

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

Une approche critique et utopique des tableaux

Gian Maria TORE & Yves-Marie VISETTI

Université du Luxembourg & Laboratoire HTL (*Histoire des théories linguistiques*) CNRS

Situation

Que l'histoire de l'art soit destinée à être révolutionnée par le numérique, que la Digital Art History soit en passe de nous dire et montrer autre chose que ce que nous avons pu énoncer et voir jusqu'à maintenant, cela paraît désormais une évidence séduisante. La machine semble arriver pour rebattre les cartes précisément au moment où – au musée comme à l'école – les approches traditionnelles de l'art par auteurs, époques et écoles semblent céder le pas. De fait, nos contemporains paraissent désormais mal à l'aise avec ces traditions séculaires, ressenties comme limitées et limitantes, en partie même réactionnaires (alors qu'il s'agit à travers elles, en dépit de leurs manques et biais éventuels, de l'approche qui a défini l'art lui-même depuis la Renaissance en Europe, dans la mesure précisément où cet art a réfléchi et intégré sa propre histoire dans la plupart de ses grandes réalisations esthétiques).

On croit aujourd'hui que l'art de la peinture n'est qu'un parmi d'autres au sein du monde immense des images, et l'on voit les arts plastiques comme une manifestation particulière d'une *culture visuelle* bien plus vaste. L'histoire de l'art de sensibilité moderne se fait Visual Study, c'est-à-dire histoire en compagnie d'autres histoires et d'autres images. Parallèlement, le musée tend à contextualiser toujours plus les œuvres qu'il expose : ce sont moins celles-ci qui comptent que les thèmes qu'elles illustrent, les discours et les questions qui intéressent la société et par la médiation desquels nous nous tournons éventuellement vers elles. L'on sait par ailleurs l'importance, historiquement récente mais énormément grandissante, de la dimension curatoriale, pour qui l'accès à l'œuvre fait toute la différence, avant l'œuvre elle-même. Quant à l'ordinateur, il ne fait, semble-t-il qu'accentuer de telles tendances, avec une perpétuelle surenchère en volume, variété, rapidité des flux proposés : y triomphe l'accès à une quantité d'images, à des banques visuelles sans limites ; s'y imposent la révision et l'éclatement des catégories (celles qui permettaient naguère de filtrer, de canoniser, d'imposer une œuvre). Il y a là de quoi saluer la mise à disposition d'un *great unseen* de l'histoire de l'art – exactement comme l'approche de la littérature par la machine aurait permis l'accès au « *great unread* »¹, et tout comme la littérature elle-même, généralisée dans la *literacy*, serait devenue le nom de tout ce qui s'écrit et circule, intéressant bien plus par les médiations et les impacts sociaux qui finalement la redéfinissent, qu'à travers les critères restrictifs de tel ou tel canon (même le Nobel de la littérature, canonisation ultime, a suivi une pente comparable : en 2105, attribué à l'enquête avec S. Alexievitch ; en 2016, à la chanson avec B. Dylan...). En somme, nous assistons au triomphe généralisé d'une consigne d'ouverture infinie des domaines. C'est une illimitation et un décloisonnement à la fois : ainsi, dans notre cas, l'art devenu le Visuel, voire le Culturel, demande sans cesse de nouvelles appréhensions et catégorisations².

Il y a bien quelque chose dans l'air du temps. Il faut un tant soit peu le comprendre si l'on entend éclairer l'apport du numérique à l'histoire de l'art, et ainsi mieux le critiquer pour mieux l'intégrer, comme nous nous y essayons ici. L'offre des *big data* et l'encouragement à la *distant reading*, une certaine ingénuité face à nos traditions esthétiques, un certain malaise devant l'Histoire, convergent en l'occurrence dans une certaine confusion. Regardons les musées *modernes ou qui se modernisent* : si c'est par exemple l'approche thématique qui prime, c'est de préférence dans le sens de la révision et de la mise à plat des catégorisations préexistantes : on invoquera le désastre écologique, le patriarcat ou le colonialisme, par exemple, pour expliquer l'histoire de l'art, et même les images tout court. On exposera ainsi Delacroix comme l'illustration d'un orientalisme à récuser, sans réaliser d'abord que l'Orient est pour ce peintre une *tactique artistique* (Delacroix s'oppose au culte du passé et à l'académisme d'Ingres, comme au culte du présent et au réalisme de Courbet : deux autres voies historiques de son temps qui,

¹ Cf. Moretti (2000).

² Pour un approfondissement de cette question : Tore (2021).

dans les mots du plus grand critique et théoricien d'art de l'époque, « manquent d'imagination »³). En parallèle, ce qu'offre présentement l'ordinateur est, au fond, comparable à cette dérive muséale, même si la ressource nous y est livrée de façon plus immédiate, plus éclectique, moins doctrinale : ce sont, là aussi, de grandes quantités d'images que rapprochent certaines thématiques en vogue, sans aucun égard pour les tactiques artistiques de chacune, pour ne rien dire des évaluations esthétiques afférentes.

Il y a, dès lors, deux nécessités que nous croyons devoir associer.

D'une part, nous sommes sensibles à l'exigence de tracer de nouveaux reliefs dans l'histoire de l'art, en élargissant si cela est désirable son périmètre : en y comprenant donc l'histoire économique et sociale pertinente, avec sans doute une plus exacte compréhension des processus de diffusion tant techniques que stylistiques, avec surtout un corpus élargi, non réduit aux œuvres majeures, avec, en somme, toutes augmentations qui permettraient de poser à nouveau frais la question de notre rapport à l'image artistique. Face au tableau, nous avons en effet besoin de faire bouger les lignes, de réactiver nos positions, de retracer même au sens le plus littéral ce que nous voyons, qui ne peut être évident, acquis une fois pour toutes, figé dans son importance. Or, tous les élargissements que nous avons évoqués peuvent y contribuer – au risque évident de la dissolution des problématiques et des héritages disciplinaires.

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

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

³ « Baudelaire accuse Ingres aussi bien que Courbet de faire la guerre à l'imagination : Ingres, parce qu'il honore la tradition et la beauté raphaëlesque, Courbet parce qu'il s'intéresse «à la nature extérieure, positive, immédiate» » (Fried, 1990, p. 18, avec cit. des *Curiosités esthétiques* de Ch. Baudelaire).

accompagner le développement de la Digital Art History, sachant qu'en réalité il la déborde grandement.

(Les deux auteurs de ce texte ont dans le passé travaillé dans des domaines différents, l'un en sémiotique et sur l'étude des images, dans les arts et dans les médias, l'autre plutôt en linguistique et sur des questions générales de perception et de sémiologie. Ils n'en ont pas moins constaté l'affinité de leurs problématiques esthétiques et gnoséologiques, tant pour ce qui concerne le regard et l'image, que pour ce qui touche à la parole et au texte – pour lesquels ils ont coutume de mobiliser des concepts théoriques doués d'une certaine transversalité, susceptibles donc de migrer d'un domaine d'analyse à l'autre. Ils ont ainsi pensé pouvoir contribuer à ce numéro de *Signata* pour mettre en avant ce à quoi ils tiennent dans les façons de tourner le regard vers la peinture, cela existentiellement sans doute, mais surtout en résonance avec des travaux d'esthétique, de sémiotique, d'histoire de l'art, et à présent d'informatique.)

1. Rencontrer et expliquer : expérience et connaissance du tableau

Notre point de départ incontournable, mais ô combien contourné dans les approches courantes que nous venons de mentionner, c'est la rencontre. Nous voudrions proposer ici, à partir d'elle, comme une amorce de gnoséologie. Tout d'abord, nous appelons *rencontre* un mode d'appréhension qui ne se ramène ni à une prise d'information, ni à une appropriation. Encore moins, rencontrer, ce n'est étiqueter ou survoler. Rencontrer quelque chose, ou quelqu'un, c'est tout faire pour *ne pas le réduire* – à un savoir positif, arrêté et devenu évident, ni à un vécu, aussi personnel que forcément indiscutable. Rencontrer, c'est précisément s'engager dans quelque chose d'irréductible, qui ne peut que consister en un déplacement, un *autrement* de l'expérience, une métamorphose peut-être. Nous voudrions pouvoir dire : *en une augmentation*. Car la rencontre dépasse d'une manière ou d'une autre ce qui est censé être acquis, y compris chez le sujet même de la rencontre : elle est un dépassement qui est aussi un autodépassement. Telle est ainsi notre première exigence face au tableau : qu'il constitue une véritable rencontre.

La connaissance du tableau ne peut aucunement être séparée de son expérience, et réciproquement. Or les approches courantes – y compris avec les projets numériques actuels – ne vont précisément pas dans le sens d'une expérience de la rencontre : l'image artistique y est soit classée, soit assimilée à un vécu personnel. Tantôt en effet l'image se trouve figée par *un savoir* : c'est alors l'histoire de l'art la plus traditionnelle qui l'emporte, et jusque dans les recherches digitales, où il est question ni plus ni moins de reconnaître et attribuer des motifs ou des styles. Tantôt l'image est réduite à *la manière qu'on a de la voir*, au sens le plus générique : c'est alors l'approche sociologique ou culturaliste qui prend la première place, s'attachant par-dessus tout à ce que les gens ou les institutions font d'elle. Dans un cas comme dans l'autre, on suppose donnée une certaine sorte de réalité, qu'un savoir restitue, ou qui s'identifie à la substance d'un vécu. Soit donc on a l'histoire de l'art, conçue comme une iconographie plus instruite, une stylistique plus complète, une plus grande érudition ; soit tout se résout dans l'appropriation collective ou personnelle de l'art. Dans tous les cas, il s'agit d'une expérience légitimée a priori – suivant deux modèles de légitimation fort différents, il est vrai – bien loin d'un projet de découvrir et transformer sa vision, et par là de la comprendre, qui pourrait venir avec le désir de rencontrer, approcher pour de bon le tableau.

Quant aux démarches digitales actuelles, nous soutiendrons dans ces pages qu'au fond elles *ne révèlent rien, si ce n'est de façon accessoire, que nous n'aurions déjà expérimenté et connu sans elles*. En effet, dans le souci sans doute de dégager de nouvelles objectivités, elles semblent à la limite se targuer d'un appauvrissement liminaire du regard et du tableau lui-même, réduit à un certain document numérisé, qu'elles engagent dans de nouveaux jeux. En d'autres termes, elles n'offrent nullement une plus grande proximité aux tableaux, mais proposent de nouveaux terrains (des catalogues diversement mis en page), de nouvelles balises et de nouveaux parcours, ainsi que de nouvelles appropriations (indexations, classifications, affichages, occasions également d'indications ou de remarques codifiés dans les métadonnées...). Le problème selon nous peut se résumer à ceci : toutes ces réalisations sont captées d'emblée par un objectif uniquement épistémique, largement déterminé par les formats et les protocoles homogénéisants imposés – le contraire même d'une *rencontre*. Tout se passe comme si l'on savait déjà, précocement, ce qu'il convenait de faire surgir du matériau traité, se satisfaisant le plus

souvent de soumettre formes et valeurs à un principe de restitution paramétrique. Tout se passe comme si l'on ne se souciait pas de réfléchir, à travers l'étalage des *data*, à quelles exigences de perception sensée l'on entend répondre. (Songeons à l'imposante et fort célébrée Cultural Analytics de Manovich : nous n'y voyons pas plus qu'un flamboyant catalogue multi-indexé⁴). Mais le recensement et classement statistique le plus nourri, s'il n'a pas de théorie de ce qu'il traite – dans notre cas *une théorie de la peinture, inséparablement du regard qu'elle appelle* –, comment peut-il permettre d'apprécier ce qu'il offre de significatif ?⁵

C'est en ce sens que nous nous réclamons, d'entrée de jeu, d'une théorie, d'une pensée tout au moins, de la rencontre du tableau. Il s'agit, avec elle, de mieux expérimenter et connaître *à la fois*. Nous soulignons *à la fois*, car on ne demande pas à l'historien d'art l'*expérience* des tableaux (si bien qu'il peut en connaître certains de disparus ou jamais vus) ; et on ne demande pas non plus au sociologue de promouvoir une *connaissance* des tableaux eux-mêmes (seules lui importent les expériences socialisées dont les tableaux ne sont que des occasions). Ce que nous demandons, quant à nous, c'est comment il serait possible d'aider – y compris via le numérique – à nous placer face à l'image et mieux l'expérimenter. Et ce que nous supposons, c'est qu'il puisse exister un certain savoir – éventuellement soutenu par la machine – qui éclaire une telle aventure.

Mais pour avancer dans notre démarche, nous devons lever certains malentendus entourant l'*expérience* ici alléguée. Nous insisterons d'abord sur le fait qu'elle n'est pas pour nous un vécu fait d'impressions et de ressentis ; elle est, d'abord et au contraire, un engagement à faire face ; elle est l'affrontement du prévisible comme de l'intempestif⁶. Car même si encadrée et ritualisée, dans un musée notamment, l'expérience doit rendre possible une mise en rivalité avec l'institution, une prise de distance d'avec ce qui semble prescrit par elle. Bien sûr, cela réclame un tant soit peu de préparation, de prise d'information : mais la préparation elle-même doit tendre à un sentir toujours possiblement *autre*, en direction d'indices éventuels d'une *nouvelle* vision à construire. Même si le legs artistique est célébré dans sa persistance et comme un retour du même, l'expérience reste attentive à son propre surgissement, tout retour y est événement, relance du sentiment, annonce réitérée d'un message qui prétendrait être ancien (un peu comme, en mathématiques, la démonstration est à la fois *insight* et expérience de retour, travail recommencé, parcours réitéré afin d'attester d'une justesse ouverte au présent). Aller au musée, c'est tout aussi bien reconnaître une dépendance que nous libérer : coïncés et libres à la fois ; accueillis, et même éduqués, et impatients de nous autoéduquer. Le musée est ce terrain de jeu, cette arène : en séparant certaines images des autres espaces de la vie ordinaire, il atteste de ce qu'existe un domaine d'expérience à part entière, qui engage un certain jeu du regard. Domaine où les choses vont tantôt dans le sens de l'instauration et transmission d'un libre jeu sensible et idéal, tantôt dans celui d'une codification et d'une passivation des protagonistes – humains comme œuvres. (Un tel jeu d'activations et passivations, d'être vivants et de choses implique donc dès le départ toute une sémiotique actantielle aussi bien que perceptive dont il faudra rendre compte avec l'expérience). Le bon usage du musée suppose une *polémique*, une agonistique, une dialectique de la rencontre. C'est en effet, du moins en principe, l'expérience de dépasser des positions initiales – tant celles attribuées aux tableaux que celles dont nous provenons. Ce devrait être ainsi le contraire même des approches que nous pouvons appeler *culturalistes* et *appropriationnistes*, qui ne font que confirmer « ce que nous sommes » et « ce qu'est le tableau », ou bien qui s'arrêtent à « pour cette époque, c'est ça », ou même qui se contentent d'un « *pour moi*, c'est ça ». Tout cela n'engage à aucun dépassement. Rien ni personne ne s'y transforme, c'est-à-dire rien ne s'y regarde véritablement, avec toutes les temporalités requises par un apparaître singulier. C'est pourquoi tant l'érudition que l'appropriation sont dangereuses : parce qu'elles inhibent un jeu qui devrait avoir libre cours et qu'il est si difficile de mettre en place.

⁴ Cf. Manovich & Douglass (2009) ; Manovich, Douglass & Zepel (2011) ; Manovich (2011, 2015a et 2015b).

⁵ Au sein de la littérature artistique, en parallèle donc avec les arguments sémiotiques que nous développerons ici : cf. Dahlgren & Wasilewski (2021) pour une critique du manque de théorie de l'image artistique dans la Digital Art History, d'où s'ensuit l'inconvénient de traiter l'image numérisée comme si elle était l'œuvre d'art elle-même. Cf. également Pepi (2014), sur la transformation des collections muséales en banques de données, et Bishop (2018), pour une première discussion critique plus générale.

⁶ Dans les termes très travaillés, mais pas encore assez reconnus, d'une certaine philosophie (de L. Wittgenstein, de W. Benjamin...), il s'agit ici d'opposer, à une expérience *Erlebnis* (vécu individuel, réduit par certains à un flux de "qualia sensibles"), une expérience *Erfahrung* (parcours d'apprentissage, mémoire et langage) : cf. au moins Marchesoni (2018). L'opposition terminologique est déjà présente chez Dilthey et Husserl.

L'expérience, telle que nous l'entendons, ne se réduit ainsi pas à tel ou tel impact qualitatif ressenti dans tel moment présent. Elle ne se dépose pas non plus, ni ne se résume, dans telle catégorie ou assignation. Elle reste auprès de la toile qu'elle regarde et regarde encore à nouveau. Elle est un certain entrelacs du sensible et de l'idéal, plus ou moins resserré : une rencontre précisément, puis une certaine prise de connaissance, tout un séjour dans l'image... Avec des rebonds, des sorties plus ou moins distantes avec retour, contribuant à ce que nous pourrions appeler une *explicitation* de cette traversée : une définition qu'on invoque, une comparaison qui éclaire, une question qui redéfinit... Dans les termes de la philosophie kantienne, se construit ainsi, à même cette expérience, un "savoir" de nature non pas déterminante mais réfléchissante⁷. Il s'agit bien d'expliciter des formes et des valeurs au moment même où on les pointe, de donner cours à des affects et à des forces indémêlables des structures qui les expriment. Il s'agit, certes, de s'appuyer sur un savoir construit par des jugements que Kant appellerait déterminants, en tant qu'ils articulent et conceptualisent des positivités, des factualités : mais en les prenant ici comme autant de suggestions pour l'avancée d'une réflexion, et en aucun cas comme un but. Finalement, il s'agit bien de viser par là à une *explicitation* : empêchant l'expérience de se réduire à un flux de vécus indifférent à la recherche de ses lignes conductrices (et qui plus est, dégradé dans le fameux "ressenti" contemporain), pour l'entraîner, au contraire, vers l'*explication*.

Ainsi l'expérience que nous visons est-elle partageable et justifiable. Elle loge, si l'on nous permet la formule, entre le pathos de la rencontre et l'ethos de l'explication. Elle est à sa façon *expérimentation*. En tant que rencontre, elle est expérience de limites que l'on dépasse : elle fait voir autre chose. Par définition, par vocation, elle est *illimitation*⁸. Mais en tant qu'explication, nous dirons qu'elle se fait *diagrammatisation*. Nous aurons amplement l'occasion de revenir sur ce terme phare ; indiquons seulement ici qu'elle est alors expérience, dans la durée, et possiblement réitérable, de trajectoires qui se dessinent ; qu'elle intègre alors une cartographie de son parcours, devient exploration d'un tableau qu'elle embrasse. L'expérience traverse, déplie, met à l'épreuve patiemment le tableau. Si elle s'ouvre à d'autres images, si elle invoque des textes, si elle évoque autre chose que le tableau en question, ce n'est que pour mieux expliquer celui-ci. C'est qu'elle a beau s'attacher à sa présence, celle-ci n'est jamais pleine ou évidente. Ainsi toute explication s'offrira-t-elle comme un dispositif qui tient ensemble des aspects apparemment disjoints, ou même contradictoires : la production d'une nouvelle *synthèse*⁹.

⁷ Plus précisément, Kant (1790) introduit une distinction entre *jugement déterminant* et *jugement réfléchissant* pour qualifier la différence entre un jugement porteur de connaissance, opérant par détermination d'objet, et un jugement valant comme rattachement à une *signification* livrée dans l'intuition d'une forme phénoménale. D'où notre question : le jugement réfléchissant délivre-t-il à sa façon un certain "savoir", sa validité va-t-elle au-delà de la simple *possibilité* d'un assentiment universel que Kant lui reconnaît ?

⁸ Comme exemple du scepticisme vis-à-vis des approches académiques en tant qu'elles viennent contrarier la juste reconnaissance de la « puissance de l'image » : cf. Aumont (2011) ; pour l'« illimitation » en matière de figuration : Tore (2017 et 2018-2019). Il faudrait pouvoir prolonger ici cette discussion critique des notions d'expérience et d'expérimentation, en solidarité avec les questions de méthode et de déontologie, et cela tant avec les courants empiristes qu'avec la phénoménologie (dans ses divers styles, ô combien différents), sans exclure de revenir sur la sémiotique des pratiques et de l'énonciation... Tout un autre travail ! Dans une veine toute philosophique, cependant, signalons la mise en discussion de différents « principes d'expérience » chez Salanskis (2013).

⁹ Quelques références sémiotiques sur la singularité paradoxale de l'œuvre, prise, par vocation, entre l'illimitation du regard et la recherche de canons génériques permettant d'en expliciter les valeurs. Dans Bertrand (2006), le schéma esthétique de Valéry est repris pour être opposé à la calcification du jugement opéré par le kitsch : « la satisfaction fait renaître le désir, écrit Valéry ; la réponse régénère la demande ; la possession engendre un appétit croissant de la chose possédée : en un mot, la sensation exalte son attente et la reproduit, sans (...) qu'aucune action résolutoire puisse directement abolir cet effet de la réciproque excitation [...] Or, voilà le mouvement auquel le kitsch renonce ». Dans Beyaert-Geslin (2012, chap. 1), on revient longuement sur l'imperfectivité, l'inaccomplissement constitutif du regard commandé par l'œuvre, citant d'ailleurs à ce propos le philosophe J.-L. Marion : « Au contraire des objets du monde qu'il suffit, pourvu qu'on en sache assez sur leur finalité et leur structure, de voir une fois pour en user quotidiennement et ne plus avoir à y revenir voir [...] le tableau se distingue par un critère net : nous ne pouvons jamais le voir une bonne fois pour toutes, mais nous devons, à intervalles réguliers, venir le revoir » (p. 52, cit. du *Surcroît* de J.-L. Marion). En même temps il nous faut affronter cet apparent paradoxe que *singulier en l'occurrence ne s'oppose pas en tout point à généricité*. En effet, d'une part ce singulier, on le renomme parfois *style* : style d'être, style d'une forme ou d'une conduite, style d'un langage, style comme horizon d'un parcours d'individuation passant par d'inépuisables caractérisations (c'est par exemple l'usage qu'en fait le stylisticien Jenny, 2000). Mais ce peut être aussi un apparaître singulier, *momentané ou local*, immédiatement ressenti comme conducteur d'une *valeur générique* : motif récurrent, sans valeur clairement assignable, alors qu'il est bel et bien reconnu et fait indéfiniment retour, sonnait comme une annonce ou un appel, ou comme un geste mythiquement placé à l'origine de parcours indéfiniment réitérés (c'est par exemple le morphème linguistique, sorte de radice prélevée sur un vaste rhizome submorphémique sur fond duquel il se détache, fugacement, pour se fondre immédiatement dans une composition lexicale : Cadiot & Visetti, 2001 et 2006). Le singulier

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

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

émerge aussi, de façon plus ou moins bien circonscrite, sur fond de séries : la singularité du tableau naît dans ce cas de la problématique modulation, de l'énigmatique variation que celui-ci relaie, et ainsi de son rapport à un ensemble. Certes, nous l'expliquerons par la suite, nous sommes trop accoutumés à comprendre la variation, la modulation, sur un mode comparatiste ou structuraliste canoniques, comme *déclinaison de versions* rapportées à des *paradigmes*, et non pas sur le mode d'une construction, d'un montage de petites séries diversement liées, réorientant tout un ensemble, et *produisant ainsi de nouvelles synthèses, de nouveaux lignages* traversant l'espace des œuvres.

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

¹¹ Cf. Güdel (2019, p. 126 s.).

moindre importance dans la reproduction du tableau ?). Il possède le gris de la porte sur la falaise et le blanc de l'écume de la rive. Nous prenons un peu de recul, et nous observons clairement maintenant qu'il y a tout un chaînon parallèle à celui des bateaux plus en haut : ce sont les petits rochers. Avec les bateaux, ils bordent la rive et contiennent l'écume de la mer. Celle-ci semble rehausser, dessiner ces rochers avec sa blancheur... en contraste avec les roches des falaises en haut, qui semblent sombrer dans la mer. Là, aucune bordure. Nous nous approchons davantage : est-il possible qu'on n'y voie rien, qu'on découvre qu'il n'y a rien entre la mer et les falaises, sont-elles fusionnées ? Eh bien, c'est à ce moment que nous sommes *invités* vers une nouvelle étrange entrée, qui s'ouvre dans ces rochers imposants. Elle est comme l'entrée de la "cabane", c'est une sorte de grotte... Mais la reproduction officielle du musée non seulement nous la rend platement visible d'emblée, plus en général elle ne permet aucunement une telle aventure du regard. La reproduction semble là pour contredire le fait que *le tableau n'est absolument pas visible de manière immédiate et uniforme : il ne doit pas s'offrir en totalité homogène*. L'homogénéisation totalisante de la numérisation institue en lui un nouveau jeu, qui en l'occurrence dégrade celui de sa rencontre.





Stiftung
Preussischer Kulturbesitz

Gustave Courbet, Felsen von Étretat, Ident. Nr.: NG 44/76

© Foto: Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin

Fotografarin: Jörg P. Anders



Ainsi appelons-nous *rencontre* cette affaire complexe de sollicitation de l'expérience et de *résistance* aux savoirs, de réanimation et de mise en tension de ceux-ci pour parvenir à une connaissance singulière. Nous pouvons intégrer maintenant à sa définition la prise en compte d'un dispositif de *matériaux* et de *forces* : la matérialité de la toile, ses couches de couleurs, son arrangement dans un espace limité, d'une part, et sans doute une opacité apparente, une révélation locale selon une certaine trajectoire du regard, un sens des contrastes qui en même temps se définissent progressivement, un va-et-vient entre les éléments qui ainsi les fait revoir et redéfinir, bref qui infinitise la toile elle-même¹². C'est le contraire exact des approches numériques qui réduisent la toile à une "image" : soit à un item intégralement paramétré (un tableau de paramètres), positionné dans un corpus, lui-même conçu comme un bloc de paramètres-positionnements.

En somme, le problème d'une telle approche numérique, c'est qu'elle est, pour le moment, bien loin de mener à une connaissance du tableau. Si connaître, c'est poursuivre, mettre à l'épreuve selon des vues changeantes, recommencer toujours en raison même de la poursuite initiale (nous en venons d'esquisser un très court exemple), la recherche digitale n'y est pas du tout ; surtout, elle ne semble pas avoir réalisé en quoi consiste l'*expérience* d'un tableau. Peut-elle alors penser ses limites, imaginer d'autres directions, un jour aider à voir véritablement et comprendre l'objet – non pas en tant que *visuel*, objet "image", mais en tant qu'*artistique*, objet "tableau" ? Il y a semble-t-il méprise sur le type de connaissance qui est ici en jeu. Nous venons de définir la connaissance du tableau par le dépassement et l'autodépassement : comme une augmentation de l'image et de la vision, par un mouvement propre aux savoirs, et toujours à partir d'un certain engagement, une mobilisation. Sans une mobilisation à la fois éthique et perceptive, cette connaissance ne pourrait naître d'un simple cumul d'informations à consulter, de savoirs arrêtés. Certes, il se produit toujours un *dépôt* de connaissances : il ne s'agit pas de nier que, d'une manière ou d'une autre, l'on parvient toujours à des savoirs positifs. Mais,

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

premièrement, cela ne se produit que *dans le temps*, et un temps complexe, fait d'une superposition de temporalités et donc d'exigences différentes ; et deuxièmement, ce ne peut être au détriment de ce qui fait l'objet d'une attente, d'un *sens à venir de l'événement*. Nous disions : d'une rencontre. C'est pourquoi, en ce champ de la peinture, nous lions si intimement, et d'une façon si spécifique, la connaissance à l'expérience¹³.

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

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

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

La déjà riche histoire du traitement informatique des langues et des textes peut nous fournir ici un éclairage important, en ce qu'elle est relativement comparable. Elle nous paraît même annonciatrice de ce qui a lieu à présent du côté des images, tant du point de vue des ambitions pragmatiques affichées que de celui des paradigmes explicatifs. Pour notre propos, deux grands volets se détachent : d'une part, la textométrie, attachée tout particulièrement à l'analyse des textes littéraires (le fait artistique dans la langue, si l'on veut, de même qu'avec la peinture il s'agirait de s'attacher au fait artistique dans le domaine des images) ; et d'autre part, la production en temps réel de réalisations langagières en vue de nourrir automatiquement des formes d'interaction (de même, certains souhaiteraient disposer d'outils de traitement des images en marge de la confrontation directe aux toiles dans les musées). Le premier

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

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

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

volet est d'observation et d'analyse, sur le mode d'un *distant reading* avant la lettre. Le deuxième volet vise à produire des flux de parole ou de texte, à contribution directe des performances langagières humaines¹⁶.

C'est ce deuxième volet qui a rassemblé les recherches les plus ambitieuses et les plus voyantes historiquement : celles en tout cas qui ont retenu le plus d'attention dès les années 1960, et qui ont récemment – de façon inattendue et par un complet renversement de paradigme – connu des avancées remarquables en traduction automatique et en composition textuelle. Dès les débuts de l'informatique, en effet, il avait été question d'intervenir, un jour, dans une interaction verbale pour en réaliser un parfait simulacre (songeons au jeu de l'imitation proposé par Turing en manière de test pour une intelligence artificielle). Il s'agissait de parler, écrire, traduire, et cela, pensait-on, à coups de grammaires formelles et d'inférences logiques, ainsi que le voulait l'approche dite logico-symbolique des faits linguistiques et cognitifs, dominante jusqu'au tournant du siècle dernier. On pensait même, dans le cadre de ce paradigme, y parvenir en dotant les machines d'une authentique compréhension de ce qui se trame dans l'échange linguistique, passant en l'occurrence par le stockage de vastes connaissances de nature encyclopédique et pragmatique, couchées dans un format informatique adéquat. Mais un changement d'orientation remarquable s'est produit dans les années 2000. Une fois écarté le fonds logiciste, tout comme le fonds encyclopédiste (entendu comme répertoire de propositions mises au format logique), une fois également rabattues les grandes ambitions initiales et le projet de "comprendre" qui les suscitait, la voie était libre pour le développement de dispositifs simplement formés par apprentissage statistique à partir de données textuelles numérisées : dispositifs agencés pour servir (initialement, dans les exemples jouets) des tâches très simples, comme... prévoir le mot suivant dans un texte ! Ainsi a-t-on pu offrir une aide digitale valable pour la traduction, en montant des architectures raisonnablement complexes, servies par des puissances de calcul adéquates et nourries par de vastes corpus multi-langues numérisés. Point de "compréhension" là-dedans, point de subtile conversation, point de vraie traduction capable de jouer avec les finesses d'une langue, de percevoir ce qui est légèrement impropre, ou discrètement innovant – toutes remarques capitales pour ce que nous souhaitons avancer ici. Et pourtant, il en ressort *un premier jet* souvent bien utile. Mais il faut bien voir que la traduction automatique dont nous disposons aujourd'hui n'est que la *proposition* de traductions probables, souvent acceptables, faciles à rectifier pour des locuteurs natifs ou des *experts* (nous soulignons ces termes pour ne pas oublier combien ils ne tirent de valeur que de pouvoir exciper d'une certaine *expérience*). Le moyen proprement informatique en a été une sorte d'entraînement massif par assimilation progressive de myriades de traductions *actées* (à nouveau l'expérience d'autrui...). Ce n'est donc nullement une connaissance véritable du pouvoir expressif de la parole qui a permis un tel résultat, pas davantage une connaissance du monde tel qu'il va ; et la machine à son tour n'a pas produit une telle connaissance.

On conçoit aisément que ces succès pratiques aient contribué à faire pencher la balance dans l'affrontement concomitant des paradigmes théoriques dans les disciplines linguistiques, et au-delà dans ce qu'il est convenu d'appeler la conception du symbolique. En effet, les thèses dites logicistes ont subi, dans cette conjoncture, une perte de prestige considérable : *exit* la réduction de l'activité de langage au maniement d'un répertoire, d'une syntaxe formelle et d'une combinatoire conceptuelle. En leur lieu et place, on trouve une puissante machinerie statistique, qui ne part d'aucune structure profonde, ni ne cherche à en dégager, et à qui, ironiquement, l'on se réfère en parlant de *deep learning*¹⁷.

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

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

Cependant, il est une autre discipline informatisée qui, sans avoir jamais partagé de présupposés logicistes, s'est appuyée dès son commencement sur des modèles statistiques. C'est la textométrie, qui répond au projet de mesurer de vastes corpus sous divers angles (décompte et répartition de mots, de constructions, de certaines structures textuelles) de façon à soutenir des caractérisations tant quantitatives que qualitatives du corpus pris dans son ensemble, comme de chacun des textes qui le composent. Il s'agit, en d'autres termes, d'un vrai projet explicatif, au sens que nous avons esquissé plus haut : d'un dépli révélant une facture propre, d'une valorisation de ressources dont on attendrait qu'en les exposant on se rende mieux capable de saisir les enjeux d'une œuvre. Et il s'agit d'un projet attaché à des objets qui sont souvent de nature artistique, alors que les traitements automatiques de données linguistiques via le *deep learning* que nous venons de mentionner s'appuient sur des textes standardisés, anonymes, relevant de registres protocolaires définis. Par contraste, la textométrie a l'ambition de rendre compte aussi des textes littéraires, et ne trouve son sens que dans un rapport original à la stylistique. En somme la textométrie, de par son objet et ses méthodes, nous semble offrir une excellente base de comparaison pour ce qui est de l'étude digitalement assistée de l'œuvre peinte.

Un bilan d'ensemble dans le cadre de cet article est hors de propos, et ne pourrait qu'être injuste et injuste. Nous renvoyons ici à la remarquable synthèse de Pincemin (2020)¹⁸, et nous bornerons à de très brèves considérations, passablement consensuelles, susceptibles d'éclairer par analogie la question des images et de ce que la machine pourrait nous en dire lorsqu'elles sont assemblées en corpus (en répertoires, en catalogues...)¹⁹.

(i) *Décomptes, sens, interprétations* — Ce que la machine peut offrir aisément : un ensemble de fréquences, de densités, de corrélations lexicales ; un ensemble de constructions grammaticales et de phraséologies (propres à tel lexème) ; un relevé comptable du nombre des sections, des chapitres, de la taille des paragraphes... Sur ces bases, sont proposés des regroupements et des dégroupements, redistribuant ainsi les œuvres, les passages, etc., en somme un tableau visant à apprécier la variété et la cohésion (lexicales et grammaticales surtout) de la source linguistique examinée. Personne, bien entendu, ne nie qu'il soit ardu de faire sens à partir de ces mesures. Sans doute les textes se trouvent-ils repositionnés dans leur ensemble, répartis suivant de nouvelles dimensions à base quantitative. Mais peut-on, à partir de ces notations paysagistes, de ces remarques, de ces formats plus ou moins régulièrement détectés, proposer des lectures renouvelées des textes eux-mêmes ? Soulignons que la signification de telles configurations à base quantitative reste toujours suspendue, avec valeur de suggestion plus que de détermination. *La portée des résultats ne peut jamais être complètement assignée au titre d'une objectivité extérieure et anonyme* : elle doit toujours être réfléchie par des acteurs humains, seuls à même d'en répondre et de les connecter au sein de dispositifs d'expérience et de connaissance. C'est une situation très profondément différente de celles qu'on observe dans d'autres domaines scientifiques, où des structures déterminantes bien caractérisées peuvent entrer efficacement dans des montages opaques et englobants, comme des machines. On imagine d'autant plus ce qu'il peut en être lorsque les valeurs modélisées prétendent à figurer des valeurs culturelles. En somme, lorsque la machine traite des textes, elle n'en manipule que les traces matérielles graphiques, et cela ne dit pas ce qui a été, et pourrait être, objectivé en termes sémiotiques. Par ailleurs, à ce stade on n'en est nullement à la *lecture* : comme l'écrit Pincemin, « clairement, l'analyse ne se fait pas toute seule (il n'y

intermédiaire ni fonction émergente (tendancielle dévolue à tel secteur de l'architecture) ne répond à une assignation catégorielle cristalline et définitive. Ainsi fonctionnent par exemple les traducteurs plurilingues DeepL ou Google Trad.

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

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

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

a pas automatisé l'analyse), et le calcul n'économise pas la lecture des textes »²⁰. Mais justement, comment revient-on à cette lecture ? et quelle *théorie* de celle-ci et de ses objets propres pourrait-elle nous éclairer, nous assister, dans ce retour au *texte lu*²¹ ?

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

(iii) *Relations avec la théorie et avec la lecture* — L'article de Pincemin se fait l'écho des discussions en textométrie concernant le fait même de la lecture : ce qu'en somme la textométrie fait à la lecture, comment elle la transforme, au-delà des prétentions à une caractérisation des auteurs ou des textes. Tantôt le mot « lecture » y prend, s'agissant de tout un corpus, le sens d'une analyse *formelle* d'ensemble, d'une scrutation consciente des appuis comptables, statistiques, qu'elle pense trouver dans la lettre même des textes. Tantôt le terme semble indiquer l'accès à une vision transformée, affûtée, non seulement d'un paysage global, mais aussi de chaque texte en particulier, renouant ainsi avec l'imaginaire d'une lecture authentique et désormais plus lucide²². D'où la question lancinante, qui ne renvoie pas seulement à la pertinence d'un choix lié aux genres, aux époques, aux auteurs, etc. : comment délimiter le corpus, quelle doit être sa taille ? Trop réduit, il n'offre pas les garanties statistiques jugées pertinentes. Trop gros, il perd tout rapport avec la synthèse mémorielle (fatalement humaine) qui sous-tendrait, pense-t-on, la lecture de chaque texte particulier. Nous dirons tout

²⁰ Pincemin (*ibid.*, section 3).

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

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

Là où le lecteur parcourt en marchant l'espace littéraire, dans la succession changeante et l'effacement progressif des paysages, l'ordinateur saisit d'un coup le même espace, comme on lit une carte géographique ou stratégique, tous les points étant à plat, offerts à l'œil en même temps. *En réalité les textes, si écrasés qu'ils soient par la perspective plongeante d'un observateur posté sur Sirius, acquièrent une lisibilité qu'ils n'ont pas pour l'explorateur engagé dans le maquis de la lecture* [nous soulignons]. Au ras du sol, en enjambant les ruisseaux, on peut difficilement délimiter la ligne de partage des eaux. Mais d'en haut le paysage littéraire se découvre avec l'orientation des chaînes, les pentes, les ruptures et tous les mouvements de terrain produits par l'histoire.

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

simplement : *un corpus n'est pas un texte, il ne se lit pas*. Selon l'image fondatrice dont on ne se lasse pas, *lire*, c'est toujours tisser et tresser, faire l'épreuve immersive d'un temps et d'un espace à traverser, et qu'on pourrait vouloir aussi contempler (cette contemplation, c'était conformément à son étymologie, le premier rôle dévolu à la théorie)²³. La lecture, quand elle se fait réfléchie, attentive, est toujours, en quelque sorte, une relecture : elle traverse en légendant, elle avance en reprenant et réarticulant un tant soit peu. Mais un grand corpus, avons-nous dit, ne peut se lire, ni encore moins se relire. Qu'en fait-on alors ? Toutes sortes de fouilles et de décomptes. C'est une pratique, sans doute, mais fort peu une *expérience*, si l'on entend par là une *rencontre de signes et de sens*. Et s'il n'y a pas expérience, il n'y a rien dont il y ait à faire la théorie, il n'y a aucun phénomène qu'il faille expliquer. Le corpus s'accumule et, au mieux, s'étale devant nous (de façon moins sensible qu'un rayonnement de bibliothèque). Peut-être est-il une réserve pour des lectures, mais celles-ci ne pourront se lancer et s'animer qu'en cessant d'y faire référence, en le renvoyant dans un fond lointain. En somme, il existe un hiatus entre les lectures dites proches, c'est-à-dire celles qui expérimentent, et les lectures dites distantes, celles qui décomptent. Et corrélativement, il existe une difficulté épistémique à décider du passage entre ce qui est *statistiquement* significatif et ce qui est *significatif* tout court. L'aller-retour entre *corpus* et *texte*, c'est donc bien un problème de théorie de la lecture.

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

Et voilà, à partir d'un tel espace, d'une telle synthèse de lecture, ce qu'un *corpus* devrait aussi apporter : *la possibilité d'une augmentation des lectures qu'il enveloppe*. En principe, bien sûr, il offre des connexions intertextuelles instruisant des dépendances de diverses natures, mais il faut garder à l'esprit que le but devrait être d'augmenter l'expérience de lecture de *chaque texte particulier*. Il faut pour cela relier le texte que l'on entreprend de lire à d'autres textes (ou à d'autres images), de préférence à travers un petit nombre d'extraits : la chose essentielle ici est la sélectivité, la force et l'effet croisé des rapprochements.

Dès lors, la question se pose de savoir si et jusqu'à quel point la machine peut soutenir, voire solliciter, une *relecture de textes (ou une révision d'images) croisée*. Comment les approches textométriques peuvent-elles informer une mémoire et un imaginaire littéraires pour venir en soutien de la lecture d'un texte particulier, tout en rapportant ce dernier à des lignées problématiques dont il représenterait une étape, une modulation ? Comment, de même, les approches digitales de l'art pourraient-elles augmenter le regard sur un tableau, s'il est appréhendé sur l'arrière-plan d'un corpus d'images ? Qu'est-ce que l'informatique, en somme, pourrait apporter pour *mieux expérimenter, avec précision, le sens des textes et des images* ? Nous avons souligné que, dans le cas des langues, tout s'est passé comme si la tactique avait été de réduire les ambitions anciennes, *de cesser de vouloir que le programme comprenne*, car sans doute on se leurrait sur ce que comprendre veut dire ; et c'est ainsi qu'une certaine utilité a été trouvée. L'informatique a-t-elle intérêt, et peut-elle, resserrer de façon comparable ses projets d'investissement dans le champ des images et de l'art ? Car face au tableau, les problèmes sont encore plus grands que face au texte, dans la mesure où :

- (i) il paraît autrement plus difficile de définir à titre propédeutique des tâches sommaires qui puissent offrir un point de départ (comme ce fut le cas pour la traduction, où le bon premier

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

pas a consisté à prévoir, par apprentissage statistique, la distribution de probabilité du mot suivant) ;

- (ii) il s'agit d'une entreprise où les questions perceptives deviennent dramatiquement plus décisives (alors que, dans le cas du texte, elles sont filtrées par des pratiques millénaires d'écriture, de grammatisation, d'édition) ;
- (iii) les questions artistiques y sont terriblement adhérentes (alors qu'elles ont pu être éludées par la traduction automatique et différées en un sens par la textométrie, qui dispose de la lettre comme point de départ).

Or, si nous revenons ici à une certaine linguistique tournée vers l'ordinateur, et qui a longtemps orienté les recherches digitales, c'est que nous entrevoyons comme son ombre, ou son double, se pointer à nouveau du côté de l'histoire de l'art, à présent saisie elle aussi par le numérique. Le paradigme historique du traitement automatique des langues a beau se trouver considérablement affaibli à l'heure présente, il reste quelque chose de la façon qui fut la sienne de concevoir ses objets : soit sur le modèle d'une générativité associant un dictionnaire et une grammaire (un répertoire d'items bien identifiés d'une part, une codification des agencements d'autre part), soit sur le modèle d'une formalité (algébrique ou arithmétique) permettant de réduire immédiatement le phénomène étudié à une concaténation de paramètres recueillis sur des dimensions connues d'avance. Examinons, en effet, certains projets de Digital Art History qui font référence. Tantôt, dans le programme *Replica* par exemple, on vise la construction d'un répertoire de motifs bien identifiés, imaginant ensuite que la composition picturale pourrait être abordée comme leur distribution et répartition : on retrouve donc ici quelque chose du schéma dictionnaire + grammaire évoqué ci-dessus. Tantôt, avec Manovich par exemple, on aborde l'iconologie comme une stylistique à visée classifiante : sans grammaire de formes de base, mais en prenant pour dictionnaire le catalogue numérisé des tableaux, on cherche à le redéployer en diagrammes visualisables, du type couramment adopté en analyse de données. Chaque tableau est alors identifié à un ensemble de paramètres d'une liste préétablie, et qui quantifient sa facture (des dizaines : lumières, contrastes, textures, densités, couleurs, marquage des contours, directions des lignes principales, surface relative des figures ...) ; une analyse de données classique est ensuite appliquée, permettant une variété d'affichages qui répartissent les toiles du corpus et suggèrent peut-être des normes « stylistiques » expliquant les déclinaisons observées : on retrouve ainsi, dans ce cas sous une forme directement physicaliste, le modèle de réduction en paramètres formels déjà évoqué pour le traitement des langues. On pourrait donc, dans une histoire de l'art numérisée, guère différente en son domaine de ce que fut l'informatique linguistique et textuelle dans le sien, penser soit en termes de « contenus plastiques », soit à partir de « paramètres formels » décidés a priori, assortis d'une poignée de données « méta », réglant la distribution des tableaux²⁴.

Que manque-t-on avec de telles approches, qui à présent semblent destinées à un certain succès ? Les discussions menées dans notre première partie permettent de le comprendre : tout d'abord, le projet d'aider à s'attacher à *un* tableau ; ensuite, l'explicitation d'une *juste dramaturgie figurale* pour le tableau en question. C'est le tableau lui-même *vu et revu* comme sa diagrammatisation progressive qu'on manque dans les tendances de la Digital Art History actuelle : la dynamique scénographique et plastique de l'image artistique, avec l'émergence de motifs propres à la toile, non nécessairement bien délimités et identifiables, et l'émergence parallèle de compositions faites de figures, mais aussi de lignes de force, de jeux de lumières et de regards, de résonances chromatiques ; la dynamique aussi des regards face au tableau, qui balayent la toile et l'investissent en épaisseur, en profondeur, sur un mode imaginaire, ranimant bien sûr une mémoire des thèmes et des styles, mais sans s'y fondre tout à fait, sans s'y réduire ; l'indécision première de ces regards mêmes, si essentielle à la

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

rencontre de l'œuvre peinte, qui est à la fois matériau, geste et forme²⁵. Ce qu'on manque finalement, c'est la possibilité de rencontrer *encore et à nouveau* l'œuvre comme entrant dans la définition la plus propre de celle-ci. (On pourrait parler à ce propos d'un acte énonciatif toujours réémergeant, d'une *re-co-énonciation*, sorte de relance sémiotique entre l'œuvre, nous et l'Histoire). Voilà ce qui semble récuser, en tout cas relativiser fortement, tout projet de classement, d'ordonnancement ou de mise au format d'un catalogue – si utiles et même nécessaires soient-ils.

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

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

Comme dans bien d'autres départements des sciences humaines, le grand danger de l'approche outillée et disciplinée du tableau réside dans sa pente réductionniste. Loin d'augmenter la rencontre, elle risque de la léser gravement. Aussi, avant d'être en mesure de pointer les adjuvants – technologiques et disciplinaires – d'une telle rencontre, devons-nous passer par une série de mises au point. Il s'agira de mieux expliquer les termes dans lesquelles nous pourrions expliciter l'expérience et la connaissance du tableau.

Commençons par le *motif* : avec son instabilité, son altérabilité, ses fluctuations pourrions-nous dire, au fur et à mesure que le tableau est expérimenté et connu, avec ses mutations, même, quand on le suit d'un tableau à l'autre. Soulignons qu'il en va de même pour le motif en musique, en architecture ou en littérature, voire dans la parole la plus ordinaire²⁶ : ce n'est pas pour rien que le motif est une notion commune à tous les régimes du sensible dès le moment qu'on s'y attache à *l'expressivité en y reconnaissant une intrinsèque dimension de reprise*. Il s'agit bien d'une notion essentielle en critique comme en histoire des arts, tant pour pointer les points focaux de la composition d'une œuvre, que pour explorer ses liens avec d'autres œuvres. Le motif est visuel comme il est linguistique, il est gestuel comme sculptural ; bref, il est le nom d'une unité-clé de sens dans un champ donné et voué à l'appréciation – un champ de formes en formation (*Gestaltung* plutôt que *Gestalt*). Il renomme pour ainsi dire la *figure* dans le moment qu'elle émerge et qu'on tente une reconnaissance, sachant que « l'image fait sens à mesure qu'elle *fait figure*, et là où elle fait figure »²⁷ (nous rattachons déjà ainsi la problématique du motif à celle de la figuralité, que nous détaillerons par la suite). Car il s'agit bien de *faire figure* et de *faire sens*. Voici donc le premier grand réductionnisme que nous devons combattre : penser le motif (ou la figure) comme étant déjà donné et non pas en tant qu'*activité*. Le motif n'est pas l'assurance garantie d'un sens, mais il est ce par quoi se fait et se défait, se refait, surfait, parfait, le sens. Il est le plus petit foyer d'un affairément sémiotique, tantôt souterrain, silencieux, tantôt spectaculaire, en vedette. L'aveuglement sémiotique dont nous avons fait état dans les pages précédentes commence dès le motif : on en fait une figurine à copier-coller, un élément bien défini et ainsi répétable sans peine (ce qu'il est parfois aussi, en tant que simple décor).

Nous devons penser le motif comme trace d'une dynamique plus vaste. Il est lui-même un composé : son unité est relative, différents niveaux de perception peuvent s'y superposer et s'y fondre ; et c'est ainsi qu'il doit être cerné et documenté : dans son intrinsèque variabilité. Car on peut toujours discuter de son identité (est-ce le bon motif que l'on a pointé ?) comme de son existence plastique effective (l'a-t-on bien pointé ?). Le motif n'existe que s'il est *compris*, pointé et réajusté par un regard compréhensif. Il ne serait pas exagéré de dire que nous faisons le motif (du tableau, comme du film ou du conte) dans le même temps que le motif nous guide (dans le tableau, comme dans le film ou dans le conte). En d'autres termes, *le motif est toujours une motivation*, il croise en lui les dimensions de la force et de la valeur : il est motif et motivation pour la composition, participant au champ de forces qui la parcourt ; il est motif pour l'inscription dans une lignée ; il est aussi motif pour l'attention, la

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

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

²⁷ Aumont (1996, p. 247).

passion, la raison. Il est, là où il surgit, comme le mouvement d'une expressivité faisant forme et travaillée par une esquisse de qualification sémiotique (tant le motif travaillé par le tableau que celui ressassé par l'orateur).

Le motif est donc un lieu critique où se voient la répétition comme la différence qui s'avancent avec toute image, texte, ou propos. C'est le point de bascule entre une généricité et une singularité, une dynamique fondamentale de reprise et de déprise. Ainsi le motif, déjà *lieu* particulier, est aussi *moment* : *phase* d'un champ expérimenté selon certaines modalités et dimensions expressives, plus ou moins promues ou résorbées au sein de ce champ. Si l'on rejoint sur ce terrain l'imaginaire dynamiciste, on concevra finalement tout champ sémiotique sous les espèces d'une dynamique complexe, où le motif s'identifiera à telle formation singulière, caractéristique d'un certain état de phase d'une telle dynamique (suivant l'image physicienne des états de phase de la matière interagissant au sein d'un milieu). Les matériaux (du tableau, du film, du roman, du texte) sont une sorte de milieu magmatique où les motifs prennent forme²⁸.

Sans doute faisons-nous face aux matériaux à la lumière du typique, nous y cherchons l'habituel, nous voulons les comprendre dans le systématique. Mais ils s'offrent à nous sous la forme du variable, de l'intempestif, du décevant, du remarquable, du dérogoire. On dira donc que le motif procède de notre affairément pour le *canonique*, alors même que ses formes les plus typiques fonctionnent aussi comme des *annonces*, plus ou moins réussies, d'une puissance appelante qui se tient en deçà ou au-delà, et qui pourra toujours revenir sous une nouvelle figure. Il y a bien toujours une répétition inhérente (en tout cas sa possibilité offerte), mais on ne sait jamais exactement de quoi. En bref : *motif* se comprend toujours dans l'horizon de sa propre répétition, vue comme altération et relance ; il y a toujours *devenir du motif* de par sa reprise au sein d'une lignée, et déjà à chaque retour dans sa modalité d'apparition sur la toile. Il n'y a rien de mystérieux là-dedans si nous admettons, avec Merleau-Ponty, que même « une couleur nue » appartient à une trame de « participations », qu'elle ne repose dans aucune identité : elle « n'est pas un morceau d'être absolument dur, insécable, offert tout nu à une vision qui ne pourrait être que totale ou nulle, mais plutôt une sorte de détroit [...] »²⁹.

Et si maintenant nous mêlons le langage au regard, la complexité va croissant. Un exemple succinct : la *Giulietta* du plasticien Bertrand Lavier (1993). C'est une Alfa Romeo d'époque récupérée d'une casse. Elle est rouge flamboyant : comme les ongles et les lèvres maquillées de certaines femmes, mais aussi comme le sang vif dans la chair humaine. C'est un *ready-made* « sauvé » d'une casse, un « *ready-destroyed* » selon l'artiste : l'objet d'un terrible accident, peut-être d'un homme au volant. Mais c'est aussi « Giulietta » : l'objet de l'amour terrible de Romeo, et le sujet qui s'est donné la mort par amour... Cette « Giulietta » donc, fétiche de luxe et de vitesse, mais aussi de passion sublime, est-elle plutôt noble ou bien tape-à-l'œil ? éternelle ou fragile ? belle à mourir ou beauté morte ? Voici donc la seule réponse : c'est un motif qui se déplace comme un tourbillon, il entraîne toujours de nouveaux éléments, selon les phases de notre perception, selon ce à quoi nous prêtons attention. C'est la différence dans la répétition et la répétition dans la différence. C'est l'expression si singulière et à la fois passablement générique, voire stéréotypée, de l'œuvre et de notre rapport à elle. Et soulignons-le : si stéréotypés que soient les ingrédients captés (les clichés afférents de notre culture littéraire, publicitaire, cinématographique...), un nouvel élan expressif, une inquiétude nouvelle, s'en vient les agiter à la rencontre, dirons-nous, de la voiture fracassée.

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

²⁹ Merleau-Ponty (1964, p. 173 ; et déjà p. 172 pour les déclinaisons de « ce rouge », toujours répété et toujours différent).

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

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

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

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

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

Car nous ne devons pas penser un tel éventail comme étant donné. Nous ne devons pas nous contenter de déplacer le réductionnisme simple du motif figurine à copier-coller vers un autre étage, peuplé de motifs déjà déclinés, livrés en prêt-à-porter avec leur éventail de variations. Car l'éventail en cause ne rassemble pas tout à fait aux paradigmes offerts par les grammaires scolaires ; il serait plutôt comme une série ouverte d'acceptions, de spécifications et d'exemplifications « d'emploi » d'un vocable

³⁰ Deux exemples de *paratopie* analysés par Rastier (1995b et 2006, respectivement pour l'Ennui et pour Hérodias).

³¹ Vancheri (2011, p. 161 s.).

³² *Ibid.* (p. 164).

³³ Aumont (2002, p. 54-55) – repris avec l'ensemble du questionnement de la « migration de motifs » dans *Id.* (2009).

³⁴ Panofsky (1939, notamment p. 17-23).

dont on ne retrouve de toute façon dans les meilleurs dictionnaires que certaines directions éprouvées. Ainsi, dans cette acception, le *motif-diagramme* du citron pelé (motif serti dans un diagramme de modulations et co-articulations possibles – faites de phraséologies et de scénographies attenantes) n'est pas tant une représentation codifiée, un schéma de ce-qui-est, platement déposé devant nous, qu'une incitation à percevoir et agir, un point singulier dans un champ de forces, un canevas de ce-qui-se-peut. De même, nous insistions plus haut pour dire que déjà le motif *fait* figure et *fait* sens³⁵.

La place manque pour reprendre ici l'ensemble de ce qui a été restitué et discuté ces dernières années autour d'une telle notion de diagramme, à vrai dire plutôt deleuzienne que peircéenne, et par là solidaire d'une pensée des forces et des affects³⁶. Disons simplement qu'étant, à une extrémité de son spectre d'acceptions, un agencement formel indéfiniment répété et stabilisé dans son apport, le diagramme devient, à l'autre, passage critique, forme en gestation, *insight* vécu selon des temporalités incertaines. Structure hautement métamorphique, il doit alors céder la place à autre chose, qui ne lui ressemble plus, mais où il se réexprime³⁷. On y pensera peut-être mieux, dans sa facture dynamique, sous les espèces d'une *diagrammatisation* (de même que cela a été fait pour la *forme*, revue comme dynamique de *formation*, ou pour les motifs, compris comme *force* et *motivation*). Il faut donc que le diagramme déborde l'acception traditionnelle, encore trop présente dans la littérature, qui en ferait l'icône d'un jeu arrêté de termes et de relations, ou bien la simple représentation graphique d'un processus. On le pensera bien plutôt comme la différenciation d'un ensemble opératoire au sein d'une figure en devenir, travaillée à la façon d'une matière première : différenciation donc de lignes, de zones, de points singuliers et de motifs non délimités, à travers lesquels se profile comme une articulation fonctionnelle, canalisant l'advenue de toute une série d'autres figures. À la fois geste et forme, trace-ouverture d'un avenir, le diagramme précipite une histoire *singulière* (accidentée, pleine d'aléas et d'hapax) ou, tout aussi bien, inaugure une série *générique* de variations : il fonde ainsi une « dynastie de problèmes », ainsi que le disait G. Châtelet dans son livre phare sur *Les enjeux du mobile*³⁸. Une condition en est sans doute que le diagramme ne se sépare jamais tout à fait de la procession des figures singulières qui le portent ; c'est-à-dire qu'on ne puisse exactement, ou définitivement, arrêter ce que de ces figures il capte, ingère et métabolise en projet. Ce que Deleuze formule ainsi : « L'histoire des formes, archive, est doublée d'un devenir des forces, diagramme »³⁹.

Dans une certaine esthétique contemporaine, la question du diagramme vient souvent avec celle du « figural » (de même que pour le motif, c'est d'abord la question de la « reprise » – en réalité, pour nous, c'était déjà celle aussi du figural, mais accompagnée, voire masquée par la question d'une genericité attenante). Or il y a toute une esthétique du figural, qui s'inscrit dans le fil de plusieurs auteurs

³⁵ Rappelons que Deleuze (1981) avait voulu faire converger *diagramme* et *motif* pour faire valoir une « logique de la sensation » (cf. au moins p. 105-106).

³⁶ Nous renverrons simplement ici aux analyses de N. Batt (2004, 2007 et 2021), ainsi qu'aux travaux de M.G. Dondero (2020, 2021) qui reprennent ces notions.

³⁷ Batt (2004, p. 20).

³⁸ Châtelet (1993, p. 32).

³⁹ Deleuze (1986, p. 51 ; cf. aussi p. 42-51). L'étude de Châtelet (1993) reste fondamentale pour définir le diagramme en notre sens précis de « gestes et problèmes », « maîtrise de la naissance du continûment divers » (p. 22 et 205). On y illustre et défend tous les « stratagèmes allusifs » (p. 36, 133, 238...) qui ont accompagné son histoire. On y démontre combien il peut consister en une « vue d'ensemble qui n'est pas une contemplation générale qui survole les détails, mais qui se nourrit de la spécificité du singulier pour atteindre le plan où naissent de manière synchrone l'intuitif et le discursif » (p. 154-155) et « où devient manifeste une articulation entre individuation de l'Être à connaître et celle du sujet connaissant », en préservant « une continuité de l'épanouissement en figures du métastable » (p. 139)... C'est une approche non seulement *productive* mais aussi *expressive* du diagramme. Car en ce sens le diagramme n'a pas seulement valeur géométrique ou notationnelle, mais est en lui-même agencements figuraux, traces gestuelles et lignes de forces *paraissant dans l'épaisseur même du plan d'expression*, et par là offrant des aperçus nouveaux, nous révélant ce qu'il y a à voir. L'approche plus simplement *reproductive*, elle, consiste à penser le diagramme comme schéma encadrant une certaine production, avec une éventuelle variation certes, mais sans se manifester directement au niveau du plan d'expression : sans s'y laisser percevoir et ainsi inciter à poursuivre ou approfondir la sémiogenèse. Pour un exemple, en ce dernier sens de diagramme simplement productif : cf. Dondero (2022, section 5), attaché à des programmes informatiques réglés par apprentissage statistique. (Bien sûr, il existe toutes sortes de modalités intermédiaires entre ces deux sens du diagramme). Soulignons que nous croyons fortement en l'intérêt d'une répétition au sens deleuzien, c'est-à-dire inséparable de la production de différence, irréductible à un retour au même (comme dans les pièces rejouées qui semblent ne jamais épuiser l'œuvre). « Le théâtre de la répétition s'oppose au théâtre de la représentation, comme le mouvement s'oppose au concept et à la représentation qui le rapporte au concept... » (Deleuze 1968, p. 19) : cf. Tore (2021). C'est pourquoi, en somme, pour nous le diagramme, en tant que notion sémiotique fondamentale, est une machine d'expression, plus que de programmation : Deleuze & Guattari (1980, notamment p. 177 s.).

entretenant avec la sémiotique des rapports variables⁴⁰. Nous en sommes aussi partie prenante – à partir de nos environnements disciplinaires –, et ne chercherons pas à en résumer ici les attendus principaux, si bien exposés dans les divers travaux que nous venons de citer en note. Tout juste voulons-nous exprimer ici quelques *caveat*, et clarifier certaines positions sur la « figuralité » qui nous semblent importantes.

Le problème de l'esthétique du figural se présente à nous selon un double versant : d'un côté, on y exalte la manière dont la *figure* révèle et impose à notre sensibilité un certain jeu de *forces* ; et de l'autre, l'on dit qu'elle le fait en allant à l'encontre de tout ce qui se nomme *structures*, jugées typiquement langagières, et considérés comme faisant obstacle à l'expression de ces mêmes forces. Ainsi, du premier côté, celui de la célébration figurale : « peindre sur le motif ne signifie donc pas peindre des motifs [au sens iconographique] : cela signifie peindre des forces, rendre visible telle force qui plie ou plisse le motif »⁴¹. Comment ne pas approuver ? Cependant on observe aujourd'hui encore, présenté comme allant de pair avec une telle conception des formes et des forces, une réserve vis-à-vis de la signification linguistique, jugée sans rapport intrinsèque au figural, et à partir de là incapable de rejoindre celui qui joue dans l'image (si ce n'est peut-être à travers certains régimes littéraires du langage, réputés justement faire quelque violence à la signification, et par là, pense-t-on, impropres à soutenir une entreprise de connaissance). Ce jugement d'incompatibilité porté sur l'exercice du langage rejoint, finalement, celui porté sur le *figuratif* au sein de l'image, en tant qu'il s'opposerait, de par sa vocation représentationnelle, à la libre révélation des forces venant « plisser » la figure, et par voie de conséquence étoufferait la figuralité de l'image.

Or, tout cela nous paraît bien trop simpliste. Il y a d'abord comme un tort fait à la parole, trop facilement accusée de ne présenter, à travers la signification linguistique, que figurines à copier-coller, déclinaisons prêtes-à-porter, valeurs égalées à leur objectivation du moment (conceptions de la valeur linguistique finalement analogues à ces conceptions défailtantes des motifs et des diagrammes que nous récusons plus haut). Il y a ensuite une mise en opposition du figural et du figuratif qui demande à être précisée, voire rectifiée. Voici alors l'aperçu d'une version alternative, qui revient d'abord sur la question des *forces et des figures*, pour ensuite lier *image et parole*, tout en passant par la question de l'ordre et de la structure sémiotiques.

Pour commencer, répétons que le figuratif ne se laisse pas déterminer comme pure représentation. Le champ de la figure est bien plus incertain et indéterminé : on y impose autant qu'on y dépose, on y ravive autant qu'on y défait. Les forces qui y agissent, et travaillent les figures, ne viennent pas nécessairement pour renverser quelque table de la loi sémiotique, ou porter la marque transgressive d'un symptôme irrépressible : elles s'appuient plutôt sur l'ordre sémiotique pris dans son ensemble. En tout cas, elles *s'y accomplissent*, puisqu'elles *pactisent* à tous les étages avec un principe de la valeur, et que c'est ainsi qu'elles se distinguent et nous affectent. Et dans notre vue, des considérations tout à fait semblables valent pour les formes du langage. Les théoriciens du figural entendent bien dégager l'image de l'emprise des régimes catégorisants et représentationnels qui accompagnent la figuration. Sans doute voudraient-ils faire de même dans leur abord du langage, et sortir des conceptions dénominatives, conceptuelles, référentielles (ou naguère structuralistes, selon une certaine lecture de Saussure), qui ont obéré l'appréhension du sens linguistique. Mais ne disposant pas d'une théorie adéquate, ils reconnaissent difficilement la *figuralité à l'œuvre dans la parole la plus ordinaire*, à même le déploiement *interne* de la signification, avec ses multiples phases coexistantes ; tout comme, s'agissant de l'image, ils méconnaissent ou négligent *l'expressivité d'une figuration, dès qu'elle s'affiche comme trop évidemment figurative*, c'est-à-dire dès qu'elle offre trop de satisfactions de l'ordre de la représentation. Les forces qui les intéressent en effet tendent à ne se reposer dans aucune figure, elles ne peuvent se rendre visibles qu'en *dérangeant*. Or la figuration, même dénoncée dans sa banalité, offre une indéfinité de motifs expressifs fondus de façon plus ou moins harmonique à tel

⁴⁰ Lignée qui va du Lyotard initial (1971) jusqu'à un Vancheri aujourd'hui (2011), qui restitue en ce sens H. Damisch, G. Didi-Huberman, J. Aumont et Ph. Dubois (cf. aussi Acquarelli, dir. 2015, notamment « Introduction. La force de la forme : esquisses pour un dialogue entre les disciplines de l'image aujourd'hui autour du figural », p. 7-24, et « L'énergie des images – Entretien avec Luc Vancheri », p. 159-190).

⁴¹ Vancheri (2011, p. 141) – faisant écho à l'ouvrage fondateur de Lyotard (1971, p. 14) : « L'opposition n'est pas entre la forme et la force, ou bien c'est que l'on confond forme et structure ! La force n'est jamais rien d'autre que l'énergie qui plie, qui froisse le texte et en fait une œuvre, une différence, c'est-à-dire une forme » (cité également par Acquarelli, 2015, p. 14).

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

Dans cette même perspective, il faudrait écarter aussi la vulgate présentant le diagramme comme manifestation d'une « pensée non verbale ». Car ce qui manque à cette conception, c'est la textualité, sans doute mouvante et transitoire, qui fait d'une figuration et d'un diagramme les mediums d'une convection, d'une induction. On se demande d'ailleurs comment un diagramme, actif à travers un déploiement de figures, pourrait fonctionner sans une esquisse de dramaturgie : n'y a-t-il pas une notation pour marquer des places, en tout cas un balisage improvisé ? Si le diagramme consiste en une épure scénographique pour une praxis à venir, n'y a-t-il pas toujours une lexicalité qui l'accompagne en silence, ne serait-elle que marginale et provisoire ? Certes, la parole nomme et oriente, mais elle ne commande pas pour autant à tous coups : simplement elle accuse la dynamicité du visuel. La parole motive, mais elle ne définit pas pour autant de manière irréversible : simplement elle exprime. Si par exemple nous parlons de « l'oiseau-carcasse » de F. Bacon, pour synthétiser l'une des créations de ce peintre, n'est-ce pas déjà en réexprimer le diagramme tout en le nommant (le syntagme dénominatif enveloppant ainsi plusieurs phases sémantiques) ? La labilité, l'évanescence éventuelle des dimensions verbales des motifs et des diagrammes ne doivent pas conduire à nier leur importance cruciale dans une vision compréhensive de la peinture. Bien au contraire⁴⁵.

⁴² En phase avec le Merleau-Ponty du Cours sur *le Monde sensible et le monde de l'expression* (publié en 2011). Voir aussi Rosenthal & Visetti (2008) pour une pensée et des modèles de l'expression comprise d'abord comme expressivité générale du champ perceptif.

⁴³ Il suffirait d'évoquer *a contrario*, non seulement la poésie, mais tout usage littéraire du langage, y compris la glose sensible d'une œuvre : les pages du français de Lyotard lui-même, ou de Didi-Huberman, etc., sont portées par une dimension fortement figurale. Cadot & Visetti (2001) ont largement pointé et traité la *généricité figurale* au cœur des productions langagières les plus ordinaires, puis (*Id.*, 2006) ont développé ce concept à propos des proverbes. En stylistique, cf. toujours Jenny (1990).

⁴⁴ C'est ce qu'exprime fort bien Acquarelli (dir. 2015, p. 18, nous soulignons) : « En simplifiant, malgré des différences méthodologiques marquées, les approches d'analyse du figural partagent une ambition commune : analyser les forces « invisibles » (ou peu visibles) qui « animent » l'image *en dépit – ou avec la participation* – de sa figurabilité ».

⁴⁵ Une notion théorique de *motif-diagramme*, correctement élaborée, nous semble pouvoir être engagée à travers tous régimes sémiotiques et plans d'expression, et permettre la prise en compte de migrations, de disséminations, de métamorphoses radicales : en remontant si nécessaire à des formes germinales ou embryonnaires instables, pour lesquelles toute une dynamique d'investissement et d'individuation doit être à chaque fois envisagée (ainsi que l'illustre Batt, 2021). L'on pourrait également diversifier une telle notion de motif-diagramme en y intégrant toute dimension nécessaire (si sémiotiquement consacrée) du geste pictural, de ses matériaux, de sa dynamique d'empreinte, peut-être des affects qu'il provoque et pour

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

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

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

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

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

Nous avons souligné combien il peut y avoir tort ou méprise sur le rôle du langage : on le réduit à ses fonctions conceptuelle, référentielle et logique, alors qu'il accompagne et célèbre toute sensibilité. Il peut la rendre plus vive, il peut la faire connaître. Surtout, il n'est pas seulement l'avocat de la sensibilité, il est aussi son entraîneur. D'une part, le langage *monte* les perceptions, produit les transitions, les transpositions, les métaphores qui font advenir une certaine sensibilité ; d'autre part, il

lesquels se poserait la question délicate d'une conversion au jeu sémiotique lui-même – d'une intégration donc à un plan d'expression renouvelé. Notons pour finir que la nature *transversale*, polymorphe et pluri-sémiotique de telles entités explicatives, va dans le sens d'un passage incessant, d'un mélange nécessaire, entre le spécifiquement visuel et le langagier dans l'étude de la peinture, ainsi que nous allons le discuter à la section suivante, consacrée à l'*entrelacs*.

⁴⁶ Aumont (1989, p. 289).

⁴⁷ Marin (1994, p. 65), cité en conclusion du panorama dressé par Vancheri (2011, p. 208 s.).

⁴⁸ Acquarelli (dir. 2015, p. 11) qui cite le même texte de Marin (1994, cf. note précédente). Sans doute Didi-Huberman (1990 et 2000) est-il celui qui a développé le plus une telle approche, à partir de sa critique de l'iconographie et avec la revendication d'un positionnement devant l'image et devant le temps. Il est certain cependant qu'établir en sémiotique l'idée d'une « machine à produire des affects » demanderait discussion qu'il nous faut reporter.

⁴⁹ Aumont (1996, p. 154, cité par Vancheri, 2011, p.140).

⁵⁰ Prévost (2018, cité par De Luca, 2021, p. 163). Pour le lien entre *figural* et *diagrammatical*, développé et mis en vedette comme une question éminemment *réflexive* : Tore (2013, notamment p. 72-77 ; précédé d'une première présentation critique de l'esthétique du figural : p. 69-70).

fait monter ainsi ses propres forces, agite les expressions, relance les mémoires. Par une multiplicité de chemins – ô combien méconnus – le langage *nous fait voir mieux*, et ainsi nous fait mieux sentir ce que nous avons vu, ce qui nous a affectés. En d'autres termes, le regard se découvre lui-même et s'affermir à travers la parole qui annonce et reçoit, soutient et vectorise.

Ce n'est pas là forcément *discours*, mais frémissement et agitation de la *parole*, ou alors soin calme des mots, tâtonnement expérimental, ou encore réticence, interpellation mécontente ou accommodante... Encore une fois, soulignons combien l'assertorique et l'apodictique ne sont qu'un mode parmi cent de la parole. La *diction du sensible* est nécessaire et vitale par son déploiement de toutes les couches des sémantismes : précisément par son *jeu figural*. Il y a toute une gamme de réactions expressives, de réponses à un appel du sensible qui sont en même temps auto-éducation, *eurêka* de la vision, dispositions à partager. Ce n'est pas dire que la parole soit toujours la bienvenue : de telles réactions comprennent aussi ces moments où l'image impose silence et semble mettre hors-jeu toute parole devenue face à elle vaine, sans prise, importune. Toujours est-il que le champ de la parole ne consiste pas seulement en une thématization pertinente de ce qu'il faudrait voir, il est aussi traversée expressive, s'opposant par exemple, de par son idiomaticité, à tout parachèvement de son sémantisme. Parler n'est pas nécessairement sceller la clôture d'une expérience mais consiste à frayer son aventure : à faire que le *dit* s'accompagne toujours d'un *encore à-dire*.

Où, il y a du figural dans la parole, comme il y a du verbal dans l'image. Et les plus fins spécialistes d'art ont pointé cet entrelacs et tenté de le démêler⁵¹. Certes, la peinture est vue, mais une telle vision n'est nullement le décompte de figures qui s'impriment directement sur notre rétine. Il y a des logiques tout autres qui marquent et infiltrent la figuration : c'est ce que notre mise au point sur *motifs*, *diagrammatisation* et *entrelacs* voudrait établir⁵². La transversalité sémiotique et la consistance phénoménologique de ces notions offrent des arguments forts en faveur d'un entrelacs parole/regard qu'il n'y a pas lieu de défaire, mais seulement de toujours recommencer, et surtout si l'on tient à comprendre l'image à partir d'une problématique des forces et du virtuel. Terminons alors sur une dernière mise au point sur cet entrelacs parole/regard, si crucial, si délicat. Que ces deux-là soient toujours entremêlés, qu'ils s'empruntent réciproquement leurs propres logiques pour se féconder d'une manière complexe, cela n'empêche pas de moduler l'un et l'autre selon des exigences diverses. Dans l'académie ou au musée, dans la critique ou dans la littérature, le rapport entre la parole et le regard se redéfinit à chaque fois.

Aussi devons-nous pointer l'écart entre *regarder*, par exemple un tableau, et *lire*, par exemple un roman. C'est là une question importante pour mieux cerner le type de dispositif numérique qui pourrait soutenir la rencontre avec le tableau (que doit-on lire ou voir de plus que ce qui se présente dans le tableau, pour mieux lui faire face ?). Sans nous appesantir sur une question aussi ancienne que l'*ekphrasis*, déjà traitée par une très vaste littérature, notons que souvent l'image, ou mieux sa pratique, permet plus facilement – encourage – davantage d'associations libres, de vagabondages, que la lecture d'un texte écrit : elle semble plus ouverte à accueillir d'autres discours, d'autres relais, pour la conduire ou la perdre dans le maquis de notre imagination. C'est tout simplement un fait expérimental : on peut écouter un discours tout en parcourant une image, mais plus difficilement si l'on essaie de lire un texte dans le même temps. On peut traverser l'image, sans la lâcher, d'une manière bien plus variable qu'on ne le peut avec un texte écrit. Face à l'image, on peut – on y semble même encouragé, dès lors – se nourrir de réminiscences comme de divagations ; se laisser guider par la mémoire comme par l'imaginaire. Une telle plasticité métasémiotique explique sans doute le grand attrait des images, en même temps que toutes les sortes d'anathèmes et de fétichismes qui n'ont cessé de les accompagner. Au contraire, la lecture de textes écrits, peut-être une raison d'un prestige historique, d'un sérieux incontesté, exige de réfréner en grande part toute image concomitante, et parallèlement de bloquer le retour en mémoire d'autres passages textuels, s'ils ne sont pas pris ensemble dans une logique associative clairement définie. Il a été souligné de nombreuses fois que la lecture n'offre aux dites

⁵¹ Ainsi y a-t-il, dit Damisch (1972, p. 127), « du *travail*, un travail qui s'effectue à la jointure du dit et du perçu et dont les produits doivent répondre à une condition impérative : que les pensées y soient rendues à l'aide de traces essentiellement visuelles ».

⁵² Le sensible comme « entrelacs », le jeu irréductible de la parole et du regard et la question de l'expressivité, tout comme le lien entre motifs et motivations et les virtualités qui enveloppent toujours le visible sont autant de dimensions de la philosophie de Merleau-Ponty, synthétisées dans son « primat de la perception ». Cela étant dit, la notion de motif est restée incertaine et éparse dans son œuvre, et gagnerait sans nul doute à être mieux élaborée jusqu'à trouver une valeur sémiotique effective.

images mentales que de brefs instants de manifestation, en quelque sorte sur le mode de la déviation excitée, de l'éclair, ou du halo⁵³, à moins bien entendu de faire une pause, ou alors de s'adonner à la séduction d'une voix (même imaginée) qui lirait le texte, en lui conférant l'attrait d'un corps. Mais cela étant dit, on note que le plus souvent la lecture avance appuyée à un arrière-plan de textes homogènes, congruents, fondus dans une qualité stylistique ou une teneur thématique communes, ou, plus largement, associés du fait d'une certaine logique connectant entre eux leurs genres : une prolongation narrative, une variation descriptive, une confirmation argumentative... Le regard, au contraire, peut parfaitement saisir ses objets comme étant produits à travers une série de métamorphoses ; il se ressource à partir de visions antérieures, toutes co-évocables comme dans un paysage, volontiers dentelé, accidenté, hétérogène. En somme, ces pratiques que sont regarder et lire se fondent sur une rythmique et une respiration essentiellement différentes : la rencontre des images comme la rencontre des textes ne peut avoir lieu sans l'aide d'autres images et d'autres textes, mais cela se fait et se vit différemment dans les deux cas.

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

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

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

Arrivés à ce stade de notre parcours, nous pouvons avancer notre proposition. D'abord, nous définirons en quelques mots la démarche sémiotique qui nous semble précieuse pour les problèmes évoqués jusqu'ici ; ensuite, nous déclinons une série de contributions par lesquelles l'informatique pourrait aider la sémiotique pour de bon.

La première de nos exigences sémiotiques se fonde sur le rapport irréductible et complexe entre vision et diction. En effet, nombre de recherches en cours soit s'attachent au repérage de motifs iconographiques et de types figuratifs (Jésus et Baptiste enfants, putti et amours, portraits, paysages...), soit se concentrent sur titres, descripteurs et métadonnées rattachés d'office aux images. Or, il paraît intenable de penser une image en la réduisant à une documentation d'occurrences visuelles, et pas davantage acceptable de traiter ses gloses comme des « descripteurs » de contenus dits « iconiques » (comprendre : représentationnels). Nous entendons nous intéresser ici au *complexe sémiotique hétérogène* qui naît d'un tableau accompagné d'une glose modulable, aussi bien descriptive que comparative, aussi bien conceptuelle qu'expressive : bref, un tableau augmenté de réactions expressives, ainsi que par d'autres images, d'autres textes éventuellement. Nous nous demanderons ainsi quelles aides digitales nous pourrions souhaiter ; mais d'abord, nous poserons la question : pour quelle discipline ?

Le mouvement que nous avons entamé initialement était le projet d'une *rencontre de l'œuvre*, avec toute sa charge d'indécision féconde. Mais comment pouvons-nous invoquer en même temps une *discipline*, qui dans le meilleur des cas devra modérer l'élan expressif de la rencontre elle-même ? Il s'agit donc ici d'encourager une certaine discipline sémiotique : dans les termes kantien que nous rappelions au début de l'article, non pas tant une discipline de la détermination d'objet qu'une discipline de l'explicitation, une discipline de la réflexivité permettant l'appréhension des œuvres, et cela à travers

⁵³ On songe au « plaisir du texte » chez Barthes (1973, p. 41) défini par le fait d'être « entraîné à souvent lever la tête » au moment même de la lecture ; mais aussi aux réflexions et notations personnelles du beau livre de Mendelsund (2014). Voir aussi la très belle étude de Hamon (2008).

des plans d'expression que nous savons d'épaisseur fluctuante (résonances et survivances d'autres images, augmentations diagrammatiques...). Il n'est pas question, ce faisant, de renoncer à *théoriser*, mais, là aussi, non pas tant avec une théorie qui poserait d'emblée un métalangage avec une hiérarchie de formats déterminants pour un objet, mais avec une théorie qui, en revenant à son sens étymologique, développerait d'abord *une capacité de description significative*, et chercherait à restituer avec force et justesse la formation d'un visible avec sa doublure d'invisible. La théorie, donc, doit permettre de reconnaître un halo de virtualités irréductibles à la visée d'un objet, et, dans le même temps en maîtriser l'illimitation. C'est embrasser au sens le plus vaste et précis à la fois. C'est inspirer et conditionner une description significative, qui parvient à suivre, tracer, relever, ce qui serait prétendument donné, acquis, déjà là. (Cette *description* est le contraire des comptes-rendus terre à terre de nombreuses approches artistiques : trop descriptives, précisément au sens de : pas assez explicatives, car pauvres en théorie)⁵⁴.

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

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

4.2. Les machines qui sauraient nous aider pour de bon

Énonçons finalement notre horizon programmatique. Il ne s'agit pas de classer automatiquement de grands corpus, sinon comme un but second. Il ne s'agit pas non plus de chercher à catégoriser. Nous repensons ici à la traduction automatique : DeepL par exemple ne cherche pas d'abord à classer les phrases et les textes, mais seulement à proposer une traduction, qui sera jugée plus ou moins heureuse par un expert ; pour ce faire, il positionne le texte à traduire selon une série de vectorisations internes, induites en cascade par la tâche à accomplir et dont les répartitions topologiques représentent une forme de dimensionnement catégoriel souple, non cristallin, que l'on peut d'ailleurs afficher parfois de manière intéressante et gloser. Ainsi notre but face aux œuvres doit-il être, avant toute chose, de *soutenir* leur regard et leur intelligence – le regard et l'intelligence entre nous et elles : en nos termes, de favoriser une certaine rencontre. Il s'agit bien entendu d'aider à *caractériser* chaque œuvre, en offrant au regard

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

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

d'utiles modulations, associations, *augmentations*, qui permettent de nouvelles formations de l'œuvre elle-même, de l'histoire de l'art, et de nous-mêmes.

Certes, on devra ressaisir aussi les œuvres au sein de grands corpus, mais dans le but de singulariser chacune : de cultiver localement et modestement leur singularité. Il y a là comme un équilibre à trouver. D'une part, on prendra les œuvres collectivement, pour les sérialiser de manière plurielle et complexe, débordant et réécrivant ainsi la subdivision classique en écoles, lignes d'influence, etc. D'autre part, l'on cherchera aussi à éclairer chacune des œuvres, que ce soit par des détails locaux ou par des traits plus étendus, par des récurrences significatives, dont l'effet est d'induire un certain sens de leur lecture. Des questions modestes promouvront ainsi à chaque fois tel aspect ou telle dimension de l'œuvre, à déployer dans un mémorial ou un imaginaire adapté, à la fois visuel et langagier. L'apport langagier consistera autant que possible en des gloses brèves et expressives : des titres et des descriptions courtes, sans doute stéréotypées, typifiantes, mais aussi évaluatrices. Cet appareillage verbal ne vise pas nécessairement à énoncer « *ce qu'il faut savoir de l'image* », comme dans les guides traditionnels, humains ou numériques ; il est là pour promouvoir « *ce qu'on peut voir dans l'image* », ce qu'on peut y rencontrer. Selon des points de vue sans doute partisans, mais offrant déjà une base pour des recherches par mots-clés, thèmes ou éléments de composition, tout comme par traits stylistiques et dimensions artistiques. Un ensemble donc de *réactions expressives potentiellement indexantes, mais au sens de simples indices ou suggestions associatives*, tissé autour de chaque œuvre. Un maillage verbal et visuel en réponse à, ou en vue de solliciter la rencontre du tableau. Une augmentation ainsi de l'œuvre dont le seul but est de la rendre singulière, intéressante, y compris dans sa banalité éventuelle (*singulier ne veut pas dire forcément remarquable, exceptionnel*).

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

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

4.2.2. Un vocabulaire, tout un appareillage verbo-visuel d'étiquettes esthétiques et de gloses — Ici encore, il ne s'agit pas tant de classer que d'appareiller par des gloses descriptives et expressives ce moment capital, mais absolument négligé par les approches actuelles, qu'est la première rencontre de l'œuvre. Il s'agit de soutenir et augmenter une première impression, éblouissement ou tâtonnement du regard, jusqu'à laisser un sillage destiné à se développer, une impression rémanente. Reprenons le projet modeste – et démesuré – d'un dictionnaire. Il est normal que le plus simple des dictionnaires étiquette ses termes en catégories de grammaire, d'emploi, d'historicité, etc. Mais pour la connaissance des faits artistiques un vocabulaire additionnel est nécessaire : toute une phraséologie qui concerne d'une part la technique de l'œuvre et d'autre part son expressivité propre. *Un vocabulaire donc qui décrit et prescrit en même temps*, comme c'est le cas pour le commentaire musical ou pour la dégustation des vins. L'outil numérique ne doit-il pas aider à reconnaître, qualifier, gloser, de manière semblable et somme toute basique, le « grand format », la « peinture pompière », le « dessin » fait d'une « main rapide », la « toile » exhibant une « touche calme », la « fresque » éventuellement « majestueuse »... ? Et éventuellement, mêlées à des présentations convenues, sinon standards, proposer des impressions éparées, plus libres, sans intention codificatrice, plutôt tournées vers une sensibilisation face à l'œuvre.

Ce serait peut-être là la version 2.0 du vocabulaire esthétique numérique : un outil qui combinerait les ritournelles et les formulations élaborées de la phraséologie académique aux tentatives, encouragées chez l'utilisateur, d'y voir plus directement et personnellement. Libres analyses, donc, aux formats très divers, bien au-delà d'une codification par descripteurs et métadonnées, sans préjuger de la valeur gnoséologique d'un tel tissu de tentatives verbales.

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

4.2.4. *Des restitutions des tableaux en esquisses de composition, en diagrammes* — La machine pourrait restituer les œuvres en découpe, en relief, pour inviter ainsi l'utilisateur à les retracer de la sorte. Ce sera une valorisation active, sur le plan figuratif, des poses, gestes, orientation des regards, indicateurs d'une certaine valeur praxique ou pathémique. Sur le plan plus vaste de la composition, il s'agira de détecter des lignes de force à partir d'alignements et de trajectoires suggérées par le tableau, d'impressions de mouvement et d'attraction ; de suggérer, à travers les attitudes et dispositions des figures, une certaine dramatisation ; et bien sûr, de révéler autant que possible le jeu, la répartition, des lumières et des couleurs. Il ne serait pas impossible de parvenir à des diagrammes combinant productivité et expressivité, des cartographies superposées à la toile, tracés ou nervures de ce qui tient et anime le tableau⁵⁷.

4.2.5. *Une table de montage digitale* — Franchissons le dernier pas dans le sens que nous poursuivons depuis le début de l'article. Si tant est que l'on veuille s'attacher aux motifs (et, plus souterrainement, aux diagrammes mis en travail par l'œuvre), il faudrait les concevoir non seulement comme des foyers de métamorphoses, mais eux-mêmes comme des émergences potentielles à partir de différences montées en réseau. Et la machine devrait nous aider à *inventer et agencer ces différences* : en quelque sorte à produire nous-mêmes la transformation des formes du tableau. Plus qu'à un catalogage des formes, plus que l'érudition donc, qui nous enseigne un ordre de données, nous devons viser un dispositif de *formation*, une éducation, une *Bildung*, qui fait et défait l'ordre du tableau et des tableaux, ainsi que de et des histoires de l'art. Car ce qui compte dans cette perspective ce ne sont nullement des données, mais *l'activité* même qui s'emploie à les faire valoir, et sait en produire toujours de nouvelles

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

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

(c'est la pointe avancée de l'épistémologie que nous avons invoquée dès le début : la connaissance non pas comme mise à disposition d'informations mais comme activité de formation). La culture la plus étendue sur un peintre, sur sa vie, sur sa production de tableaux, tous les savoirs sur tel ou tel motif avéré, comme les meilleures informations iconographiques, ne suffisent nullement à mieux voir un tableau. Encore faut-il aller à sa rencontre, le parcourir, y voir se faire et défaire ses formes, se laisser prendre dans une telle activité. C'est ce qui nous a menés (4.2.4) à rêver à une machine idéale restituant des esquisses compositionnelles et diagrammatiques. Le dernier pas consiste maintenant à invoquer une machine qui valoriserait davantage la prise d'initiative, invitant à voir *entre* les détails de l'image, en même temps qu'*entre* les images et même *entre* les séries d'images. Ce serait une machine de *montage* au sens le plus précis du terme⁵⁸, avec ce que cela comporte de mise en série et de focalisation sur des ensembles de taille relativement réduite. (C'est sans doute le legs le plus précieux de l'*Atlas* de Warburg, dont le projet était celui d'une exploration libre des formes, pour révéler, par un alignement judicieux, certains diagrammes travaillant certaines valeurs pathétiques et cosmiques – certainement une invitation aventureuse, plus qu'une nouvelle histoire de l'art). La table de montage digitale valoriserait ainsi certaines actions et tensions, elle révélerait des gradations et des contrastes, des principes de composition qui ensemble participeraient d'une sorte de diagramme, infiltrant chaque toile examinée solidairement d'un effet global *dans l'ensemble ainsi monté* : *dans* l'alignement des figures exhumées, *par* les éclairages, *à travers* les pantomimes gestuelles, *dans* les décadrages ou les recadrages internes, *dans* la facture, les textures, la touche... Non pas donc extrayant des « objets » de l'image peinte, mais produisant des effets de traversée de l'image : en passant à travers ces mêmes « objets », vus autrement. Nous allons tenter d'en offrir l'illustration dans la conclusion qui suit.

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

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

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



Ces trois tableaux n'ont pratiquement aucune chance de se rencontrer de par leurs motifs, entendus au sens traditionnel d'identification d'un référent peint, ni encore moins par leurs genres, ou par leurs styles. En d'autres termes, l'histoire de l'art autant que l'informatique basée sur la similitude d'objets ou sur les métadonnées des images n'ont pas de raisons de rapprocher de telles œuvres. Certes, celles-ci ont été peintes par le même peintre dans les mêmes années, mais à côté de quelques centaines d'autres⁵⁹. Eu égard au fait que les deux premiers tableaux sont peu connus, l'approche canonique consisterait plutôt à les rattacher chacun à d'autres tableaux de la production connue de Courbet. C'est l'approche générique, qui rapprocherait d'office le premier, *Paysage avec chevreuil*, des tableaux de chasse de Courbet (ou bien des tableaux de paysages enneigés ?) ; le deuxième, *Le Ruisseau*, des tableaux de natures vertes (ou bien de sources et ruisseaux ?). Dans tous les cas, il s'agit de genres qui comptent de très nombreuses toiles, mais précisément de moins reconnues du peintre : jugées mineures et en partie pas encore attribuées avec certitudes⁶⁰. Quant au célèbre *Origine du monde*, il appartient clairement au genre érotique : en soi, rien de plus éloigné des autres genres mentionnés. Et si tant est qu'on veuille expérimenter un nouveau rapprochement de ce tableau avec les innombrables paysages de Courbet, on irait chercher sans doute du côté de la série des *Sources de la Loue* : un ensemble de toiles dont l'élément central est la bouche noire d'une grotte, qui est aussi une « source ». On adopterait alors une approche du motif visuel, combiné éventuellement avec le thème déclaré dans les titres mêmes : le pubis comme « origine » d'une part, la grotte comme « source » d'autre part. Mais ce n'est pas une telle évidence que nous offrirait la table de montage digitale dont nous rêvons. Ni, encore moins, l'évidence du style (bien que les projets numériques actuels soient, à notre connaissance, assez loin de travailler le style même au sens le plus traditionnel). Il y a du « réalisme » dans *L'origine du monde*, comme dans beaucoup d'autres tableaux de Courbet, c'est connu ; mais il y a une stylisation extrême dans le *Paysage avec chevreuil*, un « synthétisme » avant la lettre, typique plutôt du postimpressionnisme, qu'on retrouve aussi dans tout un pan de la production de Courbet. Ajoutons que si l'œuvre « réaliste » est de loin la plus connue chez ce peintre, c'est l'œuvre « synthétique » qui est de loin la plus riche, la plus représentative. Ou plutôt, c'est la voie intermédiaire, qu'on voit ici dans *Le Ruisseau*, qui constitue peut-être ce qui caractérise le mieux l'ensemble de la production de Courbet.

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

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

C'est une voie des plus originales, ainsi que virtuoses : ici, une verdure rendue par une gradation infinitésimale d'une gamme très restreinte de verts.

Ainsi sommes-nous parvenus à une approche décidément esthétique. C'est dire combien une machine qui, outre les genres et les motifs, s'attacherait, pour calculer les styles, aux coloris, décomptés selon toutes sortes de paramètres, n'irait pas encore assez loin ; elle manquerait une vision plus vaste qui est fatalement aussi fondée sur la critique : sur la sélection et l'appréciation, telle que nous venons d'en formuler pour l'œuvre de Courbet. D'autre part, une machine qui, pour prendre en compte les styles, passerait par les étiquettes, ici le « réalisme » (Courbet étant passé à l'histoire comme le meilleur exemplaire d'une telle catégorie), constituerait précisément un obstacle. Comment, en effet, pourrions-nous songer à nos deux paysages en tant que spécimens excellents du « réalisme » ?

Pourtant, le rapprochement de ces trois toiles les révèle chacune autrement. Nous les expérimentons plus intensément : nous y voyons quelque chose qui les relie sans que ce soit visible, ni à plus forte raison reconnu. Ce sont des *virtualités* qui viennent bousculer l'évidence des actualités, selon la conception que nous avons illustrée dans cet article. Nous sentons, par exemple, que les rapprochant, manipulant leur ordre (leur classement historique, stylistique, iconographique...), nous touchons à quelque chose de plus fin et de plus juste (ainsi l'étiquette de « réaliste » nous paraît-elle grossière et trompeuse). En somme, nous aimerions dire que par ce biais nous avons *rencontré* enfin l'œuvre de Courbet. Développons quelque peu.

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

On perçoit aussi à travers les titres mis en série : *Ruisseau, Plaisir-Fontaine, Puits-Noir, Neige, Origine du Monde* quelques isotopies troublantes, ouvrant sur tout un parage sémantique et topique, fait

de mises en continuité et d'inversions. Nous est suggéré dans ce rapprochement un sens de *l'ouverture/écoulement*, du *descendant/montant*, du *lumineux/sombre*, du *fluide/solide*, du *frais/tiède*, du *végétal/minéral/animal* – un sens équivoque et tourbillonnant que ces intitulés n'évoquent que de façon très sommaire. On y verra comme un dimensionnement des toiles, inséparablement linguistique, imaginaire et pictural, et qui intervient possiblement à tous les niveaux du sensible, expressifs comme thématiques, figuraux comme figuratifs : en bref, tout un canevas de motifs, ou plutôt de *dimensions motivantes*, porté par diverses scénographies d'un prétendu monde naturel (c'est la « figuralité du figuratif », évoquée en § 3.2).

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

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

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

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

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

Il y a donc bien un nœud *entre expérience et explication*, placé sous le signe d'un dépassement réciproque. D'où en un sens notre préférence pour les petites séries de tableaux, en lesquelles se trouve réalisé comme un équilibre entre *les exigences phénoménologiques* d'une rencontre singulière (nous en sommes partis, en § 1) et celles d'une *invention de la valeur sémiotique* tributaire d'une *mise en montage des œuvres* (en fort contraste avec les principes mis en œuvre dans l'histoire du traitement numérique des langues et des textes, cf. § 2).

Mais alors qu'en est-il de la connaissance ? Nous voyons ici l'histoire de l'art bouger, nous la remontons et redéfinissons en même temps que nous faisons bouger les tableaux, les montant et définissant autrement. Nous appréhendons autrement les tableaux d'un peintre, deux ou trois Courbet différents ici, comme les tableaux de peintres différents, un Courbet avec un Corot ou un Monet par exemple, dès lors que nous nous adonnons au jeu de les faire rentrer en résonance, ne serait-ce qu'au titre de polarités inverses. Ce n'est point là une détection de similitudes ou dissimilitudes telle qu'une machine en effectue aujourd'hui. C'est plutôt la mise en vedette de contrastes autrement sensibles, comme ici entre le corps lumineux et clairement tracé de *L'origine* et les verts sombres de *La vallée* d'une part, et l'épaisseur grumeleuse, le blanc indécis du *Paysage de neige* d'autre part. La machine, *si elle est pensée pour la rencontre des tableaux*, devrait vivifier notre regard ainsi : *nous rendre nous-mêmes autrement sensibles*. Elle pourrait par exemple nous faire mieux voir la peinture de Courbet en partant des paysagistes Anglais ou Américains de son temps, comme, en inversant la linéarité historique, à partir de Cézanne... En bref, nous aider à faire la différence pour *expliquer*. Mais jusqu'où ?

Jusqu'où la machine pourra-t-elle nous accompagner ? Quoi qu'il en soit, il s'agira d'une relation réciproque : la machine ne nous accompagnera pas plus que nous ne l'accompagnerons. Elle ne nous expliquera donc pas la peinture, elle nous assistera pour que nous puissions aller vers une explication. Elle nous aidera à *développer* un problème que nous aurons formulé en amont, même si de manière vague. Encore mieux, elle pourrait *déclencher*, en amont, les occasions pour que nous nous acheminions vers un problème. En aval, elle saura *déplier* ce problème et ainsi mieux le *reformuler*, en disposant plus facilement les matériaux. Elle poussera notre analyse plus loin, certainement. Mais la synthèse, la capacité d'embrasser et mieux cerner, celle que nous avons essayé d'évoquer et exemplifier ici, et qui nous intéresse au plus haut point, ce ne sera qu'à nous de la poursuivre.

Références bibliographiques

- ACQUARELLI, Luca (dir. 2015) *Au prisme du figural. La force des images entre forme et force*, Rennes, PUR.
- AMIEL, Vincent (2010) *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin ; nouv. éd. 2022.
- ARASSE, Daniel (1992) *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion.
- AUMONT, Jacques (1989) *L'Œil interminable*, Paris, Séguier ; nouv. éd. La Différence, 2007.
- (1996) *À quoi pensent les films ?*, Paris, Séguier.
- (2002) « Annonciations (Migrations, 3) », *Cinémas – Revue d'études cinématographiques/Journal of Film Studies*, 12/3, p. 53-71.
- (2009) *Matière d'images, redux*, Paris, La Différence.
- (2011) « L'histoire du cinéma n'existe pas », *Cinémas – Revue d'études cinématographiques/Journal of Film Studies*, 21/2-3, p. 153-168.

- BAKHTINE, Mikhaïl M. (1929-1963) titre russe de *La poétique de Dostoïevski*, Moscou ; tr. fr. Paris, Seuil, 1970.
- BARTHES, Roland (1973) *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil.
- BATT, Noëlle (2004) « L'expérience diagrammatique : Un nouveau régime de pensée », *TLE (Théorie, Littérature, Enseignement)*, 22 (numéro : Penser par le diagramme – de Gilles Deleuze à Gilles Chatelet) p. 5-28.
- (2007) « Diagrammatic thinking in literature and mathematics », *European Journal of English Studies*, 11/3, p. 241-249.
- (2021) « Du virtuel à l'actuel, les diagrammes et leurs gestes », *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy*, 9/1 (numéro : Diagrammatic Gestures), p. 35-66.
- BERTRAND, Denis (2006) « Kitsch et dérision », *Actes sémiotiques*, en ligne <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3065> (dernier accès 12/2/2023).
- BEYAERT-GESLIN, Anne (2012) *Sémiotique du design*, Paris, PUF.
- BISHOP, Claire (2018) « Against Art History », *International Journal for Digital Art History*, 27/3, p. 122-131.
- BONDÌ, Antonino (dir. 2012) *Percezione, semiosi e socialità del senso*, Milain, Mimesis.
- (2020) *Semiogenesi – Forme, figure e motivi dell'espressione*, Catania, Duetredue edizioni.
- BONDÌ, Antonino & PIOTROWSKI, David (dir. 2022), *Le thème perceptif et expressif. Entre linguistique, sémiotique et philosophie*, Paris, CNRS.
- BONDÌ, Antonino, PIOTROWSKI, David & VISETTI, Yves-Marie (2016) « Phénoménologie et linguistique : un entrelacs », *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy*, 4/2 (numéro : Phenomenology and Linguistics), p. 267-308.
- (2023) *Semiotic Perception and Dynamic Forms of Meaning*, Cham, Springer, sous presse.
- CACHIN, Françoise (1986) « Le paysage du peintre », in Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire II. La Nation*, vol. 1, Paris, Gallimard, p. 435-486.
- CADIOT, Pierre & VISETTI, Yves-Marie (2001). *Pour une théorie des formes sémantiques – motifs, profils, thèmes*, Paris, PUF.
- CASTORIADIS, Cornelius (1975) *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil.
- CHARTIER, Jean-François & alii (2019) « A data-driven computational semiotics : The semantic vector space of Magritte's artworks », *Semiotica*, 230 (numéro : Meaningful Data/Données signifiantes), p. 19-69.
- CHATELET, Gilles (1993) *Les enjeux du mobile. Mathématique, physique, philosophie*, Paris, Seuil.
- COLAS-BLAISE, Marion & TORE, Gian Maria (dir. 2021) « Re- ». *Répétition et reproduction dans les arts et les médias*, Milan, Mimésis.
- COURTHION, Pierre (1985) *L'opera completa di Courbet*, Milano, Rizzoli ; tr. fr. *Tout l'œuvre peinte de Courbet*, Paris, Flammarion, 1987.
- DAHLGREN, Anna Näslund & WASIELEWSKI, Amanda (2021) « The Digital U-Turn in Art History », *Journal of Art History*, 90/4, p. 249-266.
- DAMISCH, Hubert (1972) *Théorie du /nuage/. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil.
- (1987) *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion ; nouv. éd. 1993.
- DELEUZE, Gilles (1968) *Différence et répétition*, Paris, PUF.
- (1981) *Logique de la sensation*, Paris, La Différence ; nouv. éd. Francis Bacon. *Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002.
- (1986) *Foucault*, Paris, Minuit.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1980) *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit.
- DE LUCA, Valeria (2015) « Le figural entre imagination et perception ». *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy*, pp.199-220.
- (2021) *Le Tango argentin. Gestes, formes, sens*, Liège, PULG.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1990) *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit.
- (2000) *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit.
- DI LENARDO, Isabella & KAPLAN, Frédéric (2023), « Ce que les machines ont vu et que nous ne savons pas encore », *Société et représentations*, 1 (numéro : L'œil numérique), p. 249-267.

- DI LENARDO, Isabella, SEGUIN, Benoît & KAPLAN, Frédéric (2016) « Visual Patterns Discovery in Large Databases of Paintings », *International Conference of Digital Health*, en ligne <https://infoscience.epfl.ch/record/220638> (dernier accès 13/2/2023).
- DONDERO, Maria Giulia (2020) « Les forces dans l'image et les gestualités émotionnelles », *SHS Web of Conferences*, 81, en ligne https://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/abs/2020/09/shsconf_icodoc2019_03005/shsconf_icodoc2019_03005.html (dernier accès 12/2/2023).
- (2021) « Geste de la pensée, gestualité picturale : Le diagramme chez Peirce, Deleuze et Goodman », *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy*, 9/1 (numéro : Diagrammatic Gestures), p. 67-95.
- (2022) « Models, Mannequins, Dolls and Beautified Faces : A Semiotic and Philosophical Approach to the Sense of Beauty », *Topoi*, 41, p. 785 –793.
- FRIED, Michael (1990) *Courbet's Realism*, University of Chicago Press ; tr. fr. *Le Réalisme de Courbet. Esthétique et origines de la peinture moderne, II*, Paris, Gallimard, 1993.
- GALVEZ, Paul (2022) *Courbet's Landscapes. The Origins of Modern Painting*, New Heaven (CT), Yale University Press.
- GÜDEL, Niklaus M. (2019) *Gustave Courbet – Une enquête sur le paysage*, Dijon, Les Presses du réel.
- HAMON, Philippe (2008) « Hypotypes : que voit-on ? » in B. Voisin (dir.) *Fiction et vues imageantes. Typologie et fonctionnalités*, Tartu Ülikool, p. 55-70.
- HUSSERL, Edmund (1901) *Logische Untersuchungen, II. Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*, Halle, Niemeyer ; tr. fr. *Recherches logiques, 2. Recherches pour la phénoménologie et la théorie de la connaissance*, en 2 parties, Paris, PUF, 1961-62.
- IMPETT, Leonardo & MORETTI, Franco (2017) « Totentanz : Operationalizing Aby Warburg's Pathosformeln », *New Left Review*, 107, p. 68-97.
- INGOLD, Tim (2013) *Making. Anthropology, Archeology, Art and Architecture*, London/New York, Routledge ; tr. fr. *Faire. Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2017.
- JENNY, Laurent (2000) « Du style comme pratique », *Littérature*, 118, p. 98-117.
- KANT, Immanuel (1790) *Kritik der Urteilkraft*, Berlin, Lagarde und Friedrich ; tr. fr. *Critique de la faculté de juger*, Paris, Aubier, 1995 ; nouv. éd. fr. Flammarion, 2015.
- KIM, Seongjae (2019) *Six regards sur la master-classe de piano. Phénoménologie et sémiotique de la rencontre musicale* (thèse de doctorat), Université de Luxembourg & EHESS (Paris).
- LECUN, Yann, BENGIO, Yoshua & HINTON, Geoffrey (2015) « Deep Learning », *Nature*, 521, p. 436-444.
- LEYTON, Michael (2001) *A Generative Theory of Shape*, Berlin, Springer.
- (2006) *The Structure of Paintings*, Vienne, Springer.
- LOTMAN, Iouri M. (1992) titre russe de *L'explosion et la culture*, Moscou, Gnozis ; tr. fr. Limoges, Pulim, 2004.
- LYOTARD, Jean-François (1971) *Discours, figure*, Paris, Klincksieck.
- MANOVICH, Lev (2011) « Style Space : How to compare image sets and follow their evolution », en ligne http://manovich.net/content/04-projects/073-style-space/70_article_2011.pdf (dernier accès 13/2/2023).
- (2015a) « Data Science and Digital Art History », *International Journal for Digital Art History*, 1, p. 13-35.
- (2015b) « The Science of Culture ? Social Computing, Digital Humanities and Cultural Analytics », en ligne manovich.net/content/04-projects/088-cultural-analytics-social-computing/cultural_analytics_article_final.pdf (dernier accès 13/2/2023) ; repris in M. T. Schäfer & K. van Es (dir.), *The Datafied Society. Studying Culture through Data*, Amsterdam University Press, 2017, p. 55-68.
- MANOVICH, Lev & DOUGLASS, Jeremy (2009) « Visualizing Temporal Patterns in Visual Media », en ligne manovich.net/content/04-projects/061-article-2009/58-article-2009.pdf (dernier accès 13/2/2023).
- MANOVICH, Lev, DOUGLASS, Jeremy & ZEPEL, Tara (2011) « How to Compare One Million Images ? » In D. M. Berry (dir.), *Understanding Digital Humanities*, Londres,

- Palgrave Macmillan, p. 249-278, en ligne manovich.net/content/04-projects/071-how-to-compare/68_article_2011_sm.pdf (dernier accès 13/2/2023).
- MARCHESONI, Stefano (2018) « Esperienza », in A. Pinotti (dir.), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Turin, Einaudi.
- MENDELSUND, Peter (2014) *What We See When We Read. A Phenomenology With Illustrations*, New York, Vintage ; tr. fr. *Que voit-on quand on lit ? Une phénoménologie avec illustrations*, Paris, Laffont, 2015.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964) *Le visible et l'invisible*. Suivi de *Notes de travail*, Paris, Gallimard.
- (2011) *Le Monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France, Notes 1953* (éd. posthume, par E. de Saint Aubert & S. Kristensen), Genève, MétisPresses.
- MITCHELL, W. J. T. (2008) « Four Fundamental Concepts of Science Image », in J. Elkins (dir.), *Visual Literacy*, New York, Routledge, p. 14-30 ; tr. fr. « Les quatre concepts fondamentaux de la science de l'image », préface à l'éd. fr. d'*Iconologie. Image, texte, idéologie*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009.
- MORETTI, Franco (2000) « Conjectures on World Literature », *New Left Review*, 1, p. 54-68.
- PANOFKY, Erwin (1939) *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Oxford University Press ; tr. fr. *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1967.
- PEPI, Mike (2014) « Is a Museum a Database ? : Institutional Conditions in Net Utopia », *e-flux*, en ligne <https://www.e-flux.com/journal/60/61026/is-a-museum-a-database-institutional-conditions-in-net-utopia/#:~:text=The%20curatorial%20acts%20of%20the,is%20not%20a%20pure%20database,60>.
- PINCEMIN, Bénédicte (2020) « La textométrie en question », *Le Français Moderne – Revue de linguistique Française*, 88/1 (numéro : Linguistique et traitements quantitatifs), p. 26-43.
- PIOTROWSKI, David & VISETTI, Yves-Marie (2014) « Connaissance sémiotique et Mathématisation : Sémiogenèse et explicitation », *Versus - Quaderni di Studi Semiotici*, 118, pp. 141-170.
- PREVOST, Bertrand (2018) « Figure, figura, figurabilité : Contribution à une théorie des intensités visuelles », *La Part de l'Œil*, 31, p. 55-67.
- RANCIERE, Jacques (2000) *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique.
- (2004) *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée.
- RASTIER, François (1995a) *Sémantique et recherches cognitives*, Paris, PUF.
- (1995b) « La sémantique des thèmes ou le voyage sentimental », in F. Rastier (éd.), *L'analyse thématique des données textuelles*, Paris, Didier, pp. 223-249.
- (2006) « Formes sémantiques et textualité », *Langages*, 163, p. 99-114.
- (2011) *La mesure et le grain. Sémantique de corpus*, Paris, H. Champion.
- REBOUL, Marianne & GEFEN, Alexandre (2019) « Mesure et savoirs : Quelles méthodes pour l'histoire culturelle à l'heure du big data ? », *Semiotica*, 230 (numéro : Meaningful Data/Données signifiantes), p. 97-120.
- ROJAS, Pablo (2015) *L'apprentissage du savoir-faire musical* (thèse de doctorat), EHESS (Paris).
- ROSENTHAL, Victor & VISETTI, Yves-Marie (2008) « Modèles et pensées de l'expression : Perspectives microgénétiques », *Intellectica*, 50, p. 177-252.
- SALANSKIS, Jean-Michel (2013) « Expérience, phénoménologie, ethanalyse », in F. Bastiani & S. Sholokhova (dir.), *Rencontrer l'imprévisible : à la croisée des phénoménologies contemporaines*, Argenteuil, Le cercle herméneutique, p. 165-187.
- SCHILLER, Friedrich (1795) *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in *Schillers Werke*, Weimar, Böhlau Nachfolger, 1959, t. XX ; tr. fr. *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Paris, Aubier, nouv. éd. 1992.
- SEGUIN, Benoît & alii (2016) « Visual Link Retrieval in a Database of Paintings », in G. Hua & H. Jégou (dir.), *Computer Vision – ECCV 2016 Workshop* (Proceedings), Amsterdam, Springer, part 1, p. 753-767.
- SEGUIN, Benoît, DI LENARDO, Isabella & KAPLAN, Frédéric (2017), « Tracking Transmission of Details in Paintings », *International Conference on Digital Health*, en ligne : dh2017.adho.org/abstracts/562/562.pdf (dernier accès 13/2/2023).

- SOULEZ, Antonia (2005) « Tout un monde réside dans une phrase musicale... L'approche wittgensteinienne du motif à partir de la musique », *TLE (Théorie Littérature Enseignement)*, 23 (numéro : Motifs – linguistique, littérature, philosophie), p. 23-38.
- TORE, Gian Maria (2013) « La réflexivité : une question unique, des approches et des phénomènes différents », *Signata – Annales des sémiotiques/Annals of Semiotics*, 3 (numéro : Que peut le métalangage ?), p. 53-83.
- (2017) « Une autre approche structurale est possible : Sens, expérience, analyse », *Semiotica*, 219, p. 357-376.
 - (2018) « De quelques catégories dérivées de l'“œuvre” et du “montage” : un aller-retour entre théorie des arts et pratiques des films », *Cahiers Louis-Lumière*, 11, p. 76-90.
 - (2018-2019) « Limitations et illimitations d'une sémiotique de l'image : Figurativité, réflexivité, multiplicité », 32, p. 296-307.
 - (2021) « *Remake, Rewind, Reset !* La question du “re-” et la leçon des arts et des médias aujourd'hui », in M. Colas-Blaise et G. M. Tore (dir.), « *Re-* ». *Répétition et reproduction dans les arts et les médias*, Milan, Mimésis, p. 15-66.
 - (2022) « Extension du domaine du montage : l'étude de la forme problématique des films », *Écrans*, 17, p. 161-182.
 - (2023) « Les motifs de la peinture : bonheurs et impasses des études par collections d'images (ou L'émergence du diagramme de Courbet) » (conférence), Festival de l'histoire de l'art, Fontainebleau, table-ronde/actualité de la recherche *Mieux voir les tableaux : une affaire de “motifs”*, 12^e éd.
 - (2024 à paraître) « Syntaxe/Montage » in P. Basso et G. M. Tore (dir.), *Rédéfinir le sémiotique*.
- VANCHERI, Luc (2011) *Les pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin.
- VISETTI, Yves-Marie (2015) « Motifs et imagination sémiolinguistique », version longue préliminaire pour A. Hénault (dir.) *Le sens, le sensible, le réel. Essais de sémiotique appliquée*, Paris, PUF, 2019, en ligne sur ResearchGate, DOI [10.13140/RG.2.1.5087.9440](https://doi.org/10.13140/RG.2.1.5087.9440).
- VOLOCHNIKOV, Valentin (1929) titre russe de *Marxisme et philosophie du langage*, Leningrad ; tr. fr. Paris, Minuit, 1977 ; nouv. éd. Limoges, Lambert-Lucas, 2010.
- WIKIPEDIA (2023) « Transformer (machine learning model) », en ligne [https://en.wikipedia.org/wiki/Transformer_\(machine_learning_model\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Transformer_(machine_learning_model)).