



HAL
open science

Images between Symbolic Forms and Digital Humanities: An Introduction

Pierluigi Basso Fossali

► **To cite this version:**

Pierluigi Basso Fossali. Images between Symbolic Forms and Digital Humanities: An Introduction. Signata - Annales des sémiotiques, 2023, 14, pp. 1-11. 10.4000/signata.4965 . hal-04314695

HAL Id: hal-04314695

<https://hal.science/hal-04314695v1>

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

Les images entre formes symboliques et humanités numériques : une introduction

Pierluigi Basso Fossali



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/signata/4964>

DOI : [10.4000/signata.4964](https://doi.org/10.4000/signata.4964)

ISSN : 2565-7097

Traduction(s) :

Images between Symbolic Forms and Digital Humanities: An Introduction - URL : <https://journals.openedition.org/signata/4965> [en]

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, « Les images entre formes symboliques et humanités numériques : une introduction », *Signata* [En ligne], 14 | 2023, mis en ligne le 06 novembre 2023, consulté le 19 novembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/signata/4964> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/signata.4964>

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.

Les images entre formes symboliques et humanités numériques : une introduction

Pierluigi Basso Fossali

1. Un regard programmatique : formes symboliques et humanités numériques

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAPHIE

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

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

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

NOTES

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