesclin », in *Le Beau et le laid au Moyen-Âge*, ouvrage collectif, Aix en Provence Presse universitaire de Provence.
- LASCAUT, Gilbert (1973), *Le Monstre dans l'Art occidental*, Paris, Klincksieck.
- LOTMAN, Iouri (1999), *La Sémiotique*, Limoges, Pulim.
- LOGIÉ, Philippe (2000), « Fonctions du Beau et du Laid dans les romans d'antiquité », in *Le Beau et le laid au Moyen-Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence.
- POE, Edgar Allan (1967), *Histoires grotesques et sérieuses*, Paris, Gallimard.
- RANWEZ, Charles (1931), « La théorie du symbolisme moral de la beauté », d'après la « Critique du jugement », in *Revue néo-scholastique de philosophie*, 33^e année, deuxième série, n° 32, pp. 448-468.
- SAPIRO, Gisèle (2010), « Aux origines de la modernité littéraire : la dissociation du Beau, du Vrai et du Bien », in *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 6, pp. 13-23.

Œuvres littéraires étudiées

BALZAC, Honoré (2004), *Le père Goriot*, Paris, Poche.

GOETHE (1999), *Faust*, Paris, Flammarion.

GRIMM (1976), *Contes*, Paris, Gallimard.

HUGO, Victor (1960), *Notre-Dame de Paris*, Paris, Éditions G.P.

JOHAN, François (2006), *Lancelot du Lac*, Paris, Casterman.

PERRAULT, Charles (2013), *Contes*, Paris, L'École des loisirs.

STENDHAL (1997), *Le Rouge et le Noir*, Paris, Poche.

CHRÉTIEN DE TROYES (2003), *Perceval ou le conte du Graal*, Paris, Poche.

CHRÉTIEN DE TROYES (1992), *Yvain, le chevalier au lion*, Paris, Hachette.

NOTES

1. Gilbert Lascaut (1973, p. 39).

2. Cf. Philippe Hamon (1972, p. 87) : « Une des premières tâches d'une théorie littéraire rigoureuse ("fonctionnelle" et "immanente" pour reprendre des termes imposés par les formalistes russes) serait donc, sans vouloir pour cela "remplacer" les approches traditionnelles de la question (priorité n'est pas primauté), de faire précéder toute exégèse ou tout commentaire d'un stade descriptif qui se déplacerait à l'intérieur d'une stricte problématique sémiologique (ou sémiotique, comme on voudra). Mais considérer *a priori* le personnage comme un signe, c'est-à-dire choisir un "point de vue" qui construit cet objet en l'intégrant au message défini lui-même comme composé de signes linguistiques (au lieu de l'accepter comme donné par une tradition critique et par une culture centrée sur la notion de "personne" humaine), cela impliquera que l'analyse reste homogène à son projet et accepte toutes les conséquences méthodologiques qu'il implique. »

3. *Ibid.* (p. 10).

4. Cf. Vincent Jouve (1992, p. 104) : « Ce sont cependant les structuralistes français de la fin des années 1960 et du début des années 1970 qui ont systématisé les recherches formalistes en les intégrant à différents modèles. Des travaux comme ceux de A.-J. Greimas et de Roland Barthes ont, en ce sens, posé les fondements de l'étude narratologique du personnage. [...] Dès lors, la voie était ouverte à l'approche strictement linguistique que l'on trouve dans un article de Philippe Hamon de 1972 : « Pour un statut sémiologique du personnage. » [...] Le personnage, saisi sur le modèle du signe linguistique, était appréhendé comme un système d'équivalences réglées destiné à assurer la lisibilité du texte. Ce qui rapproche les recherches de Greimas, Barthes ou Hamon, c'est donc une conception immanentiste : le personnage n'est pour eux qu'un 'être de papier' strictement réductible aux signes textuels. Une telle formalisation, au-delà de son intérêt méthodologique incontestable, est le produit du contexte intellectuel de la fin des années 1960. »

5. Cf. Philippe Logié (2000, pp. 1-2) : « Voici [l'étymologie] de l'adjectif "laid", telle que nous l'empruntons au *Dictionnaire historique de la langue française* publié sous la direction d'Alain Rey (*Dictionnaire historique de la langue française* : LAID, LAIDE, adj. et n. est issu (1080, *laiz* ; au pluriel *lait*) du francique "lai" désagréable, contrariant, rebutant, de la même famille de mots que l'allemand *leid* (adj. et n.) qui exprime un mal, une souffrance, et que le groupe de vocables anglais *loath* (adj.), *to loathe* (v.) et *loathing* marquant la répugnance, le dégoût. Il en résulte que la

confusion entre le mal, qu'il soit douleur ou souffrance, et la catégorie esthétique de la laideur est d'emblée inscrite dans le sémantisme du mot. »

6. *Ibid.*, p. 2 : « Certes cette analyse a sa pertinence et nous indique la nécessité de thématiser ces rapports qui pourraient fausser les perspectives. Mais une telle approche nous interdirait, semble-t-il, de poser le problème que nous voulons aujourd'hui aborder. En effet, pour que le Beau et le Laid puissent jouer un rôle structurant dans la fiction, il est indispensable que ces catégories débordent du simple domaine de l'esthétique et donnent à penser une conception globale du monde. Or, la pensée médiévale, qui fond dans le même creuset l'héritage judéo-chrétien et la culture gréco-latine, n'opère aucune dichotomie entre l'esthétique et l'éthique. Bien plus la beauté se confond souvent avec la *bonitas*, et participe, à son niveau propre, de la Beauté infinie : c'est en cela qu'on peut y voir une véritable théophanie. Équilibre, mesure, proportion s'appliquent avec la même force dans le domaine esthétique que dans le domaine moral, et il faut prendre à la lettre la définition bien connue de l'orateur que Cicéron a léguée au Moyen Âge : *uir bonus dicendi peritus*. Cette conjonction entre la beauté et la bonté comporte structurellement des vertus dynamiques pour toute fiction. Elle permet symétriquement d'assimiler le bien au beau et le mal au laid et de transformer toute aventure en une lutte du bien contre le mal, et partant du beau contre le laid. Telle est sans doute l'origine de l'apparente contradiction que relève Umberto Eco : en effet, d'une part, "le Moyen Âge se bat sur le plan théorique contre le dualisme manichéen et exclut — au niveau des principes — le mal du *plan* de la création", de l'autre il vit dans ce que le critique appelle un "dualisme pratique" qui confère au mal un caractère contingent et accidentel, et, en tout état de cause, le rend indépendant de la volonté divine. »

7. N.B. : « Dans Le Banquet, Pausanias précise ainsi que : 'Prise en elle-même, une action n'est ni belle ni honteuse. Par exemple, ce que, pour l'heure, nous sommes en train de faire, boire, chanter, converser, rien de tout cela n'est en soi une belle action ; mais c'est dans la façon d'accomplir cette action que réside telle ou telle qualification. Lorsqu'elle est accomplie avec beauté (*kalos*) et rectitude (*orthos*), cette action devient belle (*kalon*), et lorsque la même action est accomplie sans rectitude, elle devient honteuse (*aiskhron*).' »

8. Maurice De Wulf (1909, p. 238).

9. Emmanuel Kant (1974, p. 175) : « Je dis donc : le beau est le symbole du bien moral ; et c'est à ce point de vue (relation qui est naturelle à chacun et que chacun attend des autres comme un devoir) qu'il plaît et prétend à l'assentiment de tous les autres et en ceci l'esprit est conscient d'être en quelque sorte ennobli et d'être élevé au-dessus de la simple aptitude à éprouver un plaisir par les impressions des sens et il estime la valeur des autres par une maxime semblable de sa faculté de juger. Il s'agit de l'*intelligible*. »

10. Charles Ranwez (1931, p. 449).

11. Cf. Edgar Allan Poe (1967, pp. 204-228).

12. Émission radio diffusée sur France culture et proposée par La Maison de la Recherche en Sciences Humaines, avec l'intervention de Carole Talon-Hugon, le lundi 14 septembre 2020 à 11h15. <https://www.franceculture.fr/conferences/maison-de-la-recherche-en-sciences-humaines/le-bien-le-beau-lart-selon-diderot>.

13. Gisèle Sapiro (2010, pp. 13-23) : « La disjonction des trois concepts a pour effet d'ouvrir un nouvel espace des possibles concernant les rapports entre éthique et esthétique. En littérature, elle pose une série de questions relatives au rapport entre l'œuvre et la réalité (idéalisations vs description réaliste), entre l'auteur et le narrateur (apparition du narrateur impersonnel chez Flaubert), entre le narrateur et les personnages (jugement ou observation impartiale, position de surplomb ou adoption de points de vue intradiégétiques), questions qui ont des répercussions au niveau du style (recours à la technique du discours indirect libre par Flaubert) et du langage (introduction du vocabulaire scientifique et de la langue parlée, notamment le parler populaire, par les naturalistes). Du point de vue des implications éthiques de cette disjonction, les deux

courants, le romantique et le réaliste, oscillent entre le désintéressement de l'art pour l'art ou de l'objectivité scientifique, qui fait du Beau ou du Vrai la valeur suprême, et l'engagement en faveur d'une morale alternative, qu'elle soit individualiste ou collectiviste. Deux postures qui leur valent, tout comme les transgressions esthétiques qu'ils effectuent dans leurs œuvres, la réprobation des gardiens de la morale publique. »

14. A.J. Greimas et Joseph Courtès (1979, pp. 380-381).

15. Jacques Fontanille (2000, p. 4).

16. D. Château (2008, pp. 22-24).

17. Denis Bertrand (2015).

18. Emmanuelle, Klinka (2000, pp. 241-242).

19. Alain Labbé (2000, p. 26).

20. Iouri Lotman (1999, p. 53).

21. François Johan (2006, pp. 18-19).

22. Chrétien de Troyes (1992, pp. 24-25).

23. NB : « Le mot français sauvage est d'origine latine. En latin, le mot *silva*, qui veut dire "forêt, bois", a formé l'adjectif *silvaticus*, "relatif à la forêt ; qui pousse naturellement (en parlant des plantes)". Le mot s'est déformé en *salvaticus*, ce qui a donné *salvage* en ancien français, lui-même devenu *sauvage*. » (sauvage - Étymologie du mot - Dictionnaire Orthodidacte)

24. Bruno Bettelheim (1999, pp. 20-21).

25. Charles Perrault (2013, p. 1).

26. Charles Perrault (2013, p. 1).

27. L'idéalisation du sujet de fiction court jusqu'au 17^e siècle : on en observe l'empreinte chez Madame de Lafayette dans *La Princesse de Clèves*. Dès l'incipit, les figures masculines et féminines sont décrites de manière élogieuse et emphatique.

28. Stendhal (1997, p. 51).

29. Pour Hugo, rappelons-le, la littérature doit mélanger le laid et le beau, le grotesque et le sublime.

30. A.J. Greimas et Joseph Courtès (1979, p. 171).

31. Hugo (1960, p. 6).

32. Balzac (2004, pp. 36-37).

33. *Ibid.* (p. 101)

34. Balzac (2004, pp. 46-48).

35. Pierluigi Basso (2011, p. 96).

RÉSUMÉS

Le présent article analyse les configurations sémiotiques des actant-sujets dans la littérature occidentale, d'après leurs traits axiologiques, à la fois éthiques et esthétiques. L'étude montre d'abord la récurrence de formes sémiotiques archétypales, réunissant le Beau et le Bien d'un côté et le Mal et le Laid de l'autre pour former des comportements sémiotiques dits intenses (puissance, force). Ces formes se trouvent ensuite transgressées, avec l'apparition de configurations hybrides croisant les catégories élémentaires : le Beau côtoie alors le Mal, le Laid se mélange au Bien, entraînant des schémas sémiotiques extenses (perversion, bienveillance). Cette étude tend enfin à faire apparaître des parcours transformatifs chez des sujets présentant

des formes évolutives des propriétés axiologiques originelles (passage du Bien au Mal, du Beau au Laid, etc.).

This article analyzes the semiotic configurations of actant-subjects in Western literature, according to their axiological traits, both ethical and aesthetic. The paper first focuses on the recurrence of archetypal semiotic forms, bringing together the Beautiful and the Good on one side and the Evil and the Ugly on the other to form so-called intense semiotic behaviors (power, force). These forms are then transgressed, with the appearance of hybrid configurations crossing the elementary categories: the Beautiful then rubs shoulders with the Evil, the Ugly mixes with the Good, resulting in extensive semiotic patterns (perversion, benevolence). Finally, this paper tends to reveal transformative paths in subjects presenting evolutionary forms of the original axiological properties (transition from Good to Evil, from Beautiful to Ugly, etc.).

INDEX

Mots-clés : littérature, sémiotique du sujet, schème actantiel, axiologie, éthique, esthétique

Keywords : literature, subjectal semiotics, actantial schema, axiology, ethics, aesthetics

AUTEUR

PIERRE-ANTOINE NAVARETTE

 **IDREF** : <https://idref.fr/174782799>

 **VIAF** : <http://viaf.org/viaf/305984495>

 **ISNI** : <https://isni.org/isni/0000000425110599>

Enseignant en communication à l'Université de Limoges depuis 2021, et chercheur-associé au sein du CeReS depuis 2013, mes recherches sont consacrées principalement à la sémiotique littéraire, avec une spécialisation dans le domaine de la spatialité. Mes travaux, qui reposent sur une sémantique textuelle, consistent à dégager des modèles topologiques permettant de saisir la générativité de l'espace et l'organisation sémiotique des formes spatiales. À ce titre, j'ai publié un ouvrage intitulé *Topologie de la route et du chemin : sémiotique de l'espace dans le Mont Damion d'André Dhôtel* (2017) ainsi que plusieurs articles. Plus récemment, mes réflexions se sont tournées vers l'épistémologie et les enjeux de la sémiotique.

Courriel : pa_navarette[at]yahoo.fr