

Dondero, Maria Giulia. 2020. *Les langages de l'image. De la peinture aux Big Visual Data* (Paris : Hermann)

Enzo D'Armenio



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/aad/4848>

DOI: 10.4000/aad.4848

ISSN: 1565-8961

Publisher

Université de Tel-Aviv

Electronic reference

Enzo D'Armenio, « Dondero, Maria Giulia. 2020. *Les langages de l'image. De la peinture aux Big Visual Data* (Paris : Hermann) », *Argumentation et Analyse du Discours* [Online], 25 | 2020, Online since 20 October 2019, connection on 17 October 2020. URL : <http://journals.openedition.org/aad/4848> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/aad.4848>

This text was automatically generated on 17 October 2020.



Argumentation & analyse du discours est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Dondero, Maria Giulia. 2020. *Les langages de l'image. De la peinture aux Big Visual Data* (Paris : Hermann)

Enzo D'Armenio

REFERENCES

Dondero, Maria Giulia. 2020. *Les langages de l'image. De la peinture aux Big Visual Data* (Paris : Hermann), ISBN : 9791037002716, 228 p.

- 1 Le parcours de recherches de Maria Giulia Dondero dessine une trajectoire particulière : celle d'un renouvellement de la théorie et de la méthodologie générales de la sémiotique à travers une enquête systématique sur le fonctionnement des images.
- 2 Dondero appartient à la troisième génération de sémioticiens de l'École de Paris¹ – connue aussi sous le label de « sémiotique générative et post-générative ». Il s'agit d'une tradition qui, au contraire de la sémiotique barthesienne², a su respecter la spécificité des langages visuels, grâce à un couplage heureux entre la rhétorique de l'image et la théorie de l'énonciation. Si la sémiotique de Barthes envisageait le langage verbal comme le seul moyen de saisir la signification des images à travers la traduction des figures visuelles, l'articulation de la lecture plastique³ au sein de l'École de Paris – pour ne citer que le développement sémiotique le plus important concernant l'analyse des images – a permis de dépasser la nécessité de cette traduction pour aborder les modalités de signification spécifiques des systèmes visuels. Comme le rappelle Dondero dans les dernières pages de son ouvrage, cette approche offre en retour des outils méthodologiques nécessaires aussi à d'autres systèmes de signification : « Si l'analyse plastique a été conçue comme méthodologie répondant aux “besoins de l'image” reconnaissant le fait que le domaine de l'image opère selon une logique différente de celle du langage verbal, elle a ensuite été testée sur l'analyse de la poésie et d'autres genres ou régimes du discours verbal » (198).

- 3 Les ouvrages précédents de l'auteure ont suivi ce principe de transposition des systèmes visuels à la sémiotique générale en abordant la signification des images dans plusieurs domaines sociaux. *Le sacré dans l'image photographique* (2009), menant une enquête sur les photos artistiques, a été consacré à la systématisation des relations intertextuelles et intermédiatiques. Dans *Sémiotique de la photographie* (2011, co-écrit avec Pierluigi Basso Fossali), la réflexion sur les théories et les pratiques de la photographie a permis de conceptualiser les médias et les supports, ainsi que de proposer des systèmes sémantiques à la base des interprétations des images au sein de multiples domaines sociaux (l'art, la science, le tourisme, etc.). Le travail accompli dans *Des images à problèmes* (2012, co-écrit avec Jacques Fontanille) sur l'imagerie scientifique a offert une re-conceptualisation de la théorie de l'énonciation, conçue comme une pratique d'exploration-production, de visualisation et d'interprétation outillée.
- 4 *Les langages de l'image* représente la synthèse, le perfectionnement et la relance de cette approche. Les accomplissements réalisés dans les ouvrages de recherche précédents sont condensés sous une forme organique, et explicités par une approche unitaire, qui ne renonce pas à la complexité des argumentations. Cet ouvrage propose des réponses à des questions telles que : Existe-t-il une langue visuelle ? Et comment concevoir la variété de ses genres ? Comment regarder une image ? Quelle est la position perceptive, mais aussi les savoirs et les sensations proposées au spectateur dans une image ou une série d'images ? Quelle est la spécificité de l'approche sémiotique pour la compréhension des systèmes visuels ? Comment aborder les différentes typologies d'images picturales et photographiques circulant dans la culture (artistiques, scientifiques, appartenant à l'univers de la mode et de la publicité, etc.) ?
- 5 D'une part, l'objectif est de saisir les mécanismes de signification spécifiques aux langages visuels, d'autre part il y a la nécessité de rendre compte des cadres sémantiques qui différencient l'interprétation et la circulation des images : « Nos analyses de corpus d'images visent à comprendre non seulement la spécificité de la *grammaire* visuelle mais aussi les *statuts* sociaux et les cadres interprétatifs qui règlent leur fonctionnement » (7).

La théorie de l'énonciation dans les langages de l'image

- 6 Dans le premier chapitre, Dondero mène une réflexion théorique sur les langages des images. Elle propose une réponse à la question de savoir s'il existe une langue visuelle universelle comparable aux langues naturelles. Cette question est abordée à travers la relecture de la théorie de l'énonciation d'Émile Benveniste, c'est-à-dire du processus de médiation entre le système de la langue et les paroles singulières accomplies à chaque fois par les interlocuteurs⁴. Un courant de la sémiotique et de la linguistique – c'est le cas de Benveniste lui-même, ainsi que de Barthes – estimait que les images, ne possédant pas un système d'unités grammaticales et syntaxiques figées, ne pouvaient pas être comparées aux langues naturelles. Dans le cadre de la sémiotique visuelle, deux réponses à cette position ont été proposées. D'une part, selon Algirdas J. Greimas, chaque image invente de quelque manière une mini-langue à travers ses configurations plastiques (couleurs, lignes, topologie) et figuratives. D'autre part, le Groupe μ a soutenu l'idée d'une langue visuelle universelle issue du fonctionnement de la perception⁵. Dans cet ouvrage, Dondero propose une position médiane : s'il existe un

système visuel, il est à extraire de manière déductive des énoncés singuliers, à travers le repérage des rapports de filiation situés au niveau des séries et des genres : « il faudrait faire l'hypothèse que la langue visuelle universelle doit laisser la place à des sous-langues relevant des statuts des images (art, science, droit, religion, etc.) » (29). Cette option s'articule en deux niveaux, dont le premier est celui des statuts de l'image : le concept de statut concerne la « valorisation que l'image assume dans un *domaine social donné* », déterminée « par un type d'énonciation particulière qui dépend des institutions qui accueillent ces images [...] et qui les rendent intelligibles » (*ibid.*). Le deuxième niveau est celui des genres, des filiations, des séries, conçus comme « des parcours plus ou moins contraints par les répertoires de formes à disposition des producteurs d'images » (29-30). En d'autres termes, entre le système de la langue et les énoncés visuels, il faut prévoir des niveaux intermédiaires où se situent les formes codiques du visuel : « C'est justement à des niveaux d'immanence supérieurs à l'image (en tant qu'énoncé) comme ceux du genre et du statut qu'on peut repérer des sortes de codes – et non pas à des niveaux inférieurs tels que les signes, entendus en tant qu'unités minimales » (26).

- 7 Cette hypothèse ne se limite pourtant pas seulement à une option théorique, car Dondero la rend opératoire à travers une mise à jour de la méthodologie sémiotique et à une batterie d'analyses portant sur plusieurs statuts et genres d'images. En ce qui concerne la méthodologie, *Les langages de l'image* offre une systématisation des outils de la sémiotique visuelle, qui est unifiée sous l'égide de la théorie de l'énonciation. Si la question de la médiation énonciative entre langue et parole est résolue à travers l'hypothèse des niveaux intermédiaires des statuts et des genres, la manière dont est abordée l'appropriation singulière du système de la part d'un locuteur-énonciateur s'adressant à un interlocuteur-énonciataire nous amène au cœur des ressources langagières des images. La relation intersubjective *in praesentia* des énonciations verbales est transposée à un système de stratégies internes aux images, concernant les simulacres *in absentia* du faire de la production et du faire de l'observation. Comme dans le cas de la langue verbale, les énoncés visuels projettent – par rapport à l'expérience – des acteurs autres, des lieux autres et des temps autres, objectivés sur un support. Pourtant, les modalités de ce triple débrayage sont différentes dans le cas des images par rapport aux énoncés verbaux. En ce qui concerne le débrayage actantiel, Dondero reprend le classement entre *énonciation-discours* et *énonciation-histoire* élaboré par É. Benveniste et adapté aux images par Louis Marin⁶. La personne exprimée par les pronoms linguistiques (je, tu, il) correspond dans les systèmes visuels au système des regards. Si le regard d'un acteur vers le spectateur, en instaurant une interpellation directe liée à l'instant présent, correspond à la relation je-tu de l'énonciation-discours, une composition « de profil » installe un rapport asymétrique entre énoncé et spectateur, en accord avec l'énonciation-histoire, où l'image se présente comme un système clôturé, un ailleurs visuel autonome.
- 8 Le débrayage spatial concerne l'organisation cognitive et perceptive des lieux mis en scène par les images. Les notions d'informateur et d'observateur, conçus en termes de stratégies énonciatives inscrites dans les images, ainsi que de simulacres des actions de l'énonciateur et du spectateur, permettent d'identifier quatre régimes du regard, en rapport avec quatre typologies de relations entre ces régimes (contractuel, polémique, conciliation, discord). L'exposition « caractérise tout ce qui se donne à voir à l'observateur, qui est censé vouloir regarder ; l'énonciateur, dans ce cas, n'a rien à

« cacher » (54). C'est le cas, par exemple, des portraits, où la présence d'un sujet est normalement exposée sans l'entremise d'obstacles. Dans le régime de l'inaccessibilité, l'informateur « ne vise pas à, voire s'interdit de, faire connaître quoi que ce soit » tandis que l'observateur « ne peut pas observer » (*ibid.*). C'est le cas de la peinture mystique, où la figure des divinités est souvent cachée de manière délibérée. L'obstruction, quant à elle, caractérise « ce qui est masqué, difficilement saisissable, incomplet et qui fonctionne comme une négation de l'exposition » (*ibid.*). C'est le cas des objets éloignés ou des personnages mis en scène de dos. L'accessibilité est caractérisée par « l'énonciateur qui [...] lève tout obstacle en laissant libre la circulation du regard, donc de la connaissance » (*ibid.*). Il s'agit d'un régime qui gère les effets d'apparition, d'entrevison, de découverte.

- 9 Enfin, le débrayage temporel est construit de manière plus complexe et indirecte dans les images fixes par rapport à d'autres systèmes sémiotiques. Comme le rappelle Dondero en discutant l'analyse de Petitot sur le *Laocoon*, l'image est en principe un art de l'espace et non pas du temps. L'image est pourtant capable d'articuler la dimension temporelle de manière variée. La première consiste en la construction d'une corrélation entre le déroulement temporel et les plans de l'image, de sorte que ce qui est montré au premier plan correspond au présent, tandis que les autres plans, situés en profondeur, articulent le passé. Cette configuration peut aussi être inversée, comme dans le cas de la nature morte en peinture, où les objets au premier plan semblent tomber dans l'espace du spectateur, en instaurant une coprésence spatiale et une temporalité vouée à un accomplissement futur.
- 10 En s'opposant à toute hypothèse d'une immédiateté des images, Dondero rappelle en outre que les systèmes visuels possèdent des procédés spécifiques et exclusifs pour articuler la temporalité, comme dans le cas de la chronophotographie, où « la mémoire des mouvements est spatialisée », « jusqu'à montrer la *forme de la transformation dans le temps* » (43). Plus en général, les images peuvent dépasser la singularité positive de ce qui est représenté afin de signifier des idées abstraites, ainsi que construire des argumentations visuelles. C'est le cas notamment des allégories en peinture, ou des formes de négation énonciative⁷. Même si les systèmes visuels ne possèdent pas des opérateurs logiques de négation, les images peuvent moduler ce qu'elles montrent à travers les obstructions des regards construites sur les régimes polémiques entre l'informateur et l'observateur, ainsi qu'à travers le degré d'existence des figures. Loin d'offrir une simple présence positive des éléments représentés, les figures peuvent au contraire être modulées selon quatre degrés de présence et d'assomption de la part de l'énonciateur : elles peuvent être réalisées, virtualisées, actualisées et potentialisées. Une figure réalisée est « pleinement reconnaissable », « située de façon adéquate dans un environnement figuratif stable » où « l'image est affirmative », car « elle ne cache rien » (60). Les figures virtualisées sont des figures absente de l'image, mais dont cette absence est affirmée : « il s'agit de l'affirmation d'une négation » (*ibid.*). Les figures actualisées sont présentes sur la surface de l'image mais elles se caractérisent par des formes ambiguës, en train d'apparaître ou disparaître. Enfin, les figures potentialisées sont « dans l'attente d'être développées par d'autres images ou par un hors-cadre — et dont, pourrait-on dire, on attend la suite » (*ibid.*).
- 11 L'analyse magistrale de *Suzanne et les vieillards* du Tintoret conclut cette partie en montrant de manière exemplaire la puissance opérationnelle de cette réinterprétation

organique de la théorie de l'énonciation, et les spécificités argumentatives des langages de l'image.

Les formes du portrait et la modulation de la présence

- 12 C'est pourtant surtout dans les analyses contenues dans le deuxième chapitre que la valeur heuristique de la méthodologie est illustrée de manière exemplaire. Dondero y aborde un genre d'images particulier, le portrait, en identifiant ses caractéristiques essentielles dans l'art pictural et en photographie, avant de prendre en compte les opérations rhétoriques qui l'articulent et le détournent.
- 13 L'idéaltype du portrait est dessiné autour de trois caractéristiques. Tout d'abord, il y a une tension constitutive entre le fond et la figure, au sens où l'identité de « la personne représentée émerge en tant qu'individualité du magma qu'est le fond ». En particulier, « chaque portrait résulte d'une lutte de la figure pour s'extraire du néant » (68). Ensuite, la figure doit se tenir au centre et surtout constituer une totalité qui se tient. Dondero appelle « compacité » cette deuxième caractéristique du portrait, un aspect qui joue un rôle soit sur le plan du contenu, car la présence « compacte » de la figure représentée doit résumer son passé, son présent et son destin, soit sur le plan de l'expression, en termes de centralité de la figure dans l'image. La troisième caractéristique du portrait est l'absence d'action, car le sujet est uniquement engagé dans l'affirmation de sa présence identitaire : « l'objectif est de faire ressortir quelque chose d'intime, d'exclusivement unique, à offrir à l'observateur » (70). À cet aspect s'associe la frontalité du sujet représenté, à travers une sorte de mise en présence de la présence, voire une focalisation de l'attention du spectateur sur la partie la plus noble du sujet mis en scène, le visage. Bien évidemment il y a des différences importantes entre le portrait photographique et le portrait en peinture traditionnelle : dans cette dernière, l'exigence de condenser la vie du sujet dans une seule image interdisait l'utilisation du flou afin de montrer la compacité de son identité. Tandis que dans le portrait photographique contemporain la technique du flou est très utilisée dans le but d'affirmer la présence du sujet par rapport au fond. De même, les spécificités médiatiques de ces deux formes sémiotiques imposent des distinctions ultérieures. Dans le cas de la photographie, par exemple, le regard du sujet représenté adressé au producteur de l'image construit une symétrie avec le regard adressé au spectateur futur, en renforçant l'effet de présence et le caractère ponctuel. Dans le cas de la peinture, au contraire, il s'agit d'un regard dessiné, et dont la constitution n'est pas ponctuelle. Cette différence ne permet pas de ressentir la même symétrie des regards du producteur et de l'observateur qu'en photographie.
- 14 À partir de ce noyau idéal du portrait, une série d'analyses permet d'explorer non pas seulement la complexité de ce genre d'images, mais aussi d'articuler l'appareil méthodologique déployé dans le chapitre précédent. Si un portrait « parfait » représente un sujet qui se donne à voir sans obstacles à l'observateur, c'est-à-dire dans sa pleine compacité et frontalité, et en émergeant du fond en accord avec le régime de l'exposition – comme dans le cas de *Nicky* de Rineke Dijkstra – d'autres configurations sont aussi prises en compte. Il est par exemple possible que le sujet refuse de se faire saisir par le regard de l'observateur et lui tourne le dos, selon le régime de l'inaccessibilité – c'est le cas de *A Tree of Night* de Laura Henno. Ou bien encore que des jeux de miroir soient réalisés grâce à des surfaces partiellement transparentes et

partiellement réfléchissantes, comme dans le cas de *24 décembre 1984, Les Sables d'Olonne, Atlantic Hôtel chambre 301* de Denis Roche, construit sur le régime de l'accessibilité. Il en va de même pour les opérations qui modulent le degré d'existence des sujets représentés, en suivant des opérations telles que la soustraction, l'addition, la division et le dédoublement de la présence. Ces opérations peuvent se dérouler selon l'axe de l'intensité (qualité, affects, le domaine du sensible) ou de l'étendue (quantitatif, mesurabilité), en construisant des articulations langagières et perceptives complexes. Dans le portrait *Abigail* de Dijkstra, par exemple, le fond et la figure ne présentent pas une différenciation suffisante en termes de couleurs (intensité), de même que le visage et le corps n'occupent pas pleinement l'image (étendue). Il s'agit de deux opérations qui soustraient et affaiblissent la force de la présence du sujet.

- 15 Cette deuxième section est complétée par deux analyses ultérieures. D'une part, l'examen de trois portraits littéraires de Marguerite Duras pris par John Fowley montre comment cette forme générique, bien que dépendante de l'instantané photographique, peut instaurer des tensions avec le passé et le futur. D'autre part, l'analyse de la série *Soliloquy I-IX* (1998-2001) de Sam Taylor-Johnson est abordée comme une négation du portrait, car elle met en scène le dédoublement du sujet. À travers un système de débrayages internes aux images, et à travers la négation du regard vers le spectateur, chaque image de cette série – composée d'une grande photo du sujet à taille humaine et d'une série de photos plus petites situées en bas – expose le processus de la pensée intime : les images d'en bas « sont censées mettre en scène les étapes du développement de la pensée de soi » (*ibid.*). Or, cette deuxième partie ne constitue pas seulement une des rares réflexions sur le portrait en sémiotique⁸, mais aussi une référence importante en vue de l'étude des stratégies de présentation de l'identité sur les réseaux sociaux numériques, dont une relecture liée à la gestion de la présence en image est nécessaire, pour ne pas dire urgente.

Le métavisuel entre principe d'analyse et procédé réflexif

- 16 La troisième partie de cet ouvrage est consacrée à la question du métavisuel, conçue selon deux axes différents : 1) l'autoréflexion et le dédoublement à l'intérieur d'une image ; 2) la manière dont l'image peut s'analyser elle-même et analyser d'autres images.
- 17 L'axe de l'autoréflexion est abordé à travers le concept d'énonciation énoncée : les formes à travers lesquelles une image-énoncé peut présenter des simulacres de sa production ou d'une interaction entre l'observateur et le producteur. Dondero discute dans les détails quatre stratégies d'énonciation énoncée. La première stratégie métavisuelle est la thématization de l'énonciation dans l'énoncé, comme dans le cas des *Ménines* de Velázquez ou de *L'allégorie de la peinture* de Vermeer, où « l'acte de peindre est représenté directement » (116).
- 18 La deuxième modalité métaréflexive est l'appel au spectateur de la part d'un sujet ou d'un objet représenté. Dans le cas des portraits photographiques, par exemple, le regard qui s'adresse à l'observateur est le même regard adressé par le passé au producteur de l'image : « l'action représentée (regarder et fixer l'attention) est la même que l'action qui a permis la prise de cette action (regarder et fixer l'attention) » (118).

De même, dans le genre de la nature morte, les objets au premier plan semblent tomber « vers un hors cadre, voire vers la frontière entre la représentation et l'espace de l'énonciation » (*ibid.*). Si le regard représenté dans le portrait construit une interpellation personnelle du type je-tu tant avec l'acte de production passé qu'avec l'observation présente, la nature morte construit une interpellation impersonnelle à travers les objets qui envahissent l'espace de l'observateur. Cette deuxième forme d'interpellation configure une relation au futur du type nous-vous, car elle ne s'adresse pas à un individu précis « mais à une généralité, à tout homme mortel et vulnérable, en lui adressant un avertissement, le *memento mori* » (119). La troisième stratégie métaréflexive concerne la construction d'un système de regards capable d'exhiber les virtualités langagières des images en assignant une place précise à l'observateur, sans profiter cette fois des interpellations directes. La quatrième stratégie, quant à elle, consiste en l'ostension des dispositifs et des techniques de production.

- 19 Le premier cas est illustré de manière extensive grâce à l'analyse de *Suzanne et les vieillards*, où le système des regards internes à l'image questionne la position perceptive et même éthique du regard du spectateur. Le deuxième cas se présente par exemple lorsque la texture d'une peinture est valorisée de manière particulière, en mettant au premier plan la technique de production et la sensori-motricité de l'acte de peindre.
- 20 Pourtant, la métaréflexion est souvent construite grâce à des dispositifs formels qui opèrent des dédoublements ou des focalisations de l'attention. Dondero aborde cette classe d'outils visuels grâce à une relecture de *L'instauration du tableau*, un ouvrage où Victor Stoichita montre comment les genres de la peinture moderne – le portrait, la nature morte, le paysage, etc. – sont émergés à partir des tableaux religieux. En particulier, grâce à des « stratégies d'encadrement qui transforment les marges du tableau religieux en des centres d'images de genre » (122). Chacun des quatre dispositifs métavisuels analysés par Stoichita engendrent des opérations différentes, en articulant les formes argumentatives des images. Le dispositif du tableau dans le tableau concerne les « opérations rhétoriques de rapprochement, éloignement, inclusion, mise entre guillemets visible » (123). C'est une solution largement utilisée dans les peintures mettant en scène les cabinets de curiosités. La fenêtre permet de déplacer les effets « de la *projection*, de l'*exploration*, du *devancement* et de l'*anticipation* » (*ibid.*). Ce dispositif a contribué, entre autres, au développement du genre du paysage. La niche bloque la vision de l'horizon et produit une sorte d'« invasion » de l'espace de l'observateur, comme dans le cas de la nature morte. Le miroir favorise des renversements de la vision, ainsi qu'une addition des points de vue à l'intérieur des images. Un exemple très célèbre est celui des *Ménines*, où un miroir au fond de la représentation est censé montrer le spectateur. Enfin, la porte et les rideaux permettent d'orienter le parcours du regard grâce à des effets de révélation, d'entrevison, de faille.
- 21 Or, ces dispositifs formels ne servent pas seulement à inventorier les mécanismes de cadrage internes aux images artistiques, mais peuvent également assumer une autre valeur opératoire dans d'autres statuts de l'image. À partir de la spécificité formelle de ce dispositif, Dondero en propose une transposition du statut artistique de la peinture – où ils ont été élaborés – au statut scientifique. Cette section bénéficie de trois analyses approfondies concernant la biologie moléculaire, l'astrophysique et l'archéologie. En biologie moléculaire, par exemple, on utilise une certaine variété de dispositifs de cadrage tels que la fenêtre et les relations de superposition entre figure-fond typiques de la peinture moderne, mais ces opérateurs sont utilisés pour isoler et focaliser des

éléments de connaissance, et les zoomer dans les images successives. En d'autres termes, ils ouvrent sur une nouvelle scène en configurant un « processus de projection en avant de la recherche », ainsi qu'un « passage du plus global au plus local et du plus superficiel au plus profond » (132).

- 22 La transposition des formes du cadrage de l'art à la science montre comment, même si ces deux statuts présentent des différences profondes, il est possible de repérer « des diagrammes communs dans le processus d'argumentation et de réflexion du visuel sur lui-même » (143), fondés sur les mêmes dispositifs formels.
- 23 L'enquête sur le métavisuel se clôture par une typologie sémiotique des formes d'autoréflexion concernant les différents niveaux de stratification discursive de l'image.
- 24 Dans cette dernière section, Dondero distingue en effet quatre typologies. Le métatexte ou « méta-énoncé » concerne la réflexion d'un texte sur lui-même, comme dans le cas de la mise en abyme. Le métalangage consiste en une réflexion à propos de la spécificité médiatique des images – picturales et photographiques – à travers la thématization de ses techniques d'écriture et ses supports. La « métalangue » est une réflexion sur les possibilités qui régissent tout système visuel à partir de nos organes de perception, c'est-à-dire l'organisation plastique et figurative de toutes les formes visuelles sans distinction de support, de statut et de genre. Enfin, le « métastatutaire » est le champ d'une réflexion concernant les spécificités des images dans un domaine social donné, tel que l'art, la religion, la science, etc.
- 25 À partir de cette typologie, Dondero présente deux analyses métastatutaires issues de la photographie de mode. Dans la première image – extraite du Look Book Prada Fall/Winter 2007 – la syntaxe figurative de la photographie est confrontée à celle du dessin, car la prise de vue d'un mannequin est entourée de multiples silhouettes blanches, qui démultiplient la présence du corps selon le mouvement d'un défilé phantasmatique. Entre le caractère statique de la photo et sa démultiplication en dessin s'instaure une tension à même d'interroger plus globalement le rôle du mannequin : d'un côté, centre de l'attention grâce à son corps habillé et en mouvement ; de l'autre, protagoniste des toutes les images qui la captureront, en menant à une multiplication, voire à un morcellement de son identité. La deuxième image, extraite du Look Book Prada Spring/Summer 2009, construit un couplage similaire entre la photographie et une autre forme d'art, afin de mener une réflexion non pas sur les corps exposés dans les défilés, mais sur le fonctionnement général de la mode. Un mannequin est en train de se faire habiller et maquiller, mais son visage est détourné jusqu'à simuler la substance d'une sculpture classique. Étant donné que le monde de la mode a comme unique règle de fonctionnement la rapidité du changement, le couplage avec la sculpture classique incarne une valeur plus durable, car « forte et résistante comme le marbre », qui « ne disparaîtra pas avec le passage du temps » (150).

La *Data Visualisation* et la question du support

- 26 La dernière partie est consacrée aux méthodes d'analyse computationnelles et à la question du médium des images. En prenant appui sur la *Media Visualization* réalisée par Lev Manovich et son Cultural Analytics Lab⁹, Dondero aborde ce genre d'analyses en la définissant comme un exemple de métalangue visuelle. En effet, ne prenant pas en compte la spécificité du médium (photographique ou picturale, par exemple), les

analyses computationnelles se basent sur des critères plus généraux : le système plastique qui régit la perception visuelle et le fonctionnement de toute image. D'une part, l'organisation des visualisations se base sur les qualités visuelles des images, telles que la saturation chromatique, l'intensité lumineuse, la typologie des contours. D'autre part, la visualisation des images composant le corpus est ordonnée sur deux axes, des abscisses et des ordonnées, de sorte que la schématisation topologique finale – qui dépend des caractéristiques visuelles sélectionnées – représente une analyse d'images obtenue à travers des paramètres visuels.

- 27 La puissance de cet outil dépend de la capacité des logiciels et des algorithmes à quantifier les composantes plastiques des images (couleurs, formes, luminosité, topologie) afin de construire des visualisations analytiques, et réalise en quelque sorte l'identification déductive d'une langue visuelle universelle. Une fois des larges corpus d'images numérisés et assemblés en archives explorables, les procédés de la *Media Visualisation* permettent de construire une commensurabilité entre toutes les images du corpus et d'accomplir des opérations analytiques « telles que le groupement, l'éloignement, la superposition, etc. » À travers le numérique, l'image « perd sa compacité formelle et devient matière à calculer » (165). Cette formalisation permet aux visualisations analytiques de positionner les images selon des rapports structurels, de sorte que l'espace de visualisation devient un espace relationnel concernant l'archive dans sa globalité.
- 28 Dondero identifie deux typologies fondamentales de visualisations analytiques. Dans le montage, les images sont visualisées via l'utilisation des métadonnées standard normalement utilisées dans l'indexation des archives, c'est-à-dire la date de production, la ville, le nom de l'auteur, ou d'autres données contextuelles et externes à la composition de l'image. Dans les diagrammes, au contraire, les visualisations analytiques sont organisées « non pas exclusivement en suivant les métadonnées, mais bien à travers l'extraction des caractéristiques plastiques des images [...] de manière à rester fidèle à la composition des images elles-mêmes » (166).
- 29 Parmi les cas présentés par Dondero afin de montrer la puissance de cette typologie d'analyse, il en a deux qui nous semblent très parlants. Le premier est une visualisation analytique réalisée par Lev Manovich et Jeremy Douglass, montrant 4 535 couvertures du *Time Magazine*, visualisées en ordre temporel de 1923 à 2009. Cette visualisation peut être explorée de différentes manières : un montage global permet de saisir l'évolution stylistique à travers une lecture à distance (*distant reading*) de toutes les images organisées selon le critère temporel. Il est aussi possible de zoomer afin de focaliser l'attention sur un groupes d'images qui témoignent d'un changement stylistique particulier. Mais il est aussi possible d'organiser la visualisation selon les paramètres de la brillance et de la saturation visuelles, ou de croiser la date de publication sur l'axe des abscisses avec la brillance et la saturation sur l'axe des ordonnées. Dans ce dernier cas, grâce aux diagrammes d'images, « nous pouvons aisément nous apercevoir que la visualisation coïncide avec l'analyse, à savoir avec des opérations sur le corpus qui sont celles de la *division*, du *classement*, du *regroupement* » (163). Cette deuxième typologie de diagramme est aussi examinée par rapport à la production artistique de Van Gogh, à travers deux visualisations qui montrent les périodes d'activité du peintre à Paris et à Arles. Ces deux analyses visuelles positionnent les œuvres du peintre en les classant par rapport à la brillance et à la saturation. De cette manière, l'espace de visualisation devient une grille analytique où les vides représentent les choix possibles qui n'ont pas

été réalisés par le peintre, mais qui étaient quand même disponibles à son époque. Ces deux cas permettent de se faire une idée de la puissance de la *Media Visualisation* pour l'étude de l'évolution des formes visuelles dans le temps, un projet déjà proposé par des historiens de l'art tels que Henri Focillon et Aby Warburg, mais dont la réalisation s'était révélée difficile à cause des défis quantitatifs. Les outils computationnels permettent de dépasser ces limites et donnent à la méthode sémiotique une opportunité importante : les paramètres de l'analyse énonciative (points de vue, dispositifs métavisuels, perspectives) aussi bien que l'articulation de la dimension plastique (couleurs, lignes, topologie), peuvent être utilisés comme des outils épistémologiques et guider ainsi le choix des paramètres pour les visualisations analytiques de larges collections visuelles.

- 30 La toute dernière partie de *Les langages de l'image* se focalise sur une question théorique directement liée à la *Media Visualisation* : la question du support et du médium. Cette réflexion concerne surtout l'appareil théorique de la sémiotique, mais sa résolution pourrait avoir des retombées importantes sur toutes les disciplines concernées par les images. Dans la tradition de la sémiotique visuelle, les outils d'analyse plastique et figurative ne prenaient en compte que la forme de l'expression, c'est-à-dire le système des apparitions, des forces, des rythmes concernant les couleurs, les lignes et la topologie des images. Ces paramètres plastiques, souvent organisés en oppositions catégorielles (froid/chaud, courbes/rectilignes, haut/bas), ont permis d'identifier des relations semi-symboliques avec des oppositions sur le plan du contenu, de sorte qu'une image peut utiliser l'opposition expressive haut/bas pour signifier le sacré et le profane sur le plan du contenu. Cette importante conquête de la sémiotique des années 1980 a permis de pousser en avant la compréhension des possibilités langagières des images, mais elle ne rendait pas pertinentes les substances de l'expression, par exemple les différences médiatiques et de support entre la peinture et la photographie.
- 31 Cet ouvrage dresse le bilan sur les évolutions accomplies dans les vingt dernières années à travers l'explication et la relance d'au moins deux concepts. Le premier concerne une réinterprétation de la théorie sémiotique des pratiques proposée par Jacques Fontanille¹⁰. Dondero identifie la place du médium des images entre l'image-énoncé conçue comme pure organisation plastique et compositionnelle de formes et l'image-objet, qui comprend aussi sa matérialité, sa substance de l'expression, sa procédure de production. Les substances, avec leur propre morphologie, influencent la manière dont elles sont formées : il suffit de prendre en compte la manière dont la synchronisation temporelle entre le clic photographique et le mouvement d'un sujet peut engendrer des effets flous, ce qui n'est pas pertinent pour la peinture.
- 32 Le second concerne une reprise de la théorie du support de Fontanille, que Dondero applique aux images et aux procédés de la numérisation. Afin d'analyser le médium des images, il faut prendre en compte deux conceptions du support : le support formel et le support matériel. Si le second concerne les tendances substantielles et les lignes de force de l'objet, le support formel « résulte d'une extraction de propriétés émanant du support matériel » (188), de sorte que la technologie de l'écran correspond au support matériel, tandis que la disposition de l'écriture sur l'écran – comme dans le cas du format page-écran – correspond au support formel. En d'autres termes, entre l'objet et l'apport-inscription sémiotique il faut compter deux typologies de médiations substantielles : d'une part, les résistances substantielles du support matériel, et d'autres part, les sélections de forme du support formel opérées par l'apport-

inscription. Cette distinction s'avère nécessaire afin d'analyser les cas d'hybridation et de simulation médiatique, ainsi que pour comprendre la nature du codage numérique¹¹.

- 33 Selon Dondero, il n'est pas possible de réserver au numérique le rôle de support formel à côté de la matérialité des images-objets. Au contraire, il faut concevoir le codage numérique comme une forme d'écriture à part entière : une photographie, par exemple, est réalisée via l'impression de la lumière (apport-inscription) sur une surface sensible (support matériel), filtrée à travers les sélections de formants opérées par ce qu'on appelle le support formel, à savoir « le réglage/filtrage des zones claires et des zones sombres, des couleurs, de leur saturation, et de leur cadrage » (190). Or, le codage numérique ajoute un autre système d'écriture à cette production physique. Son support correspond aux paradigmes de programmation et au code informatiques, et s'articule en deux composantes formelles : d'une part, la grille tramée des images et le nombre de pixels (support formel), et d'autre part les dispositifs d'affichage, de production et de stockage (support matériel). La puissance du numérique consiste dans l'augmentation exponentielle des possibilités de manipulation, qui peuvent chacune donner lieu à une nouvelle visualisation d'une image ou d'une collection d'images.

Conclusions

- 34 À la fois introduction complète à la sémiotique visuelle, et relance de ses principes avec des propositions d'avant-garde, le dernier ouvrage de Maria Giulia Dondero offre une réflexion systématique sur le fonctionnement des images.
- 35 Du point de vue théorique et épistémologique, cet ouvrage propose une réponse novatrice à la question de l'existence des langages de l'image, en faisant l'hypothèse que les codes visuels ne sont pas à situer dans les énoncés singuliers, ni dans un système d'unité figé, mais aux niveaux des relations statutaires et génériques. Ces deux niveaux offrent des contraintes sémantiques et matérielles aux producteurs et aux interprètes de toute image, en configurant des sous-langages visuels. Du point de vue méthodologique, *Les langages de l'image* propose une re-conceptualisation globale des outils d'analyse sous l'égide de la théorie de l'énonciation. Elle est nourrie de propositions innovantes qui ouvrent des pistes d'enquête futures, dont notamment les possibilités analytiques du metavisuel dans la *Media Visualisation*, ainsi que l'articulation conceptuelle des supports numériques. Du point de vue analytique, cet ouvrage offre une série d'analyses qui respecte l'épistémologie statutaire proposée : on y retrouve des analyses de tableaux de statut artistique (*Suzanne et les vieillards*), de la photographie artistique (les formes du portrait notamment), d'images scientifiques (astrophysique, biologie moléculaire, archéologie), de photographies de mode, ainsi que des procédés visuels assistés par les logiciels informatiques afin d'examiner de larges collections d'images (la *Media Visualisation* de Lev Manovich sur les couvertures du *Time Magazine* et la production artistique de Van Gogh).
- 36 En offrant un panorama complet des grammaires et des usages des images dans plusieurs domaines sociaux, le dernier ouvrage de Maria Giulia Dondero est destiné plus que d'autres à devenir le point de référence de l'approche sémiotique des systèmes visuels. C'est un livre qui choisit la voie de la complexité et non pas de la complication, de l'organicité plutôt que la fragmentation, en s'adressant à la fois aux spécialistes de la discipline sémiotique et à ceux des disciplines voisines, telles que l'esthétique, l'histoire de l'art et les sciences de l'information et de la communication. Pour ces derniers, cet

ouvrage montre qu'un vrai dialogue est possible sans renoncer à la complexité des différents principes épistémologiques, et à partir d'une compréhension réciproque. Pour les sémioticiens, ce livre ne représente pas seulement l'état de l'art de la sémiotique visuelle et générale – notamment à propos de l'élargissement de l'énonciation au-delà des systèmes non-verbaux – mais aussi un modèle de clarté d'écriture et de cohérence d'objectifs. *Les langages de l'image* accepte le risque d'aborder des questions globales dans les sciences humaines sans renoncer à la spécificité des principes et du métalangage de la sémiotique. C'est le livre qu'il faut lire pour comprendre ce qu'est la sémiotique visuelle, et, de manière plus générale, les façons dont les images construisent du sens.

NOTES

1. À titre d'exemple on peut citer les travaux en sémiotique visuelle de Pierluigi Basso, d'Anne Beyaert-Geslin et d'Odile Le Guern.
2. Deux exemples représentatifs de cette approche sont *La chambre claire. Note sur la photographie* (Paris : Gallimard, 1980) et l'article « Rhétorique de l'image », *Communications* 4, 1964.
3. À cet égard, voir l'article fondateur de A. J. Greimas « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », Documents de recherche du groupe de recherches sémio-linguistiques de l'EHESS VI : 60, 1984.
4. Cf. Benveniste. 1970. « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages* 17 ; Colas-Blaise, M., L. Perrin et G. M. Tore (dir.). 2016. *L'Énonciation aujourd'hui. Un concept clé des sciences du langage* (Limoges : Lambert-Lucas).
5. Groupe μ , 1992. *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image* (Paris : Seuil)
6. Voir à cet égard 1989. *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation en Quattrocento* (Paris : Usher) ; ainsi que *De la représentation* (Paris : Seuil).
7. L'ouvrage de référence à propos de la négation en image est Badir, S. et M. G. Dondero (dir.). 2016. *L'image peut-elle nier ?* (Liège : P. U. de Liège).
8. Cf. Beyaert-Geslin, A. 2017. *Sémiotique du portrait. De Dibutade au selfie* (Louvain-La-Neuve : De Boeck).
9. Un exemple représentatif de cette approche est Manovich, L. et J. Douglass. 2009. « Timeline. 4535 Time Magazine Covers, 1923-2009 », [En ligne], 2009. URL : <http://lab.culturalanalytics.info/2016/04/timeline-4535-time-magazine-covers-1923.html>
10. Voir à cet égard Fontanille, J., *Pratiques sémiotiques*, Paris, P.U.F, 2008.
11. Nous nous permettons de renvoyer à nos travaux qui développent la question de la substance de l'expression et des supports des images à travers le concept de format technique : D'Armenio, E. 2019. « Le format technique des images : la sémiotique visuelle à la lumière des modes d'existence de Bruno Latour », *Le structuralisme en question* [disponible sur http://afsemio.fr/wp-content/uploads/AFS_Actes.2017.pdf] D'Armenio, E. 2017. « From audiovisual to intermedial editing. Film experience and enunciation put to the test of technical formats », *Versus Quaderni di studi semiotici* 124, 2017 ; D'Armenio, E. 2016. « Il dibattito semiotico sulla fotografia oltre il cinema. Appunti per una retorica intermediale », *Comunicazioni Sociali* 1.

AUTHORS

ENZO D'ARMENIO

Marie Skłodowska-Curie Postdoctoral Researcher (IF), Université de Liège