



HAL
open science

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

Pierluigi Basso Fossali

► **To cite this version:**

Pierluigi Basso Fossali. Symbolisation et augmentation : la forme symbolique à l'ère du numérique. Signata - Annales des sémiotiques, 2023, 14, pp.P. 1-37. 10.4000/signata.4698 . hal-04314683

HAL Id: hal-04314683

<https://hal.science/hal-04314683v1>

Submitted on 29 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Signata

Annales des sémiotiques / Annals of Semiotics

14 | 2023

Pour une nouvelle herméneutique des formes symboliques

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

Symbolization and augmented reality: symbolic form in the digital age

Pierluigi Basso Fossali



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/signata/4698>

DOI : 10.4000/signata.4698

ISSN : 2565-7097

Éditeur

Presses universitaires de Liège (PULg)

Édition imprimée

ISBN : 9782875623959

ISSN : 2032-9806

Ce document vous est offert par Université Lumière Lyon 2



Référence électronique

Pierluigi Basso Fossali, « Symbolisation et augmentation : la forme symbolique à l'ère du numérique », *Signata* [En ligne], 14 | 2023, mis en ligne le 06 novembre 2023, consulté le 19 novembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/signata/4698> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/signata.4698>

Ce document a été généré automatiquement le 8 novembre 2023.



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

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 dessin 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 pratique 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 généralité — 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 symbolicté 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 sémiotique 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 sémoses 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 "médiannes" 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 tendanciennes, 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 thématiques (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 poésie 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 "énacté" 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 *languaging* 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 *traçage* 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 symbolité 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'intersémantique : 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 originelle 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 forme 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 remplissage 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 pratique 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 poétiques ; d'autre part, la forme se manifeste de manière rhapsodique, par intermittence, comme une "icône du temps" qui ne répond pas directement à la conscience d'une exploitation pratique (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'"énoncer" 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-création (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 pratiques 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 domianialisations, 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 intérateur. Comme nous l'avons dit, les formes symboliques, à travers leur individuation même, essaient 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 (dissimilation 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 contemporanément et productivement sur deux plans, la forme symbolique peut suivre à la fois l'attracteur-tradition et le vecteur-crédation. Si l'attracteur-tradition et le vecteur-crédation fonctionnent comme deux polarisations en tension dans le *languaging*, 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 tiércéité* 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'individuer, 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'individuer et de s'individuer, 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 échangé, comme dans un circuit, leurs rôles dans les sémoses 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 sémoses.

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 corrélérer 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 sémoses 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 différemment 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, définitives 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 épigone 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 sémiotiques 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 épiceutre 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, Jacquelin 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 Kunstkam.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.seriot.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.
- PAREYSON, 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 réglementé 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 *réduction* (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 *rétroduction*) d'une condition anthropique à même d'assurer une proportion maîtrisable des relations par rapport à une dimension originellement infinie. L'interprétation chiasmatisque 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 essayerons 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, re-entry, circuits de sens

Keywords : symbolic forms, image, artwork, augmented reality, re-entry, circuits of meaning

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