

Les forces dans l'image et les gestualités émotionnelles

Maria Giulia Dondero^{1,*}

¹Fonds National de la Recherche Scientifique, Université de Liège, 4000 Liège, Belgique

Résumé. Cet article aborde les relations entre le langage visuel et les émotions. Cette exploration se compose de deux volets : le premier est consacré aux forces textualisées dans l'image, le second aux gestualités émotionnelles, à savoir aux pratiques énonciatives du corps qui accompagnent l'interprétation et l'appréciation des images. La première partie discute la contribution de René Thom à la réflexion sur les émotions de la contemplation esthétique face au déploiement des forces dans les tableaux ; tandis que la deuxième partie met en contraste l'analyse manuelle et l'analyse computationnelle au regard des gestes de l'analyste et de l'observateur. L'analyse manuelle est illustrée à travers la pratique d'enseignement de Roland Barthes au Collège de France, l'analyse computationnelle est en revanche prise en examen à partir des expériences de Lev Manovich et des Cultural Analytics.

Abstract. This article focuses on the relationship between visual language and emotions. The paper consists of two parts: the first is devoted to the forces *inside* the image, the second to emotional gestures, that is to say, to the enunciative practices of the body that accompany the interpretation and appreciation of images. The first part discusses René Thom's contribution to the reflections on the emotions of aesthetic contemplation in light of the deployment of forces in the paintings; while the second part contrasts manual and computational analysis with regard to the gestures of the analyst and the observer. Manual analysis is illustrated through the teaching practice of Roland Barthes at the Collège de France, while computational analysis is explored through the experiments of Lev Manovich and Cultural Analytics.

Introduction

Dans cet article, je me propose d'aborder les relations entre le langage visuel et les émotions. Cette exploration se composera de deux volets, qui sont repris dans mon titre : le premier sera consacré aux forces textualisées *dans* l'image, le second aux gestualités émotionnelles, à savoir aux pratiques énonciatives du corps qui accompagnent l'interprétation et l'appréciation des images.

*mariagiulia.dondero@uliege.be

Pour ce qui concerne la première question, je ne suis certainement pas la première à porter un regard sur les forces dans l'image. L'histoire de l'art comporte un certain nombre de chercheurs qui se sont penchés sur la relation entre les forces présentes dans les images et les émotions du producteur et du spectateur. Les forces *dans* les images ont été abordées par des penseurs tels que Gilles Deleuze. Dans *Logique de la sensation* [1], Deleuze se consacre à étudier la relation entre forces et formes dans les tableaux de Francis Bacon, qui sont construits sur des forces de contention et de diffusion, sur des figures qui débordent de leur cadre et qui, à travers des acrobaties, se laissent absorber par des dispositifs tels que le lavabo et le WC, ou bien des parapluies. D'autres tableaux mettent en scène des forces permettant au corps d'exploser, les figures étant toujours prises au sein d'un conflit entre des forces de contention signifiées par des figures géométriques et des forces contraires, d'explosion et de dissipation. Quant à lui, le célèbre historien de l'art et anthropologue des images, Aby Warburg, dans son *Atlas Mnémosyne* [2], a porté l'attention sur les images traversées par les émotions incarnées dans des corps agités, notamment les corps des ménades et des nymphes. Je ne prendrai pourtant pas ici son travail en considération, car les forces qui sont à l'œuvre dans les images recensées dans ses panneaux sont portées par des corps en mouvement, tandis que le présent texte vise à comprendre les forces *intrinsèques à toute peinture* et non pas les forces liées à des passions corporelles représentées[†]. Nous explorerons à cette occasion les réflexions d'un autre auteur, René Thom, qui a proposé une vision complexe de la relation entre les émotions de la contemplation esthétique – et la part de sensori-motricité qu'y est toujours impliquée – et des schémas géométrico-mathématiques. Thom affirme en effet que l'effet esthétique est souvent lié à une loi génératrice et il définit la sensibilité esthétique comme un « détecteur de lois » mathématiques.

En ce qui concerne la seconde question de mon texte, il faut préciser que, à travers l'expression « pratiques énonciatives », j'inclus deux types de gestualités : celles impliquées dans l'analyse manuelle (dite aussi « rapprochée ») et celles sollicitées par l'analyse « computationnelle » (dite aussi « distante »)[‡]. Pour ce qui est de l'analyse manuelle, je reviendrai sur les derniers écrits de Roland Barthes sur la photographie, centrés sur les émotions du regardeur et sur les gestualités qui les accompagnent. L'attention que nous porterons à la fin de notre argumentation sur la mise en contraste de l'analyse manuelle et de l'analyse computationnelle vise à répondre aux questions suivantes : quel rapport le chercheur tisse-t-il avec une série restreinte d'images, qu'il a lui-même sélectionnée comme exemplaire d'un éthos, d'une stratégie esthétique, d'une problématique sociétale ? Quel rapport tisse-t-il en revanche avec une large collection d'images archivée dans des bases de données ? Nous essayerons d'éclaircir la différence entre analyse rapprochée et analyse distante, afin de déterminer et décrire les types de manipulation d'images lorsqu'à l'œil et à la main s'ajoutent des intermédiaires variés tels que les logiciels et différentes sortes d'écrans.

1 Les forces dans les images

Pendant son histoire, la sémiotique s'est davantage intéressée au côté de la réception des formes textualisées dans l'image, en laissant de côté l'analyse de la production. La raison est

[†] Le cas de Bacon est effectivement très différent de celui du *Pathosformel* de Warburg, le premier étant intéressé au jeu de forces entre les parties fondamentales de tout tableau (la figure, le fond, le cadrage et le cadre dans le cadre), le second étant consacré à la passion irrésistible subie par des personnages représentés dans les tableaux. Sur la manifestation de l'émotion dans le corps (et pas sur le visage) dans les tableaux choisis par Warburg, voir Impett et Moretti [3].

[‡] « Rapproché » et « distant » c'est une opposition forgée par Franco Moretti dans ses livres sur l'analyse quantitative et computationnelle de la littérature mondiale. Voir par exemple Moretti [4].

la suivante : le spectateur est toujours face à des forces déposées et stabilisées sur un support matériel, tout à fait analysables avec des instruments venant des sciences du langage, tandis que du côté de la production, on a plutôt à faire à un *processus constant d'instauration* des matières qui sont travaillées afin de leur donner une forme. Les instruments méthodologiques pour décrire les énergies et la dynamique de la production créative sont certainement plus rares et plus instables. L'analyse des interactions et l'ethnométhodologie de la création artistique peuvent se pencher sur l'analyse de ce processus, mais la voie est pleine d'obstacles méthodologiques, en raison des tentations psychologisantes et philosophisantes[§].

Dans cette première partie consacrée aux forces dans l'image, je souhaite aborder le caractère textualisé, voire *stabilisé* des forces en des formes visuelles (ce qu'on appelle en sémiotique greimassienne *énonciation énoncée*). Ce que j'inclus sous le concept d'*énonciation énoncée*, ce sont les forces qui ont pris forme dans un tableau grâce à la synergie entre :

1. un support matériel qui accueille les inscriptions, par exemple la toile ;
2. un support formel, à savoir l'organisation qu'on sélectionne comme pertinente au sein de ce support matériel en vue de l'acte d'inscription ;
3. un apport, à savoir une matière – le composant chromatique par exemple –, qui permettra l'inscription de traits et de lignes sur un support ;
4. le geste d'inscription proprement dit, à savoir le rythme à travers lequel ces inscriptions ont pu être déposées et travaillées sur un support.

Il faut concevoir les formes représentées dans une image comme le résultat de forces impliquées dans chacun des composants qu'on vient de lister ; le support matériel, par exemple, dispose en soi de forces autonomes qui le caractérisent. Pensons aux qualités physiques du bois, du plastique, etc. : toute matière possède des caractéristiques de résistance, élasticité, dureté qui sont déjà des forces en puissance, et qui se confronteront à d'autres forces, de manière plus ou moins conflictuelle ou contractuelle, comme celles de l'apport et du rythme de la gestualité qui les déposera sur le support.

Il est clair que les pratiques énonciatives, à savoir les pratiques d'appropriation des images, sont confrontées à ces genres de forces qui appellent *une réponse* de la part de l'observateur – comme on le verra dans la deuxième partie de cet article avec le cas emblématique des travaux de Roland Barthes et des gestes émotionnels employés dans la réception/manipulation des photos.

Les deux niveaux, de l'énonciation énoncée et des pratiques énonciatives, sont évidemment liés car la pratique du regard dépend en partie du premier niveau de pertinence, l'énonciation énoncée : les pratiques d'appropriation découlent en partie des forces déposées dans l'image car chaque force agissant dans le tableau demande un certain type de réaction. Tout acte d'observation est d'ailleurs narratif, bien qu'il s'agisse d'une narrativité assez abstraite – elle peut concerner tout simplement l'action de suivre des yeux la transformation de l'intensité lumineuse dans un tableau**. René Thom également aborde la lecture de l'image comme un récit : « En face d'un tableau, l'esprit, par une analyse perceptive, cherche à mettre en évidence des centres locaux de prégnance [...], puis à organiser ces centres en une *structure globale de type discursif* (un « récit ») [nous soulignons] » [6, p.8].

[§] Or, la distinction que je viens de tracer entre réception et instauration des formes a été nuancée par Pierluigi Basso dans son livre *Il dominio dell'arte. Semiotica e teorie estetiche* [5]. Dans ce livre, l'auteur affirme que le spectateur a accès aux forces déposées dans les formes par le producteur de l'œuvre lors d'une rencontre qui a été décrite comme un moment d'*intersection de présences*, un moment auratique où l'acte de contemplation du tableau permet de faire coïncider les traces vivantes de la production des formes visuelles et le parcours de captation, de la part du spectateur, des forces qui les ont produites.

** Voir à ce propos l'analyse d'un tableau de Rothko réalisée par Jacques Fontanille [8].

1.1 René Thom et les prégnances

René Thom a très bien décrit ce que l'on peut entendre par les forces constituant — et se disputant — un tableau. Son article *Local et global dans l'œuvre d'art* [6] est très important mais peu connu. Laissons-lui la parole sur la manière dont il entend la saisie d'une image :

Dans l'observation d'un tableau (ou plus généralement d'une œuvre plastique) l'esprit commence à cerner le contour de l'œuvre ; puis, dans un effort d'analyse, on va s'efforcer de discerner, à l'intérieur des centres, des sujets porteurs d'une certaine prégnance. L'espace total de l'œuvre se trouve ainsi découpé en domaines partiels, qui sont les zones de rayonnement d'un centre (ou plus généralement d'une configuration locale de détails prise comme un individu). On peut penser que ce découpage provient d'une sorte de prolifération du contour vers l'intérieur, prolifération plus rapide là où aucun détail particulier ne retient l'attention... C'est essentiellement le conflit de ces prégnances (...) qui va assurer l'unité de l'œuvre d'art [6, p. 5].

Il est très important de souligner que l'unité de l'œuvre d'art est assurée par le conflit entre forces contraires. Ces forces contraires peuvent être décrites comme des centres qui rayonnent et qui étendent leur influence au-delà de leur « domaine », de leur zone d'influence. Chaque centre est une configuration qui constitue une « individualité », à savoir à quelque chose d'homogène — que la sémiotique visuelle de Greimas [7] a appelé « formant ». Si le centre est chez Thom « une configuration locale de détails prise comme un individu », le formant est une zone du tableau qui résulte d'une action perceptive de *globalisation de tracés* selon Greimas [7]. Il faut bien rappeler que, dans la théorie de Greimas, la dimension énergétique de la perception n'est pas présente, ni l'attention aux conflits entre formants. En revanche, chez Thom, ce sont effectivement les forces contraires qui produisent le caractère compact d'un tableau ; là où il n'y a pas de conflit, il n'y a pas de tenue^{††}.

Venons-en à quelques précisions sur ce que Thom entend par « centre » et sur l'investissement de ces centres par les prégnances :

Un « centre », dans l'analyse perceptive, est un accident morphologique qui arrête le regard, une tache colorée par exemple (il s'agit de ce que j'ai appelé une forme saillante). Par elle-même, une telle forme peut admettre plusieurs prégnances investissantes ; le choix de la prégnance investissante pourra s'imposer en raison d'effet figuratif immédiat (s'il s'agit d'un nu de femme, on pensera immédiatement à la prégnance sexuelle) [nous soulignons] [6, p. 5].

Les prégnances sont ainsi définies comme des forces investissant un centre et elles sont liées, selon Thom, aux émotions :

l'essence de l'art est de réaliser un couplage permanent entre prégnances physiques (la lumière par exemple) et qualités subjectives (la joie par exemple). [...] Ici la prégnance subjective s'appuie sur une prégnance physique pour sa propagation. La plupart des grands styles picturaux peuvent s'interpréter comme des variations sur ce couplage entre prégnances subjectives et prégnances objectives. Ainsi, l'impressionnisme a donné à la propagation de la lumière des aspects supra-physiques empruntés à la diffusion psychologique des émotions. Inversement, le cubisme, en transformant les êtres les plus prégnants (Les Demoiselles d'Avignon) en des agrégats de cylindres et de cônes, a cherché à « contenir » cette prégnance au maximum, voire à l'effacer [nous soulignons] [6, p. 8].

^{††} Chez Fontanille [9], on retrouve cette attention à la conflictualité au sein des images fixes. Dans son cas, il s'agit de conflits entre le savoir de l'informateur et le désir de connaissance de l'observateur. Chez Bordron [10], on retrouve cette idée de « tenue » sous la formule de « totalité qui se tient ».

Pour schématiser cette relation entre prégnances subjectives, qui englobent les émotions, et prégnances physiques, Thom nous offre un tableau où les prégnances sont catégorisées selon deux axes : l'un concernant l'opposition subjectif et objectif, l'autre concernant l'opposition diffusion libre vs. diffusion contrôlée :

Tableau 1. Extrait de Thom [9, p. 7].

	Objectif	Subjectif
Diffusion libre	Diffusion d'un fluide dans un milieu ; ex. la chaleur	Prégnances biologiques (Faim, Peur, Amour...)
	Champs de la Physique : propagation linéaire de la Lumière, par exemple. Trajectoires des corps matériels en Dynamique	Couleurs Prégnances conceptuelles.
Diffusion contrôlée	Formes géométriques : Carré, Cercle, Cube, Cône, Pyramide...	Signes : Formes significatives codées.

C'est dans les prégnances biologiques que Thom catégorise les émotions, et il les met en relation avec la diffusion plus ou moins libre ou contrôlée des matières – pensons justement à la différence entre Impressionnisme et Cubisme : dans l'Impressionnisme, la diffusion de la matière lumineuse est libre, dans le Cubisme, très contrôlée.

Ce schéma est l'amorce d'une nouvelle manière de comprendre les relations entre nos investissements émotionnels et les flux d'énergies qui sont plus ou moins catalysées dans les formes visuelles et, comme nous le verrons, redéployées par la suite.

La force de cette proposition – qui n'a à ma connaissance pas eu beaucoup de continuations sauf dans des articles du numéro de *La Part de l'œil* consacré à *Formes et Forces* en 2012/2013^{**} – est, en premier lieu, qu'elle permet de faire abstraction de toute sorte de psychologisation et de personnalisation dans l'étude des émotions en relation aux formes visuelles. En deuxième lieu, elle permet d'appréhender le tableau comme un jeu de forces qui trouvent leurs racines dans les matières du monde et dans les forces de manipulation de ces dernières à travers la rencontre de nos propres prégnances subjectives, soient-elles biologiques, conceptuelles ou institutionnalisées. En troisième lieu, les manières de se manifester des prégnances objectives (les matières du monde) et les prégnances subjectives (en l'occurrence, nos émotions) sont prises dans une triangulation avec un autre élément, un élément ordonnateur, *générateur de loi*, qui permet de penser la relation entre émotions et schématisation. Car, en effet, pour Thom, l'effet esthétique d'un tableau, sa « beauté », est toujours lié à l'accord plus ou moins parfait de ce découpage perceptif avec un *modèle idéal* obtenu en soumettant l'espace du tableau à une *partition abstraite* définie par une structure de caractère algébrique (ce qu'il appelle « un logos catastrophiste »).

Si ces réflexions concernent toutes des forces internes, à savoir les forces qui se développent entre le contour et les centres de l'attention au sein d'un tableau, je souhaite aborder à présent la propagation de la force de l'image *vers l'extérieur*, pour nous rapprocher de la seconde partie qui portera sur les gestes.

Toujours en suivant le raisonnement de Thom sur l'œuvre d'art, la beauté est décrite comme localisée, et c'est le contour, voire le cadre, qui permet à la beauté d'émerger. Thom affirme également que la laideur d'ambiance, qui forcément n'est pas concentrée, est plus facile à concevoir que la beauté délocalisée. Mais la beauté, qui pour exister doit être encadrée, n'est pas forcément synonyme de fermeture et de clôture, tout au contraire car : « un objet d'art est source d'une aura de beauté *qui remplit tout son voisinage* (selon des lois

^{**} A.a.V.v. [11]

d'ailleurs fort subtiles car la *propagation* est loin d'être isotrope) [nous soulignons] » [6, p. 5].

En effet, ce qu'il est important de pointer, c'est que Thom conçoit des forces internes à l'image, de la même manière que Deleuze ; ces dernières se manifestent d'ailleurs à la perception précisément car elles sont en conflit et en concurrence entre elles. Mais Thom aborde aussi les forces qui s'orientent vers l'extérieur (se « réinvestissent »), et qui produisent l'aura qui remplit le voisinage de l'œuvre :

Une forme, par elle-même, suscite toujours une interprétation mécanique, un « champ de forces ». Ce champ de forces peut être d'origine subjective (selon la théorie de Harry Blum, la reconnaissance d'une forme n'est autre que le choix d'une stratégie motrice optimale pour saisir – manuellement – cette forme) ; elle peut être objective, décrivant les forces que l'objet peut émettre ou subir [6, p. 7].

La rencontre entre les prégnances subjectives et objectives, à savoir le fait que l'objet tableau reçoit des forces émanant des matières physiques, telles que justement la lumière, qu'il fixe et stabilise sur un support matériel, et sur lesquelles s'appuie la prégnance subjective émotionnelle, est réinvesti ensuite vers l'extérieur, vers d'autres images, vers l'environnement^{§§}. Les stratégies motrices de saisie des forces dans l'image feront l'objet de la seconde partie de mon article, consacré aux pratiques énonciatives d'appropriation du tableau.

2 Les pratiques énonciatives d'appropriation des images

2.1 Barthes et les gestualités du regard : *La Chambre claire* et *La Préparation du Roman*

J'aborde dans cette seconde section la gestualité de l'observateur face aux images, qui a été explorée la première fois par Roland Barthes dans *La Chambre claire* [13], lorsqu'il a distingué entre *studium* et *punctum*.

Cette distinction est en partie fallacieuse et certainement incomplète^{***}, mais elle demeure importante car elle inaugure une étude sur les *gestualités du regard*. Barthes reste toujours l'auteur le plus cité parmi les théoriciens de la photo – bien que *La Chambre claire* soit davantage un journal intime qu'un livre de théorie sur lequel baser des réflexions sur ce médium –, mais l'opposition *studium/punctum* a été faiblement reprise ensuite sous la lumière de la *gestualité du regard*.

Rappelons ce qu'affirme Barthes en 1980 :

Chose bizarre : le geste vertueux qui s'empare des photos « sages » (investies par un simple *studium*) est un geste paresseux (feuilleter, regarder vite et mollement, traîner et se hâter) ; au contraire, la lecture du *punctum* (de la photo pointée, si l'on peut dire) est à la fois courte et active, ramassée comme un fauve. Ruse du vocabulaire : on dit « développer une photo » ; mais ce que l'action chimique développe, c'est l'indéveloppable, une essence (de blessure), ce qui ne peut se transformer, mais seulement se répéter sous les espèces de l'insistance (du regard insistant) [nous soulignons] [13, p. 828].

Et encore :

^{§§} Sur la relation entre arts de l'espace, mouvements du corps de l'observateur dans les actes de la saisie et de l'animation imaginaire des figures représentées, voir Lenain [12].

^{***} Voir à ce propos Shairi et Fontanille [14], Colas-Blaise et Dondero [15] ainsi que Colas-Blaise [16].

Ces photos de reportage sont reçues (d'un seul coup), c'est tout. Je les feuillette, je ne les remémore pas ; en elles, jamais un détail (dans tel coin) ne vient couper ma lecture : je m'y intéresse (comme je m'intéresse au monde), je ne les aime pas [13, p. 821].

Le geste du *studium* est donc décrit comme un geste paresseux où l'on feuillette, où l'on s'intéresse, tandis que le *punctum*, en nous blessant, nous réduit à ce que Barthes appelle l'*immobilité vive* : on est pointé, on est ciblé comme des proies, on subit. Cette figure décrit la vivacité du détail qui coupe la lecture, qui l'interrompt pour immobiliser le lecteur. L'émotion du *punctum* a donc affaire en premier lieu à un rythme brusque, une césure violente, ce que la sémiotique tensiva a ensuite appelé le *tempo du survenir*.

L'article de Reza Shairi et Jacques Fontanille ayant pour titre « Approche sémiotique du regard photographique : deux empreintes de l'Iran contemporain » [14] tente de tensiviser la pensée de Barthes sur le *studium* et le *punctum* via les catégories de Claude Zilberberg, notamment les gradients de l'intensité et de l'étendue au sein d'une catégorie. En effet, selon Shairi et Fontanille, le *studium* et le *punctum* sont deux événements de *tempo* différents du même advenir énonciatif.

Les deux auteurs écrivent que le *studium* laisse le corps en sommeil, il se contente de déployer une ou plusieurs isotopies figuratives (de préférence une seule, selon Barthes). Ils rappellent que Barthes décrit le *studium* comme l'application à une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général sans acuité particulière. Selon les catégories de la sémiotique tensiva, le *studium* est caractérisé par l'extension, sans intensité, et son *tempo* est ralenti ou tout au plus soutenu, et il est entendu comme un « état ».

Le *punctum* en revanche est essentiellement intensif. Il commence par une vigoureuse sollicitation sensorielle et corporelle, qui inverse la relation entre regardant et regardé : « Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le *studium*), c'est lui qui part de la scène, *comme une flèche*, et vient me percer [nous soulignons] » [13, p. 809]. Si le *studium* est plutôt un état de distraction, de divertissement paresseux, où l'on regarde avec une curiosité détachée, le *punctum* nous ne laisse pas de choix. Selon Shairi et Fontanille, dans ce passage du *studium* au *punctum*, la relation entre l'étendue et l'intensité s'inverse : ce qui relevait dans le *studium* d'un domaine affectif étendu et quelque peu diffusé et épars, incertain, se transforme dans le régime du *punctum* en quelque chose qui ressemble au parcours d'une flèche, à quelque chose de pointu et de vigoureux. Le *punctum* est donc l'événement énonciatif au *tempo* le plus vif, qui rassemble au processus du « coup ». Pour caractériser au mieux cette différence, j'ajouterais que le *punctum* est un mouvement direct, qui demande une sorte d'attention « frontale », tandis que le *studium* est plutôt caractérisé par un mouvement ondulatoire, indécis, flottant et irrégulier de l'attention.

Les deux auteurs poursuivent leur réflexion en affirmant que la reformulation des concepts barthésiens dans les termes de la structure tensiva ne serait pas d'un grand bénéfice si elle ne faisait apparaître une plus grande variété d'événements énonciatifs que ceux dont elle rend compte : les variations de *tempo* sont infinies et les modes aspectuels de la rencontre entre *studium* et *punctum* ne concernent pas que la survenance du *punctum* sur le *studium* mais également l'interruption, le parallélisme, la collusion, la bifurcation, l'hésitation, etc. Ce à quoi nous invitent les deux auteurs, c'est à réfléchir à d'autres syntagmatiques possibles que celle décrite par Barthes. Il s'agirait ainsi d'envisager par exemple la possibilité d'un *punctum* qui devient *studium* selon un rythme du *tempo* descendant en intensité.

Barthes est d'ailleurs allé encore plus loin sur la question de la gestualité émotionnelle face aux images dans des textes moins connus, tels que ceux qui ont été publiés posthumes grâce à Nathalie Léger dans *La Préparation du Roman* où nous rentrons en contact avec le séminaire de Barthes de l'année académique 1979-1980 au Collège de France.

Dans ce séminaire, Barthes présente à ses étudiants les fonds d'archive de portraits photographiques *aimés* par Marcel Proust. Plus précisément, Barthes consacre les séances de son séminaire à la projection des photographies des sujets qui avaient été les modèles des personnages de fiction de la *Recherche* proustienne, photos réalisées par Paul Nadar, fils du plus célèbre Félix.

Dans les six ou sept feuilles laissées avant sa mort, Barthes explique la manière dont ce séminaire sur les portraits photographiques contenus dans le fonds d'archives proustien aurait dû se dérouler. Barthes prévoit de présenter le groupe de portraits de personnages que Proust avait pu connaître, en ayant comme but de commenter brièvement ces photos à partir des notes biographiques des personnages représentés. Il n'envisageait pas un séminaire sur la photo (en général), mais « des travaux pratiques sur un matériel non verbal (les diapos) » [17, p. 389]. Barthes tient en effet à souligner dès le début que la projection de diapositives ne sera pas accompagnée par un travail conceptuel puisqu' : « Une image, c'est, ontologiquement, ce dont on ne peut [rien] dire » [17, p. 391].

Le séminaire ne vise pas non plus l'analyse des photographies. Au contraire, il est censé constituer exclusivement une « exposition de matériaux », une simple ostension. En définitive, il ne s'agira pas non plus de retrouver les passages et les personnages de la *Recherche* qui pourraient « correspondre » aux personnes photographiées, ni de scruter les visages photographiés afin de mieux connaître la *Recherche* : ce doit être au contraire un séminaire pour mieux connaître Marcel – et *nous-mêmes*. Barthes annonce en effet une activité de séminaire collective, qui puisse pourtant être *intime* : chacun des participants au séminaire devrait dialoguer *in petto* avec les photographies, par la voie de l'introspection.

Barthes propose en effet une activité séminariale qui révèle des parcours de l'expérience personnelle dans l'utilisation des textes photographiques. Le but de ce séminaire est ainsi, déclare-t-il aux participants :

de vous intoxiquer d'un monde, comme je le suis de ces photos, et comme Proust le fut de leurs originaux. [...] Intoxiqué de quoi ? De l'accumulation de ces visages, de ces regards, de ces silhouettes, de ces vêtements ; d'un sentiment amoureux à l'égard de certains : de nostalgie (ils ont vécu, ils sont tous morts) [17 pp. 391-392].

Le séminaire porte ainsi sur les photographies des personnages qui pouvaient avoir été *chers* à Marcel : non pas l'écrivain, mais l'homme ; non pas le romancier, mais le sujet émotionnel. C'est la raison pour laquelle les images à montrer aux étudiants ne sont pas choisies selon des paramètres artistiques, ni philologiques, ni historiques : les photographies à commenter sont élues par Barthes simplement parce qu'elles ont été aimées par Marcel. En effet, l'une des règles de participation au séminaire n'est pas à proprement parler une règle administrative ; Barthes déclare à ce propos au début de l'année : « Non-marcelliens s'abstenir ».

Barthes vise ainsi à créer une communauté, une famille unie par l'amour pour Marcel et par l'amour pour ces sujets que Marcel aimait à son tour. Et pour ce faire, il faut passer par un processus qui est celui de l'*intoxication*. Encore une fois quelque chose qui nous rend passif, qui nous immobilise ! Il s'agit en effet de se faire intoxiquer par une accumulation de visages ayant appartenu à un monde qui a intoxiqué la vie et l'œuvre proustienne, qui intoxique Barthes à son tour et qui doit parvenir jusqu'à nous.

Le séminaire devait donc porter à une contagion d'intoxications, à une pollution émotionnelle et identitaire. Il ne s'agit pas, pour les participants, d'enquêter sur quelque chose, mais plutôt de partager et régénérer *des affections qui ont déjà « étalé » d'autres sujets face à une image*.

Ce qui est réellement surprenant, c'est que Barthes envisageait d'être souvent *absent* de ces séminaires. Cette absence doit s'entendre comme une prise de position épistémologique, comme quelque chose de programmatique, justifiée par le souhait de Barthes que chacun

puisse introjecter de manière subjective et unique ces photos de visages aimés et disparus. Ce qui est important pour lui, ce sont les réactions « chimiques » d'un corps à corps avec les images et, pour que ces réactions réussissent, il est nécessaire que le professeur puisse disparaître du séminaire afin qu'aucune influence ni aucune autorité ne soit imposée^{†††}.

On voit bien quel a été le parcours de Barthes de *La Chambre Claire* aux séminaires au Collège de France : de l'immobilité vive face à une image qui interrompt la lecture à l'intoxication identitaire via des photos de visages aimés par ceux qu'on aime. Si l'immobilité vive était produite par le détail dans une photo qui nous atteint avec la force d'une flèche, en revanche, avec les « photos proustiennes », nous avons affaire à un autre type d'influence des images sur le corps de l'observateur. L'effet ponctuel d'un détail qui fonctionne comme une flèche laisse la place à une intoxication diffuse engendrée par plusieurs photos que selon Barthes doivent être abordées non pas comme des photos singulières, mais comme « l'air d'un monde » où chaque photo participe d'une atmosphère globale : chaque personne photographiée doit perdre sa singularité pour construire une communauté de visages. La multiplicité des visages doit pénétrer la multiplicité constituée par les élèves de Barthes au Collège de France, afin de constituer une communauté d'intoxiqués. De la flèche ponctuelle on passe à l'intoxication étendue ; du détail on passe à l'air d'un monde où l'on se perd en vue d'une contagion affective.

2.2 Les gestualités face à l'analyse computationnelle

Face à des montages d'images comme ceux produits par la *Media Visualization*, on laisse de côté l'observation des forces propres à chaque image pour se concentrer sur des groupes d'images identifiables grâce à un certain « air de famille ». Il s'agit pourtant d'un air de famille bien différent de celui décrit par Barthes ; l'air de famille ici est déterminé par la machine qui utilise des logiciels et des procédures statistiques pour grouper les images selon des paramètres à chaque fois différents (Figure 1).

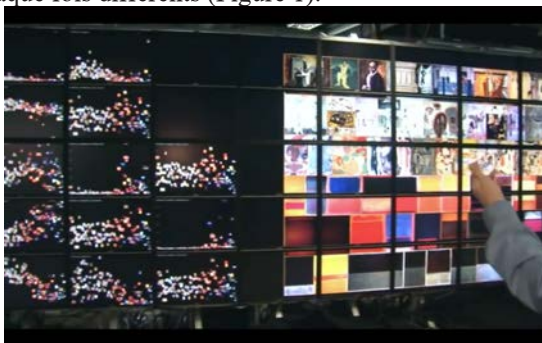


Fig. 1. Cultural Analytics (Jeremy Douglass), 2009, *Mark Rothko Paintings - on the 287-Megapixel HIPerSpace Wall at Calit2*, 0:41.

Le Barthes de *La Préparation du Roman* proposait une lecture rapprochée de groupes d'images ; il s'agit dans ce cas évidemment d'un visionnage très différent. Ce genre de montages et de « diagrammes d'images » [20, 21] sont produits par des moyens computationnels qui visent à discerner dans de très larges collections d'images une série de relations que nous ne pourrions pas repérer face aux mêmes images si elles étaient dispersées sur plusieurs supports, à cause de la mobilisation de nos moyens d'investigation éphémères : notre perception et notre mémoire.

^{†††} Pour un aperçu plus détaillé de cette expérience barthésienne, voir Dondero [18]. Sur Barthes pédagogue, voir Amigo Pino [19].

Ici, on est en revanche face à des montages qui ont été produits par une « énonciation machinique » [22]. Les deux types de visualisation présents dans la capture d'écran extraite de la vidéo de Jeremy Douglass (Figure 1), les montages et les diagrammes, sont mis en contraste sur un écran constitué de multiples écrans^{***}. À gauche, la collection est organisée en plusieurs « diagrammes d'images », produits selon les paramètres analytiques de la collection (*features extraction*), tandis que la partie droite montre les mêmes tableaux de Marc Rothko disposés selon un ordre chronologique (*métadonnées*) et constituant un montage.

Dans Dondero [23], j'ai décrit les opérations qui régissent ces montages et ces diagrammes. J'en listerai quatre, qui constituent une stratification de couches énonciatives :

1. la première peut être conçue comme l'acte d'indexation d'une base de données qui permet de sélectionner la collection à analyser ;

2. la deuxième est caractérisée par les objectifs de l'analyse et le choix des paramètres pertinents à étudier — ce qui, dans les diagrammes d'images, coïncide avec l'extraction d'une sélection de qualités plastiques des images (*features extraction*) ;

3. la troisième couche concerne les manières d'instruire la machine pour le travail d'analyse des collections, par apprentissage supervisé ou par apprentissage non-supervisé. L'*apprentissage supervisé* suit les paramètres déterminés par des exemples choisis par l'analyste tandis que la méthode *non-supervisée* laisse l'initiative du groupement à la machine.

4. La quatrième strate énonciative concerne le design de l'interface organisant la collection étudiée. Cette couche est la plus « superficielle » au sens où elle est une interface avec notre perception. Il s'agit de la contrainte topologique qui prépare et guide la disposition des groupes d'images sur la surface de visualisation. Cette schématisation est organisée en des abscisses et des ordonnées qui détiennent le rôle de « contraintes » dans la distribution des données visuelles dans différentes régions d'images.

Si dans Dondero [22], je m'étais consacrée à montrer toutes les opérations que l'analyste pouvait effectuer sur les tableaux de Rothko — changement de taille des images de la collection en gardant fixes les relations diagrammatiques, construction de l'effet de transparence de la collection pour extraire des images singulières, etc. —, à cette occasion, je souhaite comprendre ce qu'est de se retrouver face à ces écrans multiples qui fonctionnent tantôt comme des écrans autonomes tantôt comme un seul écran.

Les captures d'écran suivantes permettent de suivre l'action de l'analyste (en l'occurrence Jeremy Douglass) et de fixer quelques gestes sur la collection.

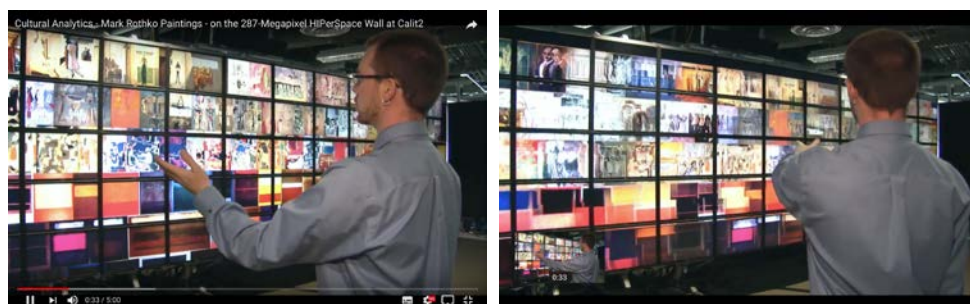


Fig. 2. Cultural Analytics (Jeremy Douglass), 2009, *Mark Rothko Paintings - on the 287-Megapixel HiPerSpace Wall at Calit2*, 0:33 (à gauche) et 0:36 (à droite)

^{***} La vidéo est disponible à cette adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=-YIT1qFhJhk>.

Les deux premières captures d'écran (Figure 2) montrent Jeremy Douglass en train d'explorer la collection ; ses bras accomplissent de larges gestes afin de montrer l'ampleur de la collection sur l'horizontale. Pendant que l'instrument qu'il tient dans ses mains transforme les tailles des images et les déplace sur l'écran, il positionne son corps et ses mains de manière telle à embrasser la totalité de la collection et montrer toute son ampleur à l'observateur de la vidéo.



Fig. 3. Cultural Analytics (Jeremy Douglass), 2009, *Mark Rothko Paintings - on the 287-Megapixel HPerSpace Wall at Calit2*, 1:30.

Dans cette troisième capture d'écran (Figure 3), Jeremy Douglass est à nouveau en train d'accomplir un geste de vaste ampleur, dirigé cette fois du bas vers le haut car il souhaite à ce stade montrer la manière dont les œuvres – précédemment réduites à de simples points d'intensité lumineuse – peuvent à nouveau être redéployées sur leur surface en tant qu'images perceptivement saisissables.



Fig. 4. Cultural Analytics (Jeremy Douglass), 2009, *Mark Rothko Paintings - on the 287-Megapixel HPerSpace Wall at Calit2*, 2:45.

Dans la dernière capture d'écran (Figure 4), en revanche, l'analyste n'a plus affaire à la collection entière à déployer en tant que forme globale : il porte son attention sur une image qui se détache de tout autre groupe d'images. Dans ce cas, il reste presque immobile, car l'attention sur une image implique de ne plus faire virevolter son corps sur lui-même ni d'embrasser avec ses bras ouverts les différentes régions de la collection.

Dans les deux premières captures d'écran (Figure 2), nous sommes face à une ostension de la totalité, que l'on tente de maîtriser en faisant faire à son propre corps des mouvements

à 90° – il doit suivre l’extension de la totalité, doit essayer de l’englober, de la maîtriser^{§§§}. La collection manipulée à l’écran fait en sorte que le corps devienne élastique, qu’il s’étende face à une surface écranique sur laquelle plusieurs régions d’images se suivent et génèrent une nouvelle forme, globale, de la collection, dynamique et en mouvement. Dans le cadre de l’exploration, le corps doit pouvoir suivre les opérations de la machine ainsi que les activer ; dans ce sens, il faut qu’il puisse virevolter pour y arriver.

Dans la figure 4, en revanche, le corps concentre toute son attention sur une image, attitude qui nous rapproche du regard de la *close reading* et de la contemplation de l’unicité. On passe ainsi de l’exploration manipulatoire de la multiplicité au calme de la contemplation et de la fixation frontale de l’attention, où l’on retrouve le face à face avec l’image, où le corps est au repos car il a retrouvé la forme dialogique d’individu à individu.

Conclusion

Dans cet article, j’ai essayé de proposer et mettre en regard trois sortes de réflexion sur la relation entre images et émotions.

La première a porté sur la relation entre les prégnances subjectives, nos émotions justement, et les prégnances objectives, à savoir des configurations de la matière et de la lumière qui peuvent être plus ou moins distribuées, concentrées, dilatées au sein des images. Cette approche permet de chercher des analogies entre les prégnances des matières mondaines et les prégnances biologiques et émotionnelles de notre corps, les émotions dépendant selon Thom des morphologies de la matière dont l’image est faite.

Ensuite, le cas de Barthes et notamment l’expérience séminariale au Collège de France, montre un espace qui ne se fonde plus sur un rapport entre des formes visuelles et des émotions, mais plutôt un espace multiple, collectif, élargi, qui doit favoriser la constitution d’une communauté d’intoxiqués : l’intoxication doit pouvoir s’effectuer entre soi-même et les images mais enfin aussi entre les observateurs des images entre eux^{****}. Dans ce cadre, les images ne sont plus pertinentes en raison de leur identité compositionnelle, les formes ne sont plus considérées comme des globalités constituées de forces en tension ; il s’agit plutôt d’une collectivité d’images, où chacune vaut pour l’*air* qu’elle participe à créer, et d’une collectivité d’individus, où chaque individu doit se perdre dans la communauté.

Dans le cas des *Cultural Analytics*, enfin, nous, les spectateurs, sommes face à un analyste qui, pour maîtriser la collection telle qu’elle a été travaillée par la machine, doit l’accompagner avec son corps, rendre ce dernier élastique et apte à englober les écrans.

Face aux émotions, notre corps est toujours en jeu et chacun des auteurs et des expériences abordés dans cet article montre un modèle de corps différent. Le corps décrit par René Thom est un corps qui réagit aux prégnances de l’image, aux relations entre les centres de l’attention dans leur expansion / contraction telles qu’elles sont dessinées dans l’image, en produisant un espace de couplage. Le corps qui est sollicité par Roland Barthes dans *La*

^{§§§} Comme l’affirme Basso [24, p. 9], l’environnement écranique répond à deux “rêves” antagonistes : le rêve de pénétrer dans l’image, de fusionner avec elle et de l’incorporer, ainsi que le rêve de monitorer et scruter le monde de manière détachée et omnisciente, à travers une interface autonome permettant un contrôle total du monde.

^{****} Je remercie chaleureusement Pierluigi Basso pour ses questions à la fin de mon intervention lyonnaise où il a proposé de classer ces expériences en différents espaces de communication de l’émotion. Il a proposé d’appeler l’espace des prégnances thomiennes un espace « associé » et « intersticiel », celui du séminaire barthésien un « espace d’intoxication » et celui de la peinture de Francis Bacon, un « espace de l’intime », car observer les forces du faire pictural signifie rejoindre l’intimité de l’artiste, sa sensori-motricité. Je tiens à remercier aussi Julien Thiburce de ses questions sur les collectivités d’images et de son invitation à participer à cette rencontre.

Chambre claire se réduit à l'espace d'un geste lorsqu'on aborde la lecture identifiée par un rythme *studium* (feuilleter), tandis que lorsqu'une véritable émotion se déclenche à partir d'un détail dans l'image, le corps entier en est affecté en tant qu'entité blessée et donc immobilisée. Le corps est encore une fois perçu comme une entité affectée et accueillante dans le cadre du séminaire au Collège de France, mais il s'agit cette fois d'une entité qui s'insère dans une communauté de corps enveloppante face à la communauté corporelle des images, voire *au sein des corps des images*. Enfin, le corps modélisé par les expériences de Jeremy Douglass et des Cultural Analytics animé par Lev Manovich se configure comme un corps plastique, élastique, qui essaie de s'étendre et de se démultiplier pour englober la masse d'images disponibles à l'analyse.

Tant de modèles de corps que de modèles de rapports que les observateurs entretiennent avec les images, ces dernières étant aussi bien des individualités que des collectivités, plus ou moins communautaires. Si les compositions plastiques et figuratives de chaque image ne sont pas rendues pertinentes dans la théorisation barthésienne au Collège de France, et forment enfin une collectivité d'images qu'on pourrait identifier comme « communautaire », en revanche la multitude d'images déployée dans les analyses *Big Data* rend pertinent la particularité de chaque image de la collection, mais seulement ce qui est mesurable par des algorithmes. Il s'agit donc, dans ce cas, d'une collectivité d'images où chacune partage avec l'autre des valeurs mathématiques au sein d'une analyse statistique.

Bibliographie

1. G. Deleuze, *Logique de la sensation* (La différence, Paris, 1981).
2. A. Warburg, *Atlas Mnémosyne. Avec un essai de Roland Recht* (L'Écarquillé, coll. Écrits, Paris, 2012).
3. L. Impett, F. Moretti, Totentanz. Operationalizing Aby Warburg's Pathosformeln. Literary Lab Pamphlet, **16** (2017).
4. F. Moretti, *Distant reading* (Verso, New York, 2013).
5. P. Basso Fossali, *Il dominio dell'arte. Semiotica e teorie estetiche* (Meltemi, Rome, 2002).
6. R. Thom, Local et global dans l'œuvre d'art. *Le Débat*, **24**, 73-89 (1983).
7. A. J. Greimas, Sémiotique figurative et sémiotique plastique. *Actes sémiotiques*, **60** (1984).
8. J. Fontanille, Sans titre... ou sans contenu. *Nouveaux Actes Sémiotiques*, **33/34/35**, 77-99, (1994).
9. J. Fontanille, *Les espaces subjectifs Introduction à la sémiotique de l'observateur* (Hachette, Paris, 1989).
10. J.-F. Bordron, Rhétorique et économie des images ? *Protée*, **38/1**, 27-40 (2010).
11. A.a.V.v., *La Part de l'œil*, **27/28** (2012-2013).
12. T. Lenain, Temporalité et conscience iconique dans les arts de l'image fixe. *Temporalités esthétiques et artistiques* (Presses universitaires de Rennes, 117-133, 2019).
13. R. Barthes, La Chambre claire. Note sur la photographie. *Œuvres Complètes* (Seuil, Paris, 785-892, 1995 [1980]).
14. R. Shairi, J. Fontanille (2001), Approche sémiotique du regard photographique : deux empreintes de l'Iran contemporain. *Nouveaux Actes sémiotiques*, **73-74-75** (2001)

15. M. Colas-Blaise, M. G. Dondero, L'événement énonciatif en sémiotique de l'image : de Roland Barthes à la sémiotique tensive. *La Part de l'œil*, **31**, 206-217 (2017).
16. M. Colas-Blaise, Comment penser la narrativité dans l'image fixe ? La "composition cinématique" chez Paul Klee. *Pratiques*, **181-182** (2019).
17. R. Barthes, *La Préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France* (Seuil, Paris, 2003).
18. M. G. Dondero, Barthes, la photographie et le labyrinthe. *Communication et Langage*, **147**, 103-118 (2006).
19. C. Amigo Pino, Roland Barthes e o Ensino: da pesquisa coletiva ao amor. *Novamente Roland Barthes* (IFRN, Natal, 2018).
20. M. G. Dondero, The Semiotics of Design in Media Visualization: Mereology and Observation Strategies. *Information Design Journal*, **23/2**, 208-218 (2017)
21. M. G. Dondero, Visual semiotics and automatic analysis of images from the Cultural Analytics Lab: how can quantitative and qualitative analysis be combined ? *Semiotica*, **230**, 121-142 (2019b).
22. M. G. Dondero, Le geste machinique dans l'analyse et le visionnage de larges collections d'images. *MEI (Médiation et Information)*, **47**, 33-49 (2019a).
23. M. G. Dondero, La remédiation d'archives visuelles en vue de nouvelles iconographies : le cas de la Media Visualization de Lev Manovich. *Interin*, **23/1**, 85-107 (2018).
24. P. Basso Fossali, L'image du devenir : le monde en chiffre et la passion du monitoring. *Signata*, **10** (2019).