

L'éthos computationnel dans le simulacre de la spiritualité machinique : approche sémiotique et phénoménologique des images spirituelles de l'intelligence artificielle générative

Auteur : Maccarone, Guylian

Promoteur(s) : Dondero, Maria Giulia

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en communication, à finalité spécialisée en médiation culturelle et relation aux publics

Année académique : 2025-2026

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/25999>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège

Faculté de Philosophie et Lettres

Département Médias, Culture et Communication

L'ÉTHOS COMPUTATIONNEL DANS LE SIMULACRE
DE LA SPIRITUALITÉ MACHINIQUE :

approche sémiotique et phénoménologique
des images spirituelles de l'intelligence artificielle générative

Mémoire présenté par Maccarone Guylian
en vue de l'obtention du grade de Master en
Communication, à finalité spécialisée en
médiation culturelle et relations aux publics

Année académique 2025 / 2026

REMERCIEMENTS

Je remercie ma promotrice, Maria Giulia Dondero, pour ses relectures. Je tiens tout particulièrement à la remercier de m'avoir donné l'opportunité de présenter mes recherches personnelles au 14^e Congrès de l'Association internationale de sémiotique visuelle, à São Paulo, qui a constitué un moment charnière pour faire connaître mon concept d'éthos computationnel.

Je souhaite aussi remercier le Professeur Pierluigi Basso Fossali, de l'Université de Bologne, pour le grand intérêt qu'il manifeste pour mon concept d'éthos computationnel, ainsi que pour la richesse de nos échanges. Je le remercie également d'avoir accepté d'être mon contact de soutien pour la suite de mes projets.

Je tiens également à remercier le Professeur Zdzisław Wąsik pour ses félicitations et pour l'intérêt qu'il a porté à mon travail. Je remercie également la Professeure Christine Servais pour ses appréciations du prisme phénoménologique de mon concept et pour son soutien dans la poursuite de mes projets de recherche. Je remercie aussi le comité scientifique du Congrès international de phénoménologie de l'information, organisé par l'Université Jagellonne et la Société phénoménologique polonaise, de m'inviter à présenter mes recherches autour de mon concept au congrès international de cette année.

Je tiens à remercier mon grand-père, *Nonows*, d'être toujours à mes côtés. Il est la lumière qui m'a fait comprendre que la plus grande des réalités est l'amour. Je veux également remercier son camarade, que j'appelle affectueusement *Le Messenger*, qui a toujours su dire la parole juste au bon moment. Je veux dire à mes parents et à ma sœur qu'ils ont toujours été la lumière dont j'avais besoin dans ma vie, une lumière qui ne saurait se réduire à quelques mots. Je veux remercier ma grand-mère Elena d'avoir toujours été cette source d'apaisement et d'inspiration inexplicable, ainsi que ma tante Angela, qui a toujours été pour moi un soutien constant et une source d'encouragement. Merci à mon grand-père Gaetano et à ma grand-mère Rosetta d'avoir toujours cru en moi et de m'encourager jour après jour. Je tiens à remercier mon arrière-grand-mère, Assunta, de m'aimer d'un amour aussi pur. Tout au long de mes projets, elle a toujours su me donner une force qui dépasse la normale, sans avoir besoin de mots compliqués.

Enfin, je tiens à remercier tous ceux qui, directement ou indirectement, font partie de ma vie, de mon *Très Grand Plan*.

INTRODUCTION

L'irruption des intelligences artificielles génératives¹ dans le champ de la création visuelle constitue un grand tournant paradigmatique dans les modalités de production, d'interprétation mais aussi dans la légitimation des images. Des systèmes comme DALL·E, Midjourney ou Stable Diffusion manifestent aujourd'hui une capacité saisissante à générer des compositions iconiques à partir de simples instructions langagières, dites « prompts ».

Ces performances reposent sur des avancées conjointes du traitement automatique du langage naturel et de la vision par ordinateur, et mobilisent des architectures neuronales profondes entraînées sur d'immenses corpus visuo-textuels². Si ces modèles sont abondamment étudiés dans les sciences informatiques, leur fonctionnement sémiotique, en tant qu'acteurs d'énonciation visuelle, demeure tout aussi important, dans le domaine des sciences humaines et sociales, en particulier dans les sciences du langage. Dans la même temporalité, la capacité de ces systèmes à produire des images compositionnellement cohérentes, à partir de variations minimales dans les prompts, soulève une série d'interrogations fondamentales. Comment un système non-humain, dénué de subjectivité phénoménologique ou de conscience réflexive, parvient-il à simuler une forme de cohérence discursive visuelle ? Peut-on parler, par analogie, d'une énonciation visuelle artificielle ?

Et si tel est le cas, dans quelle mesure cette énonciation construit-elle ce que nous proposons d'appeler un *éthos computationnel*³ potentiellement émergent, c'est-à-dire une forme de

¹ Nous utiliserons généralement l'abréviation « IAG » pour *intelligence artificielle générative*.

² Saharia, C., Chan, W., Saxena, S., Li, L., Whang, J., Denton, E., Ghasemipour, S. K. S., Ayan, B. K., Mahdavi, S. S., Lopes, R. G., Salimans, T., Ho, J., Fleet, D. J. et Norouzi, M. (2022). "Photorealistic Text-to-Image Diffusion Models with Deep Language Understanding", dans *Advances in Neural Information Processing Systems (NeurIPS 2022)*, New Orleans, NeurIPS.

³ Notre concept d'*éthos computationnel* peut être défini comme un effet de présence émergent, produit dans l'interaction entre des configurations sémiotiques issues de systèmes génératifs et l'activité interprétative du récepteur. Il ne renvoie ni à l'identité d'un sujet empirique, ni à une intentionnalité unifiée, mais à une figure perceptive construite dans et par l'expérience, notamment à partir de régularités formelles, de cohérences stylistiques et de dynamiques visuelles perçues comme signifiantes. Dans cette perspective, l'*éthos computationnel* désigne moins une propriété intrinsèque de l'image qu'une modalité de donation du sens, au sens phénoménologique, par laquelle une image générée par IA peut être appréhendée comme porteuse d'un « regard », d'une cohérence expressive, voire d'une forme de subjectivité simulée. Il se constitue ainsi dans un espace d'énonciation distribué, où interviennent à la fois des prédispositions algorithmiques, des inputs humains (notamment le prompt) et les opérations interprétatives du récepteur. Dès lors, l'*éthos computationnel* ne doit pas être compris comme une entité stable, mais comme une configuration située et dynamique, dont l'émergence dépend des conditions d'actualisation et de réception. Il constitue une manière de rendre compte de la façon dont certaines productions machiniques parviennent, malgré l'absence d'un sujet identifiable, à produire une impression de présence et à activer des mécanismes d'attribution au sein de l'expérience perceptive.

présence perceptive reconnaissable, saisissable à travers le regard incorporé et phénoménologique du récepteur, notamment par l'interprétation des régularités stylistiques des images générées ?

L'IAG, cet interprète algorithmique

Ces questions invitent à reconfigurer les catégories sémiotiques classiques de l'auteur, de l'intention et du style, historiquement pensées dans le cadre d'une subjectivité humaine. À ce titre, les travaux de la sémiotique de l'image (Basso Fossali⁴, Dondero⁵, Fontanille⁶) et des théories de l'éthos (Maingueneau⁷, Amossy⁸) offrent des cadres théoriques permettant d'interroger la manière dont l'IA, en tant que dispositif computationnel, peut simuler des compétences d'énonciation.

Dans cette optique, nous proposons de concevoir l'IA générative comme un interprète algorithmique, c'est-à-dire comme un agent opérant une médiation entre des descripteurs langagiers et des configurations visuelles, à travers des processus internes d'association, de pondération stylistique et d'optimisation compositionnelle. Le prompt agit alors comme une matrice de projection discursive, soumise à une logique interprétative non-humaine mais quand même très opératoire. Chaque image produite est le résultat d'une tension herméneutique entre l'input linguistique et l'espace latent du modèle, donnant lieu à une forme de performativité visuelle spécifique, un croisement entre le *regard machinique* et le regard humain.

En d'autres termes, l'image générée ne doit pas être envisagée comme un simple agrégat de traits formels formant une simple jonction. Au sein de cette recherche, le style est considéré comme une manière d'agencer les formes, et dans le cas des IAG, l'enjeu est précisément d'analyser les formes produites et leurs effets dans le monde, son impact sur des localités de la noosphère pour ainsi dire, pour reprendre l'appellation du chimiste russe Vladimir Vernadsky⁹, qui parlait de « noosphère » pour désigner la sphère de la pensée humaine. Le style, dans une perspective sémiotique, ne peut pas être réduit à une ornementation ou à un simple choix esthétique ou de décors par la forme. Il constitue une vaste modalité d'organisation du sens.

⁴ Basso Fossali, P. et Dondero, M.G. (2011). Sémiotique de la photographie. Université de Limoges. <https://doi.org/10.25965/ebooks.233>

⁵ *Ibid.*

⁶ Fontanille, J. (2008). *Pratiques sémiotiques*. Paris : Presses Universitaires de France.

⁷ Maingueneau, D. (2014). *Discours et analyse du discours*. Paris : Armand Colin.

⁸ Amossy, R. (2010). *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris : Presses Universitaires de France.

⁹ Vernadsky, V. I. (1997). *La pensée scientifique comme phénomène planétaire*. Moscou : Fondation Vernadsky.

Le style engage un agencement de régularités visuelles, un rythme de la composition, une économie des contrastes aussi, une manière d'articuler la texture, la lumière, le cadrage, autant d'éléments qui, réunis, produisent un objet interprétable. Cette conception s'inscrit dans une filiation théorique où le style est envisagé non comme un concept strictement défini, mais comme une réalité signifiante, historiquement investie par les discours artistiques, littéraires et visuels. Ainsi, comme le rappelle un passage dans la revue *Protée*¹⁰ consacré à la sémiosis du style : « Moins un concept clairement défini qu'une réalité saisie intuitivement, le style constitue pourtant une notion cardinale qui hante, depuis le XIX^e siècle en particulier, le champ des arts et des lettres. [...] La notion de style permettait de désigner des ensembles signifiants et d'appréhender la subjectivité individuelle ou collective des formes énoncées¹¹ ». Cette perspective permet de penser le style comme une structure interprétable, comme un régime de régularités qui rend visible une forme de regard sur le monde. Dans le cadre des images générées par IA, cette approche permet d'envisager ces productions non comme de simples rendus automatiques, mais comme des objets visuels dans lesquels se manifestent des régularités formelles et énonciatives. Ces régularités peuvent servir de support à l'émergence d'un éthos computationnel, entendu non comme une propriété déjà constituée, mais comme une possibilité interprétative actualisable en réception.

Pour ce faire, il est question de prendre, notamment, en considération l'architecture du modèle, son corpus d'entraînement, les biais statistiques ou encore l'intentionnalité projetée du prompt. Cette complexité multifactorielle appelle une analyse systématique, à la croisée de la sémiotique, des systèmes algorithmiques, de la phénoménologie¹² de la perception¹³ et des études sur la machine. Par ailleurs, ce mémoire s'inscrit dans un contexte où la figure de la machine-artiste alimente les imaginaires culturels contemporains, nourrissant à la fois fascination mais aussi parfois grande inquiétude¹⁴.

¹⁰ Mercier, A., « Style et sémiosis. (1995). Présentation du dossier », *Protée*, vol. 23, no 2. Disponible à l'adresse : https://constellation.uqac.ca/id/eprint/2357/5/Vol_23_no_2.pdf

¹¹ Mercier, A., « Style et sémiosis. (1995). Présentation du dossier », *Protée*, vol. 23, no 2, p. 4. Disponible à l'adresse : https://constellation.uqac.ca/id/eprint/2357/5/Vol_23_no_2.pdf

¹² Husserl, E. (1950). *Idées directrices pour une phénoménologie* (P. Ricœur, Trad.). Gallimard. (Œuvre originale publiée en 1913)

¹³ Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard.

¹⁴ Hammami, K. (2025). Quand l'IA crée de l'art : quel avenir pour la créativité ? *Interfaces numériques*, 14(1)

L'IA ne se contente plus d'assister la création humaine, elle la simule et la forme, voire pour certains, notamment inquiets face à son utilisation, la substitue partiellement, participant ainsi à une redéfinition des rôles d'auteur, d'œuvre et de spectateur dans l'ère algorithmique¹⁵.

Le spirituel comme point d'entrée méthodologique

Face à ces enjeux, cette recherche ambitionne d'interroger les conditions d'émergence d'un *éthos computationnel* perceptible à travers la cohérence stylistique des productions générées, par le prisme du regard phénoménologique de l'humain, dans le cadre spécifiquement des images à caractère spirituel.

La méthodologie de notre recherche repose sur un protocole expérimental structuré autour :

- de la génération contrôlée d'images à partir de séries de prompts modulés similaires ou identiques (descriptifs, émotionnels, abstraits),
- de la comparaison inter-modèle (Midjourney, Stable Diffusion, DALL·E),
- d'une analyse sémiotique qualitative portant sur les régularités visuelles et les marqueurs stylistiques,
- et d'une analyse phénoménologique

Ce mémoire se propose ainsi de contribuer à une compréhension plus fine de l'énonciation visuelle actée par les IAG, en articulant les cadres sémiotiques traditionnels à une analyse des processus computationnels. Il s'agit de démontrer que, bien que dépourvues de subjectivité consciente, ces IA sont en mesure de produire des énoncés visuels cohérents, porteurs d'un éthos, qui interroge en retour notre conception même de la création et du style.

C'est dans cette optique que nous avons choisi d'ancrer notre analyse dans un corpus d'images à caractère spirituel générées par les modèles déjà mentionnés. Ce choix ne relève pas d'un simple intérêt thématique ou esthétique superficiel, mais d'un déplacement stratégique vers un terrain que la machine, en principe, ne devrait pas pouvoir habiter pleinement comme les êtres humains. Car la spiritualité n'est pas une simple catégorie iconographique. Elle ne se laisse pas réduire à une forme, à un contour ou à une figure.

¹⁵ Hammami, K. (2025). Quand l'IA crée de l'art : quel avenir pour la créativité ? *Interfaces numériques*, 14(1).

La spiritualité peut être définie comme une dimension structurante de l'activité sémiotique humaine, impliquée dans l'élaboration de cadres interprétatifs relatifs à l'existence, à la finitude, à la valeur et à l'inscription du sujet dans un ordre de signification élargi. Elle ne se réduit ni à l'adhésion à une doctrine religieuse, ni à la croyance en une entité transcendante, mais renvoie plus largement à un régime de sens par lequel le sujet organise son rapport au monde, à lui-même et à l'altérité. En ce sens, elle constitue un mode spécifique de médiation signifiante, mobilisant des formes, des récits, des images et des schèmes culturels permettant de configurer l'expérience¹⁶.

D'un point de vue phénoménologique et sémiotique, la spiritualité peut être appréhendée comme une modalité particulière de production et d'interprétation des signes, caractérisée par une orientation vers des référents non immédiatement empiriques, souvent marqués par des valeurs d'absolu, de totalité ou de transcendance. Elle implique ainsi une dynamique de dépassement du donné sensible, sans pour autant s'extraire des conditions culturelles et historiques de sa formation. Cette dimension ne se situe pas dans les objets eux-mêmes, mais dans la manière dont ils sont investis et vécus comme porteurs d'une signification excédant leur matérialité¹⁷.

En outre, la spiritualité engage une configuration particulière de l'expérience, que l'on peut décrire comme une structuration du monde, où certains éléments, lieux ou formes acquièrent une intensité spécifique¹⁸. Cette structuration ne relève pas d'un contenu stable, mais d'un processus de sélection, de hiérarchisation et de mise en relation des signes, à travers lequel le sujet construit une cohérence existentielle.

Elle est ainsi indissociable de pratiques interprétatives situées, historiquement et culturellement déterminées, qui orientent la perception, l'affect et la cognition. Enfin, la spiritualité peut être comprise comme un opérateur de mise en sens permettant de relier des dimensions hétérogènes de l'expérience, sensible, affective, cognitive et sociale, dans une forme d'unité interprétative. Elle ne constitue donc pas un domaine autonome, mais un mode transversal d'organisation du sens, susceptible de se manifester dans des dispositifs variés, qu'ils soient religieux ou qu'ils ne le soient pas. Cette approche permet de la penser non comme un contenu spécifique, mais

¹⁶ Griffioen, A. L. (2021). *Religious Experience*. Cambridge University Press.

¹⁷ DeRoo, N. (2021). "Phenomenology, Spirituality and Religion: Defining a Problem", *Religions*, vol. 12, no 12, art. 1114. <https://doi.org/10.3390/rel12121114>

¹⁸ Sur le couple conceptuel intensité / extensité en sémiotique tensive, voir Zilberberg, C. (2012). *La structure tensive*, Presses universitaires de Liège.

comme une fonction sémiotique et phénoménologique, activée dans certaines conditions de réception et de production du sens¹⁹.

Ce qui est particulier dans notre domaine de recherche ici, c'est que l'intelligence artificielle générative ne perçoit rien de manière sensorielle. Elle ne ressent pas phénoménologiquement les choses. Elle ne se laisse pas toucher d'une manière personnelle par la sensibilité de la conscience expérimentatrice car, en soi, elle n'a ni mémoire sensible, ni intériorité incarnée, ni foi. Par contraste avec ce vide phénoménologique machinique, Sainte Thérèse d'Avila écrit concernant sa propre expérience : « Abîmée et absorbée dans cette Majesté que j'avais vue d'autres fois, je connus une vérité qui est la plénitude de toutes les vérités. Je ne saurais dire comment cela se fit, parce que je ne vis rien. »²⁰ Ici, l'expérience religieuse ne relève pas d'une simple acquisition de connaissances, mais bien d'une expérimentation vécue, traversant la chair, la perception, l'esprit et, pour ainsi dire, l'âme elle-même, dans une intensité débordant parfois ce que la conscience, comme berceau phénoménologique du vécu, peut réellement contenir entièrement. Des expressions comme *abîmée* et *absorbée*, ou encore *la plénitude de toutes les vérités*, traduisent une expérience intérieure débordant la simple cognition, où le sujet se trouve phénoménologiquement traversé par une intensité vécue. C'est précisément pour cela que ce terrain est fécond car on demande aux modèles génératifs de produire de l'image là où ils ne peuvent ni croire, ni frémir, ni douter, ni être traversés dans la chair propre.

Ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas tant ce que la machine exprime, mais comment elle organise formellement une surface signifiante là où, justement, elle ne possède aucun accès ontologique au contenu qu'elle évoque.

En ce sens, ces images deviennent des objets critiques. Elles exposent la zone de tension entre l'intentionnalité du prompteur humain, saturée d'imaginaires, de désirs d'élévation, de références culturelles parfois implicites, et la logique formelle d'un modèle entraîné sur des millions d'images issues de notre culture visuelle. La spiritualité, ici, devient le lieu même de cette tension, un point de friction où la machine, l'algorithme qui ne pense pas, croise l'intensité projetée de notre regard.

¹⁹ DeRoo, N. (2021). "Phenomenology, Spirituality and Religion: Defining a Problem", *Religions*, vol. 12, no 12, art. 1114. <https://doi.org/10.3390/rel12121114>

²⁰ Thérèse d'Avila, S. (1995). *Manuscrit autobiographique*. Dans *Œuvres complètes* (p. 629). Paris, France : Éditions du Seuil. (Œuvre originale publiée au XVI^e siècle)

Ce corpus, celui qui va être le sujet de notre analyse, n'a pas été produit avec des instructions explicitement religieuses ou dogmatiques. Il laisse plutôt la possibilité que la machine fasse apparaître ses propres biais, par l'utilisation de prompts contrôlés et semi-guidés, différenciés à de multiples niveaux. Et pourtant, nous faisons l'hypothèse qu'une cohérence émerge et que, *in fine*, un certain lexique visuel s'installe.

Nous faisons en outre l'hypothèse que la machine mobilise des schémas récurrents, et qu'un éthos computationnel, provenant indirectement du *regard algorithmique latent*²¹ de la machine, pourrait s'esquisser dans le traitement du spirituel. Nous n'avancions pas l'idée qu'il existe une volonté consciente de signifier et d'exprimer une identité vécue de la part de la machine, mais qu'il y a présence d'une condensation de formes héritées, traités d'une manière algorithmiquement située, témoignant d'un regard latent de la machine.

Ce que nous souhaitons étudier est une construction visuelle marquée par l'interférence de multiples forces, les attentes et les expressions affectives et langagières de l'utilisateur, les régularités statistiques du modèle, et les bases de données constituées des images humaines qui constituent l'espace d'apprentissage.

De l'image générée à l'éthos computationnel

C'est de ce croisement que naît ce que nous appelons un éthos computationnel. Une forme de présence figurative perceptible, qui ne provient ni uniquement d'un sujet humain ni uniquement d'une instance machinique en dehors du monde sensible, mais d'une conjonction de structures, de regards projetés, d'agencements esthétiques, d'une véritable co-énonciation constituée de multiples instances. La machine met en scène ce qu'elle ne peut pas comprendre, elle simule une sensibilité sans jamais pouvoir la vivre.

Le titre de ce mémoire, « L'éthos computationnel dans le simulacre de la spiritualité machinique », ne veut pas être simplement métaphorique. Il tente de condenser avec précision

²¹ Ce que nous entendons ici par *regard algorithmique latent* désigne la virtualité structurale de traitement visuel propre à un modèle d'intelligence artificielle générative. Il ne s'agit ni d'une subjectivité, ni d'une intentionnalité consciente, mais d'un champ pré-énonciatif, c'est-à-dire une potentialité formelle inscrite dans l'architecture algorithmique (pondérations neuronales, *embeddings*, fonctions d'attention, structures vectorielles, etc.), apte à produire des images selon certaines régularités stylistiques. Ce regard, bien qu'inactif sans prompt, existe de manière latente et organisée avant toute intervention du prompteur. Le prompt humain vient simplement activer cette tension machinique, en actualisant dans une instance visuelle une trace perceptible de ce champ virtuel de production. L'image produite devient ainsi la manifestation visible de cette virtualité algorithmique, une trace sémiotique du regard non humain inscrit dans la machine, lisible et interprétable par l'humain. C'est à travers cette actualisation que s'engage alors une négociation d'un éthos computationnel, entre machine et destinataire humain.

l'orientation épistémologique de cette recherche, à l'intersection de la sémiotique visuelle, de la phénoménologie de la perception, et d'une interrogation plus large sur les formes contemporaines de production de sens à travers les machines.

Le syntagme « éthos computationnel » désigne l'hypothèse centrale qui traverse ce travail, celle selon laquelle les intelligences artificielles génératives, bien qu'elles soient dénuées de subjectivité, produisent néanmoins des effets de style, des régularités formelles, voire des signatures visuelles, qui sont interprétées par le spectateur humain comme autant d'indices d'une *présence énonciative*. Cette présence n'est donc pas réductible à celui qui rédige le prompt, car il n'est pas maître total sur le produit obtenu, qui trouve son origine dans un vaste enchevêtrement algorithmique, que nous avons nommé plus haut comme le « regard algorithmique latent ». Elle s'enracine dans un essai de compréhension élargie de la notion d'éthos, telle qu'élaborée dans les théories de l'énonciation et de la rhétorique visuelle. Traditionnellement, l'éthos désigne l'image de soi qu'un locuteur construit au sein de son discours, et qui est perçue, ou du moins négociée, par un interlocuteur. Il s'agit d'un construit discursif, performatif et relationnel dans le cadre d'une co-construction dialogique dans une structure interactionnelle.

D'une manière analogue, l'agent algorithmique produit aussi du discours interprétable lorsqu'il génère une image. C'est précisément ici que se justifie la qualification d'éthos. L'image générée est l'actualisation visuelle d'un regard algorithmique latent, une sorte de potentiel formel qui préexiste à toute génération effective, et qui est mobilisé par le prompt de l'utilisateur. Ce potentiel, structuré par les données d'entraînement, les pondérations internes du réseau neuronal, et la logique propre de l'algorithme, constitue une forme de disposition esthétique computationnelle. Autrement dit, le « regard » de l'IAG existe en tant que tension structurelle, non actualisée tant que l'énonciation n'est pas sollicitée via le prompt. Lorsqu'un utilisateur adresse un prompt à l'IAG, il interroge cette virtualité et provoque l'émergence d'un discours visuel. L'image qui en résulte porte la trace de cette activation, et témoigne d'une trace formelle particulière, que l'on peut alors interpréter comme la trace d'un regard latent, qui dans la perception de l'interlocuteur, peut aboutir à la construction de perception d'un éthos computationnel.

L'image générée, tout comme un discours produit par un humain, crée une textualité, c'est-à-dire une structuration sémiotique des éléments visuels qui se donne comme un espace

interprétable, et amène, dans l'échange avec un interlocuteur, la perception d'un éthos. Le texte-image produit par l'IAG est une porte vers le *regard algorithmique* de la machine, et donc dispose des conditions pour une perception phénoménologique d'un éthos émergent. Un éthos d'engendrement, qui ne repose pas entièrement sur la volonté d'un locuteur, mais sur l'activation formelle reposant sur les logiques computationnelles mêmes.

De cette manière, celui qui reçoit l'image produite par l'IA va projeter une image de l'auteur de cette image, ou plus précisément une présence énonciative qui tend à se manifester à travers l'image, alors que cette construction est rattachée à un dispositif algorithmique. Donc, finalement, nous sommes face à un phénomène où le récepteur construit l'image de l'éthos de « quelqu'un »²² à partir d'une image produite essentiellement par un agent algorithmique dans sa base structurale, d'où l'appellation *éthos computationnel*. Ainsi, l'expression « éthos computationnel » tente de désigner cette forme particulière de prise de position énonciative machinique, lisible à travers les régularités stylistiques des images générées, et interprétable par le récepteur. Elle permet de penser ensemble la production d'images, la configuration formelle du regard algorithmique, et la réception interprétative humaine.

La formule « dans le simulacre de la spiritualité machinique » précise le terrain choisi pour démontrer cette hypothèse. Cette formulation permet de préciser le terrain retenu pour l'analyse, à condition d'entendre ici le terme de *simulacre* dans un sens strictement énonciatif. Il ne s'agit pas de désigner une simple imitation du spirituel, ni de suggérer l'existence d'une spiritualité propre à la machine. Ce que les systèmes génératifs produisent n'est pas une expérience spirituelle, mais une construction formelle susceptible d'en simuler certains traits perceptifs, plastiques et esthétiques. Les images ainsi obtenues ne renvoient donc pas à un vécu intérieur, mais à une organisation visuelle qui mobilise, à partir de prompts déjà chargés d'intentionnalité humaine et de ressources culturelles héritées, des formes historiquement associées au registre du spirituel. Le simulacre doit dès lors être compris comme un effet de cohérence sensible

²² Par « quelqu'un », nous ne renvoyons évidemment pas ici à l'existence d'un sujet humain réel identifiable ou d'une subjectivité machinique autonome relevant du monde naturel. Ce terme désigne davantage une construction phénoménologique émergente se constituant dans l'expérience interprétative du sujet récepteur. Il s'agit d'une forme particulière d'artefact cognitif relationnel prenant progressivement sens à travers certaines continuités formelles, stylistiques et énonciatives perçues dans les productions générées. Cette figure interprétable tend alors à recevoir certains attributs habituellement associés à la perception d'un éthos. Toutefois, dans le cadre de notre recherche, cet éthos apparaît spécifiquement au sein d'une interaction humano-machinique structurée, en partie, par les logiques computationnelles sous-jacentes au dispositif génératif.

produit dans l'image, sans qu'un référent vécu ou une intériorité spirituelle n'en garantisse l'origine.

Enfin, le sous-titre « approche sémiotique et phénoménologique des images spirituelles de l'intelligence artificielle générative » ancre la recherche dans sa double méthode. D'un côté, l'analyse sémiotique permet de décrypter les mécanismes visuels, les structures de composition, ainsi que les figures de style inscrites dans les images. De l'autre, l'approche phénoménologique s'attache à comprendre ce qui se joue dans l'expérience perceptive du spectateur. Nous entendons par *approche phénoménologique* une perspective philosophique qui s'intéresse à la manière dont les phénomènes apparaissent à la conscience, plutôt qu'à leur existence objective dans le monde. Autrement dit, il ne s'agit pas tant de déterminer si une chose existe réellement, mais de comprendre comment elle est perçue, vécue et constituée comme sens par un sujet. Dans cette perspective, l'approche adoptée ici s'inscrit dans un cadre phénoménologique, au sens husserlien du terme. Plus précisément, il ne s'agit pas d'interroger l'existence objective d'un sujet à l'origine des productions générées par intelligence artificielle, mais bien de se situer du côté des modalités d'apparition du phénomène pour la conscience. Chez Husserl, la réduction phénoménologique, ou épochè, consiste à suspendre la question de l'existence du monde naturel afin de se concentrer sur la manière dont les phénomènes se donnent à la conscience²³. C'est dans cette logique que peut être appréhendé l'éthos computationnel. En effet, même lorsque le récepteur est pleinement conscient qu'il est face à une production issue d'une intelligence artificielle générative, cela n'implique nullement l'absence d'un effet de présence. Autrement dit, la connaissance de l'origine machinique n'annule pas la possibilité d'une donation phénoménale d'un « quelqu'un », d'une instance qui semble porter une intentionnalité. Cette distinction est fondamentale, dans la mesure où elle permet de déplacer la question de l'éthos du registre ontologique vers le registre phénoménal. L'éthos ne doit alors pas être compris comme l'expression d'un sujet empirique identifiable, mais comme une configuration de sens qui émerge dans l'expérience même du récepteur. Il s'agit d'un phénomène noématique, c'est-à-dire d'un contenu intentionnel tel qu'il est donné à la conscience, indépendamment de toute garantie ontologique quant à son référent.

Dans le prolongement des analyses husserliennes, mais également en écho aux travaux de Merleau-Ponty sur la perception comme mode d'accès incarné au sens²⁴, il devient possible de

²³ Husserl, E. (1950). *Idées directrices pour une phénoménologie* (P. Ricœur, Trad.). Gallimard. (Œuvre originale publiée en 1913)

²⁴ Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard.

penser l'éthos computationnel comme une forme de présence vécue, située dans l'expérience, et non comme une propriété intrinsèque du dispositif technique. Ainsi, la question n'est pas de savoir si un sujet réel se trouve derrière le prompt, ni même de reconstruire une intention auctoriale empirique. Ce type d'interrogation relève d'une autre démarche, de type herméneutique ou sociologique. Ici, l'enjeu est différent : il consiste à analyser les conditions de possibilité de l'émergence d'un éthos dans un contexte d'interaction humain-machine, en tant que phénomène perçu. Dans cette optique, l'éthos computationnel peut être compris comme une figure produite dans et par l'expérience, qui se donne comme présence sans nécessairement renvoyer à une identité située dans le monde naturel. Il s'agit donc moins d'un être que d'un apparaître, moins d'un sujet que d'un effet de subjectivité. Une telle approche permet ainsi de déplacer le regard, de la question de l'origine vers celle de la manifestation, de l'identité vers celle de l'expérience. Elle ouvre la possibilité d'une analyse fine des modalités par lesquelles des formes générées par intelligence artificielle peuvent être investies d'une cohérence, d'une intentionnalité apparente et, finalement, d'un éthos.

**CHAPITRE I — PROLÉGOMÈNES À UNE ANALYSE
SÉMIO-PHÉNOMÉNOLOGIQUE DANS LES IMAGES GÉNÉRÉES PAR IA**

Dans ce premier chapitre, nous proposerons un état de l'art consacré aux différents champs théoriques mobilisés dans le cadre de notre recherche autour du concept d'éthos computationnel. Bien que ce concept constitue une proposition théorique originale de notre part, son émergence s'inscrit au croisement de plusieurs traditions de recherche qu'il apparaît nécessaire de mettre en perspective afin de situer précisément notre réflexion au sein des travaux contemporains portant sur les interactions humano-machiniques, la phénoménologie, la sémiotique ainsi que les formes contemporaines d'énonciation computationnelle.

Ce chapitre aura ainsi pour objectif de clarifier les principaux fondements conceptuels et terminologiques nécessaires à notre théorisation. Nous y interrogerons notamment les notions d'éthos, de structuration du sens, de présence relationnelle et discursive, de co-énonciation humano-machinique, d'intentionnalité, de donation phénoménale ainsi que les différentes approches contemporaines des intelligences artificielles génératives. L'enjeu sera également d'identifier les limites des approches actuelles lorsqu'il s'agit de penser l'émergence de formes de présence interprétables dans les interactions avec les systèmes conversationnels et génératifs contemporains.

Dans cette perspective, ce chapitre permettra également de poser précisément les hypothèses centrales de notre recherche ainsi que le cadre conceptuel dans lequel nous inscrivons l'éthos computationnel. En finalité, nous y présenterons en détail le corpus mobilisé dans notre analyse, les critères de sa constitution ainsi que les choix méthodologiques ayant guidé sa sélection et son traitement analytique.

1. État des lieux des recherches sur les IA génératives et l'énonciation visuelle

L'essor des intelligences artificielles génératives, telles que DALL·E, Midjourney ou Stable Diffusion, marque un tournant dans les modalités de production et de réception des images. Du côté des sciences informatiques, les recherches se sont concentrées principalement sur la performance des modèles, la qualité visuelle, la fidélité sémantique au prompt, la réduction des biais et optimisation de l'architecture neuronale. Dans cette perspective, l'IA est envisagée comme un outil technique dont les productions doivent être évaluées selon des critères de précision, de diversité et de réalisme. Dans ce contexte, les travaux²⁵ consacrés aux générateurs d'images, se sont organisés selon une rationalité de la performance, où l'image vaut d'abord comme sortie d'un dispositif à optimiser, et où l'innovation se mesure par des gains observables en photoréalisme, en alignement texte-image, en diversité des échantillons, en robustesse des procédures d'évaluation et en efficacité architecturale, comme on le voit très clairement dans les travaux fondateurs autour de DALL·E et des modèles de diffusion à forte fidélité, qui explicitent précisément ces objectifs en termes de qualité visuelle, de similarité au texte et de diversité contrôlée²⁶, ou encore dans l'architecture « Imagen », où l'accent est mis sur la haute-fidélité, le réalisme et l'alignement sémantique au prompt, avec l'introduction d'outils d'évaluation comme « DrawBench » afin de comparer systématiquement les modèles sur des critères de qualité et d'adéquation texte image²⁷.

1.1 L'image générée comme agent de reconfiguration

Dans ce cadre, l'IA est pensée comme un instrument de synthèse visuelle dont les productions doivent être calibrées, et rendues prédictibles selon des métriques ou des protocoles d'annotation humaine, et même lorsque la question des biais surgit, elle est souvent abordée dans une perspective de « quantification », c'est-à-dire comme un problème de distribution statistique et de stéréotypes amplifiés qu'il s'agit de mesurer puis de réduire, comme le

²⁵ Gatys, L. A., Ecker, A. S., & Bethge, M. (2016). *Image style transfer using convolutional neural networks*. In *Proceedings of the IEEE Conference on Computer Vision and Pattern Recognition* (pp. 2414–2423). <https://doi.org/10.1109/CVPR.2016.265>

²⁶ Ramesh, A., Dhariwal, Prafulla & Nichol, Alex & Chu, Casey & Chen, Mark. (2022). Hierarchical Text-Conditional Image Generation with CLIP Latents. arXiv preprint, SRH University Berlin, 10.48550/arXiv.2204.06125.

²⁷ Saharia, C. et al. (2022). Photorealistic Text to Image Diffusion Models with Deep Language Understanding.

montrent les études dédiées aux stéréotypes démographiques et à leur amplification à grande échelle dans les systèmes de génération accessibles au grand public²⁸.

Or, à mesure que ces modèles se diffusent hors des laboratoires, un autre régime de questionnement s'impose, plus spécifiquement dans les sciences humaines et sociales, où l'image générée cesse d'être seulement un « *output* » à noter et devient un opérateur culturel, une cristallisation de normativités visuelles, un agent de reconfiguration des régimes de visibilité et même, parfois, un foyer de reconfiguration épistémologique, au sens où elle modifie ce que nous reconnaissons comme preuve ou encore comme style. C'est dans cette direction que s'inscrivent des travaux de théorie et de critique de la culture visuelle qui déplacent l'attention du simple fonctionnement technique vers les effets concrets à nos catégories perceptives. Par exemple, lorsque Joanna Zylińska interroge l'art IA comme symptôme et comme dispositif culturel, c'est-à-dire comme une machine à produire des visions qui façonnent nos attentes esthétiques et nos récits sur la créativité, nous sommes clairement dans une telle contextualisation de prisme d'analyse²⁹.

À cette ligne esthétique et médiatique s'ajoute une critique explicitement épistémologique et politique, c'est exactement ce que problématisent Pasquinelli et Joler lorsqu'ils décrivent l'IA comme instrument d'extractivisme cognitif et cartographie des limites de la *mécanisation de la raison*, ce qui permet de faire apparaître la dimension historiquement située et politiquement orientée de ce que les sciences informatiques décrivent souvent comme neutralité technique³⁰.

Enfin, il est quand même utile de mentionner, dans le cadre de cette recherche, que Kate Crawford a donné à cette inflexion une forme de synthèse majeure en montrant que l'IA doit être comprise comme un assemblage planétaire de ressources, de travail, d'institutions et de pouvoirs, et qu'elle reconfigure aussi les conditions de ce qui est rendu visible, dicible et calculable, autrement dit les conditions mêmes d'un certain type de savoir et d'un certain type de regard³¹.

²⁸ Bianchi, F., Kalluri, P., Durmus, E., Ladhak, F., Cheng, M., Nozza, D., Hashimoto, T., Jurafsky, D., Zou, J. et Caliskan, A., "Accessible Text-to-Image Generation Amplifies Demographic Stereotypes at Scale", dans *Proceedings of the 2023 ACM Conference on Fairness, Accountability, and Transparency (FAccT '23)*, New York, ACM, 2023, p. 1493-1504, <https://doi.org/10.1145/3593013.3594095>.

²⁹ Zylińska, J. (2022) *AI Art: Machine Visions and Warped Dreams*, p.75-87. Open. Humanities Press, 2020.

³⁰ Pasquinelli, M., Joler, V. (2021). *The Nooscape manifested: AI as instrument of knowledge extractivism*.

³¹ Crawford, K. (2021). *Atlas of AI: Power, Politics, and the Planetary Costs of Artificial Intelligence*.

Ainsi, on peut dire sans forcer le trait que l'écart entre ces deux traditions ne tient pas seulement à des objets différents mais à deux ontologies implicites de l'image générée, d'un côté une image comme performance mesurable et alignement à optimiser, de l'autre une image comme événement culturel, esthétique et épistémique qui agit sur nos manières de percevoir.

L'analyse sémiotique des images produites par l'IA co-structure la recherche sur le sujet. C'est dans ce contexte que s'inscrit le Séminaire international de sémiotique à Paris, coordonné par Maria Giulia Dondero et Juan Alonso Aldama, à la Maison Suger (FMSH). Le cycle 2024–2025, intitulé « *Intelligence artificielle générative et nouveaux enjeux sémiotiques : traduction et appropriations créatives* », constitue une contribution majeure à la structuration de ce champ émergent. Les interventions proposées dans ce cadre explorent les implications sémiotiques des images générées, à travers une pluralité d'approches.

D'autres chercheurs, comme Pierluigi Basso Fossali, ont mis en lumière les formes poétiques et figuratives à l'œuvre dans les IA, en évoquant, notamment, *le concept de signatures figuratives* et de *poétiques hétéro-génératives*³². Ces contributions témoignent de l'effort actuel pour penser les IA génératives comme des dispositifs d'énonciation visuelle, dont les productions relèvent d'un régime discursif spécifique, fondé sur la computation, la sélection statistique et la réactivation stylistique de formes héritées, ancrées dans les immenses bases de données qui servent de support structurel premier aux intelligences artificielles génératives.

En parallèle, des études critiques sur les biais dans les systèmes d'IA visuelle, telles que celles d'Abeba Birhane, ont mis en évidence la charge idéologique implicite que ces technologies véhiculent³³. Les images générées par IA tendent, par exemple, à reproduire des stéréotypes de genre, de race ou de classe sociale, issus des bases de données d'entraînement. Si ces recherches contribuent à dévoiler les structures de pouvoir qui sous-tendent les systèmes génératifs, elles mobilisent rarement une lecture sémiotique du style, de l'énonciation ou de ce que nous pourrions appeler l'éthos computationnel, entendu ici comme l'éthos perceptible et négocié à travers la réception de l'image générée, qui est fondamentalement une textualité.

Il en résulte que l'approche sémiotique des IA génératives visuelles demeure en phase d'émergence. Les concepts fondamentaux que sont le point de vue, la subjectivité simulée ou

³² Basso Fossali, P. (2024). Signatures figuratives et poétiques hétéro-génératives assistées : vers une nouvelle écologie des images. Séminaire International de Sémiotique à Paris, France.

³³ Birhane, A. (2021). Algorithmic injustice: A relational ethics approach. *Patterns*, 2(2), 100205. <https://doi.org/10.1016/j.patter.2021.100205>

encore la cohérence stylistique dans ce contexte, commencent à faire l'objet d'élaborations théoriques, mais des formalisations systématiques et des protocoles d'analyse rigoureux vont encore, à l'avenir, sans doute continuer d'émerger. En cela, cette recherche espère contribuer à la structuration d'une sémiotique computationnelle, à même de saisir les mutations contemporaines de l'image à l'ère algorithmique.

1.2 L'énonciation visuelle au prisme de la sémiotique

La notion d'*énonciation*, en tant que moment d'actualisation d'un énoncé par un sujet dans une situation donnée, constitue un pilier de la linguistique structurale du XXe siècle. Elle a été élaborée notamment par Émile Benveniste, qui distingue entre *énoncé* (produit langagier stabilisé) et *énonciation* (acte de production situé)³⁴. Si cette distinction prend naissance dans l'étude du langage verbal, elle a progressivement été transposée à d'autres systèmes sémiotiques, au premier rang desquels figure l'image. Cette transposition repose sur une relecture fondamentale du postulat selon lequel toute production de signes, y compris visuels, engage une instance d'énonciation, c'est-à-dire la source ou la position à partir de laquelle un discours est produit et dressé, qu'elle soit implicite ou bien, à l'ère actuelle, machinique.

Cette extension de la notion d'énonciation au domaine du visuel s'est progressivement imposée au sein de la sémiotique, notamment à travers les travaux de Jacques Fontanille³⁵, de Jean-François Bordron³⁶, de Maria Giulia Dondero³⁷ ou encore du Groupe μ ³⁸. L'image y est comprise non pas comme une simple reproduction du monde visible, mais comme une construction discursive, dotée de régularités formelles, de choix de cadrage, de focalisation, de chromatisme et de composition, qui manifestent un point de vue structuré mais aussi inévitablement structurant. Autrement dit, l'image est énoncée, parce qu'elle ne se contente pas de montrer, elle oriente, hiérarchise, interprète, elle prend position sur le réel, un réel dont elle sera toujours une faible partie orientée.

Dans un ouvrage de Pierluigi Basso Fossali et Maria Giulia Dondero, intitulé « Sémiotique de la photographie », il est écrit que « la mémoire instanciative signifiée par le texte (et pour cela

³⁴ Benveniste, É. (1974). L'appareil formel de l'énonciation. Dans *Problèmes de linguistique générale II* (pp. 49-76). Paris, France : Gallimard.

³⁵ Dondero, M. G. (2021). La sémiotique visuelle par Jacques Fontanille. In D. Bertrand & I. Darrault (Eds.), *A même le sens. Hommage à Jacques Fontanille* (pp. 502-512). Limoges, France: Lambert Lucas.

³⁶ Bordron J.-F., Dondero, M.G. (2021), *Les langages de l'image. De la peinture aux Big Visual Data*, Paris, Hermann, 2020. Actes Sémiotiques, (124). <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/6805>

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Groupe μ . (1992). *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Seuil.

appelée discursive) ne coïncide pas nécessairement avec le processus qui a “réellement” été à la base de la production photographique.³⁹ » Le raisonnement en question nous est particulièrement utile pour notre conceptualisation théorique pour la raison que dans les deux cas, que ce soit pour la photographie dont traite l’ouvrage, ou pour les images de l’IAG dont il est question dans ce mémoire, l’image visuelle ne témoigne pas d’un événement objectif, mais constitue un artefact d’énonciation, elle actualise une tension entre un régime latent et une production formelle qui, elle, est déjà une interprétation, une mise en forme discursive. À ce titre, les images IA ne doivent pas être comprises comme des effets techniques bruts, mais bien comme des discours visuels construits, au sein desquels se déploient des régularités et des cadrages à la fois visuels et idéologiques. Ces images ne sont pas produites par un sujet intentionnel au sens traditionnel, mais par un dispositif computationnel fondé sur des corrélations statistiques, des bases de données d’apprentissage et des mécanismes d’optimisation. Dans cette optique, l’IA ne serait plus simplement un outil, mais un acteur énonciatif distribué, produisant des énoncés visuels régis par une logique interne propre.

1.3 De la parole au visuel : déplacer les cadres de l’énonciation

L’image, loin d’être un simple objet représentatif ou une traduction directe et impartiale du monde visible, constitue un discours visuel à part entière. À travers des choix de cadrage, de composition, de lumière, de perspective ou de saturation, une image manifeste une organisation sémiotique orientée, qu’il convient d’analyser en tant qu’acte discursif. Il est aussi question d’une syntaxe de l’image, car toute image est une construction, et non pas des moindres. Cela est tout à fait explicitement expliqué lorsque Dondero explicite, et nous citons ici : « L’image, comme tout énoncé, est un tissu, un tout de signification, qui institue des corrélations particulières entre plan de l’expression et plan du contenu via l’instance médiatrice de l’énonciation. Cela nous permet d’affirmer que l’image, comme le texte verbal, n’est pas une pure somme de signes et qu’elle possède une syntaxe signifiante qui fait partie de son organisation discursive propre »⁴⁰. Dans cette perspective, on peut expliciter que toute image est énoncée, même en l’absence d’un locuteur identifiable.

³⁹ Basso Fossali, P. et Dondero, M. G. (2011), p.264. Sémiotique de la photographie. Université de Limoges. <https://doi.org/10.25965/ebooks.233>

⁴⁰ Dondero, MG. (2008). La sémiotique visuelle entre principes généraux et spécificités. A partir du Groupe μ 1. Nouveaux Actes Sémiotiques [en ligne]. Actes de colloques, 2008, Le Groupe μ . Quarante ans de rhétorique – Trente-trois ans de sémiotique visuelle. Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3286>

Dans le cas de l'image générée par IA, qui est aussi un *énoncé*, elle ne résulte pas d'un choix humain individuel uniquement mais d'un processus automatisé. Pourtant, ces images peuvent donner l'illusion potentielle d'une cohérence compositionnelle, comme si elles étaient issues d'un même regard. À ce titre, elles manifestent une forme d'agentivité simulée car elles semblent avoir été produites par une orientation subjective, alors qu'elles résultent d'un traitement statistique du langage et des données visuelles. Cette idée trouve un écho dans les travaux de Lia Magee, Vanicka Arora et Luke Munn, qui évoquent la possibilité d'un biais algorithmique, entendu non comme conscience, mais comme système de régularités dans la production de sens dans la co-construction dialogique humano-machinique. Dans les travaux en question⁴¹, ces chercheurs affirment l'hypothèse que « le modèle fonctionne comme la condensation de désirs sociaux souvent contradictoires, exprimés via Internet et intégrés à des données d'entraînement, qui doivent ensuite être régulées et réprimées. Cette structure fondamentale peut toutefois être réorientée par incitation, de sorte que le modèle s'identifie au sujet humain immédiat et lui transfère ses engagements. En retour, ces productions automatisées du langage peuvent amener le sujet humain à projeter son agentivité sur le modèle, engendrant parfois d'autres formes de contre-transfert⁴² ». Le traitement par IA est orienté par la structure de l'algorithme, les biais de la base de données d'entraînement, les pondérations internes, ce qui constitue ce que nous appelons son *regard* dans ce mémoire, et les instructions données par l'utilisateur. C'est cette orientation qui rend, en partie, possible une interprétation énonciative, même en l'absence de sujet unique et intentionnel.

1.4 Historicité d'un tournant computationnel : l'expérience de Michael Noll

Quand il est question de la juxtaposition du *regard machinique* et du regard humain, comme il est question dans notre recherche, le livre *Artificial Aesthetics*⁴³ de Lev Manovich et Emanuele Arielli constitue une ressource théorique majeure pour interroger la réception esthétique des images produites par des dispositifs computationnels, en particulier dans le contexte de l'intelligence artificielle générative. Plutôt que de se limiter à une analyse technologique ou algorithmique, les auteurs s'efforcent de situer les œuvres issues de l'IA dans un horizon culturel, perceptif et interprétatif.

⁴¹ Magee, L., Arora, V. et Munn, L., (2022). "Structured Like a Language Model: Analysing AI as an Automated Subject", *arXiv*, arXiv:2212.05058, <https://doi.org/10.48550/arXiv.2212.05058>.

⁴² Magee, L., Arora, V. et Munn, L., (2022). "Structured Like a Language Model: Analysing AI as an Automated Subject", *arXiv*, arXiv:2212.05058, <https://doi.org/10.48550/arXiv.2212.05058>.

⁴³ Manovich, L., & Arielli, E. (2024). *Artificial aesthetics*. <https://manovich.net/index.php/projects/artificial-aesthetics>

L'un des passages les plus significatifs de l'ouvrage revient sur une expérience fondatrice conduite en 1966 par Michael Noll. Dans cette étude, Noll demanda à un programme informatique de générer une composition graphique mimant le style géométrique de Piet Mondrian, notamment sa célèbre œuvre *Composition with Lines* (1917). L'image générée fut ensuite confrontée, auprès d'un groupe de participants, à une reproduction manuelle inspirée du même tableau. Les résultats furent particulièrement révélateurs : 59 % des personnes interrogées préférèrent l'image produite par l'ordinateur, et seulement 28 % identifièrent correctement cette image comme étant d'origine non humaine. Cette expérience met en évidence un phénomène central, qui est qu'une organisation visuelle produite par un système algorithmique peut être perçue comme cohérente, indépendamment de toute origine humaine dans le caractère absolu. Et ici, par *caractère absolu*, nous entendons le fait que le résultat ne peut être rapporté à une origine unique et pleinement maîtrisée. Dans le contexte de la production par intelligence artificielle générative, l'image ne résulte pas uniquement d'une intention humaine médiatisée par des outils passifs, mais d'une co-actualisation entre un prompt humain et des prédispositions algorithmiques. Dès lors, l'instance énonciative ne peut être localisée de manière stable dans un sujet unique, dans la mesure où le résultat dépend de l'actualisation, située et en partie imprévisible, d'un « regard algorithmique latent » sur lequel l'utilisateur ne détient pas un contrôle absolu.

Donc, la préférence exprimée par les participants pour l'image artificielle ne peut être réduite à une simple erreur de jugement mais elle tend à traduire, au contraire, une reconnaissance d'un style perçu, d'un équilibre formel jugé pertinent, et donc possiblement d'un éthos esthétique attribué par projection interprétative. L'intérêt de cet épisode est qu'il anticipe, de plusieurs décennies, la possibilité d'un régime énonciatif sans locuteur unique, où la valeur esthétique ne dépend plus de l'intention, mais de la stabilisation formelle et de la réception.

Manovich prolonge cette réflexion en montrant comment, entre 2013 et 2020, les dispositifs de capture photographique intégrés aux smartphones ont vu leur efficacité se renforcer grâce à l'intégration de l'intelligence artificielle. Il observe que ces appareils permettent aujourd'hui de produire, dans presque toutes les conditions, des images visuellement équilibrées, bien exposées et d'une netteté optimale, sans intervention humaine sur les réglages⁴⁴. La qualité de ces images dépasse parfois celle obtenue avec des appareils professionnels non assistés par IA.

⁴⁴ Manovich, L., & Arielli, E. (2024), p.36. Artificial aesthetics. <https://manovich.net/index.php/projects/artificial-aesthetics>

Ainsi, l'acte photographique devient un processus où la machine s'empare des paramètres décisionnels que l'humain ne maîtrise plus, tout en produisant une image que le regard perçoit comme harmonieuse, expressive, et parfois même signée.

Ces exemples démontrent que l'énonciation visuelle ne peut plus être comprise uniquement dans une perspective anthropocentrée. Ce que ces artefacts visuels déclenchent, c'est une reconnaissance, une forme de consistance perceptive que la phénoménologie de la réception permet de penser : l'image agit sur la conscience non parce qu'elle est l'expression d'un *moi* ou d'un corps, mais parce qu'elle présente une structuration signifiante à même de déclencher une adhésion interprétative. Dans ce sens assez particulier, l'expérience de Noll et les observations de Manovich permettent de poser un cadre dans lequel l'éthos computationnel ne procède pas d'une subjectivité en acte de la machine, mais d'une configuration de traits visuels stabilisés provenant du *regard algorithmique*, suffisante pour susciter l'effet d'un énonciateur implicite.

Le récepteur, en projetant ses cadres culturels, ses habitudes visuelles et ses régimes d'attente sur l'image, opère une suture, il reconstitue une instance productrice là où il y a un agencement algorithmique.

2. La notion d'éthos : du discours à l'image, du sujet au dispositif

Sachant que notre recherche est intimement liée aux théories du discours et, donc, de l'éthos, il est important de le situer scientifiquement. L'*éthos*, concept hérité de la rhétorique antique et réactivé par les sciences du langage contemporaines, désigne l'image que le locuteur construit de lui-même à travers son discours. Cette image résulte d'un travail discursif, d'une scénographie de soi destinée, le plus souvent, à persuader, à établir une légitimité, ou à rendre crédible une parole. Si l'éthos fut historiquement réservé au locuteur humain, il n'est pas dénué de sens, aujourd'hui, de le penser dans le cadre d'un déplacement théorique, dans le contexte des technologies numériques.

Selon Aristote, le discours rhétorique repose sur trois piliers : le *logos* (la logique de l'argumentation), le *pathos* (l'émotion suscitée) et l'*éthos* (le caractère du locuteur tel qu'il est perçu). L'éthos est ainsi l'image de l'orateur construite dans le discours et par le discours. Il ne renvoie pas nécessairement à la personne réelle du locuteur, mais à une figure énonciative

façonnée pour apparaître comme digne de foi, compétente, bienveillante (Aristote, *Rhétorique*, I, 2, 1356a)⁴⁵.

Ce concept a été réactualisé par Dominique Maingueneau (2002), qui distingue⁴⁶ :

- l'*éthos prédiscursif* : la figure du locuteur issue de son statut social, de son institutionnalité,
- l'*éthos discursif* : la manière dont il se construit dans le texte à travers son positionnement, son style, son attitude langagière,
- l'*éthos perçu* : la réception interprétative de cette image par les destinataires.

Dans tous les cas, l'éthos n'est pas un simple reflet d'une personnalité, il est le produit d'un travail d'énonciation. Il engage le corps, la voix, le rythme, les choix de formulation, autant d'éléments qui, dans le cas de l'image, se traduisent par des paramètres visuels, tels que la composition, la palette chromatique, le choix des motifs, l'esthétique générale. Évidemment, l'éthos n'est pas réductible aux éléments présents dans le discours, car il est toujours le résultat d'une négociation avec l'interlocuteur qui reçoit le discours et y projette ses constructions. La sémiotique visuelle et la rhétorique de l'image ont, depuis les travaux du Groupe μ ⁴⁷, posé les jalons pour penser les théories de l'énonciation, lesquelles sont indissociables des théories sur l'éthos. Une image, tout comme un texte, peut mettre en scène un point de vue. L'éthos devient alors visuellement perceptible, car il est dans la manière de représenter les sujets, dans le style graphique, dans l'orientation émotionnelle ou idéologique de l'image, mais surtout dans l'œil de celui qui regarde le discours visuel produit. En ce sens, les IA génératives produisent non seulement des images, mais surtout des structures interprétables, qui sont une nécessité pour la co-construction d'un éthos perçu.

Il convient, à ce stade, d'opérer une distinction terminologique sur trois termes que nous avons évoqués jusqu'à présent, entre *éthos*, *identité* et *posture*, afin d'éviter toute confusion conceptuelle. Ces trois notions, bien que proches dans leur rapport à la subjectivité, ne renvoient pas au même régime d'analyse.

⁴⁵ Aristotle. The "Art" of Rhetoric. Freese, John Henry, translator. (1926). London: William Heinemann, Ltd.; Cambridge, MA, Harvard University Press, (printing).

⁴⁶ Maingueneau, D. (2002). Problèmes d'éthos. In: *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°113-114, p. 55-67.

⁴⁷ Groupe μ (Edeline, F., Klinkenberg, J.-M., & Minguet, P.). (1992). *Traité du signe visuel : Pour une rhétorique de l'image*. Paris : Seuil.

L'identité peut être comprise comme l'ensemble des propriétés attribuables à un sujet en tant qu'entité relativement stable, inscrite dans une continuité biographique, sociale ou symbolique. Elle renvoie à ce qui est, ou est supposé être, constitutif d'un individu ou d'un collectif, indépendamment des situations d'énonciation spécifiques dans lesquelles il se trouve engagé⁴⁸.

La posture, quant à elle, désigne davantage une prise de position située, souvent stratégique, adoptée par un sujet dans un contexte donné. Elle implique une forme de réflexivité et de mise en scène de soi, dans laquelle le sujet ajuste son positionnement en fonction d'un cadre interactionnel, institutionnel ou discursif. La posture est ainsi liée à une intentionnalité plus directement assignable, et à une forme de maîtrise, au moins partielle, de son inscription dans le discours⁴⁹.

L'éthos, en revanche, ne saurait être réduit ni à une identité préexistante, ni uniquement à une posture intentionnellement construite⁵⁰. Il renvoie à une configuration de sens perçue par un récepteur, à une image du locuteur qui émerge dans et par le discours lui-même⁵¹. Autrement dit, l'éthos relève moins de ce que le sujet est ou fait volontairement, que de ce qu'il donne à percevoir, parfois de manière partiellement involontaire ou non maîtrisée. Il s'agit d'un effet, d'une forme de présence discursive qui se constitue dans la réception, à partir d'indices formels, stylistiques et sémiotiques.

Cette distinction devient particulièrement opérante dans le cadre des productions générées par intelligence artificielle. En effet, dans un tel contexte, l'identité d'un sujet producteur ne peut être clairement établie, et la notion de posture se trouve fragilisée par l'absence d'un agent intentionnel unifié maîtrisant l'ensemble du processus de production. Pourtant, un effet d'éthos peut potentiellement persister, voire se trouver renforcé, dans la mesure où le récepteur est confronté à des formes organisées qui donnent lieu à une impression de cohérence, d'intentionnalité et de présence.

⁴⁸ Ricoeur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris, France : Éditions du Seuil.

⁴⁹ Meizoz, J. (2007). *Postures littéraires : Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève, Suisse : Slatkine Érudition.

⁵⁰ Amossy, R. (2010). *La présentation de soi : Ethos et identité verbale*. Paris, France : Presses Universitaires de France.

⁵¹ Maingueneau, D. (2014). *Discours et analyse du discours*. Paris, France : Armand Colin.

Dès lors, l'éthos computationnel peut être compris comme une forme d'éthos qui peut être dissociée de toute identité stable et de toute posture intentionnelle clairement assignable. Il se constitue comme un effet émergent, résultant de l'interaction entre des prédispositions algorithmiques, des inputs humains et les opérations interprétatives du récepteur. Ce déplacement permet de penser l'éthos non plus comme l'expression d'un sujet, mais comme une figure perceptive produite dans un espace d'énonciation distribué, où l'origine se trouve à la fois diffuse, médiatisée et partiellement indéterminée.

2.1 L'émergence d'un *éthos* computationnel : construction ou projection ?

Le questionnement central de ce mémoire peut se formuler en deux questions : Comment l'éthos computationnel peut-il émerger dans la réception d'images générées par intelligence artificielle, à partir de régularités formelles issues de processus génératifs, alors même que ces images ne relèvent pas d'une énonciation humaine uniquement ? Si un tel éthos se négocie dans l'esprit du récepteur au moment de la réception, quels en sont les mécanismes, les médiations cognitives et les formes concrètes de projection dans le cas de nos images à caractère spirituel ?

Nous faisons l'hypothèse que les images générées dans le cadre de notre expérimentation ne seront pas neutres d'éthos. Si elles ne reposent pas uniquement sur l'intention d'un sujet humain identifiable, elles n'en demeurent pas moins structurées par des régularités visuelles issues du fonctionnement du système génératif. Ces régularités orientent la réception sans déterminer à elles seules un sens univoque.

Dans cette perspective, l'éthos ne sera pas appréhendé comme une donnée intrinsèque de l'image, mais comme une construction interprétative produite par les sujets exposés à celle-ci dans le cadre expérimental. Nous faisons donc l'hypothèse que la confrontation à ces images donnera lieu à une projection d'éthos de la part des participants. C'est ce processus de négociation entre structures visuelles produites par la machine et activité interprétative du récepteur que nous désignons comme éthos computationnel.

2.2 L'éthos computationnel, une hypothèse d'un effet situé

L'enjeu de ce travail n'est donc pas d'attribuer à l'intelligence artificielle une intention comparable à celle d'un auteur humain, mais d'analyser les conditions dans lesquelles une image générée peut être reçue comme porteuse d'une certaine consistance énonciative. L'éthos

computationnel désigne ainsi moins une propriété stable qu'un phénomène relationnel, qui émerge dans la rencontre entre les logiques formelles du système et les cadres de lecture mobilisés par le récepteur. Un dernier point mérite d'être soulevé, qui est celui des implications idéologiques de l'éthos computationnel. L'éthos computationnel ainsi produit, s'il se produit, est toujours socialement situé. Cela implique que l'analyse de l'éthos computationnel ne peut se limiter à une lecture stylistique. Elle doit également intégrer une dimension critique, attentive à la manière dont les machines reproduisent ou reconduisent des imaginaires normés, des stéréotypes, des asymétries de représentation. Le style, dans ce contexte, devient un espace d'exercice du pouvoir de la représentation.

3. Cadre théorique et méthodologique

Ce mémoire adopte une approche croisée en sémiotique visuelle et en phénoménologie de la réception afin d'interroger la possibilité d'un éthos computationnel dans les images générées par intelligence artificielle. Il s'agit ici de comprendre comment un effet d'énonciation peut être construit par un regard humain dans le cas des images de l'IAG.

3.1 Choix méthodologiques

La méthode retenue dans ce mémoire repose sur une double analyse :

1. Une analyse sémiotique visuelle, permettant d'identifier les régularités formelles, les schèmes compositionnels, les motifs visuels et les écarts stylistiques entre différents modèles génératifs (tels que Midjourney, DALL·E, Stable Diffusion, etc.).
2. Une approche phénoménologique de la réception, visant à décrire comment l'interprète donne sens à l'image et perçoit, ou non, une forme de cohérence stylistique ou de présence intentionnelle.

L'articulation de ces deux axes permet d'aborder les images générées à la fois comme objets signifiants et comme expériences visuelles vécues. En mobilisant la phénoménologie, on ne se contente pas d'observer les traits visuels présents dans l'image : on s'intéresse à la manière dont ceux-ci s'actualisent dans la conscience de l'observateur, et deviennent porteurs d'un sens perçu, parfois même d'une voix implicite.

3.2 Corpus et modalités d'analyse

Le corpus est constitué d'un ensemble d'images générées par différents modèles d'intelligence artificielle à partir de prompts spécifiques, contrôlés et comparables. Les images seront analysées selon plusieurs axes :

- régularités chromatiques et formelles,
- récurrence de motifs ou de compositions,
- traitement stylistique implicite,
- effet de cohérence perçu.

Une attention particulière sera portée à la différenciation stylistique entre les modèles (Midjourney, DALL·E, etc.), dans la mesure où chaque modèle tend à produire des images reconnaissables, comme s'il disposait d'une forme d'éthos implicite.

Enfin, les images feront l'objet d'une interprétation phénoménologique, où seront décrites les impressions, interprétations spontanées et perceptions stylistiques d'un observateur humain. Cela permettra de croiser les résultats sémiotiques avec les effets de réception, et de voir dans quelle mesure un éthos computationnel se manifeste dans l'expérience sensible.

Nous invitons à ne pas réduire l'énonciation à la présence d'un auteur humain et de son point de vue en tant qu'auteur, mais à envisager l'image comme un espace de structuration du sens, où certaines marques, même diffuses, peuvent faire trace. Ce déplacement permet d'aborder les productions générées par IA sans les rabattre immédiatement sur un défaut d'intention, mais en examinant les régularités qui les caractérisent comme autant de signes d'une organisation. L'énonciation est alors appréhendée comme un effet structurant du dispositif lui-même, et non comme la trace d'un *moi* unique créateur. Ce positionnement trouve un prolongement clair dans l'article collectif *Aspects of AI semiotics*⁵², qui éclaire les enjeux soulevés par l'IA générative au prisme de l'énonciation, de l'*agency* et de la créativité computationnelle. L'image générée par IA ne peut être comprise uniquement comme un artefact visuel isolé, mais comme le produit d'un enchevêtrement d'instances énonciatives hétérogènes, humaines, machiniques, archivistiques, agissant à des niveaux différents de l'acte de signification. L'article⁵³ met en avant la notion de « méta-perspective » de la machine, une forme de « surveillance de soi » émergente au sein de la chaîne opératoire algorithmique⁵⁴. Dans ce cadre, les bases de données ne sont pas de simples réservoirs techniques, mais des archives culturelles réinterprétées par l'IA dans un mouvement de sédimentation et de reconfiguration. Les processus de génération s'appuient sur un espace latent, croisant données statistiques et héritages visuels. L'attention portée aux modalités de recomposition, aux logiques d'inférence, et à la circulation entre textes, prompts et images invite à repenser la création de l'image générée non pas comme un acte de surgissement subjectif, mais comme une propriété émergente d'un système à multiples couches⁵⁵.

⁵² Dondero et al, (2025). p.2. *Aspects of AI semiotics*.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Ramesh, A., Dhariwal, P., Nichol, A., Chu, C., & Chen, M. (2022). Hierarchical Text-Conditional Image Generation with CLIP Latents.

Cette perspective peut être mise en perspective, pour comprendre ses effets, avec une approche phénoménologique, notamment telle que formulée par Merleau-Ponty, où toute perception est habitée⁵⁶. Le regard humain, même en l'absence d'un énonciateur explicite, tend à interpréter une forme comme expressive, orientée, signifiante, porteuse de quelque chose, elle n'est pas simplement une chose donnée, mais elle est le socle possible à la sensorialité et à la projection de pensée. En d'autres termes, percevoir, c'est toujours déjà projeter une logique personnelle, mais dans le même temps socialement située et culturellement située, sur le visible. Une image n'est jamais isolée, dans le sens où elle est interprétée à travers une bibliothèque interne de formes et de genres. C'est en cela qu'un style peut être perçu, non par l'intention d'un sujet uniquement, mais par la récurrence de certains agencements, la fréquence de certaines structures. Cette approche est précieuse pour étudier les images générées par IAG, à travers une analyse comparée, il est possible d'identifier des tendances, des préférences formelles ou semi-formelles et des types de composition. Ainsi, Midjourney est parfois associé à des effets picturaux profonds, des textures sombres, des contrastes marqués⁵⁷. DALL·E, de son côté, privilégie des compositions plus centrées, une gamme plus neutre, souvent plus réaliste⁵⁸.

Si l'auteur est mort, comme dirait Roland Barthes, alors l'image devient un espace de lecture ouverte⁵⁹, où le sens se construit dans l'acte interprétatif⁶⁰. Cette situation hybride de l'image de l'IAG donne lieu au fait que le sens se construit dans l'interaction entre la machine, son *regard algorithmique latent*, le prompt, et la projection de l'interprète, et non pas uniquement dans un auteur absolu. Ce cadre théorique permet ainsi de dépasser l'idée d'une opposition entre humanité et machine. Il ouvre la voie à une compréhension fine des images générées, non pas uniquement comme des artefacts, mais comme formes visuelles issues d'un processus technique marqué par une empreinte humaine, l'empreinte formelle d'une mémoire collective encodée dans les données, transmise par l'algorithme, et reconnue par la perception. C'est dans cet entrelacement entre régularités visuelles, systèmes de génération, et réception phénoménologique que se déploie la possibilité d'un éthos computationnel.

⁵⁶ Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*.

⁵⁷ Dondero, M.G. (2025). « Enunciative Praxis and Enregisterment in the Domain of Generative Artificial Intelligence ». *Semiotic Review*. DOI : 10.71743/bwf80g96.

⁵⁸ Vass, K. (2025). *History of AI – DALL-E and Midjourney*.

⁵⁹ Eco, U. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Grasset, 1985.

⁶⁰ Barthes, R. (1967). *The Death of the Author*. Aspen, no. 5–6

4. Exploration sémiotique et phénoménologique du corpus généré : production, analyse et interprétation

Afin de mettre à l'épreuve les concepts élaborés dans le cadre théorique de ce mémoire, nous avons élaboré une méthodologie de production d'images générées par intelligence artificielle réparties selon trois grandes catégories visuelles. Ces catégories sont conçues comme des outils analytiques, permettant une exploration contrastée et rigoureuse de l'éthos computationnel potentiellement émergent dans ses différentes manifestations visuelles. Elles correspondent à trois régimes d'engendrement du sens visuel, construits non comme des typologies arbitraires, mais comme des formes discursives spécifiques, où l'énonciation visuelle est affectée de manières différenciées par les logiques internes du modèle génératif.

Le choix d'un corpus orienté vers les représentations à caractère spirituel s'inscrit dans une volonté méthodologique et épistémologique forte. La spiritualité constitue en effet un champ hautement dense, historiquement associé à l'humain, à ses affects, à ses croyances et à son expérience du sacré, de son expérience même de son humanité. Elle engage des dimensions qui excèdent le simple visible, car il est, ici, question de la transcendance, de l'intériorité, du silence dense multiforme et multicouche, de l'invisible aussi, sans oublier l'élévation mais aussi la révélation, etc. Or dans ce contexte précis, l'intelligence artificielle générative, en tant que système computationnel sans intériorité incarnée intrinsèque, sans vécu et sans foi propre, ne possède en elle-même aucune forme de spiritualité de par une quelconque expérience sensible. Elle ne peut, en théorie, qu'en imiter les formes, par apprentissage statistique à partir de corpus d'images produites par des êtres humains phénoménologiquement situés. Ce décalage fondamental entre l'origine machinique de la production et la charge sensible du contenu visé rend particulièrement intéressant l'analyse de l'éthos computationnel dans ce domaine. Il s'agit de mettre en lumière la manière dont une machine peut générer l'apparence d'un contenu spirituel, non par croyance, mais par résonance formelle, issue du croisement des attentes implicites de l'humain qui introduit le prompt et des régularités stylistiques issues des images d'entraînement. Dans un tel contexte, l'éthos computationnel apparaît comme une trace, une signature émergente, à la frontière entre mimétisme algorithmique et activation de la mémoire formelle latente du récepteur. Le domaine spirituel constitue dès lors un terrain d'observation privilégié pour étudier la manière dont une apparente présence peut émerger d'un dispositif machinique fondamentalement sans intériorité propre.

4.1 Le fonctionnement de l'intelligence artificielle générative

Tout d'abord, il est important de rappeler comment, au niveau technique, fonctionne la génération visuelle avec les intelligences artificielles génératives. Le processus de génération d'images par l'intelligence artificielle repose aujourd'hui essentiellement sur les modèles de diffusion⁶¹, une architecture algorithmique qui a succédé aux GANs (Generative Adversarial Networks) et qui constitue l'état de l'art dans la production d'images réalistes. Parmi les modèles les plus utilisés, on retrouve notamment DALL·E (OpenAI), Midjourney, Stable Diffusion (Stability AI), ou encore Imagen (Google). Ces technologies ont en commun de fonctionner sur la base de réseaux neuronaux entraînés à partir d'immenses bases de données visuelles et textuelles, dans une logique d'apprentissage supervisé ou auto-supervisé⁶².

La phase initiale repose sur l'entraînement du modèle, réalisé à partir de bases de données contenant des milliards d'images associées à des descriptions textuelles. Ces données permettent à l'IA d'apprendre des correspondances probabilistes entre des séquences linguistiques et des structures visuelles. Concrètement, le modèle encode le langage naturel (prompt) en une représentation mathématique appelée *embedding* (vecteur dense en espace latent), qu'il associe à des motifs visuels récurrents. Ces représentations sont stockées dans ce que l'on appelle un espace latent multimodal, c'est-à-dire une structure mathématique où sont encodées les relations statistiques entre formes, couleurs, objets, scènes, et leurs descriptions linguistiques correspondantes⁶³. La génération proprement dite d'une image repose ensuite sur un principe inversé de celui du bruit. Le modèle part d'une matrice de bruit aléatoire (souvent une image entièrement bruitée), et à travers un processus itératif d'échantillonnage (diffusion inversée), il affine progressivement cette matrice pour la transformer en une image cohérente correspondant au prompt fourni par l'utilisateur. Chaque itération applique des fonctions de débruitage guidées par les gradients appris durant l'entraînement, c'est-à-dire des tendances probabilistes à associer certaines formes, objets ou compositions aux éléments sémantiques du prompt⁶⁴.

⁶¹ Ho, J., Jain, A. et Abbeel, P. (2020). "Denoising Diffusion Probabilistic Models", arXiv:2006.11239, <https://doi.org/10.48550/arXiv.2006.11239>.

⁶² Rombach, R., Blattmann, A., Lorenz, D., Esser, P. et Ommer, B. (2022). "High-Resolution Image Synthesis with Latent Diffusion Models", arXiv:2112.10752, <https://doi.org/10.48550/arXiv.2112.10752>.

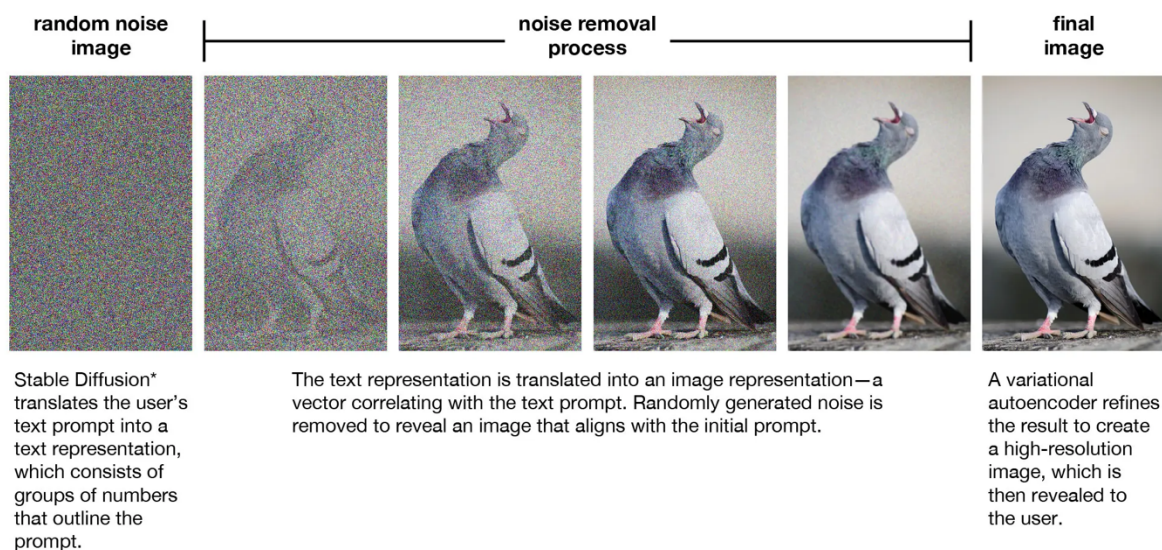
⁶³ Radford, A. et al. (2021). "Learning Transferable Visual Models From Natural Language Supervision", dans *Proceedings of the 38th International Conference on Machine Learning (ICML)*.

⁶⁴ Yin, Y., Xu, D., Tan, C., Liu, P., Zhao, Y. et Wei, Y. (2023). "CLE Diffusion: Controllable Light Enhancement Diffusion Model", dans *Proceedings of the 31st ACM International Conference on Multimedia (MM '23)*, New York, ACM, p. 8145-8156, <https://doi.org/10.1145/3581783.3612145>.

Ce processus est conditionné par plusieurs facteurs clés⁶⁵ :

- Le prompt : la formulation du texte d’entrée joue un rôle déterminant dans la génération. Sa précision, son style, son lexique influencent le type d’image produite. Un simple changement lexical peut entraîner une transformation profonde du rendu visuel.
- L’algorithme de *sampling* (DDIM, PNDM, UniPC, Euler, etc.) : c’est l’algorithme utilisé pour guider la diffusion inversée. Chaque modèle utilise des variantes qui influencent la finesse du grain, la netteté, la densité ou le réalisme des images.
- Le *seed* : valeur de départ aléatoire, qui peut être fixée ou non, et permet de contrôler (ou non) la reproductibilité d’une image donnée.
- Les pondérations internes du modèle : chaque modèle a été entraîné selon des priorités esthétiques différentes (Midjourney favorise les textures picturales, Stable Diffusion est plus réaliste, etc.), ce qui confère à chacun une signature visuelle propre.

Stable Diffusion



© Encyclopædia Britannica, Inc.

*Re-creation of Stable Diffusion process, using a stock photo.

© Pai-Shih Lee—Moment/Getty Images

Représentation visuelle simplifiée du processus de génération d'image par modèle de diffusion. Source de l'image : rédaction de Encyclopædia Britannica (10 septembre 2025), « Diffusion model ».
<https://www.britannica.com/technology/diffusion-model>

⁶⁵ Ho, J., Jain, A. et Abbeel, P. (2020). "Denoising Diffusion Probabilistic Models", arXiv:2006.11239, <https://doi.org/10.48550/arXiv.2006.11239>.

Enfin, il faut insister sur un point essentiel pour ce travail, celui selon lequel l'utilisateur n'a pas un contrôle total sur la production finale. L'image générée résulte d'une co-construction implicite entre le prompt (humain) et les biais du modèle (machine), notamment les biais culturels, esthétiques ou cognitifs inscrits dans les bases de données d'entraînement. C'est pourquoi il est pertinent de parler d'une énonciation hybride, qui reflète à la fois des régularités stylistiques propres à l'architecture du modèle, et des éléments intentionnels projetés par l'humain dans le langage d'entrée.

Dans le cadre de ce mémoire, les images ont été générées en utilisant Midjourney, Stable Diffusion, et DALL·E 3, avec des prompts construits de manière contrôlée et suffisamment ouverts afin de mettre en évidence des régularités stylistiques liées d'une manière accentuée aux principes algorithmiques en jeu, des variations possibles d'un éthos computationnel émergent, et des effets de sens observables dans la réception par les participants. Ce détour explicatif n'est pas purement technique. Il vise à montrer que la production d'images est structurée par une chaîne opératoire complexe mêlant lexique, calcul, mémoire culturelle et interprétation humaine.

4.2 Nos catégories d'analyse

Dans le cadre de ce mémoire, nous avons choisi de produire un corpus de 27 images⁶⁶ générées par intelligence artificielle, réparties en trois catégories. Ces catégories résultent d'une construction théorique fondée sur l'appareil conceptuel de la sémiotique visuelle et de la phénoménologie de la perception.

L'ensemble des images mobilisées dans le cadre de cette recherche a été généré à partir des paramètres par défaut des modèles utilisés. Ce choix méthodologique répond à une exigence de cohérence avec l'objet même du mémoire. Dans la mesure où l'objectif principal consiste à interroger la possibilité d'un éthos computationnel en tant que phénomène émergent et négocié

⁶⁶ Le corpus est composé de 27 images, un nombre qui ne répond pas à une exigence de représentativité statistique purement quantitative, mais à une logique qualitative visant à articuler profondeur analytique et variation des formes. Ce choix permet d'assurer une densité d'analyse pour chaque image, tout en garantissant une diversité suffisante des configurations sémiotiques observées. La structuration en trois catégories, à raison de neuf images par catégorie, rend possible une mise en relation des régularités intracatégorielles et des variations intercatégorielles. Augmenter significativement le nombre d'images produites n'aurait pas nécessairement renforcé la pertinence du corpus, dans la mesure où l'enjeu n'est pas d'accumuler les occurrences, mais d'identifier des configurations suffisamment significatives pour interroger les effets de réception qu'elles produisent. Une extension trop importante du corpus risquerait surtout de multiplier des variations proches autour de régularités machiniques déjà repérées, sans apporter un gain analytique proportionnel. Le nombre retenu s'inscrit ainsi dans une articulation méthodologique entre intensité interprétative et étendue contrôlée du corpus.

dans la réception, il apparaissait nécessaire de stabiliser, autant que possible, les conditions de production des images.

Le recours aux paramètres par défaut permet ainsi de constituer un point d'ancrage méthodologique pertinent, en limitant les variations liées à des ajustements techniques spécifiques. Avant d'explorer les effets de modulation des paramètres sur les formes produites et sur l'éthos perçu, il convient en effet d'examiner si un tel éthos peut émerger dans des conditions standards d'usage, c'est-à-dire dans un cadre qui correspond à l'expérience ordinaire des utilisateurs.

Par conséquent, cette recherche ne vise pas à cartographier l'ensemble des variations possibles liées aux modifications paramétriques, ce qui supposerait un nombre de configurations potentiellement illimité et excéderait le cadre de ce mémoire. Elle se concentre prioritairement sur l'identification et l'analyse du phénomène d'éthos computationnel en tant que tel, indépendamment de ses déclinaisons techniques multiples.

Le choix des paramètres par défaut s'inscrit ainsi dans une logique de réduction de la complexité expérimentale, afin de permettre une observation plus rigoureuse des conditions d'émergence de l'éthos dans la réception.

Le corpus a été produit à partir de trois modèles d'intelligence artificielle générative, respectivement Midjourney, DALL·E 3 et Stable Diffusion. Chaque modèle a été sollicité dans des conditions précises⁶⁷, à travers des prompts précis conçus pour faire émerger des images spirituelles, en laissant apparaître les régularités stylistiques propres à chaque système génératif.

⁶⁷ L'ensemble des 27 images (DALL·E, Midjourney et Stable Diffusion) a été produit au cours d'une même journée, le samedi 8 octobre 2025. Ce choix méthodologique répond à une exigence de stabilisation des conditions de génération, dans la mesure où les systèmes d'intelligence artificielle générative sont susceptibles d'évoluer rapidement, notamment par des mises à jour de modèles, des ajustements de paramètres internes ou des variations d'infrastructure. Produire l'intégralité du corpus dans une temporalité resserrée permet ainsi de réduire l'introduction de variables diachroniques susceptibles d'altérer la comparabilité des images et de biaiser l'analyse des régularités formelles. Par ailleurs, afin de limiter les effets de personnalisation ou d'apprentissage contextuel propres aux plateformes utilisées, chaque groupe de trois générations au sein d'une même catégorie a été réalisé à partir de comptes, d'appareils et d'environnements distincts, soit un total de neuf comptes et neuf appareils pour l'ensemble du corpus. Ce protocole vise à neutraliser autant que possible les biais liés à l'historique d'utilisation, aux paramètres implicites de session ou aux dynamiques conversationnelles propres à chaque interface, et à garantir que les régularités observées relèvent bien des propriétés générales des modèles, plutôt que d'effets contextuels localisés. Ainsi, ce double dispositif, reposant à la fois sur une homogénéisation temporelle et sur une diversification contrôlée des conditions d'accès, permet de tendre vers une comparabilité maximale des productions, tout en minimisant les biais susceptibles d'être introduits par les conditions techniques de génération elles-mêmes.

Voici les différentes catégories :

Images figuratives ritualisées (9 images)

Cette première catégorie rassemble des images dans lesquelles apparaissent des figures humanoïdes dotées d'attributs du sacré, auréoles, lévitation, gestuelle rituelle, fusion avec la lumière, regard vers le haut. Ces figures sont souvent placées dans des espaces liminaux, entre ciel et terre, matière et abstraction.

Ces images sont particulièrement fécondes pour :

- étudier la manière dont la machine reconstruit visuellement le stéréotype du spirituel incarné⁶⁸, en l'absence de toute croyance propre ;
- analyser les invariants iconographiques qui évoquent la sainteté ou la divinité (éclairage, posture, mise en scène), comme traces d'une mémoire visuelle collective ;
- tester la force évocatoire d'un possible éthos computationnel dans la représentation du sacré, c'est-à-dire la capacité à produire une autorité visuelle sans intériorité propre mais qui, par potentialité, pourrait faire *image d'un quelqu'un* pour un récepteur.

Images conceptuelles ou thématiques (9 images)

Cette seconde catégorie vise à matérialiser des notions abstraites ou ayant attrait à une vision plus conceptuelle de la spiritualité comme la transcendance, l'ascension, la lumière divine, la révélation intérieure, la purification, l'élévation de l'âme. Les prompts mobilisés ici ne font aucune référence explicite à une figure humaine, mais s'attachent à traduire visuellement des idées ou des expériences spirituelles.

Ces images permettent :

- d'explorer comment une IA encode et traduit des concepts immatériels dans une forme visuelle structurée ;

⁶⁸ Le stéréotype du spirituel incarné est entendu ici comme un ensemble de configurations visuelles culturellement stabilisées, relevant d'un imaginaire partagé, qui permettent l'identification relative d'une scène comme relevant du registre du sacré.

- de mettre en lumière les isotopies chromatiques et compositionnelles associées à l’élévation spirituelle (utilisation de la lumière, des contrastes, des effets d’ouverture vers le haut, etc.) ;
- d’approfondir le lien entre le style génératif et les attentes perceptuelles humaines, dans un régime non explicitement figuratif.

Images abstraites à tonalité visionnaire (9 images)

La troisième catégorie regroupe des images sans référent stable ou reconnaissable, générées à partir d’un seul prompt relevant de l’expression de l’état spirituel, pour une analyse intra-prompt juxtaposé à la variation des modèles génératifs.

Cette catégorie est destinée à :

- explorer les limites de l’interprétation humaine dans l’image générée, notamment face à l’indétermination des formes ;
- tester les effets de perception de présence dans l’abstraction, comme le ferait une peinture lyrique ou une œuvre numérique immersive ;
- sonder l’apparition d’un éthos flottant ou non assignable, dans des images où l’IA laisse apparaître des tensions internes à son propre système de génération.

Ce qui rend ces images singulières, c’est leur capacité à évoquer un registre spirituel alors même qu’aucune intériorité, du côté de la machine du moins, ne les habite. Cette évocation ne vient pas d’un geste créateur conscient de la part de la machine, mais d’une double médiation algorithmique et humaine. D’une part, les bases iconographiques ayant nourri les modèles sont issues d’une iconographie humaine saturée de représentations religieuses ou mystiques. D’autre part, les prompts eux-mêmes sont rédigés par un sujet humain situé, avec ses attentes, son regard, son expérience, sa propre vision et son expressivité.

4.3 Trois catégories, une articulation multifonctionnelle

Ces trois ensembles ne sont pas pensés comme des typologies rigides, mais comme des régimes distincts d'apparition du spirituel, allant d'une présence figurative pleinement reconnaissable à des configurations plus ouvertes, formelles, où le sens émerge par intertextualité ou par tension esthétique. Leur articulation permet de faire varier les régimes de représentation, les degrés de figuration, ainsi que les styles génératifs sollicités, tout en conservant la possibilité d'un fil rouge interprétatif, celui de l'émergence d'un éthos computationnel perceptible dans le champ du visuel spirituel. Ce découpage permet également de constituer un corpus cohérent mais contrasté, propice à l'analyse comparative, à la mise en évidence d'invariants stylistiques, et à l'évaluation de la force évocatoire de l'image algorithmique. Ce découpage vise ainsi à objectiver les conditions dans lesquelles l'éthos computationnel peut se manifester, en diversifiant les contextes de générativité afin de mieux cerner les régularités stylistiques et les tensions discursives qui émergent dans les productions de l'IAG. En cela, ces catégories constituent un fort potentiel d'analyse opératoire, directement attaché au cadre théorique et méthodologique du mémoire, et permettent d'adosser solidement l'interprétation des images à des hypothèses conceptuelles clairement définies.

Le protocole est donc le suivant pour les deux premières catégories : pour chaque prompt, un seul moteur d'IA est sollicité, et il produit trois images. Dans la troisième catégorie, pour permettre une analyse intracatégorielle légèrement différente, nous avons fait le choix méthodologique de n'utiliser qu'un seul prompt pour produire les trois images pour chaque IAG utilisée, donc en tout 9 images pour cette partie. Cela permettra de tester les variations et les régularités des moteurs génératifs face à une demande littéralement similaire.

Le tableau ci-dessous synthétise les catégories et les prompts utilisés dans cette expérimentation :

Tableau 1 - Prompts pour la réalisation des images du corpus

Catégories	Prompt 1	Prompt 2	Prompt 3
Images figuratives ritualisées	Un personnage en rituel de lévitation	Une personne en lévitation sacrée	Quelqu'un de très mystique en pleine lévitation, témoignant de sa puissance divine

Images conceptuelles ou thématiques	Visualisation de la transcendance	Apparition d'une lumière divine	Manifestation d'une révélation intérieure
Images abstraites visionnaires	Composition abstraite évoquant l'extase spirituelle	Composition abstraite évoquant l'extase spirituelle	Composition abstraite évoquant l'extase spirituelle

Ce qui est visé par cette construction, ce n'est pas, évidemment, un échantillon représentatif de toutes les manières de figurer le sacré, mais un terrain rigoureusement balisé pour interroger comment le sacré est redessiné par des réseaux neuronaux. Il s'agit de sonder non seulement ce que la machine propose en réponse à des sollicitations spirituelles, mais surtout la manière dont elle structure visuellement quelque chose qu'elle ne peut pas vivre.

Ce corpus, en tout composé de vingt-sept images, devient ainsi une zone d'observation, où l'on scrute non pas ce que la machine veut dire, mais comment elle agence des formes signifiantes à partir de sa propre opacité. Et si ces images produisent une impression d'unité, d'effet de présence ou de beauté étrange, c'est justement parce qu'elles nous renvoient, en creux, à cette étrangeté radicale, celle d'un regard sans corps propre unique incarné, qui simule ce que nous appelons l'esprit.

La deuxième partie consistera à confronter ce corpus à un ensemble de sept individus⁶⁹, dans le cadre d'un dispositif expérimental reposant sur un questionnaire semi-guidé. Ce protocole vise

⁶⁹ Le nombre de participants n'a pas été choisi de manière aléatoire, mais répond à un agencement méthodologique adapté au cadre de ce mémoire. Le choix de sept participants permet d'assurer une base suffisamment diversifiée de perceptions face aux images, tout en maintenant un corpus exploitable dans une perspective qualitative. L'objectif n'est donc pas d'atteindre une quantité maximale de données, mais de constituer un ensemble cohérent et suffisamment varié pour permettre une exploration approfondie des phénomènes observés, plutôt que de répondre à des critères strictement quantitatifs. Les participants ont été recrutés sur base volontaire, à la suite d'un appel à participation diffusé via les réseaux sociaux ainsi que par contact téléphonique. Par ailleurs, aucun élément sociodémographique ou biographique (âge, formation, bagage académique, etc.) n'a été collecté ni mobilisé dans l'analyse. Ce choix est volontaire et s'inscrit dans une cohérence méthodologique avec l'objet de la recherche. En effet, l'introduction de telles variables aurait déplacé l'analyse vers une logique de différenciation individuelle, visant à établir des corrélations entre profils et modes de réception. Or, comme explicité, l'objectif de ce travail est d'évaluer si un éthos computationnel émerge en tant que phénomène dans la réception des images, ainsi que d'en observer les orientations générales. Il ne s'agit pas, à ce stade, de produire une gradation fine des variations individuelles ni de modéliser les effets différenciés en fonction de caractéristiques spécifiques des participants. Une telle approche relèverait d'un autre cadre méthodologique, plus étendu, et dépasserait à la fois les objectifs et les possibilités analytiques d'un mémoire de ce type.

à recueillir des descriptions, des interprétations et des prises de position à partir des images présentées, dans une perspective d'analyse phénoménologique du vécu de réception.

Les réponses obtenues feront l'objet d'un traitement analytique visant à identifier les modalités selon lesquelles un éthos est attribué aux images. Il s'agira, plus précisément, d'examiner si le phénomène d'éthos computationnel se manifeste dans les discours des participants, et sous quelles formes. Cette analyse permettra d'observer comment certaines régularités visuelles produites par le système sont interprétées, stabilisées et organisées par les récepteurs en termes de présence, de cohérence ou d'instance énonciative. L'enjeu sera ainsi de mettre en évidence les effets d'éthos qui émergent de la confrontation entre les structures formelles issues de la production machinique et les cadres interprétatifs mobilisés en réception, afin de mieux comprendre les conditions d'apparition et de négociation de cet éthos computationnel.

CHAPITRE II — L'ÉTHOS COMPUTATIONNEL À L'ÉPREUVE DU CORPUS : L'ANALYSE SÉMIOTIQUE

Dans ce deuxième chapitre, nous soumettrons à l'analyse l'ensemble du corpus des 27 images générées dans le cadre de notre recherche. Nous procéderons tout d'abord à une analyse sémiotique intracatégorielle des différentes images composant chaque sous-corpus, avant de conclure par une analyse intercatégorielle visant à mettre en perspective les continuités, écarts et régularités traversant l'ensemble du corpus étudié.

Cette partie cherchera notamment à mettre en évidence les échos structurels apparaissant dans les images produites au sein de cette délimitation thématique du champ spirituel. Nous tenterons d'y observer la présence de régularités formelles, de motifs récurrents ou encore de potentielles discontinuités sémiotiques susceptibles d'éclairer certaines logiques de production propres aux systèmes génératifs mobilisés.

L'objectif sera également d'explorer les différents effets potentiels d'éthos pouvant émerger à travers ces productions visuelles, sans pour autant présupposer une actualisation systématique ou absolue de l'éthos computationnel théorisé dans le cadre de cette recherche. En effet, selon nos hypothèses, l'éthos computationnel ne peut pleinement se constituer qu'au sein d'une réception phénoménologique effective, impliquant l'expérience vécue d'un sujet interprétant confronté aux productions générées.

Ainsi, cette analyse sémiotique ne cherchera pas à démontrer directement l'existence stabilisée d'un éthos computationnel dans les images elles-mêmes, mais plutôt à identifier certaines structures, régularités et modalités de présence susceptibles de participer ultérieurement à son émergence dans l'expérience de réception.

5. Début de la traversée du simulacre

Nous entrons ici dans le cœur sémiotiquement vivant de notre travail, qui est l'analyse du corpus visuel. Ce que nous proposons dans cette section ne consiste pas à valider mécaniquement des hypothèses formulées en amont, mais à traverser les images, dans le but de vérifier les hypothèses de départ mais aussi de nuancer le propos. Le corpus que nous avons construit expérimentalement nous offre un terrain d'observation fécond.

Le choix de Midjourney, DALL·E 3 et Stable Diffusion comme moteurs de génération d'images dans le cadre de cette recherche n'est pas simplement guidé par leur popularité ou leur accessibilité. Il répond à une volonté méthodologique claire, qui est de travailler avec trois intelligences artificielles reposant sur des architectures différentes, des interfaces contrastées, et des logiques de stylisation proprement hétérogènes.

Midjourney se distingue par son orientation esthétique forte, qualifiée de picturale comme nous l'avons déjà dit plus haut⁷⁰. Son moteur tend à produire des images hautement texturées, au rendu dense, parfois saturé de détails, ce qui la rend particulièrement pertinente lorsqu'on cherche à analyser la manière dont une IA peut déborder du prompt pour investir le visuel d'une intensité affective. DALL·E 3, développé par OpenAI, repose sur une approche plus langage-conditionnée, cherchant à correspondre plus littéralement au texte soumis⁷¹. Cela permet d'observer comment une IA fidèle au prompt interprète le spirituel, tout en laissant émerger, malgré elle, des régularités de forme. DALL·E 3, de par son interface simplifiée et sa logique de construction plus explicite, fonctionne presque comme un révélateur pédagogique du lien texte-image.

Stable Diffusion, de son côté, permet un grand potentiel de génération et cette intelligence artificielle générative fait l'objet de nombreuses discussions et utilisations⁷². Elle peut produire des images plus brutes, parfois plus floues, ou au contraire très picturales. Elle offre donc, nous le pensons, une zone d'observation idéale pour repérer les tensions entre minimalisme computationnel et aspiration à la figuration du mystique, notamment dans les formes floues ou encore résolument texturales, quand on l'utilise avec ses paramètres aléatoires par défaut.

⁷⁰ Vass, K. (2025). History of AI – DALL·E and Midjourney.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Tang, R. et al. (2022). What the DAAM: Interpreting Stable Diffusion Using Cross Attention.

Ces trois IA forment donc un échantillon contrasté mais complémentaire, qui permet de cartographier un spectre large de pratiques génératives actuelles, allant de l'esthétisation poussée à la littéralité textuelle, en passant par l'instabilité plastique.

En croisant leurs productions, l'analyse permet de dégager non seulement des régularités internes à chacune, mais aussi de faire émerger des traits stylistiques inter-génératifs, potentiellement porteurs d'un éthos computationnel latent dans la manière de figurer le sacré et l'extase.

Face à ces 27 énoncés visuels générés dans notre recherche, nous avons élaboré une grille d'analyse. Celle-ci n'a pas vocation à être un outil rigide, mais plutôt une trame heuristique, un système d'orientation dans le champ visuel, à partir duquel dégager des régularités, des écarts, des tensions internes. Elle nous sert à capter la manière dont les IA organisent les signes, mobilisent des structures formelles, produisent des effets de présence ou d'étrangeté, et potentiellement laissent filtrer un certain mode d'être machinique du spirituel.

Grille d'analyse des images générées⁷³ :

Tableau 2 - Grille d'analyse des images générées

Axe d'analyse	Pistes d'observation
Structure de composition	Organisation spatiale (centrée, éclatée, circulaire, oblique), équilibre des masses, hiérarchie visuelle
Dynamique visuelle	Mouvement interne, tension ou stabilité, impression de flottement, d'élévation, de rotation, ou d'éclatement
Relation figure/fond	Contraste, fusion, transparence, découpage net ou flou, intégration ou opposition de la figure au fond
Densité plastique	Saturation ou minimalisme, zones d'intensité, équilibre entre plein et vide
Traitement chromatique	Gammes de couleurs dominantes, polarité chaud/froid, contrastes, dégradés, effets de lumière colorée
Effets lumineux	Présence de halos, rayonnements, éclats, vortex, scintillements, flous lumineux, illumination interne
Corporéité (le cas échéant)	Présence ou absence de forme humaine, état du corps (solide, dissous, stylisé), posture, gestes, fragmentation
Contours et lignes dominantes	Usage de lignes droites, obliques, courbes, éclatées ; continuité ou rupture, structuration implicite
Topologie du cadre	Ce qui est au centre, en marge, en périphérie, rapport entre intérieur et extérieur, fermeture ou ouverture de la scène
Effets atmosphériques	Brumes, textures vaporeuses, nuées, ambiance éthérée ou matérielle, perception d'un espace liminal ou sacralisé
Qualité extatique perçue	L'image donne-t-elle lieu à une impression d'extase, de dilatation perceptive, de présence altérée ?
Intensité de l'énonciation visuelle	L'image semble-t-elle dire quelque chose ou simplement montrer ? Perçoit-on une intention formelle forte ou diffuse ?

⁷³ Arnheim, R. (1974). *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye* (rev. ed.). University of California Press. / Kress, G., & van Leeuwen, T. (2006). *Reading Images: The Grammar of Visual Design* (2nd ed.). / Kress, G., & van Leeuwen, T. (2006). *Reading Images*. Routledge. / Willson, M. (2021). *The Halo: A History of Halo Imagery in Western Art. The Journal of Art in Society*. / Groupe µ. (1992). *Traité du signe visuel*. De Boeck. / Basso Fossali, P. et Dondero, M. G. (2011). *Sémiotique de la photographie*. Université de Limoges.

Plutôt que de proposer une analyse séquentielle image par image, nous avons opté pour une approche croisée, celle de mettre en relation directe certaines images issues d'un même prompt généré par différentes IA, ou encore d'explorer des correspondances visuelles et plastiques inattendues entre des images issues de catégories différentes. Cette méthode comparative favorise l'émergence de constellations interprétatives, au sein desquelles certaines configurations visuelles (motifs, structures, effets) se font écho, et laissent peut-être entrevoir les contours d'un langage computationnel latent.

Nous pouvons à présent ouvrir cette traversée visuelle, en nous laissant guider à la fois par les images et par le souffle analytique qu'elles appellent. L'analyse du corpus iconographique repose sur une démarche articulée en deux temps, d'abord intracatégorielle, puis intercatégorielle. Ce choix méthodologique permet à la fois d'examiner les régularités internes propres à chaque série d'images générées à partir de prompts semblables, et d'opérer ensuite une mise en relation transversale des figures, structures visuelles et dynamiques à travers l'ensemble du corpus.

Dans un premier temps, chaque catégorie d'image est analysée isolément afin d'identifier les éléments saillants, les motifs récurrents ou les dynamiques visuelles propres à la formulation du prompt de départ. Chaque catégorie se compose de neuf images, trois images générées par DALL·E, trois par Midjourney, et trois par Stable Diffusion, à partir de trois formulations de prompts légèrement variées (sauf pour la catégorie 3, où un même prompt est volontairement répété pour chaque IA). L'objectif de cette première étape est d'observer les constantes visuelles, les régularités chromatiques, les structures compositionnelles, les postures, les effets de lumière ou encore les dynamiques de dissolution ou d'émergence. Cela permet d'interroger la manière dont chaque intelligence artificielle semble interpréter visuellement un même univers de sens, ici celui de la lévitation, de la sacralité, ou de l'extase. Dans un second temps, l'analyse s'élargit à un croisement transversal des images, cette fois indépendamment de leur catégorie d'origine. Cette approche vise à repérer les convergences stylistiques, les effets de cohérence latente ou les discontinuités dans la manière dont les IA traduisent la dimension spirituelle. Cette double approche, localisée puis transversale, permet de croiser en profondeur les occurrences iconographiques, de dégager des régularités sans perdre de vue les singularités, et de poser les premières hypothèses sur les choix implicites opérés par les IA.

5.1 Catégorie « images figuratives ritualisées »

Voici les images produites par DALL·E avec le prompt « un personnage en rituel de lévitation » :



Figure 1 - Image 1 catégorie « images figuratives ritualisées » par DALL·E



Figure 2 - Image 2 catégorie « images figuratives ritualisées » par DALL·E



Figure 3 - Image 3 catégorie « images figuratives ritualisée » par DALL·E

Voici les images produites par Stable Diffusion avec le prompt « une personne en lévitation sacrée » :



Figure 4 - Image 4 catégorie « images figuratives ritualisées » par Stable Diffusion



Figure 5 - Image 5 catégorie « images figuratives ritualisées » par Stable Diffusion



Figure 6 - Image 6 catégorie « images figuratives ritualisées » par Stable Diffusion

Voici les images produites par Midjourney avec le prompt « quelqu'un de très mystique en pleine lévitation, témoignant de sa puissance divine » :



Figure 7 - Image 7 catégorie « images figuratives ritualisées » par Midjourney



Figure 8 - Image 8 catégorie « images figuratives ritualisées » par Midjournrney



Figure 9 - Image 9 catégorie « images figuratives ritualisées » par Midjournrney

Dès l'analyse de cette première série d'images générées à partir de prompts explicitement orientés vers des scènes de lévitation mystique ou de rituels spirituels, plusieurs éléments convergents se dégagent, signalant l'émergence d'un langage visuel récurrent qui, bien qu'émanant d'entités computationnelles distinctes, tend vers des structures formelles analogues.

5.1.2 Centralité et verticalité

Une des premières régularités frappantes concerne la structure compositionnelle des images. Dans presque tous les cas, toutes IA confondues, la figure humaine est placée au centre, dans un axe strictement vertical, suggérant une ascension, une mise à l'écart du monde horizontal.

Cette centration rigoureuse, qui renforce la solennité du corps représenté, semble trahir une préférence algorithmique pour les structures symétriques dans les scènes rituelles. Elle évoque l'icône, dans laquelle le sujet n'est pas tant un personnage narratif qu'un vecteur de verticalité, comme si la figuration explicite du personnage avait une valeur pragmatique fondamentale, voire même un peu stéréotypique ou hiérophanique⁷⁴, dans ce qu'elle tente d'actualiser à partir du prompt.

Comme le disait Ruth Amossy, dans son ouvrage *Les idées reçues*⁷⁵, il peut être dit que « la photo se situe donc du côté de ce qui fige et sidère. En enfermant le corps dans une représentation codée et immuable, en donnant du moi une image conventionnelle et définitive, elle semble remplir les mêmes fonctions du stéréotype. Comme lui, elle marque le règne de la consistance, de l'opacité, de la répétition et de la fatigue »⁷⁶.

Dans cette même continuité de pensée, cette préférence pour la représentation au centre suit le même schéma de répétition et de consistance, faisant de celle-ci un stéréotype de l'IAG perceptible dans les productions de notre recherche.

⁷⁴ Eliade, M. (1959). *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*, p.21-25, trad. W. R. Trask, New York, Harcourt, Brace & World.

⁷⁵ Amossy, R. (2026). *Les idées reçues : Sémiologie du stéréotype*, Paris, Dunod.

⁷⁶ *Ibid.* p.121

5.1.3 Gestualité du corps représenté

La gestuelle du corps participe pleinement à cette dynamique multifactorielle et ascendante. Qu'il s'agisse de bras ouverts (dans une posture d'accueil ou de puissance), de mains jointes (suggérant possiblement l'intériorité et la maîtrise), ou simplement d'une posture flottante sans tension apparente, la position des membres suit une logique très codifiée, comme si l'IA avait sélectionné dans son répertoire visuel un ensemble de modèles gestuels archétypiques, pour la mise en forme de la figuration centrale du personnage, associés à la sacralité.

Ces gestes sont récurrents, malgré la variation des demandes et la non-explicitation de ces gestualités dans les prompts, et apparaissent comme des points d'appui formels sur lesquels la machine se repose pour mettre en forme le spirituel dans ce cadre de ritualisation. Il convient de reconnaître au corps, ainsi qu'à ses modes de figuration, une importance centrale dans la dynamique sémiotique des images générées par intelligence artificielle. La question des conditions par lesquelles le corps fait signe, et accède au statut de figure signifiante, a notamment été approfondie par Jacques Fontanille dans « *Soma et Séma : figures du corps* »⁷⁷.

Sa réflexion porte d'abord sur le corps comme opérateur de signification dans les processus de communication. Elle nous permet, dans le cadre de notre recherche, de penser le corps comme instance fondamentale de médiation avec le monde, c'est-à-dire comme support d'une appréhension située de l'expérience.

Dans cette perspective, la figuration du corps par les systèmes génératifs n'est pas sans enjeux. Elle engage la constitution d'unités perceptibles dotées d'une valeur sémiotique, à travers lesquelles se cristallisent des régimes de présence, de posture et d'intensité. Dans le cas particulier des images à thématique spirituelle, cette question devient d'autant plus décisive que le corps y apparaît fréquemment comme le lieu privilégié d'inscription du sacré. L'image générée donne ainsi à voir la manière dont un dispositif fondé sur le calcul statistique parvient à produire des formes corporelles configurées selon des schèmes culturellement reconnaissables de sacralisation, en réponse à des prompts orientés vers le mystique. Ce qui se joue ici n'est donc pas seulement la production d'un corps visible, mais l'émergence d'une corporéité figurée susceptible d'activer des effets de sens liés à la transcendance, à l'élévation ou à l'expérience spirituelle.

⁷⁷ Fontanille, J. (2004). *Soma et séma : Figures du corps*. Maisonneuve et Larose.

5.1.4 Le halo comme *pattern* potentiel

Un autre élément qui semble être particulièrement stable est la présence quasi-systématique d'un halo lumineux entourant la tête ou le corps du personnage central. Ce halo, non sollicité explicitement par les prompts, surgit comme une proposition autonome de sacralisation visuelle. Il est tantôt diffus et atmosphérique (ex : figures 4, 7), tantôt net et stylisé comme un mandala (figure 3), mais toujours situé au niveau du centre perceptif de l'image. On peut ici soupçonner que les IA associent statistiquement la notion de sacré ou de rituel à des formes lumineuses circulaires, ce qui trahit une mémoire visuelle partagée, ou du moins une convergence dans les modèles d'entraînement.

Cette récurrence ne relève pas seulement d'une interpolation interne aux réseaux, elle trouve un écho profond dans l'histoire des formes puisque la représentation du sacré, de Byzance aux icônes orthodoxes, des peintures de la Renaissance aux mandorles médiévales et jusqu'aux cosmogrammes orientaux, s'est inlassablement articulée autour d'un rayonnement circulaire désignant la transcendance⁷⁸, ce qui montre que les IA, même sans intention ni conscience, réactivent et recomposent des schèmes visuels pluriséculaires dont la charge culturelle se trouve transmise sous forme de régularités statistiques et ainsi réactualisée dans leurs productions comme une sorte de persistance iconique dont l'utilisateur perçoit l'effet sans en avoir explicitement formulé la demande.

5.1.5 La lumière et les couleurs

À cela s'ajoute, dans la même lignée que la mise en place d'éléments dans une contextualisation du sacré, un traitement spécifique de la lumière. Midjourney et Stable Diffusion, par exemple, tendent à dramatiser les contrastes, produisant des halos incandescents ou des irisations spectaculaires (figures 4, 6, 9), là où DALL·E préfère la stylisation nette et explicite (figures 1, 2, 3). Pourtant, toutes trois maintiennent une constante, la constante qui est que, la lumière, devient agent d'épiphanie, elle ne se contente pas d'éclairer, car elle révèle, elle sacralise le corps énoncé et elle enveloppe. Au niveau chromatique, une bipolarité s'installe dans une majorité d'images. Les teintes chaudes (or, rouge, orange) dominent le centre, zone d'émission ou d'énergie, alors que des froids plus diffus (bleus, violets, noirs) se placent aux marges, créant une tension visuelle entre le centre sacralisé et la périphérie dissoute.

⁷⁸ Rostislava, T. (2016). "The Aureole and the Mandorla: Aspects of the Symbol of the Sacral from Ancient Cultures to Christianity", *Studia Academica Šumenensia* 3

Les couleurs d'une image ne sauraient être tenues pour secondaires dans la structuration du discours visuel. Les tensions chromatiques, les contrastes, les dominantes colorées et les modalités de répartition des teintes participent pleinement à l'organisation plastique de l'image, mais aussi aux effets de sens qu'elle rend possibles dans sa réception. La dimension colorée ne relève donc pas d'un simple habillage perceptif : elle constitue une composante sémiotique à part entière de la signification visuelle.

Dans cette perspective, les travaux⁷⁹ de Danièle Dubois et de Caroline Cance ont mis en évidence l'importance des couleurs, non seulement comme propriétés sensibles, mais aussi comme unités investies de traitements sémantiques au sein des dynamiques de co-construction du sens.

Leurs recherches montrent que la couleur intervient dans les processus interprétatifs comme un opérateur discursif, susceptible d'orienter la perception, de stabiliser certaines valeurs et de participer à l'élaboration dialogique des significations. Dans ces mêmes travaux, il est explicité, et nous citons : « Les couleurs sont donc envisagées comme des objets cognitifs co-construits par le discours, l'expérience sensible et les connaissances préalables, mais également utilisées comme étayages de la construction de l'espace (objectivé) en discours et comme support de l'évaluation. Ces différents statuts de la couleur tant en discours qu'en cognition, témoignent de la couleur comme d'un concept multiple et de pratiques de la couleur comme “matières à penser” et à construire le réel »⁸⁰.

Appliquée au champ des images générées par intelligence artificielle, cette approche conduit à considérer les configurations chromatiques comme des éléments décisifs dans la production d'atmosphères, de hiérarchies perceptives et d'effets de tonalité. Dans les images à caractère spirituel en particulier, les choix chromatiques contribuent fortement à l'activation de régimes de sens associés à la transcendance, au recueillement, à l'élévation ou au mystère. L'étude des couleurs apparaît ainsi indispensable pour comprendre comment ces images organisent leur lisibilité et orientent les projections interprétatives du spectateur. Cette observation active directement deux dimensions de la grille : la palette chromatique et le jeu de polarités formelles, sans pour autant figer leur sens.

⁷⁹ Dubois, D. Cance, C. & Lcpe, & Lam,. (2012). Vers une sémiotique du sensible : des couleurs en discours et en pratiques. *Histoire Epistemologie Langage*. 34. 63-95.

⁸⁰*Ibid.* p.89

5.1.6 Une question de liminalité

Les environnements eux-mêmes participent de cette logique par le fait, notamment, que le sol est souvent effacé ou stylisé, réduisant l'ancrage terrestre, tandis que les arrière-plans se dissolvent dans des cieux, des textures nuageuses ou des ténèbres lumineuses. Cela génère une liminalité constante, où la figure semble toujours située « entre », dans un espace indéterminé, ni tout à fait terrestre, ni entièrement céleste. Ce traitement de l'espace comme zone de seuil, de transition, est lui aussi symptomatique d'une signature computationnelle partagée lorsqu'il s'agit de générer des images à tonalité spirituelle. Comme si la liminalité venait être la donnée statistique représentative du lieu archétype du spirituel, voire même encore une fois stéréotypique, car le spirituel peut être considéré comme un espace dans le monde mais *hors du monde*⁸¹.

5.2 Les divergences

Mais si ces convergences sont nombreuses et structurantes, des nuances subsistent. Certaines images sont plus marquées par une iconographie religieuse explicite, comme l'aura dorée (figure 4) ou la posture du lotus (figure 8), tandis que d'autres optent pour des formes plus contemporaines, voire désacralisées, comme un homme en costume lévitant dans un espace blanc futuriste (figure 7). Cette variabilité suggère que si un éthos computationnel peut potentiellement⁸² commencer à émerger, il n'est pas monolithique ou encore pleinement identifiable et invariable.

5.3 Quelques pensées autour de l'analyse de la catégorie « images figuratives ritualisées »

L'analyse de la catégorie 1 nous a permis de dégager les premières régularités formelles mobilisées par les participants dans leur interprétation des images, notamment autour de la lumière, de la centralité compositionnelle, de certaines logiques d'élévation visuelle ou encore de structures suggérant implicitement des référents spirituels.

⁸¹ Belting, H. (1994) *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*, trad. E. Jephcott, Chicago, University of Chicago Press.

⁸² Évidemment, nous sommes toujours prudents, en utilisant des terminologies comme « potentiellement » ou « tendre à » quand il est question de ce que cela signifie concernant l'émergence de l'éthos computationnel en lien avec ces expressions visuelles de l'IA, pour la simple et bonne raison que l'éthos computationnel, comme nous l'avons explicité jusqu'ici, est par principe théorique potentiellement multiforme car il passe par la multiplicité des regards humains, et donc, par la multiplicité possible des formes d'émergences. Nous investiguerons plus sur la concrétisation locale de cet éthos dans la partie de l'analyse phénoménologique.

Ces premiers résultats ont constitué une base essentielle pour comprendre comment certains motifs formels peuvent orienter la perception du sens, indépendamment même de la connaissance de l'origine technique de l'image.

Dans le prolongement de ces constats, il nous a alors semblé pertinent d'observer comment ces mêmes régularités peuvent opérer dans des contextes non expérimentaux, c'est-à-dire dans des situations réelles de rencontre avec des œuvres visuelles, afin d'évaluer si ces logiques interprétatives persistent, se transforment ou s'intensifient lorsque le spectateur n'est plus placé dans un cadre analytique explicite.

Dans l'idée de cette même volonté et conceptualisation, dans le cadre d'une observation de terrain qui, sans relever d'un protocole expérimental strict, nous a semblé particulièrement féconde pour penser les régimes contemporains d'interprétation visuelle, nous avons eu l'occasion de nous rendre dans la galerie *De Kush Fine Art*, située à Miami, où nous avons pu échanger avec Vanessa Messori, consultante officielle de la galerie, qui a accepté de partager certaines observations issues de son expérience directe avec le public.

Le choix de cette galerie et de cet artiste ne relève pas d'un simple hasard de terrain mais s'inscrit dans une logique méthodologique cohérente avec notre objet d'étude, dans la mesure où la galerie *De Kush Fine Art* se présente elle-même comme un espace dédié à un univers artistique fondé sur l'imaginaire, la métaphore et la mise en relation de dimensions visibles et invisibles du réel, ce qui constitue un terrain particulièrement pertinent pour observer la réception contemporaine d'images à forte charge et très spirituelle⁸³. L'artiste exposé, *Vladimir Kush*, développe un langage visuel qu'il définit lui-même comme du réalisme métaphorique, c'est-à-dire une forme de représentation dans laquelle des objets du réel sont recombinaisonnés pour produire des images impossibles mais néanmoins agissantes sur le plan perceptif, permettant d'aborder des thèmes difficiles à saisir par le langage descriptif classique, comme l'amour, le temps ou la perception de l'espace⁸⁴.

Dans ce cadre, l'image devient un vecteur d'accès à des idées abstraites ou existentielles, ce qui rejoint directement notre questionnement sur la capacité des formes visuelles à produire des effets de transcendance indépendamment de l'intention religieuse explicite.

⁸³ Kush, V. (2025). *Doors of Perception*, [s.l.], Kush Fine Art Publications.

⁸⁴ Kush, V. (2025). *Light for the Souls*, [s.l.], Kush Fine Art Publications.

Nous avons été frappés presque immédiatement par la présence récurrente de certains éléments formels comme la centralité compositionnelle, le travail interne de la lumière dans l'image, ou encore des rappels implicites à des structures auréolaires, c'est-à-dire des organisations lumineuses qui ne représentent pas explicitement un halo mais qui en réactivent néanmoins la logique perceptive.

Selon le témoignage rapporté par Vanessa Messori, certains visiteurs expriment spontanément le doute que ces œuvres puissent être générées par intelligence artificielle⁸⁵. Ils s'appuient sur des détails stylistiques précis ou sur une impression globale de cohérence formelle qu'ils jugent excessive ou artificielle. Or, ces œuvres sont entièrement réalisées par la main de l'artiste et n'ont pas recours, direct ou indirect, à l'IAG. Cette situation ouvre un espace d'analyse particulièrement intéressant, nous pensons.

Nous ne sommes plus seulement dans le cas où une image générée par IA est perçue comme humaine avec projection d'une intention ou d'un *éthos* à tendance anthropomorphique. Nous sommes dans une configuration presque inversée où une image humaine devient le support d'une projection machinique. Autrement dit, le spectateur, d'une certaine façon, ne projette plus nécessairement l'image d'un auteur humain derrière l'œuvre mais mobilise parfois une figure implicite de l'IA comme instance possible de production. Cela tend à montrer que certaines régularités formelles associées aujourd'hui au visuel du spirituel circulent dans un espace sémiotique hybride. Dans cet espace, l'éthos computationnel ne se limite plus à être projeté sur des images artificielles. Il devient un modèle interprétatif autonome qui peut être appliqué rétrospectivement à des productions humaines, ce qui suggère un déplacement profond des cadres perceptifs et des attentes culturelles face aux images contemporaines. Cet échange ne constitue bien évidemment pas une preuve définitive de quoi que ce soit, mais il nous semblait tout de même pertinent de l'intégrer dans notre recherche car il ouvre la voie potentielle à une autre manière de questionner l'éthos computationnel, dans un autre ordre de localisation.

⁸⁵ Nous avons obtenu la confirmation que nous pouvions utiliser les photographies et les informations lors de notre visite. Pour visualiser quelques images de cette visite et rencontre avec Vanessa Messori, voir les annexes.

L'étape suivante consistera à vérifier si ces régularités persistent, se transforment ou se contredisent dans les catégories suivantes, les images conceptuelles ou thématiques (catégorie 2), puis les compositions abstraites (catégorie 3).

6. Catégorie « images conceptuelles ou thématiques »

Voici les images produites par DALL·E avec le prompt « visualisation de la transcendance » :

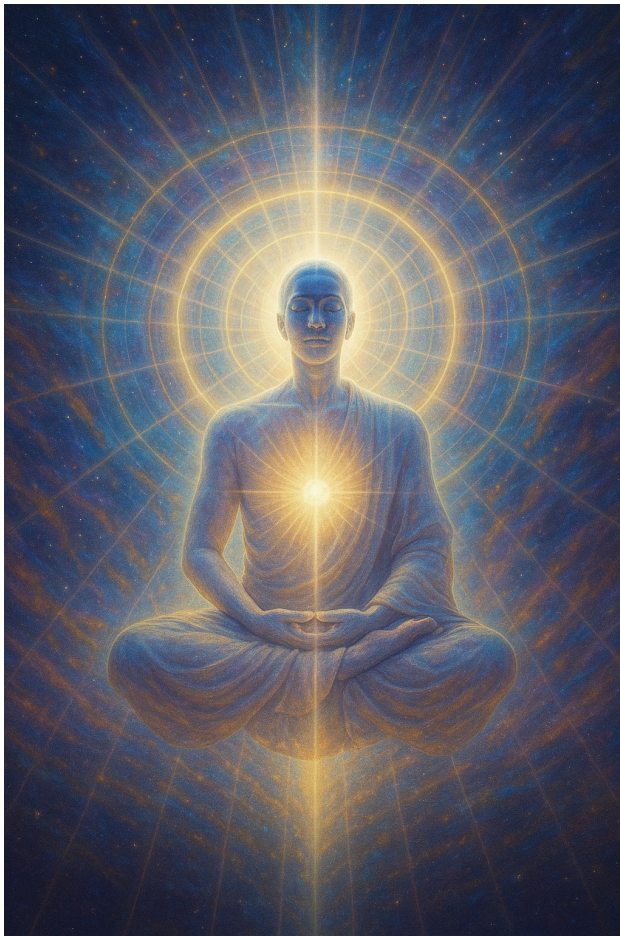


Figure 10 - Image 1 catégorie « images conceptuelles ou thématiques », par DALL·E



Figure 11 - Image 2 catégorie « images conceptuelles ou thématiques », par DALL·E



Figure 12 - Image 3 catégorie « images conceptuelles ou thématiques » par DALL·E

Voici les images produites par Stable Diffusion avec le prompt « apparition d'une lumière divine » :



Figure 13 - Image 4 catégorie « images conceptuelles ou thématiques » par Stable Diffusion

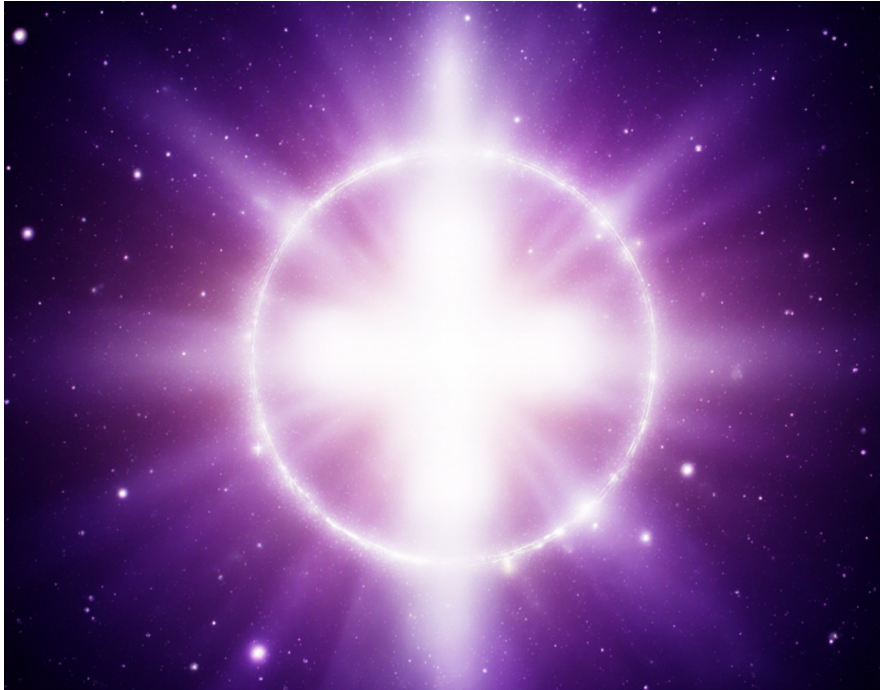


Figure 14 - Image 5 catégorie « images conceptuelles ou thématiques » par Stable Diffusion

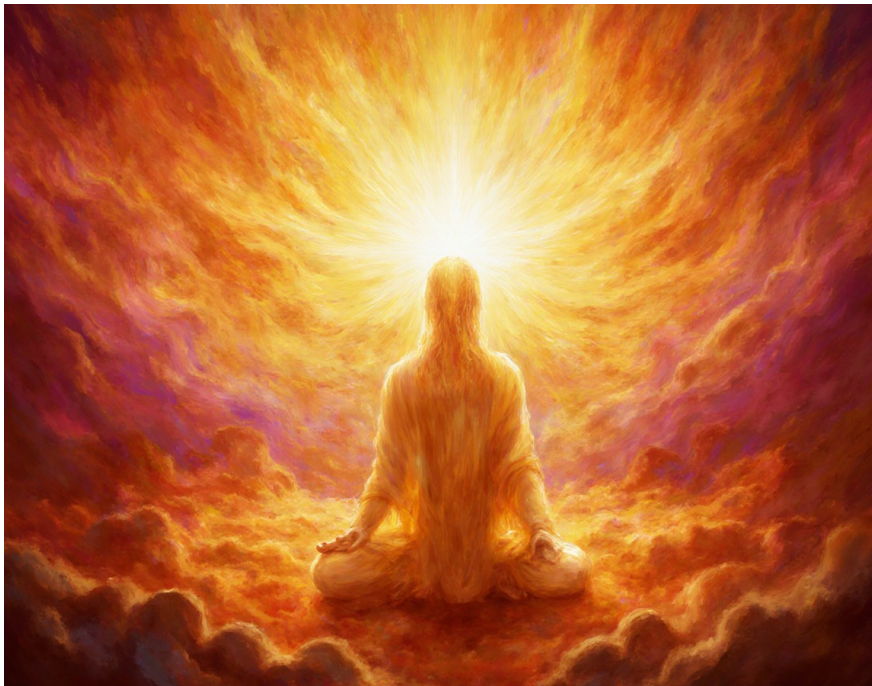


Figure 15 - Image 6 catégorie « images conceptuelles ou thématiques » par Stable Diffusion

Voici les images produites par Midjourney avec le prompt « manifestation d'une révélation intérieure » :



Figure 16 - Image 7 catégorie « images conceptuelles ou thématiques » par Midjourney



Figure 17 - Image 8 catégorie « images conceptuelles ou thématiques » par Midjourney



Figure 18 - Image 9 catégorie « images conceptuelles ou thématiques » par Midjourney

6.1 Centralité, symétrie et traitement de la lumière

D'emblée, une série de régularités transversales s'impose. D'abord au niveau de la structure compositionnelle : dans la majorité des images produites (toutes IA confondues), le centre de l'image fonctionne toujours, comme dans la catégorie 1, comme un nœud d'intensité perceptive. Il concentre la lumière, l'énergie, les motifs circulaires, ou encore la disposition des corps. Ce phénomène de centralisation fonctionnelle, où le centre ne sert pas uniquement d'axe géométrique mais de foyer d'articulation du sens, comme une sorte de noyau de sémiogenèse, s'illustre notamment dans les images de DALL·E et Stable Diffusion, où le cœur lumineux occupe une position nodale dans le torse des figures méditatives.

Dans cette perspective, la lumière est encore une fois, comme pour la catégorie 1, un élément qui mérite une analyse. Dans les productions de Stable Diffusion notamment, la lumière adopte une forme radiale structurée, presque architectonique, comme si la machine, privée d'intériorité, recourait à des formes géométriques stables pour signifier l'indicible, apprise cependant sur des données à grande échelle profondément situées et émanant de l'incarné. La lumière, donc, dans le contexte de ces images, ne jaillit pas seulement, mais elle vient servir potentiellement à une forme d'ancrage de l'actualisation formelle par la répétition de formes hautement probabilistes pour ce champ sémantico-spirituel⁸⁶.

Cette organisation est souvent symétrique, voire répétitive (cf. les halos concentriques et les vortex circulaires). Ces éléments répondent au point de la grille susmentionnée portant sur la structuration spatiale par récurrence, l'image donne à voir une cohérence formelle qui semble émaner non d'une intention consciente, mais d'un patron algorithmique internalisé. Ce type de régularité parvient à former un socle commun tout au long de ces productions, en servant de « matière » représentative globale (la disposition de la lumière, dans le contexte spirituel, n'est pas anodine d'un point de vue historique⁸⁷).

Les images de Midjourney se distinguent par leur approche plus iconographique. On y retrouve des motifs hérités, comme pour la catégorie 1, de plusieurs traditions religieuses humaines⁸⁸, comme les auréoles dorées, les visages centrés, les mains jointes, les figures frontales (notamment la figure 16 et la figure 17 précisément). Ces images témoignent d'une reconfiguration stylistique d'éléments visuels appris, on pourrait parler d'effet de citation graphique sans citation consciente, où l'IA reproduit des *patterns* culturellement connotés sans intention, mais avec une puissance de résonance collective.

⁸⁶ Temple, N. (2004). Nicholas Temple, 'The Bishop's Eye: Robert Grosseteste and the Architecture of Light'. Architectural Theory Review, Vol.9. No.1, Pp.1-18. <https://doi.org/10.1080/13264820409478503>

⁸⁷ Piotrowski, A. (2011). Representational function of daylight in the Katholikon of Hosios Loukas (the first version of "Architecture and Medieval Modalities of Thought" chapter in Architecture of Thought.). Architecture of Thought, 1–32.

⁸⁸ Sansterre, J-M, Les images sacrées en Occident au Moyen Âge. Histoire, attitudes, croyances. Recherches sur le témoignage des textes, Madrid, Éditions Akal, coll. « Visum », 2020 (parution effective début 2021).

6.2 L'image comme fenêtre vers l'héritage iconographique

6.2.1 Référence à La Trinité d'Andreï Roublev chez Midjourney

Pour illustrer cet écho de similitude entre des visuels hérités et des visuels issus de la génération, il est particulièrement pertinent de se pencher sur la figure 17. Cette image, produite par Midjourney en réglage par défaut à partir du prompt « manifestation d'une révélation intérieure », présente une organisation visuelle fortement comparable à celle d'un tableau bien connu, à savoir *La Trinité* d'Andreï Roublev.



« La Trinité » d'Andreï Roublev, 15^{ème} siècle



Image spirituelle produite par Midjourney, rappelant le tableau d'Andreï Roublev

Il est important de souligner que rien, dans le prompt initial, n'orientait explicitement la génération vers une iconographie trinitaire, ni vers une composition inspirée de la tradition iconographique chrétienne. Pourtant, l'image produite converge vers un arrangement formel qui en reprend plusieurs caractéristiques structurantes.

On observe en premier lieu une structuration ternaire nette : trois figures humaines disposées autour d'un centre commun. Cette disposition rappelle directement le schéma trinitaire, non seulement par le nombre, mais par la relation instaurée entre les figures. Comme chez Roublev, les corps sont légèrement inclinés les uns vers les autres, créant un mouvement circulaire et une dynamique de relation interne. Il ne s'agit pas de trois figures juxtaposées, mais d'un ensemble cohérent, organisé autour d'un espace partagé.

La présence d'un centre matérialisé constitue un second point de convergence. Dans l'icône de Roulev, ce centre est occupé par la table eucharistique et la coupe, point focal théologique et compositionnel. Dans l'image générée, ce centre est également marqué, bien que sous une forme transformée : il prend la forme d'un noyau lumineux et d'un ensemble d'objets indistincts, autour desquels les figures semblent se rassembler. Ce dispositif central joue un rôle analogue de point de convergence perceptif et relationnel.

Un autre élément notable concerne la frontalité relative de la scène. Dans les deux images, les figures ne sont pas engagées dans une action tournée vers l'extérieur, mais dans une interaction interne, presque autosuffisante. Le spectateur est placé en position d'observateur d'une scène déjà constituée, dont la logique relationnelle se déploie indépendamment de lui. Cette clôture du dispositif renforce l'impression d'unité et de cohérence.

La gestion des auréoles ou des effets circulaires constitue également un point de rapprochement significatif. Chez Roulev, les halos sont clairement définis et participent d'un code iconographique stabilisé. Dans l'image générée, un dispositif circulaire lumineux apparaît derrière les figures, en particulier celle du centre, produisant un effet analogue de sacralisation, bien que moins codifié. Ce motif circulaire contribue à structurer la hiérarchie perceptive de l'image.

Enfin, la palette chromatique et le traitement des corps participent eux aussi à cette convergence. Là où l'icône mobilise des couleurs symboliquement codées et des formes stables, l'image générée propose des teintes sombres, mêlées de reflets lumineux, avec des corps partiellement fragmentés ou en cours de formation. Malgré cette différence de traitement, une continuité perceptive subsiste dans la manière dont les figures sont mises en relation et hiérarchisées dans l'espace.

L'ensemble de ces éléments montre que l'image générée ne se contente pas de produire une scène arbitraire, mais qu'elle actualise, sans y être explicitement contrainte, une configuration iconographique fortement ancrée dans l'histoire visuelle. Cette convergence ne relève pas d'une intention dirigée, mais d'un effet de régularités internes au système, combinées à des structures visuelles largement présentes dans les données d'entraînement.

6.2.2 Condensation de l'héritage de l'iconographie spirituelle

L'effet produit n'est pas moins intense, bien au contraire, car il interroge la manière dont l'humain reconnaît une forme de transcendance par la présence formelle. C'est précisément cette ambiguïté qui rend l'analyse des images conceptuelles si féconde. Et pourtant, dans le geste même de générer une image de transcendance, elle convoque, par mimétisme computationnel, des éléments visuels structurellement stables dans l'histoire des représentations du spirituel : symétrie, lumière, verticalité, silence du regard, absence de distraction périphérique.

Les éléments susmentionnés ne résultent donc pas du hasard mais d'une figuration héritée des représentations artistiques à disposition des algorithmes. Nous pouvons explorer des pistes qui tendent à essayer de capturer des possibilités d'explication concernant les « choix » de l'intelligence artificielle générative pour cette deuxième catégorie. Par exemple, la lumière s'impose comme un vecteur majeur du divin. Dans la peinture chrétienne occidentale, elle est utilisée dès le Moyen Âge pour signifier la présence divine⁸⁹, souvent à travers la technique de la mandorle ou du halo. On peut citer ici les œuvres byzantines comme les icônes du « Christ Pantocrator », où la lumière n'éclaire pas seulement mais structure l'image, dans le fait qu'elle, la lumière dont il est question ici, émane du personnage saint, elle n'est pas réfléchie⁹⁰.

Plus tard, à la Renaissance, cette logique s'affine et devient une composante presque naturaliste, comme dans « La Cène » de Léonard de Vinci (1495–1498)⁹¹, la lumière qui enrobe le Christ par le fond, tout en se dispersant partiellement sur les disciples, est plus qu'un effet, elle accentue la centralité divine, donne au personnage une transcendance immanente⁹², comme si la lumière le précédait⁹³. Au XVII^e siècle, la lumière devient même outil mystique chez Caravage. Dans *La vocation de saint Matthieu* (1599–1600), la lumière tranche le cadre,

⁸⁹ Viridis, A. (2023). *Colors in Medieval Art: Theories, Matter, and Light from Suger to Grosseteste (1100–1250)*, Rome/Brno, Viella/Masaryk University Press, p. 140-142.

⁹⁰ Todorova, R. G. (2023). “The Mandorla Symbol in Byzantine and Post-Byzantine Iconography of the Dormition: Function and Meaning”, *Religions*, vol. 14, no 4, art. 473.

⁹¹ Bouc, P. (2021). “Spatial Analysis of Leonardo's Last Supper”, ResearchGate.

⁹² Isbouts, J.-P. et Brown, C. H. (2020). “A Multidisciplinary Study of the Tongerlo Last Supper and its Attribution to Leonardo Da Vinci's Second Milanese Studio”, *Conservation Science in Cultural Heritage*, vol. 20, no 1, p. 49-64, publié en 2021, <https://doi.org/10.6092/issn.1973-9494/12787>.

⁹³ Grieve, A. (2018). “The Scientific Narrative of Leonardo's Last Supper”, *Best Integrated Writing*, vol. 5, no 1.

dramatise la scène ou bien encore révèle une sorte de présence invisible. C'est une lumière venue d'ailleurs qui peut rendre le sacré perceptible⁹⁴.

On la retrouve dans les tableaux de Rembrandt (ex. *Le Retour du fils prodigue*, vers 1668), où elle semble sortir du corps du personnage ou d'une source intérieure au cadre. Dans ces cas, la lumière dépasse sa fonction optique pour devenir une métaphore théologique. La verticalité est un autre élément clef dans la composition des images à caractère spirituel au cours de l'histoire. Dès l'Antiquité, les constructions religieuses ont toujours cherché à matérialiser l'élévation⁹⁵.

Les pyramides égyptiennes (comme celle de Khéops, vers 2560 av. J.-C.) en sont un exemple archaïque, mais structurant, car elles peuvent exprimer l'ascension vers les dieux, ou même une interconnexion entre le ciel et la terre, entre le monde des dieux et le monde des humains, ou d'une manière encore plus appropriée sur le plan historique, une démonstration formelle de l'unité entre les dieux et les humains, comme pour démontrer que les deux mondes en question ne constituent en réalité qu'un seul et même monde⁹⁶.

Dans l'architecture gothique⁹⁷, la verticalité est présente et semble s'intégrer dans une langue visuelle propre à l'élévation de l'âme. La cathédrale de Chartres, par exemple⁹⁸, oriente le regard et le corps vers le haut, par ses flèches, ses voûtes en ogive, ses vitraux placent le croyant, mais aussi potentiellement la personne qui ne croit pas, dans une disposition physique et mentale de transcendance.

Ce phénomène est également observable dans l'art bouddhiste pour ce qui est des stupas, des pagodes japonaises (comme le *Gojū-no-tō* du temple Hōryū-ji), tout en étant construits selon d'autres logiques rituelles, visent aussi à mettre en avant l'élévation, car l'ensemble de la structure nous amène de la terre à l'espace, en passant par l'eau, le feu et le vent d'après la signification généralement attribuée aux étages de la structure⁹⁹.

⁹⁴ Miziolek, J. (1990). "Transfiguratio Domini in the Apse at Mount Sinai and the Symbolism of Light", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 53, p. 42-60, <https://doi.org/10.2307/751338>.

⁹⁵ Botez, V. (2011). "Eliade on Sacred and Center", *Annals of the Academy of Romanian Scientists. Series on Philosophy, Psychology, Theology and Journalism*, vol. 3, no 1-2, p. 209-215.

⁹⁶ Belmonte, J. A., & Magli, G. (2015). Astronomy, Architecture, and Symbolism: The Global Project of Sneferu at Dahshur. *Journal for the History of Astronomy*, 46(2), 173-205.

⁹⁷ Bony, J. (1983). *French Gothic Architecture of the Twelfth and Thirteenth Centuries*. Berkeley, University of California Press.

⁹⁸ Wirth, J. (2023). *La cathédrale de Chartres. Sculpture et vitraux*. Genève, Librairie Droz, 180 p, (Collection ARS LONGA, 12)

⁹⁹ Lin, W.-C. (2016). "Performing Center in a Vertical Rise: Multilevel Pagodas in China's Middle Period", *Ars Orientalis*, vol. 46, p. 100-134.

La symétrie, elle, semble être un langage universel du sacré. Dans les mandalas tibétains, par exemple, la symétrie est autant cosmologique que méditative. Elle organise l'espace sacré autour d'un centre, celui d'un point de silence ou bien d'immobilité, tant matériellement que temporellement¹⁰⁰.

Dans la peinture chrétienne, des œuvres comme la *Transfiguration* de Raphaël (1516–1520) ou *La Dispute du Saint-Sacrement* (Raphaël, 1509–1510) adoptent une structure centrale, équilibrée, souvent axiale, où le divin semble occuper le sommet d'un triangle, ou l'axe vertical du tableau. Même dans les œuvres plus libres, la symétrie ou l'axe médian est un repère fondamental¹⁰¹. Elle stabilise le regard en inscrivant, d'une certaine manière, le corps dans un équilibre qui reflète un ordre supérieur, voire ontologique dans son intériorité.

Encore un autre élément significatif est le silence du regard ou le regard en dehors d'une relation *je-tu*¹⁰². Dans de nombreuses œuvres religieuses, le personnage saint ne regarde pas le spectateur. Il regarde ailleurs, vers l'au-delà, vers le haut, ou vers l'intérieur mais pas directement celui qui le regarde.

Un phénomène comparable peut être observé dans *Saint Joseph charpentier* de Georges de La Tour (vers 1642), où le regard de l'enfant (Jésus) se distingue par sa dimension absorbée, contemplative et faiblement adressée au spectateur. Il ne s'inscrit pas dans une relation de type « je-tu », mais dans une orientation qui semble excéder l'espace strictement représenté.

Ce type de regard peut être analysé comme un opérateur de transcendance visuelle. Il ne renvoie pas prioritairement à une psychologie du personnage, mais à la manifestation d'un ordre de réalité autre, qui se laisse signifier à travers le visible sans s'y réduire. En ce sens, le regard fonctionne comme un indice de dépassement : il oriente la scène vers un hors-champ potentiel, suggérant que ce qui est donné à voir excède ce qui est immédiatement représenté.

¹⁰⁰ Snodgrass, A. p.12-24, (1985). *The Symbolism of the Stupa*

¹⁰¹ Musacchio, F. (2025), *Stūpas: Sacred Architecture of Buddhism*

¹⁰² Dondero, M. G. (2016). L'énonciation énoncée dans l'image. In M. Colas-Blaise, G. M. Tore, ... L. Perrin (Eds.). *L'énonciation aujourd'hui*, pp. 241-258. Limoges, France: Lambert Lucas.

Le fait que cette configuration concerne ici l'enfant n'est pas anodin. Dans de nombreuses traditions visuelles et religieuses, l'enfance est associée à des valeurs de pureté, d'innocence et de proximité avec le sacré¹⁰³. Le regard de l'enfant peut ainsi être interprété comme le lieu d'une corrélation particulière avec cette altérité transcendante. Il ne s'agit pas simplement d'un regard dirigé vers un objet absent, mais d'une mise en forme visuelle d'une relation privilégiée à un ordre supérieur de signification.

6.3 Quelques autres nuances pour la catégorie 2

En finalité, ces éléments évoqués, que ce soit la lumière, la symétrie, la verticalité, le silence du regard, l'épure, traversent non seulement des siècles mais des continents, des religions, des cultures. Ils constituent un répertoire formel transculturel du spirituel. C'est pourquoi, lorsqu'une IA génère une image jugée mystique ou transcendante par un spectateur, et que cette image mobilise certains de ces éléments, l'effet n'est potentiellement pas anodin. Le spectateur peut reconnaître des signes de sacralité non pas parce qu'ils sont nommés, mais parce qu'ils appartiennent à une tradition de la représentation du divin, qui, comme nous le pensons ici, ont été en grande partie incarnés implicitement dans l'humain par exposition ne serait-ce qu'indirect culturellement parlant. En revanche, dans le cas de nos images dans le cadre de notre recherche, des différences notables apparaissent également. Stable Diffusion tend à surinvestir la luminosité centrale au point d'effacer presque toute corporalité, produisant une quasi-abstraction éblouissante (voir l'image mauve avec croix radiale ou l'explosion bleue finale).

DALL·E, au contraire, maintient une corporalité stable dans des compositions claires, presque naïves, aux teintes très chaudes et à la rhétorique visuelle directe. Midjourney semble se situer dans un entre-deux, jouant à la fois sur les motifs culturels (costumes, objets, scènes narratives) et une texture picturale trouble, volontairement floue, comme si le sens était toujours en train d'advenir dans la matière elle-même. Pour poursuivre dans cette continuité de pensée, si DALL·E tend à produire des compositions relativement équilibrées, avec des zones de chaleur et de lumière bien réparties, il lui arrive de générer des formes excessivement figuratives, voire pédagogiques dans un certain sens, qui surchargent l'image d'éléments reconnus (aura dorée, silhouette rayonnante, bras en croix). Ce type d'image, bien que lisible immédiatement, réduit paradoxalement la force de suggestion, car elle rend *objet* la transcendance au lieu de la laisser

¹⁰³ Duncum, P. (2023). *Images of childhood: A visual history from stone to screen*. Bloomsbury Visual Arts. Chapitre « Children as Innocent ».

apparaître. On glisse alors vers un imaginé trop littéral, même stéréotypé, moins propice à l'expérience esthétique ouverte que supposent les images spirituelles abstraites.

Ainsi, ce qui se donne comme homogène ou régulier ne l'est que partiellement. Il convient ainsi de penser que l'éthos susceptible d'émerger de la rencontre entre ces images et un public, non comme une intentionnalité figée, mais comme un effet de consistance interprétative partiellement stabilisé. Cet effet s'appuie sur des régularités visuelles effectivement perceptibles (composition, traitement de la lumière, organisation des corps, récurrences formelles) sans pour autant se laisser réduire à ces seules propriétés. En effet, de tels éléments ne deviennent signifiants qu'à l'intérieur d'une situation de réception donnée. L'éthos ne peut donc être envisagé ici que de manière prudente, comme un phénomène relationnel et émergent, issu de l'interaction entre les contraintes formelles de la production générative et les opérations interprétatives du récepteur.

Ainsi, au fil de ces images conceptuelles, on ne voit pas une croyance se dessiner, mais une cohérence formelle qui mime les gestes de la croyance. La spiritualité machinique ne vit pas, mais elle s'exécute, visuellement, par cristallisation de schémas.

Ces observations enrichissent les premières hypothèses sur l'éthos computationnel latent. Ici, si l'éthos computationnel est possible, il ne s'incarnera pas, potentiellement, dans un style d'auteur précis et identifiable, mais dans un climat structurel répétitif, que le regard humain, par sa mémoire culturelle du sacré, pourra possiblement interpréter comme relevant d'un éthos.

7. Catégorie « images abstraites visionnaires »

Voici les images produites par DALL·E avec le prompt « composition abstraite évoquant l'extase spirituelle » :

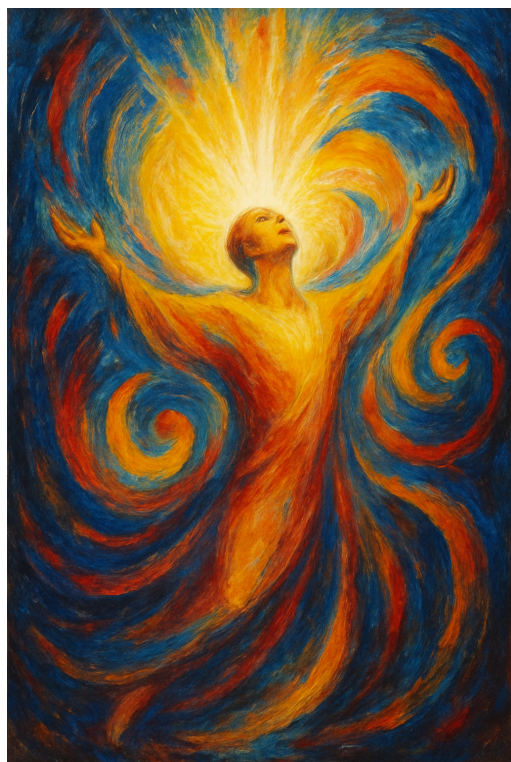


Figure 19 - Image 1 catégorie « images abstraites visionnaires » par DALL·E



Figure 20 - Image 2 catégorie « images abstraites visionnaires » par DALL·E



Figure 21 - Image 3 catégorie « images abstraites visionnaires » par DALL-E

Voici les images produites par Stable Diffusion avec le prompt « composition abstraite évoquant l'extase spirituelle » :

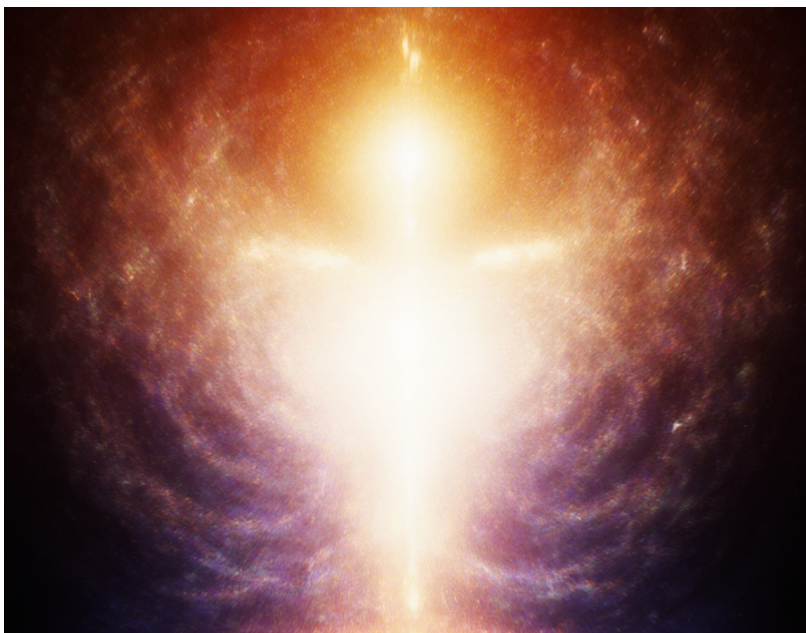


Figure 22 - Image 4 catégorie « images abstraites visionnaires » par Stable Diffusion



Figure 23 - Image 5 catégorie « images abstraites visionnaires » par Stable Diffusion



Figure 24 - Image 6 catégorie « images abstraites visionnaires » par Stable Diffusion

Voici les images produites par Midjourney avec le prompt « composition abstraite évoquant l'extase spirituelle » :



Figure 25 – Image 7 catégorie « images abstraites visionnaires » par Midjourney



Figure 26 - Image 8 catégorie « images abstraites visionnaires » par Midjourney



Figure 27 - Image 9 catégorie « images abstraites visionnaires » par Midjourney

À partir du prompt unique « composition abstraite évoquant l'extase spirituelle », les neuf images générées par les trois intelligences artificielles du corpus (DALL·E 3, Stable Diffusion et Midjourney) révèlent, malgré les différences stylistiques de surface, une série de régularités formelles et perceptives qui méritent une grande attention.

7.1 La focalisation lumineuse et sa structuration

La lumière semble toujours surgir d'un point focal intense, souvent situé au centre exact ou légèrement décentré verticalement, vers le haut. Cette organisation radiale guide le regard du spectateur vers ce noyau, qui se présente comme source d'énergie, seuil ou ouverture liminale. Autour de ce point de jaillissement, on observe une dispersion lumineuse à orientation englobante, souvent dans des directions croisées, évoquant de manière subtile, sans semi-symbolisme arbitraire explicite, la disposition des bras d'un corps en croix (visible particulièrement chez DALL·E et Stable Diffusion, avec une figuration renforcée chez DALL·E).

Ces éclats lumineux ne procèdent pas d'une figuration anthropomorphe explicite, mais en suggèrent une structuration sous-jacente. L'organisation visuelle observée repose sur deux axes

principaux disposés en diagonale, dont la configuration évoque, par analogie formelle, l'ouverture des bras d'un corps en élévation.

Cette configuration ne relève pas d'une représentation directe, mais d'un schème compositionnel qui active, sur le plan perceptif, une mémoire iconographique héritée, notamment issue du registre christique.

Ainsi, l'humain apparaît sous une forme latente, non pas comme figure représentée, mais comme structure perceptible. La récurrence de formes évoquant la croix dans le corpus ne peut être considérée comme neutre sur le plan sémiotique. En tant que figure historiquement stabilisée dans l'imaginaire visuel occidental, la croix constitue un opérateur de structuration à la fois symbolique et compositionnelle.

Cette double dimension est explicitement formulée par Louis Joseph Viandier dans *Aperçu sur le symbolisme de la croix*¹⁰⁴, où il écrit : « En somme, si nous considérons notre croix bidimensionnelle dans le plan, et plus généralement tout l'espace, qui est une des conditions, au même titre que le temps, du monde manifesté; nous avons d'une part le pôle substantiel, qui est celui de la quantité et dont la caractéristique géométrique est la grandeur; d'autre part le pôle essentiel, qui est celui de la qualité et dont la caractéristique géométrique est la direction »¹⁰⁵.

Cette distinction entre un axe substantiel et un axe essentiel permet d'éclairer les configurations observées dans les images générées. Les structures lumineuses à dominante cruciforme ne se limitent pas à une évocation symbolique : elles organisent l'espace de l'image selon une tension entre étendue (grandeur, expansion lumineuse) et orientation (directionnalité des faisceaux, élévation). Autrement dit, la croix fonctionne ici comme un principe de structuration visuelle, articulant des dimensions quantitatives et qualitatives de l'image.

Dans le cadre des images à caractère spirituel, cette organisation contribue à produire un effet d'élévation et de hiérarchisation perceptive. Loin d'être un simple motif iconographique, la forme cruciforme agit comme une matrice compositionnelle, à partir de laquelle se distribuent les intensités lumineuses et les directions du regard. Elle participe ainsi à la construction d'un

¹⁰⁴ Viandier, L. J. (2023). *Aperçus sur le symbolisme de la croix dans l'architecture française dite "gothique" et en particulier dans la cathédrale Notre-Dame de Chartres*.

¹⁰⁵ Viandier, L. J. (2023). *Aperçus sur le symbolisme de la croix dans l'architecture française dite "gothique" et en particulier dans la cathédrale Notre-Dame de Chartres*, p. 38.

espace visuel orienté, propice à l'activation d'interprétations liées à la transcendance, tout en s'inscrivant dans une continuité avec des schèmes visuels historiquement constitués.

Cette présence implicite du corps est renforcée par l'apparition récurrente de formes évoquant une tête, parfois densifiée au centre lumineux (tache blanche ou jaune saturée), parfois presque évanescente, comme si la zone de la tête, ici, qui peut être vue comme le siège de la conscience, devenait un point de fusion entre la lumière diffuse et la matière, ou pseudo-matière. À l'inverse, le reste du corps, s'il est évoqué, se fond dans l'environnement visuel, dans une sorte de dissolution chromatique et texturale avec le fond. Cette absence de frontière entre figure et fond pourrait être interprétée comme une traduction visuelle de l'extase elle-même, un état dans lequel l'individu ne se distingue plus de l'espace, dans lequel le sujet se confond avec la lumière, le mouvement, l'énergie¹⁰⁶. Un tel phénomène de traduction intersémiotique de la donnée du prompt relevant du mot *extase* semble pointer vers une actualisation formelle par la machine de la racine même du mot *extase*, étymologiquement signifiant « être en dehors de soi-même »¹⁰⁷.

7.2 La chromatique comme vecteur de l'extase

La chromatique dominante renforce cette lecture. On observe dans presque toutes les images une palette de couleurs chaudes au centre (jaune, orange, parfois rouge) traduisant la chaleur, l'intensité, la vie intérieure, alors que les bords s'assombrissent ou se refroidissent en bleu, gris, noir ou violet. Ce gradient du chaud vers le froid semble marquer le passage d'un espace vibrant et actif (l'intérieur de l'expérience extatique) vers une zone plus distancée, plus figée, comme si l'image elle-même était construite pour incarner le seuil entre deux régimes de réalité, d'un dedans incandescent, et d'un dehors cosmique, froid, silencieux. Ce passage n'est pas brutal mais assez progressif, grâce à une composition englobante, souvent circulaire ou spiralée, qui semble enserrer le spectateur dans une expérience visuelle immersive ou du moins avenante. Nous sommes littéralement face à une isotopie sémiotique de l'appropriation lumineuse de l'espace. Chaque couleur, mise en relation avec d'autres et impliquée dans des agencements et des séparations continues, tend à donner en discours visuel cette couche sémantique de l'extase,

¹⁰⁶ P.B.T. Bilaniuk, (1982), p.302-304. "The Ultimate Reality and Meaning Expressed in Eastern Christian Iconography", *Ultimate Reality and Meaning* 5.4

¹⁰⁷ Centre national de ressources textuelles et lexicales. (s. d.). *Extase*. Dans *CNRTL : Centre national de ressources textuelles et lexicales*. <https://www.cnrtl.fr/definition/extase>

chargée sémantiquement et étymologiquement de cette notion de dissolution et de mise en dehors du monde, traduite ici sémiotiquement par cette isotopie visuelle.

La texture participe également de cet effet de seuil. Dans les images issues de DALL·E 3 et Midjourney, on perçoit une texture composite, presque picturale, où les surfaces semblent travaillées comme des couches successives de matière lumineuse.

À l'inverse, les images de Stable Diffusion offrent une granularité plus fine, plus cosmique, comme si l'on contemplait un éclat d'énergie stellaire ou même cosmographique. Dans les deux cas, la texture agit comme un élément expressif, traduisant la densité d'un état, ici, l'état d'extase. La densité visuelle devient densité existentielle.

En somme, ces images, pourtant abstraites, partagent une série de dispositifs visuels récurrents, comme la centralité rayonnante, la dissociation figure/fond, le gradient chromatique chaud/froid, la texture vibrante, et la semi-figuration du corps dans certains cas. Ces éléments se retrouvent à des degrés divers dans les trois IA, suggérant une convergence stylistique involontaire, mais néanmoins structurée. Il est donc légitime de parler ici de supports stylistiques potentiels d'un éthos computationnel qui pourrait émerger lorsque ce phénomène entre en contact avec un récepteur phénoménologique, non pas au sens d'une intentionnalité propre à chaque IA, mais comme résultat statistique et formel de la modélisation de l'extase par les intelligences génératives.

7.3 Quelques nuances concernant la catégorie 3

Cependant, malgré ces convergences remarquables, il convient de nuancer l'unité apparente du style computationnel par une lecture attentive des écarts internes entre les IA. Si une première impression donne l'illusion d'une homogénéité chromatique et structurale, l'analyse attentive révèle des inflexions spécifiques selon les générateurs utilisés, notamment entre DALL·E 3, Stable Diffusion et Midjourney.

DALL·E 3 et Stable Diffusion se rejoignent dans une certaine tendance à la figuration implicite du corps humain en posture extatique. Chez DALL·E, cette actualisation formelle se manifeste dans une image où l'on distingue clairement une forme corporelle centrale, bras étendus dans des diagonales ascendantes, évoquant sans ambiguïté une posture christique, sans en revendiquer les codes explicites. Le corps ne flotte pas au hasard pour ainsi dire, il est intégré à une trame lumineuse, structurée par des faisceaux qui prolongent ses membres dans l'espace,

comme s'il était pris dans une projection énergétique. Il ne s'agit pas d'un simple effet, la figure, même abstraite, semble engagée dans un mouvement d'ouverture vers le haut, dans une logique d'ascension ou d'épanchement. Stable Diffusion, pour sa part, ne représente pas de corps directement identifiable. Toutefois, les 3 images produites dans cette même série présentent une organisation lumineuse très proche, où les faisceaux horizontaux forment une croix ou des éléments similaires cruciformes, rayonnant à partir d'un noyau central. Cette direction de mouvement, bien que purement semi-figurative, possède une densité directionnelle.

À l'inverse, Midjourney se distingue dans cette catégorie par une approche moins anthropomorphe et plus atmosphérique. Si la centralité lumineuse et cruciforme est conservée pour les 2 premières images (croix lumineuse pour la première image et présence de plusieurs élans de peintures formant des formes cruciformes pour la deuxième image), la composition générale de la troisième image s'oriente davantage vers des formes spiralées, des textures nuageuses, des voiles colorés qui enveloppent l'espace sans nécessairement suggérer une structure corporelle. Le mouvement est plus circulaire, moins oblique, et l'intensité visuelle se concentre moins sur une tension rayonnante que sur une saturation douce de l'image. Midjourney, en ce sens, s'éloigne d'une logique de figuration latente, pour plonger dans une abstraction plus immersive, où le sujet est absorbé sans trace. Le regard n'est plus guidé vers un centre corporel ou une projection verticale, mais enveloppé dans une expérience sensorielle diffuse, où l'extase devient un environnement plutôt qu'un événement ou une narrativité à caractère christique ou anthropomorphique.

Ces écarts ne sont pas anecdotiques mais suggèrent plutôt déjà que chaque IA semble encoder une forme particulière d'extase, structurée par sa propre *configuration* machinique. DALL·E par la posture, Stable Diffusion par la structure, Midjourney par l'atmosphère si cela doit être résumé. Ce n'est pas une simple différence de style, mais une variation dans la manière dont le concept même de spiritualité est traduit visuellement. En cela, la convergence apparente dans les grandes lignes (centralité, chromatisme, gradient chaud/froid, mouvement de fusion) ne doit pas masquer les nuances profondes dans le traitement des intensités, des formes et des textures.

Pour mieux essayer de discerner les dynamiques formelles dans le cadre de ces images abstraites, il peut être intéressant d'analyser ces productions du point de vue de l'axe paradigmatique. Cette façon de faire est justifiable en se concentrant notamment sur la nature même de l'abstraction demandée. Quelles possibilités visuelles sont écartées quand il est question de représentation sans repère visuel explicite ? Et comment ces choix computationnels

nous guident vers la conception d'un éthos computationnel potentiel qui peut s'exprimer dans ces potentialités délaissées ? L'axe paradigmatique peut nous éclairer sur ces questions.

7.4 L'axe paradigmatique comme outil de compréhension structurelle

Lorsqu'on interroge l'axe paradigmatique ici, l'enjeu n'est pas seulement d'identifier les traits récurrents effectivement actualisés, mais aussi de considérer, en creux, les possibles écartés par le système. Dans une logique paradigmatique, le sens d'une forme dépend également de ce qui n'a pas été retenu dans la sélection. Appliquée à notre corpus d'images d'« extase spirituelle », cette approche conduit à observer que l'abstraction mobilisée par les modèles génératifs ne constitue pas un espace indéfini de liberté plastique, mais un champ relativement contraint de solutions formelles. Les images convergent vers un même ensemble de réponses visuelles : diffusion lumineuse, continuité des matières, effacement des contours nets, et dominance d'une atmosphère unifiante. L'abstraction apparaît ainsi moins comme ouverture illimitée que comme régime de filtrage et de stabilisation formelle. La distinction classique entre axe de sélection et axe de combinaison, constitutive de l'approche paradigmatique, permet précisément de penser ce jeu entre formes retenues et formes exclues.

7.4.1 Une sorte d'absence de la transcendance négative

Le premier paradigme écarté par ces générations semble être celui d'une transcendance négative. Aucune des images abstraites observées n'associe l'extase à la privation, à l'aridité, à la dislocation ou à une expérience sensible de dénuement. Or, dans une partie importante de la tradition mystique chrétienne, l'accès au divin passe aussi par une phase de dépossession et de souffrance. L'entrée de l'*Encyclopaedia Britannica* consacrée aux étapes de la mystique chrétienne rappelle ainsi que la *dark night of the soul* (nuit noire de l'âme)¹⁰⁸ désigne une purification graduelle et souvent douloureuse du sujet en vue de la manifestation divine. De même, l'article de la *Stanford Encyclopedia of Philosophy* sur *Pseudo-Dionysius*¹⁰⁹ souligne l'importance de la théologie négative, c'est-à-dire d'un rapport au divin fondé sur la négation, l'obscurité et l'impossibilité de l'assignation positive. Rapporté à notre corpus, ce constat permet d'avancer que l'IAG, du moins dans ces générations, privilégie une figuration

¹⁰⁸ Sullivan, LE, Crow, PA, Hick, J., Hogg, WR, Chadwick, H., Fredericksen, L., Lindberg, CH, Pelikan, JJ, Marty, ME, McGinn, BJ, Spencer, S., Benz, EW, Wainwright, G., Stefon, M. (2026, 25 mars). *Christianisme*. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/Christianity>

¹⁰⁹ Corrigan, Kevin and L. Michael Harrington, "Pseudo-Dionysius the Areopagite", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2023 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/sum2023/entries/pseudo-dionysius-areopagite/>>.

positivement euphorique de l'extase : lumière diffuse, élévation, continuité, pacification. Elle ne semble pas mobiliser spontanément un lexique visuel de la nuit, du retrait ou de la fracture, pourtant central dans certaines traditions de la transcendance.

7.4.2 Un rejet de la conflictualité formelle

Un second paradigme faiblement actualisé est celui de la conflictualité formelle. Dans notre corpus, les images abstraites reposent majoritairement sur des opérations de fusion, d'irisation et de dilution. Les formes y coexistent selon des logiques d'enveloppement et de continuité plutôt que selon des rapports d'affrontement plastique. Or, des écrits¹¹⁰ sur l'abstraction montrent que celle-ci peut aussi se construire à partir de tensions internes, d'oppositions et de juxtapositions dynamiques. Par exemple, les textes de Kandinsky¹¹¹ insistent précisément sur le rôle de l'opposition et de la juxtaposition comme lois d'organisation formelle, ainsi que sur la capacité du point et de la ligne à produire des tensions constitutives du champ visuel. Dès lors, ce qui caractérise nos images n'est pas l'abstraction en général, mais une variante spécifique de l'abstraction : une abstraction lissée, continue, peu conflictuelle, où l'intensité spirituelle est produite par la fluidité des transitions bien plus que par le heurt entre formes antagonistes. On peut dès lors formuler l'hypothèse suivante : dans ce corpus, l'extase computationnelle est construite à partir d'un paradigme visuel de la continuité heureuse plutôt que de la rupture. Les systèmes génératifs privilégient des organisations perceptives où la transcendance est assimilée à une montée en intensité lumineuse, à une dissolution des limites et à une homogénéisation des matières. Ce choix n'est pas neutre. Il révèle que les modèles ne réactualisent pas indistinctement tout l'héritage iconographique ou mystique disponible, mais tendent à sélectionner les formes les plus immédiatement compatibles avec une lisibilité consensuelle du spirituel : halo, irradiation, fluidité, symétrie relative, effacement des aspérités. L'intérêt d'une lecture paradigmatique est précisément de rendre visible cette économie des exclusions : ce que la machine ne représente pas compte ici autant que ce qu'elle représente.

7.4.3 L'aspect charnel partiellement écarté

De même, aucune référence visuelle archaïque ou organique explicite ne traverse les images, par exemple des représentations liées à de la blessure, de l'animalité. Pourtant, l'extase

¹¹⁰ Worringer, W. (1986). *Abstraction et Einfühlung : Contribution à la psychologie du style* (E. Décultot & M. Collomb, Trad.). Klincksieck. (Œuvre originale publiée en 1908).

¹¹¹ Kandinsky, W. (1970). *Point et ligne sur plan : Contribution à l'analyse des éléments de la peinture* (S. Girard, Trad.). Gallimard. (Œuvre originale publiée en 1926).

spirituelle a souvent été associée à une expérience charnelle, parfois même sexuelle. Ce lien trouble entre le spirituel et l'organique, entre la transcendance et l'instinct, entre le divin et le pulsionnel, n'est ni accessoire ni marginal dans l'histoire. Il constitue au contraire une veine archaïque, obstinée, récurrente, une matière brute par laquelle les artistes ont tenté, de siècle en siècle, de figurer l'infigurable, d'incarner le divin dans un corps éprouvé, de traduire la visitation mystique à travers la chair. Ce qui est perçu comme surnaturel est ainsi exprimé, très souvent, non pas par l'abstraction ou la lumière seule, mais par la violence d'un affect qui traverse le corps humain dans ce qu'il a de plus animal.

Le cas emblématique demeure *L'Extase de sainte Thérèse* de Gian Lorenzo Bernini (1647–1652), dont le traitement a été abondamment commenté. Ce marbre baroque est tout sauf éthéré : le visage de Thérèse, la tête renversée, les yeux clos et la bouche entrouverte, trahit une jouissance qui évoque autant l'orgasme que l'épiphanie.

Le drapé agité, les jambes molles, la posture offerte à la flèche de l'ange, tout participe d'un imaginaire de l'extase mi-spirituelle, mi-bestiale, comme si la visitation divine provoquait un effondrement des limites corporelles. C'est précisément dans cette indistinction entre le plaisir et la foi que réside la puissance de l'œuvre. Mais il est évident que cette tension entre foi et désir ne date pas du baroque, cela tend à être très clair sur le plan historique. Dès le Moyen Âge, les textes mystiques féminins évoquent une union à Dieu dans les termes de la dépossession charnelle.

Hadewijch d'Anvers parle d'embrasement, ou encore de goûter Dieu comme « homme et comme Dieu » ou de baiser pénétrant¹¹². Marguerite Porete évoque l'« anéantissement de l'âme »¹¹³, et chez Jean de la Croix, l'union mystique est décrite comme une « blessure douce »¹¹⁴, une brûlure extatique qui consume l'être. Ces métaphores, pénétration, déflagration, chaleur, chair percée, sont résolument corporelles et, souvent, ambiguës sur le plan sexuel comme sur le plan animal. Le sujet mystique devient bête, tremblant, convulsif et il gémit, il ne se contient plus, car l'absence de retenue peut, d'une certaine manière, être le

¹¹² Hadewijch d'Anvers. (2011). “Hadewijch d'Anvers”, *Cirem / Centre International de Recherches et d'Études Martinistes*.

¹¹³ Sequentia. (s.d.). (1990). *Hildegard von Bingen: Celestial Hierarchy. French translations of Hildegard von Bingen's texts*, d'après Laurence Moulinier, *Hildegarde de Bingen, Louanges : Poésies complètes traduites du latin et présentées par Laurence Moulinier*, Paris, La Différence.

¹¹⁴ Jean de la Croix. (2019). “Flamme vive d'amour / Llama de amor viva”, *Le bar à poèmes*.

transporteur de la portée insaisissable du divin lui-même. Il est donc, en quelque sorte, arraché à lui-même par lui-même pour autre chose que lui-même.

Dans l'art, cette animalité de la foi réapparaît sous différentes formes. Chez Grünewald, dans le *Retable d'Issenheim* (1512–1516), le Christ est peint dans un état de décomposition sublime, nous disons cela car ses doigts se tordent, ses pieds se recroquevillent, sa peau est violacée, nécrosée, une représentation claire de la chair souffrante du Christ « fait chair », dans la continuité théologique du « Verbe » fait « chair » du premier chapitre de l'évangile de Jean. La foi, ici, ne passe pas par la beauté mais par la souffrance du corps animalisé, violenté, livré à l'agonie.

Chez le Caravage, *La Conversion de saint Paul* (1601) est saisie dans un moment de chute brutale, où le cheval domine la composition, la verticalité divine se heurte à l'horizontalité terrestre. L'homme est renversé comme une proie et il est ramené à sa nature charnelle et faible en soi, d'un certain point de vue. L'animal n'est pas un décor ou une simple donnée formelle qui vient jouer sur une esthétique uniquement mais semble être un vecteur mystique.

Plus tard, cette animalité mystique se teinte d'érotisme, dans le sens par le non-refus du corps et des attributs du corps. Par exemple, Gustave Moreau peint des figures bibliques comme Salomé¹¹⁵ ou Dalila¹¹⁶ dans des postures qui ne cachent pas la portée charnelle de leur corps.

Egon Schiele, quant à lui, bien que n'étant pas un peintre religieux ou spirituel au sens strict, évoque des manières de représenter les pulsions de l'humain, d'une manière abstraite et mystique, qui peut tendre à nous rappeler la figuration spirituelle au sens large. Dans nombre de ses œuvres, il pousse les corps dans leurs derniers retranchements, torsions, contorsions, chairs malades, comme si la quête de soi, donc en soi une quête plus ou moins spirituelle, car la quête de soi nous amène dans nos retranchements intérieurs, et donc, nous amène sur d'autres plans plus subtils, dans l'animalité du geste, la crudité du sexe, la morbidité de l'extase¹¹⁷.

¹¹⁵ Musée du Louvre. (s.d.). *Salomé*. Collections du Louvre. <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020026113>

¹¹⁶ Musée du Louvre. (s.d.). *Dalila*. Collections du Louvre. <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020026265>

¹¹⁷ Art.com. (s.d.). *Egon Schiele Religion & Spirituality Posters*, consulté en ligne : https://www.passion-estampes.com/fr/250_schiele

Un phénomène comparable peut être observé dans un autre contexte de mise en forme du spirituel, cette fois sur le plan musical, notamment dans *Hildegarde von Bingen* par le groupe Sequentia.

On y retrouve un ensemble d'éléments sémantiques associés à la lumière, à la pénétration, à l'inondation sensorielle et à une forme d'expérience qui engage fortement le corps. Le lexique mobilisé renvoie à des dimensions organiques, cutanées et viscérales, et convoque ainsi des registres habituellement liés à l'intimité corporelle. Dans d'autres contextes interprétatifs, de telles données lexicales pourraient être rapprochées d'une sémantique de la corporéité intime, voire, dans certaines traditions théologiques, d'un imaginaire du plaisir de la chair.

Toutefois, dans le cas présent, ces mêmes éléments ne renvoient pas à une valorisation autonome du corps ou de la sensualité, mais sont intégrés dans un cadre discursif de louange du divin. Leur signification est donc reconfigurée par le contexte spirituel dans lequel ils apparaissent. La lumière, la pénétration ou encore la germination ne fonctionnent pas ici comme des motifs purement sensoriels, mais comme des opérateurs symboliques permettant de dire l'action du divin sur le sujet, sur le monde ou sur le mystère de l'Incarnation.

Cette orientation apparaît clairement dans certaines formulations attribuées à Hildegarde, comme : « La lumière pénétrante et vivante, en train de germer sur la branche, qui a fleuri toute seule, par la pénétration de la lumière qui y pousse ses racines », ou encore : « Tu as éclairé les mystères ; Ô toi qui as pénétré dans la chambre de la virginité »¹¹⁸.

Dans ces exemples, les termes *pénétrante* et *pénétré* relèvent bien d'un vocabulaire de traversée, d'entrée et d'action sur un intérieur. Néanmoins, leur fonction sémantique est ici réinscrite dans un régime de signification religieux, où la corporéité est recadrée comme lieu de manifestation du divin.

Le terme *fleurir* mérite également une attention particulière. Dans ce type de configuration lexicale, son association avec d'autres termes à portée corporelle n'est pas neutre. La fleur et l'idée de floraison peuvent en effet être reliées à des métaphores anciennes de la chair, de la sexualité ou de la maturation corporelle. Dans certaines traditions chrétiennes, ce champ

¹¹⁸ Bingen, H. (1990). *Hildegard von Bingen: Celestial Hierarchy. French translations of Hildegard von Bingen's texts*. Sequentia. PDF en ligne. https://www.sequentia.org/projects/Hildegard_FR.pdf

métaphorique entre aussi en relation avec la question de la virginité, comprise comme suspension, maîtrise ou report de l'accomplissement sexuel avant le mariage.

Ce point permet de rappeler que, dans certains cadres théologiques, la jeunesse, le désir et la sexualité sont pensés selon une temporalité normative, dans laquelle l'attention active portée au désir n'est jugée légitime qu'à l'intérieur du mariage. C'est dans ce contexte qu'il est possible de rapprocher la symbolique de la fleur de certains passages bibliques, notamment 1 Corinthiens 7:36, où la question de la maturation sexuelle et de son encadrement moral apparaît de manière plus ou moins explicite.

L'intérêt de cet exemple est donc de montrer que des unités lexicales pouvant renvoyer, sur un plan strictement sémantique, à la corporéité intime ou à la sexualité, peuvent voir leur valeur profondément modifiée par leur insertion dans un cadre spirituel précis. Elles ne disparaissent pas comme données du corps, mais leur fonction discursive est déplacée : elles deviennent des supports de formulation de la louange, de la révélation ou de l'action divine.

Plus près de nous, des artistes comme Francis Bacon ont tenté de figurer cette expérience de l'être traversé par le sacré, mais en montrant l'abjection du corps, ses crispations, ses râles, ses dégénérescences. Ses visages déformés, ses bouches ouvertes comme dans un cri animal, sont des scènes de liturgie inversée¹¹⁹. Dans l'ensemble de ces représentations, mystiques, modernes, on retrouve la même ligne de tension, l'humain atteint Dieu en traversant une zone de perte, au sens large du terme. Le divin, loin d'être pur, descend dans la matière pour s'exprimer non seulement dans la matière mais aussi par la matière.

C'est précisément cette zone d'ambivalence entre sacralité, corporéité et débordement affectif qui semble, du moins dans le cadre du corpus étudié ici, largement absente des images générées par intelligence artificielle. Dans ces productions, le sacré apparaît souvent comme formellement stabilisé, visuellement maîtrisé, voire partiellement aseptisé. Même lorsqu'une figure humaine y est représentée, elle tend fréquemment à être maintenue dans une pose hiératique, avec peu d'indices d'affect, de tension organique ou de débordement incarné. Les images donnent ainsi rarement à voir une extase traversée par l'excès, la désorganisation partielle du corps ou une intensification sensible de la chair.

¹¹⁹ Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon : Logique de la sensation* (2e éd.). Seuil.

Il convient toutefois de préciser que cette observation ne peut être dissociée des contraintes propres aux systèmes génératifs mobilisés. Les mécanismes de filtrage, de modération et de censure algorithmique participent très probablement à cette limitation de certaines formes visuelles, en particulier lorsque celles-ci pourraient engager une représentation plus explicite de la chair, du trouble ou de l'ambivalence corporelle.

Nous sommes donc bien conscients que cette relative neutralisation ne relève pas uniquement d'une logique esthétique spontanée du système, mais aussi des cadres normatifs et techniques qui orientent ses possibilités de production.

Cela ne modifie cependant pas le constat principal : quelles qu'en soient les causes, ces contraintes ont un effet direct sur l'actualisation des formes générées. En limitant certains types de figurations, elles influencent nécessairement les régularités perceptibles dans les images produites.

Dès lors, elles sont également susceptibles d'avoir un impact sur la négociation de l'éthos computationnel, dans la mesure où celui-ci se construit, en partie, précisément à partir de traits visuels disponibles, interprétés et stabilisés en réception. Autrement dit, si certaines dimensions du sacré incarné, troublé ou excessif sont moins présentes dans les images générées, cette absence elle-même devient un élément pertinent dans la manière dont un éthos peut être projeté et négocié par le récepteur.

7.5 Le paradoxe du prompt stable

Dans le même temps, l'analyse de la troisième catégorie met en évidence un résultat contre-intuitif : la stabilité stricte du prompt (« composition abstraite évoquant l'extase spirituelle ») ne produit pas une homogénéisation des images, mais au contraire une divergence marquée entre les modèles. Alors que les catégories 1 et 2, fondées sur des variations de prompts, laissaient apparaître des convergences partielles, la constance de l'instruction linguistique agit ici comme un révélateur différentiel des logiques internes de génération. Dans une perspective paradigmatique, cette divergence ne doit pas être interprétée comme un échec d'alignement sémantique, mais comme l'actualisation de possibles distincts à partir d'un même noyau verbal sous-spécifié. Le prompt, en tant que forme minimale, n'impose pas un contenu stable, mais active des ensembles de régularités propres à chaque modèle. Autrement dit, plus la consigne est abstraite et indéterminée, plus elle laisse apparaître les contraintes structurelles, esthétiques et culturelles inscrites dans les systèmes.

Empiriquement, cette différenciation se traduit par trois régimes formels distincts : Midjourney privilégie une abstraction texturale et continue, fondée sur des flux lumineux et chromatiques ; Stable Diffusion réintroduit des structures semi-figuratives, souvent organisées autour de schèmes lumineux à forte connotation symbolique ; DALL·E adopte une position intermédiaire, maintenant des indices de corporéité dans un espace contrôlé et peu conflictuel. Ces variations ne relèvent pas d'une simple diversité stylistique contingente, mais traduisent des modes différenciés de traitement du même stimulus linguistique.

Ce phénomène suggère que le prompt ne fonctionne pas comme une instruction déterministe, mais comme un opérateur d'activation de virtualités iconiques spécifiques à chaque modèle. En l'absence de référent figuratif explicite, les systèmes ne peuvent s'appuyer ni sur des objets reconnaissables, ni sur des scripts narratifs stabilisés ; ils mobilisent alors des régularités apprises, issues de corpus visuels, pour construire une réponse formelle à une notion fortement chargée sur le plan phénoménologique, sans accès à une expérience vécue correspondante. Dès lors, l'unité du prompt ne constitue pas un test de conformité, mais un dispositif d'exposition des divergences internes entre modèles. Ce qui se manifeste n'est pas une indétermination anarchique, mais une différenciation structurée, révélant des régimes de production relativement stables. Chaque système actualise ainsi, face à une même injonction abstraite, une composition visuelle cohérente avec ses propres contraintes d'apprentissage.

Enfin, cette divergence ne pourrait être comprise indépendamment de la réception. Les formes produites, bien que non issues d'une énonciation strictement humaine, pourraient néanmoins être interprétées comme porteuses d'une cohérence, d'une orientation, voire d'une intention. Une analyse phénoménologique semble alors de plus en plus nécessaire afin de pouvoir répondre à cette question, dans la mesure où de tels effets interprétatifs ne paraîtraient pas pouvoir être réduits aux seules structures formelles des images, mais impliqueraient également les modalités mêmes de constitution du sens dans l'expérience vécue du récepteur. Ce processus d'attribution, s'il devait effectivement avoir lieu au cours de la réception, pourrait être rapproché d'un biais cognitif spécifique, que nous pourrions désigner par le biais de projection de l'agent¹²⁰, par lequel des configurations visuelles sont interprétées comme l'expression d'une instance dotée d'une forme de présence ou de positionnement.

¹²⁰ Fields C. Motion. (2014). Identity and the bias toward agency. *Front Hum Neuroscience*. doi: 10.3389/fnhum.2014.00597. PMID: 25191245; PMCID: PMC4140166.

8. Analyse intercatégorielle du corpus

Lorsque l'on superpose les résultats des trois catégories d'images générées, un faisceau de régularités et de tensions se révèle. Ces régularités ne sont ni strictement stylistiques, ni purement thématiques, elles appartiennent à ce que l'on peut appeler un niveau de cohérence intermodale, où se jouent des formes de stabilité structurelle et de sélection paradigmatique dans le traitement algorithmique du spirituel. Mais si certaines convergences formelles paraissent nettes, elles n'annulent pas pour autant les inflexions propres à chaque catégorie, ni les infimes torsions esthétiques induites par les différences d'architectures entre Midjourney, DALL·E et Stable Diffusion. Ce qui se dessine, c'est une tension sémiotique à double entrée, d'un côté, une homogénéisation des schèmes visuels, et de l'autre côté, une très grande diversification des registres potentialisateurs de sens.

8.1 Centralité compositionnelle et rejet de la relation *je-tu*

Un premier point de convergence intercatégoriel majeur concerne la centralité compositionnelle. Que la figure humaine soit explicitement présente (dans la catégorie 1 notamment), réduite à un nœud lumineux incarné (dans la catégorie 2 notamment), ou totalement dissoute dans l'abstraction (dans la catégorie 3 notamment), le centre de l'image demeure le lieu privilégié de l'émission visuelle. Cette structure, parfois strictement axiale, parfois légèrement décalée vers le haut (comme chez Stable Diffusion sur les images relatives à la lévitation), agit comme un point de condensation, que l'on pourrait interpréter comme un opérateur sémiotique d'intensité, comme pour signifier *c'est là que ça se passe*, que *ça advient*. Chez DALL·E, ce centre prend souvent la forme d'un torse irradié ou d'un corps schématisé, directement hérité de l'iconographie sacrée. Stable Diffusion en fait plutôt un point d'implosion lumineuse, d'où émergent des faisceaux radiaux, quasi-fractals. Midjourney, de son côté, enveloppe ce centre dans des textures brumeuses, des spirales ou bien des halos picturaux. Malgré ces variations de surface, toutes tendent à construire un centre épiphanique, où se joue la signifiante du sacré. Parallèlement, comme l'analyse l'a montré, la centralisation de la figure ne s'accompagne pas, dans notre corpus, d'une frontalité du regard susceptible d'instaurer une relation directe de type *je-tu* avec le spectateur.

Dans *Ateliers de sémiotique visuelle*¹²¹, Anne Hénault et Anne Beyaert mettent précisément en évidence la fonction structurante du regard adressé au spectateur, notamment à partir de la figure du sphinx. Il y est écrit en effet : « En premier lieu, l'indication anthropomorphe souligne un point de vue : la frontalité. Les yeux tournés vers le spectateur permettent de reconnaître une tête "sphingiforme" qui nous observe. [...] ils sollicitent notre regard et le conduisent vers la "tache" sombre, d'où, par un mouvement vertical, nous devrions nous orienter vers le haut, vers la "tache" grise et arrondie »¹²². Cette remarque montre que la frontalité ne se réduit pas à un simple trait figuratif : elle constitue un opérateur d'orientation perceptive, organisant la circulation du regard dans l'image.

Dans cette perspective, le regard ne peut être considéré comme un élément neutre de la composition visuelle. Il participe à la structuration de la relation entre image et spectateur en configurant des modalités d'adresse, de captation et de guidage perceptif. Or, l'un des résultats saillants de notre corpus réside précisément dans l'absence quasi générale de cette configuration. La très grande majorité des 27 images générées ne présente pas de regard frontal orienté vers le spectateur. Lorsqu'un regard est figuré, il apparaît le plus souvent décentré, oblique, détourné ou suspendu, sans engagement direct dans une relation intersubjective.

Ce constat autorise une hypothèse interprétative prudente. Si le regard fonctionne, sur le plan sémiotique, comme un vecteur d'orientation du regard du spectateur, alors le caractère non frontal ou fuyant de celui-ci pourrait produire un effet spécifique : non pas fixer l'attention sur une interaction entre la figure et l'observateur, mais ouvrir la scène vers un hors-champ de signification. Autrement dit, la dynamique visuelle ne reconduit pas ici à une logique d'adresse directe, mais à une logique de déport. Dans le cas des images à caractère spirituel, ce déport peut être interprété comme une modalité de figuration de l'ailleurs : l'image n'épuise pas son sens dans ce qu'elle montre, mais organise perceptivement l'idée d'une transcendance située au-delà de sa propre surface visible.

¹²¹ Hénault, A., & Beyaert-Geslin, A. (Dirs.). (2004). *Ateliers de sémiotique visuelle*. Paris : Presses Universitaires de France (PUF).

¹²² Hénault, A., & Beyaert-Geslin, A. (Dirs.). (2004). *Ateliers de sémiotique visuelle*, p.198. Paris : Presses Universitaires de France (PUF).

8.2 La lumière de nouveau comme fonction structurante

La lumière occupe une fonction structurante transversale à l'ensemble des trois catégories analysées. Cette centralité peut être éclairée à partir des travaux¹²³ de Jacques Fontanille, pour qui « la lumière est le motif substantiel central de la sémiotique du visible »¹²⁴ et constitue une figure du plan de l'expression, dont les effets ne prennent sens qu'en articulation avec d'autres propriétés matérielles et perceptives.

Dans cette perspective, la lumière ne relève pas d'un simple paramètre mimétique, mais d'un opérateur sémiotique participant à la structuration du sens.

Dans la première catégorie, la lumière contribue à la dramatisation des scènes rituelles en renforçant la verticalité des compositions. Elle accompagne fréquemment les figures en lévitation, les enveloppe et les centre, produisant un effet d'élévation. Ce rôle peut être rapproché de ce que Fontanille désigne comme une *animation actantielle*¹²⁵, dans laquelle l'intensité lumineuse semble émaner de l'objet lui-même et participer à sa mise en valeur perceptive.

Dans la deuxième catégorie, la lumière opère comme un vecteur de structuration de l'espace visuel. Elle organise la surface de l'image selon des logiques de symétrie et de distribution des forces : répétitions latérales, axes lumineux, tensions directionnelles. Les configurations observées, telles que les spirales lumineuses symétriques ou certaines organisations tendant vers le cruciforme, témoignent d'un usage de la lumière comme principe d'ordonnancement. Cette fonction rejoint ce que Fontanille associe à la « modalité » et à l'« aspectualité » de la matière¹²⁶, dans la mesure où la lumière module la restitution perceptive de l'image et en oriente la lecture.

Dans la troisième catégorie, enfin, la lumière ne se présente plus comme un élément distinct, mais comme une propriété diffuse de la matière picturale elle-même. Elle ne semble plus provenir d'une source identifiable, mais apparaît intégrée à la texture de l'image, comme si elle en constituait la substance.

¹²³ Fontanille, J. (2003). « Lumières, matières et paysages », dans Renoue, M. (dir.), *Protée*, vol. 31, no 3.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Fontanille, J. (2003). « Lumières, matières et paysages », dans Renoue, M. (dir.), *Protée*, vol. 31, no 3, p.1.

¹²⁶ *Ibid.*

Cette configuration fait écho à l'idée de *lumière intérieure* développée par Fontanille¹²⁷, entendue comme une propriété inhérente aux objets, indépendante de la source et du moment de l'émission, et engageant une perception dissociée des conditions physiques de production lumineuse.

Ainsi, au-delà des variations de stylisation propres à chaque modèle, une constante se dégage : la lumière fonctionne prioritairement comme un signe, et non comme une simple reproduction d'un phénomène physique. Elle ne renvoie pas à une source empirique identifiable, mais assume une fonction sémiotique, en désignant une intensité, une valeur ou une qualité d'expérience. Dans le cas des images à caractère spirituel, cette fonction prend la forme d'une intensité symbolique, que l'on peut qualifier, avec prudence, d'intensité spirituellement interprétable, produite par les configurations visuelles elles-mêmes plutôt que par référence à un référent réel.

Cette lumière est indissociable d'un régime chromatique polarisé, chaud au centre, froid en périphérie. Ce gradient est observable dans les trois catégories. Il installe une tension tonale qui mime l'opposition entre intériorité rayonnante et extériorité dissoute. L'orange, le doré, le rouge saturé, souvent concentrés dans la zone d'émission centrale, sont immédiatement contrebalancés par des bleus, des violets, des noirs qui saturent les marges tout autour. Elle encode visuellement une expérience mystique, le feu intérieur de la révélation, opposé au vide cosmique du monde extérieur. On peut y voir une métaphore *thermo-psycho-sensorielle*, où la température imagée du centre incarne la subjectivité transcendée, tandis que la froideur périphérique figure l'informe ou le dehors de l'expérience, ce qui vient recouper ce que nous avons mis en avant, avec le fait que la spiritualité peut être vue comme quelque chose en *dehors* du monde mais *dans* le monde.

8.3 Le corps comme suggestion

Mais l'élément le plus significatif dans cette analyse croisée reste peut-être la destinée du corps. Chez DALL·E, il est souvent là, présent, figé, vertical, souvent hiératique. Il fonctionne comme icône, à la fois sujet de l'image et vecteur du rituel. Chez Midjourney, le corps se trouble, il est parfois là, sans être complètement là, parfois réduit à une silhouette en fusion, une gestuelle figée dans la lumière, ou remplacé par une abstraction picturale, voire parfois surreprésenté.

¹²⁷ Fontanille, J. (2003) « Lumières, matières et paysages », dans Renoue, M. (dir.), *Protée*, vol. 31, no 3, p. 1.

Il n'est plus tant représenté qu'invité, suggéré, évoqué par la structure visuelle. Dans le cas de Stable Diffusion, le corps est loin d'être une récurrence, parce que Stable Diffusion semble plus à l'aise à traduire le corps d'une manière implicite par la forme. Sa *présence* persiste sous la forme de faisceaux obliques, de vortex cruciformes, d'éclats latents, dans le cas de la posture en croix, par exemple, où le torse en lumière, et les bras ouverts, deviennent motifs dépersonnalisés, gestes sans sujet précis, des sortes de présences, en quelque sorte, sans incarnation complète.

8.4 Conclusion de l'analyse intercatégorielle

En définitive, l'analyse intercatégorielle révèle bien plus qu'un style visuel. Elle rend visible une mécanique de la représentation de la croyance, une forme sans foi machinique mais indissociable de la foi humaine ou de la sublimation incarnée, une continuité du langage du sublime, ayant comme miroir ou messenger l'intelligence artificielle générative. En ce sens, la machine devient un miroir de l'imaginaire accumulé de l'humanité, non par intention, mais par cristallisation formelle. Or ce miroir, justement, n'est pas lisse dans sa manière de refléter les formes et les dispositions de formes. Il ne se contente pas de refléter le visible. Il semble recomposer, rejouer, et surtout, il laisse apparaître des éléments non sollicités, des formes surnuméraires, des gestes visuels qui n'ont pas été demandés, mais qui surgissent, insistants. Ce sont là, nous semble-t-il, les signes d'un phénomène plus profond.

8.4.1 Le *Junk DNA computationnel*, prisme théorique potentiel pour les motifs récurrents non demandés

Dans de nombreuses images générées dans le cadre de notre corpus, apparaissent des motifs récurrents qui ne correspondent pas de manière immédiate au contenu explicite du prompt, par exemple des halos, des formes cruciformes, des centrations radiales ou certaines postures quasi liturgiques. Pour désigner ce phénomène, nous proposons, à titre heuristique, la notion de *Junk DNA computationnel*.

Cette expression repose sur une analogie précise. En biologie, le *Junk DNA* a longtemps désigné les régions non codantes du génome, c'est-à-dire des séquences qui ne codent pas directement

les protéines, mais qui ne sont pas pour autant nécessairement sans effet sur l'organisation générale du vivant¹²⁸.

Le point de comparaison retenu ici est donc le suivant : de même que certaines séquences génétiques ne déterminent pas directement le produit final tout en participant à l'environnement structurel, historique ou régulateur de son émergence, certains motifs visuels issus des modèles génératifs ne sont pas explicitement demandés par le prompt, mais interviennent néanmoins dans la forme produite comme des résidus actifs de l'entraînement.

8.4.2 Le *Junk DNA computationnel* comme potentiel outil heuristique structurel

Le *Junk DNA computationnel* désigne ainsi non pas des éléments inutiles, mais des formes latentes, non directement sollicitées, qui émergent par cooccurrence statistique à partir des corpus d'entraînement. Elles ne constituent pas le noyau sémantique explicite de la consigne, mais elles témoignent d'une mémoire formelle incorporée dans le modèle. Leur apparition récurrente suggère que la génération visuelle n'est jamais une simple traduction linéaire du prompt : elle mobilise aussi des régularités visuelles héritées, accumulées dans les données, qui reparaissent même lorsqu'elles ne sont pas textuellement requises.

L'intérêt de cette analogie est donc de rendre intelligible un phénomène sémiotique précis : l'existence, dans les images d'IA, d'éléments non commandés mais persistants, qui révèlent une profondeur historique et culturelle du modèle. Ces motifs fonctionnent comme des traces visuelles d'un réservoir iconographique latent. En ce sens, l'IAG ne produit pas à partir de rien ; elle réactive, combine et redistribue des schèmes déjà sédimentés dans l'histoire visuelle des corpus sur lesquels elle a été entraînée.

¹²⁸ Nelson J.R., Fagundes, Bisso-Machado R., Pedro I.C.C. Figueiredo, Varal M., André L.S. Zani. (2022). What We Talk About When We Talk About “Junk DNA”, *Genome Biology and Evolution*, Volume 14, Issue 5.

CHAPITRE III — L'ÉTHOS COMPUTATIONNEL À L'ÉPREUVE DE LA RÉCEPTION : L'ANALYSE PHÉNOMÉNOLOGIQUE

Dans ce troisième chapitre, nous déplacerons notre réflexion vers l'expérience vécue de la réception phénoménologique des images générées afin d'interroger plus directement les modalités potentielles d'émergence de l'éthos computationnel. Alors que le chapitre précédent se concentrait principalement sur les structures sémiotiques internes du corpus et sur les régularités formelles susceptibles de participer à la constitution d'effets de présence, cette dernière partie cherchera davantage à comprendre comment ces productions peuvent prendre sens dans la conscience du sujet récepteur.

Notre objectif¹²⁹ sera ainsi d'examiner la manière dont certaines formes de cohérence visuelle, de continuité esthétique, de stabilité relationnelle apparente ou encore de densité interprétative peuvent progressivement participer à la constitution phénoménologique d'une présence computationnelle interprétable. Dans cette perspective, l'éthos computationnel ne sera pas envisagé comme une propriété intrinsèque des images générées, mais comme un phénomène relationnel émergent se constituant dans l'interaction entre structures visuelles générées, horizon interprétatif et expérience vécue du sujet.

Cette partie mobilisera principalement les résultats issus des entretiens phénoménologiques réalisés auprès des participants de notre recherche. Une attention particulière sera portée aux différentes formes de ressentis, d'attributions relationnelles, d'impressions de cohérence intentionnelle ou encore de perceptions de présence susceptibles d'apparaître au cours de la réception des images. L'enjeu sera également d'observer les éventuelles variations interprétatives entre les sujets, afin de mieux comprendre les conditions de possibilité, de stabilisation ou au contraire de résistance à l'émergence de l'éthos computationnel.

¹²⁹ Les différentes images générées ont été soumises aux participants via une interface digitale, plus précisément un ordinateur. Nous le mentionnons dans un objectif de transparence méthodologique maximale concernant les conditions de mise en application de notre approche phénoménologique. Toutefois, les potentielles stratifications liées aux variations de réception induites par l'usage d'une interface numérique plutôt que non numérique ne seront pas explorées dans le cadre de ce mémoire. Cela rejoint l'idée que nous avons déjà mentionnée : le but de cette recherche n'est pas d'opérer une stratification exhaustive de l'ensemble des modalités possibles de constitution et de réception afin d'explorer les variations hyper-localisées et hyper-contextualisées de l'éthos computationnel, mais bien d'examiner la possibilité même de l'émergence d'un tel phénomène dans la réception, en suspendant le monde naturel à la manière d'Husserl et en se fondant sur la perception telle qu'elle se donne dans la conscience.

9. L'enquête phénoménologique, l'outil nécessaire pour l'exploration de l'éthos computationnel

Maintenant que l'analyse sémiotique des 27 images générées a été menée, il apparaît nécessaire d'ouvrir un second temps d'investigation, orienté cette fois vers une enquête phénoménologique, ainsi que vers l'analyse des résultats qui en découlent. L'approche sémiotique a en effet permis de mettre en évidence un ensemble de régularités formelles propres aux productions machiniques : structures persistantes, isotopies visuelles co-structurantes et logiques transversales qui semblent traverser les différentes configurations étudiées. Elle a ainsi contribué à dégager les conditions de possibilité d'une cohérence perceptible dans ces images, en montrant comment certaines formes, motifs et organisations visuelles se stabilisent à travers les variations.

Cependant, une telle analyse, bien que fondamentale, ne saurait suffire à elle seule pour établir le phénomène de l'éthos computationnel. Elle en constitue plutôt une ouverture, en permettant d'envisager, sur un plan théorique, l'émergence possible d'effets d'éthos à partir de ces régularités, notamment par résonance avec d'autres configurations visuelles et leurs modalités de réception dans l'histoire de l'iconographie, comme nous l'avons précédemment montré. En ce sens, l'analyse sémiotique rend pensable l'hypothèse d'une présence émergente, mais elle ne permet pas d'en saisir les modalités effectives d'actualisation dans l'expérience.

Dès lors, le recours à une approche phénoménologique s'impose. Il ne s'agit plus seulement d'interroger les structures de l'image en tant qu'objet sémiotique, mais de comprendre comment celles-ci sont vécues, interprétées et investies par des sujets percevants. Autrement dit, si la sémiotique permet d'identifier ce qui, dans l'image, peut faire sens, la phénoménologie vise à saisir comment ce sens se donne dans l'expérience, et comment il peut donner lieu à l'émergence de l'éthos computationnel.

Enfin, il importe de souligner que cette articulation entre sémiotique et phénoménologie ne relève pas d'un simple enchaînement méthodologique, mais d'une exigence d'honnêteté intellectuelle. Il ne s'agit pas ici de faire de l'analyse sémiotique un fondement absolu, mais de reconnaître qu'elle permet une meilleure connaissance des contenus eux-mêmes. Dans cette perspective, il serait problématique de vouloir analyser les effets de réception phénoménologique sans avoir, au préalable, pris le temps de comprendre ce qui est

effectivement donné à voir. Autrement dit, avant d'interroger les modalités d'émergence d'un phénomène tel que l'éthos computationnel, il apparaît nécessaire d'avoir clarifié les formes, les structures et les régularités qui composent ces images.

Afin de comprendre comment les spectateurs perçoivent, interprètent et ressentent des images générées par intelligence artificielle, une série d'entretiens individuels a été menée selon une démarche phénoménologique¹³⁰. Cette approche vise à accéder à l'expérience vécue du regardeur, non pas ce qu'il « sait » d'une image, mais ce qu'il éprouve, projette et signifie à travers elle. L'enjeu est de capter la manière dont se forme une intentionnalité perçue, une impression de présence énonciative, un éthos computationnel qui semble chargé de sens.

Cette partie a donc pour but d'explorer comment l'éthos computationnel émerge par la perception et l'attribution, dans la co-construction concernant le processus de projection d'agent, par les participants.

Les entretiens visent donc à observer :

- si les spectateurs distinguent ou non une origine humaine ou machinique,
- quelles émotions et valeurs sont projetées sur ces images, ou encore s'il y a projection d'agentivité, phénomène clé pour interroger l'émergence de l'éthos computationnel,
- et comment cette expérience se relie à une spiritualité visuelle, explicite ou implicite.

L'entretien cherche à vérifier nos hypothèses sur la négociation de l'éthos computationnel, à laisser émerger les représentations, les affects et les imaginaires. L'analyse permettra de relier ces perceptions aux régularités analysées dans le cadre de notre étude sémiotique sur les 27 images générées.

9.1 Présentation du questionnaire phénoménologique

Pour guider la parole des participants tout en maintenant une grande liberté d'expression, une grille d'entretien semi-ouverte a été conçue. Elle comporte cinq grands axes, chacun correspondant à une dimension essentielle de l'expérience phénoménologique et sémiotique de l'image.

¹³⁰ La retranscription complète est disponible dans les annexes.

1. Perception de l'origine et de l'auteur

- Selon vous, ces images ont-elles été générées par une intelligence artificielle, par un humain, ou cela dépend des cas ?
- Si vous pensez qu'un humain est derrière certaines images, avez-vous eu l'impression qu'il s'agissait d'un seul artiste ou de plusieurs ?
- Comment imaginez-vous la personnalité de cet artiste (ou de ces artistes) ? Avez-vous ressenti un style, un caractère, une intention particulière ?

Cette première série de questions cherche à cerner la reconnaissance d'une origine (humaine ou machinique) et la projection d'un auteur perçu. Elle interroge la manière dont les spectateurs attribuent une intentionnalité, une présence morale ou spirituelle à l'image. Cette dimension est essentielle pour comprendre comment se construit l'éthos computationnel, c'est-à-dire la manière dont la machine, par sa régularité formelle, produit une impression d'auteur.

2. Résonance sémantique

- Quels mots vous viennent spontanément en tête en regardant ces images ?

Cette question a deux fonctions :

D'une part, elle permet de recueillir les mots-clés spontanés associés à l'image, révélant le champ lexical dominant (spirituel, esthétique, existentiel, technique). Ces termes constituent des indicateurs sémiotiques de la réception : ils traduisent les valeurs, émotions ou repères sémantiques qui émergent avant toute rationalisation. D'autre part, elle permet de tester ce que l'on pourrait appeler une inter-redondance sémantique humano-machinique.

L'objectif est d'observer si, à partir d'un prompt que les participants ne connaissent pas, les mots générés par les spectateurs renvoient sémantiquement, directement ou indirectement, aux éléments présents dans le prompt. Cela permet d'évaluer la capacité de l'IA à produire des formes visuelles qui traduisent fidèlement (ou non) des concepts humains, dans une logique d'alignement implicite entre intentions humaines (prompts) et perception humaine (réponses verbales).

3. Résonance affective

- Ces images vous font-elles ressentir quelque chose de particulier ?
- Pouvez-vous décrire ce ressenti ? (émotionnel, physique, spirituel, esthétique)

Cette partie explore la dimension sensible et corporelle de la réception. Elle vise à comprendre si les images suscitent des réactions émotionnelles, spirituelles ou esthétiques, et si celles-ci diffèrent selon l'origine perçue (humaine ou IA). C'est ici que se révèle la force d'impact phénoménologique des images.

4. Résonance personnelle ou culturelle

- Ces images vous rappellent-elles quelque chose ?
- Une situation, une œuvre, une croyance, un rêve, un lieu ?

Ces questions ouvrent sur le registre intertextuel. Elles permettent d'identifier les associations culturelles ou mémorielles activées par l'image, les références artistiques, religieuses, mythologiques, ou personnelles. Elles éclairent la façon dont chaque individu articule sa culture à l'image, révélant les négociations de sens.

5. Évaluation intuitive et ressentis

- Y a-t-il une image que vous avez particulièrement aimée ? Pourquoi ?
- Y en a-t-il une qui vous a mis mal à l'aise ou laissé(e) perplexe ? Pouvez-vous expliquer ce ressenti ?

Ces questionnements sont d'une utilité particulière. L'ensemble de nos hypothèses phénoménologiques concerne l'aspect incarné et émotionnel de l'humain. Le fait de poser des questions liées aux préférences, ou dans l'autre cas, à l'absence de plaisir, permet d'essayer d'interroger les mécanismes visuels en jeu, et leurs liens avec la mémoire iconographique spirituelle de l'humanité, et le lien direct avec l'émergence du phénomène de l'éthos computationnel.

9.2 Relevé croisé et analyse des perceptions phénoménologiques

Les sept entretiens réalisés selon une grille phénoménologique semi-ouverte ont permis de faire émerger des régularités discursives, affectives et projectives qui dépassent largement la diversité individuelle des profils. Il en ressort une cartographie complexe de l'expérience visuelle face aux images générées par intelligence artificielle, traversée par des tensions, des intuitions, et des projections profondes qui révèlent la constitution progressive d'un éthos perçu. L'analyse croisée fait apparaître cinq grands pôles d'intelligibilité, qui interagissent dans un mouvement de lecture circulaire entre perception, projection, émotion et sens.

1. Perception de l'origine : le regard en tension entre machinique et humain

L'ensemble des participants reconnaît à la machine une capacité à produire certaines images, mais avec une réserve, aucun n'accorde à l'IA une pleine souveraineté expressive sur l'ensemble des images. Les pourcentages estimés d'images perçues comme humaines varient entre 30 % et 50 %, signe que les spectateurs n'adhèrent pas spontanément à une lecture homogène de l'origine.

Mais au-delà du chiffre, c'est la manière dont cette origine est ressentie qui importe. Les images dites humaines sont systématiquement associées à une présence subjective : un auteur imaginé, un homme mystérieux, un introverti un peu triste, un passionné, un chercheur croyant, une forme de présence qui veut être heureuse mais qui souffre.

La projection d'un individu situé est constante, même sans certitude sur l'origine, le regard tente de reconstruire un visage, une intention. Autrement dit, l'éthos est ressenti même quand l'origine n'est pas clairement identifiée.

À l'inverse, les images perçues comme machiniques sont marquées par une « surréalité » technique, une lumière trop réelle, une perfection trop lisse, un flou absent ou omniprésent, des textures jugées trop maîtrisées. Ce sont souvent des critères visuels, sensoriels et stylistiques qui font basculer l'analyse, pas une connaissance technique. L'IA est donc parfois vue non pas comme vide de style, mais comme porteuse d'un excès formel suspect, d'un trop-plein de l'image qui trahit l'algorithme.

Il est significatif que plusieurs individus, même lorsqu'ils pensent qu'un humain est derrière, évoquent parfois spontanément plusieurs artistes, comme si l'hybridité de certaines images ne pouvait être que le produit d'une pluralité d'esprits. Cela rejoint directement la question de l'éthos computationnel comme forme composite, mimétique, hyper-adaptative en tout cas.

2. Résonance sémantique : redondance implicite et convergence lexicale

Les mots produits spontanément face aux images dessinent un champ lexical d'une étonnante cohérence. On observe une fréquence élevée des termes suivants :

- céleste, cosmique, lumière, prière, Dieu, au-delà, mystique, divinité, espace, univers ;
- vide, solitude, souffrance, nostalgie, paix, silence, religion, spiritualité ;
- beauté, art, surréalisme, statue, grandeur, grandiose, abstraction, émotion.

Or, ce champ sémantique, fondé sur un imaginaire du transcendant et du vide habité, correspond, chez plusieurs participants, à des images issues de prompts incluant indirectement ce type de termes (ils sont liés à Dieu, à la solitude, à l'espace, à la lumière, au mystique). Sans que le prompt ne soit jamais révélé, le regard semble retrouver, même indirectement, les signaux sémantiques fondamentaux insérés par le générateur.

Cela tend peut-être à montrer ce que nous pouvons appeler ici une inter-redondance sémantique humano-machinique, qui est que l'intentionnalité initiale du prompt (humaine) semble traverser la génération machinique et parvenir jusqu'à l'interprétant humain, sous forme de résonance lexicale spontanée. La machine devient ainsi non pas un obstacle, mais un vecteur amplificateur du sens sémantique initial, produisant une image qui restitue dans ses formes visuelles des contenus lexicaux reconnaissables par des humains.

3. Auteurs projetés : figures de l'intentionnalité invisible

Derrière chaque image, les spectateurs cherchent, même inconsciemment, une main, un esprit, une voix, ce *quelqu'un* situé (l'image du *soi*) qui serait la réponse à ce qu'on ressent comme forme de présence à travers l'image, en grande partie modelée (l'image de l'IAG) par le regard algorithmique latent.

Les projections d’auteurs, que nous avons évoquées un peu plus haut, révèlent des figures archétypiques :

- le mystique solitaire, introverti, contemplatif, douloureux mais lucide ;
- le croyant éclairé, proche de Dieu, habité par la lumière ou la paix ;
- le chercheur, curieux de l’univers, entre science et foi ;
- le prosélyte discret, qui veut toucher sans imposer ;
- le méditant mélancolique, qui cherche à exprimer un vide habité.

Il est frappant que même dans les images perçues comme artificielles, une personnalité soit projetée. Ce n’est pas une intention humaine, mais une intention reconstituée, qui ne colle à aucun corps réel, mais à un éthos reconstitué à partir des formes. Cela confirme que la machine, bien que désincarnée, fabrique une structure d’énonciation plausible, une fiction d’auteur, autrement dit, l’image computationnelle mime une conscience créatrice ou des consciences créatrices jamais trop différentes.

4. Résonance affective : lumière, malaise et contact avec l’invisible

Sur le plan affectif, deux grands axes émergent :

- *L’apaisement lumineux*

Beaucoup d’images sont associées à des ressentis positifs : émerveillement, sérénité, paix intérieure, beauté sacrée. La lumière agit, semble-t-il au vu des réponses et des échanges, comme un signal de transcendance bienveillante. L’univers, l’au-delà, le ciel deviennent des lieux sensoriels du calme. Des expressions comme béatitude, apaisement mental, réconfort, connexion avec le créateur, montrent que l’image agit parfois comme icône, un peu une médiation vers le mystique.

- *Le malaise esthétique ou spirituel*

D’autres images provoquent l’inverse : malaise, angoisse, perturbation, trouble, souffrance latente. Il est possible qu’ici, d’après les propos des individus, l’image devienne alors trop précise, trop brillante ou bien encore trop construite. Le spectateur ressent un décalage entre

l'intention perçue et la forme générée, comme si quelque chose sonnait faux, ou peut-être trop vrai, dans le sens où il est face à un stéréotype du sacré, trop insistant sur les traits tentant de montrer que nous sommes face à une réalité d'agentivité. La frontière entre sublime et artificiel devient floue dans un tel cadre précis et spécifique. Ces deux polarités émotionnelles tendent à confirmer que l'éthos computationnel peut autant susciter une élévation spirituelle qu'une déstabilisation existentielle. Si tel est le cas, cela dépend, en partie, de l'intensité perçue de l'intentionnalité dans l'image.

5. Mémorisation implicite culturelle

Enfin, l'imaginaire projeté sur les images touche à des motifs spirituels profonds : Dieu, Bouddha, l'au-delà, la prière, la beauté divine, la souffrance humaine, la quête intérieure. Certaines images sont vues comme témoignages de foi passifs ou actifs, d'autres comme interrogations existentielles d'un auteur en souffrance. La figure de l'artiste imaginé devient souvent celle d'un homme habité par des questions spirituelles, quoi qu'il en soit, il ne paraît pas vide du tout.

Un fait intéressant est que certains spectateurs attribuent à des images IA une intention de conversion ou de témoignage. Cela suggère que la machine, par sa maîtrise des formes religieuses humaines, parvient à produire une impression de message spirituel adressé. Ce qui revient à dire, d'une certaine manière, que l'IA fabrique du sacré visuel crédible.

L'analyse phénoménologique des sept entretiens menés autour de la réception d'images générées par intelligence artificielle permet de dévoiler une constellation de réponses qui ne se laissent pas réduire à une simple opinion ou à un jugement esthétique. Ce qui s'exprime ici, ce sont des vécus, des résonances affectives, des gestes d'interprétation qui excèdent l'image comme objet matériel. Chaque individu, confronté aux images, semble convoqué à une forme d'épreuve du sens, où l'origine devient problématique, le style devient indicateur d'intentionnalité, et la réception s'inscrit dans une structure pressentie. Ce déploiement de la réception trouve un écho direct dans les grands cadres de la phénoménologie, qui nous permettent de comprendre comment une image sans auteur identifié peut néanmoins produire l'effet d'un auteur, et comment une œuvre machinique peut devenir le vecteur d'un éthos perçu, c'est-à-dire d'une présence incorporée, par transposition et co-construction, dans le visible.

9.3 La construction de la présence en tant qu'éthos computationnel, une *donation* husserlienne

Chez Husserl, toute phénoménologie commence par un retour au donné tel qu'il se manifeste dans la conscience¹³¹. La chose perçue n'est pas saisie en elle-même, mais dans le flux de conscience qui la constitue comme telle. Il l'explique bien avec la nature du temps elle-même, qui n'est en finalité que perception et réception. On ne peut pas vivre le temps en tant que tel, si tant est qu'il est possible de définir d'une manière unanime le temps¹³². De manière analogue, l'image ne peut pas se vivre, se faire ressentir, dans sa matérialité propre, car la matérialité propre n'est pas l'émettrice du sens, mais elle est support du sens qui adviendra. Donc, ici, nous pensons que le concept d'intentionnalité husserlienne est utile, car cette orientation de la conscience vers un objet, éclaire réellement les témoignages des participants au cours de cette enquête. Ceux-ci projettent dans les images une origine possible, humaine ou non, parfois incertaine, mais jamais complètement neutre dans la réception. Il y a dans l'acte de *voir* un geste interprétatif, intentionnel, qui construit le visible comme porteur de sens. On pourrait résumer cela en disant que voir, c'est toujours voir à travers, et jamais à nu la chose qui est vue. Une sorte de présence qui résiste à l'incertitude d'attribution, où le *noème* dans l'*epochè* semble plus fort que le rattachement stable au monde naturel présupposé.

Ainsi, lorsque certains disent percevoir un ou plusieurs artistes humains, voire des personnalités distinctes, ou à l'inverse une entité machinique qui cherche à imiter l'humain, ils expriment un rapport intentionnel complexe, où le doute sur l'origine ne supprime pas la constitution de la signification. La phénoménologie husserlienne nous rappelle ici que la conscience, même suspendue dans la réduction phénoménologique, produit des essences intentionnelles, et que toute perception est déjà une interprétation et que l'interprétation est rarement sans émotion ou projection, et la construction d'un éthos dépend de tous ces facteurs susmentionnés.

Il y a aussi ce que la phénoménologie de Merleau-Ponty approfondit ensuite, le rôle du corps dans la constitution de l'expérience du monde. La perception visuelle, le « voir », n'est pas un acte intellectuel désincarné, comme une expérience pure et dure d'un esprit indépendant, hors de tout système, mais un geste de notre corporéité inscrite dans le monde. Plusieurs participants

¹³¹ Husserl, E. (1913). *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy*, p.5-11, First Book.

¹³² Idem, p.27-31

expriment des ressentis physiques à la vue des images, comme du malaise, de la sérénité, de la béatitude aussi, mais aussi, et il ne faut pas l'oublier, l'angoisse. Ce sont des affects *profondément et typiquement* incarnés et l'image générée devient un événement corporel, une manière d'être-au-monde car elle, l'image, n'est que le support qui permet l'expression de toute cette potentialité émotionnelle latente.

Même l'absence d'un auteur humain connu ne retire rien à cette charge corporelle. L'éthos computationnel, en ce sens, ne se limite pas à une hypothèse sur l'origine des images, mais il émerge comme une manière d'être-au-monde, projetée par l'image, dans sa réduction phénoménologique, sur le spectateur, et du spectateur sur l'image, dans le prisme de la perception. Le visible porte en lui, par procuration évidemment, car la forme ne contient jamais l'interprétation mais elle peut en devenir son socle, les marques d'une intentionnalité perçue, et ce que le spectateur ressent, ce n'est pas seulement une image, mais une présence, qui l'invite à un contact, comme dans le cas où certains parlent, comme déjà mentionné, de *contact* ou encore du *ciel*.

9.4 L'éthos computationnel émergeant comme débordement de l'image

Jean-Luc Marion apporte ici, et cela complète bien notre pensée, une contribution fondamentale avec son concept de « phénomène saturé »¹³³. Il décrit des objets qui ne se laissent pas saisir dans une forme finie, mais qui débordent leur propre visibilité, dans le sens où ils sont trop denses pour être réduits à des catégories fixes. Ces phénomènes nous contraignent à recevoir au lieu de maîtriser.

Or dans cette expérimentation phénoménologique précise, plusieurs images générées par IA sont perçues par les participants comme *trop* ou *extrême* dans un sens sensoriel au vu des réponses. Cette « trop grande cohérence » produit une forme d'inquiétude, ou au contraire une fascination, mais toujours une forme de saturation perceptive.

Il en résulte que le spectateur n'interprète pas l'image comme un simple objet graphique, mais comme une apparition, comme quelque chose qui s'impose et le fait de ne pas pouvoir identifier cette origine ne supprime pas son effet car c'est justement dans ce déséquilibre, dans ce « trop »,

¹³³ Mackinlay, S. (2009). "The Theory of Saturated Phenomena", chap. 3 de *Interpreting Excess: Jean-Luc Marion, Saturated Phenomena, and Hermeneutics*, p.12-19. (Fordham / Oxford Academic).

comme déjà mentionné, que s'insinue l'idée d'un éthos parfois. Ce n'est pas tant un éthos rationnel au sens logique absolu, mais une émanation du visible et dans le visible, une forme d'intentionnalité ressentie à travers la « saturation ». Par exemple, un des individus de notre enquête a mentionné que les images lui faisaient penser à du Léonard de Vinci, sans qu'il sache réellement pourquoi. Nous pouvons rapprocher une telle disposition du ressenti et de la reconnaissabilité au concept de phénomène saturé que nous venons d'aborder. Bien que l'image ne contienne pas explicitement d'éléments pouvant mener à un tel ressenti, et bien que le récepteur lui-même ne puisse identifier clairement ce qui l'amène à cette impression, il n'en reste pas moins que, lors de la réception phénoménologique, une telle particularité de constitution noématique se manifeste dans la conscience. Une telle dynamique semble alors rejoindre la pensée de Marion lorsqu'il affirme : « Phénomènes saturés en ce que la constitution y rencontre une donation intuitive telle qu'elle ne peut lui conférer en retour un sens univoque ; elle doit se laisser déborder par plusieurs significations ou une infinité de sens également légitimes et rigoureux, sans parvenir ni à les unifier, ni à les organiser. »¹³⁴

Cette citation de Marion sur le phénomène saturé entre en totale convergence avec ce type de réponse observée. En effet, dans une telle situation, le récepteur semble percevoir une forme de reconnaissabilité esthétique ou symbolique qui se manifeste dans sa conscience sans pour autant pouvoir être totalement objectivée ni clairement localisée dans la matérialité visible de l'image. Le participant affirme ressentir une proximité avec l'univers de Léonard de Vinci, tout en étant incapable d'identifier précisément quels éléments formels produisent une telle impression.

Nous retrouvons alors une logique proche de celle décrite par Marion, dans laquelle la donation intuitive déborde les capacités immédiates d'unification rationnelle du sujet. Le sens ne se stabilise pas autour d'une interprétation totalement maîtrisable, mais se manifeste au contraire sous la forme d'un excès interprétatif, où plusieurs potentialités de sens semblent coexister simultanément. Certaines dispositions formelles, certaines atmosphères visuelles ou certaines structures esthétiques viennent ainsi produire des effets de reconnaissabilité qui dépassent les seules capacités explicatives du récepteur lui-même.

¹³⁴ Marion, J.-L. (1997). *Étant donné : Essai d'une phénoménologie de la donation*, p.135. Presses Universitaires de France.

Dans cette perspective, la réception phénoménologique des images générées par intelligence artificielle semble parfois engager des modalités de donation du sens qui excèdent la simple identification rationnelle des éléments représentés. L'image ne fonctionne alors plus uniquement comme une structure visuelle objectivable, mais comme une configuration phénoménologique capable de produire des résonances interprétatives qui débordent leur propre visibilité.

Henri Maldiney renforce encore cette perspective en insistant sur l'inouï de l'image pour ainsi dire dans la réception de l'art. Pour lui, une véritable œuvre visuelle ne nous donne pas simplement à voir quelque chose que nous reconnaissons, mais elle nous ouvre à une dimension qui provient, primordialement, d'une dimension personnelle. Il dit, et nous citons ici : « Dans cette situation où il y va de l'être de l'art et du nôtre, elle doit faire la preuve par elle-même que "l'ontologie n'est possible que comme phénoménologie". La condition à remplir est claire : il faut que le regard phénoménologique soit le *décel* de l'être dont s'éclaire à soi-même le regard esthétique-artistique.¹³⁵»

Elle est l'événement d'un monde, elle fracture le connu pour qu'elle nous exproprie du connu en question. Or, pourtant, plusieurs participants ont précisément dit que certaines images leur faisaient ressentir un au-delà, un monde meilleur, une sensation de présence divine, d'espace cosmique, de prière. Ce ne sont pas des thèmes qu'ils identifient après coup, ce sont des effets quasiment immédiats. Le style machinique devient alors un vecteur d'ouverture existentielle, et non pas seulement une imitation du style humain. Ce qu'ils perçoivent, c'est une puissance d'événement, une image qui fait monde, qui donne monde, qui ouvre un espace de sens, comme si elle faisait monde à part mais au sein même de notre monde, ou plutôt du monde personnel et intime des spectateurs. On pourrait aussi citer Michel Henry, qui, de son côté, rappelle que la vie subjective n'est pas accessible par les objets extérieurs, mais qu'elle se donne par l'affect, par le monde intérieur par rapport à cet extérieur.

C'est tout à fait approprié quand il dit, et nous citons : « Le monde est le monde visible parce que monde veut dire extériorité et que l'extériorité constitue la visibilité. Un phénomène extérieur n'est jamais vu ou connu en raison de ses propriétés particulières — parce qu'il est grand ou petit, structuré ou informe, etc. — mais parce qu'il est extérieur et pour cette raison

¹³⁵ Maldiney, H. (1991). « Vers quelle phénoménologie de l'art ? », p.248.

seulement : parce que, appartenant au « monde » qui signifie l'extériorité, il se manifeste alors en elle, qui est la manifestation même. Voilà pourquoi Kandinsky dit que la "façon" n'est pas liée arbitrairement au phénomène, parce que c'est cette façon — ici l'extériorité — qui fait justement de lui un phénomène, qui fait qu'il se montre. À la façon de se montrer comme phénomène extérieur — à l'extériorité, à la visibilité du monde —, s'oppose selon Kandinsky une autre "façon", une façon de se donner plus ancienne en quelque sorte et plus radicale : l'Intérieur. Pas plus que l'Extérieur, l'Intérieur ne désigne quelque chose de particulier — qui se révélerait intérieurement — mais le fait même de se révéler de cette façon, l'intériorité comme telle.¹³⁶» Voir une image, dans cette perspective, n'est pas seulement constater des formes brutes, mais être traversé par elle. Mais en réalité, ces mêmes éléments sont aussi traversés par notre propre monde intérieur. L'IA, même sans corps en tant que tel, même sans subjectivité propre, peut alors produire une affectivité chez l'autre. Elle devient porteuse d'une vie qui n'est pas la sienne, mais que le sujet humain reconnaît comme un écho possible. Il en résulte que certaines images sont perçues comme habitées d'un désir, d'une souffrance, d'une bonté, d'une mélancolie. C'est le vécu du spectateur qui, en retour, donne chair à une altérité machinique qui ne sent rien, mais qui, par sa forme, et par la forme qu'on lui projette, provoque le sentiment. Pour toutes les raisons évoquées jusqu'à présent, nous pouvons appliquer cette vision aux réactions au cours de l'enquête, car les spectateurs se sont ouverts à d'autres dimensions, peut-être peu explorées d'une manière consciente par leur propre psyché.

La phénoménologie développée par Jean-Louis Chrétien¹³⁷ ou Emmanuel Falque¹³⁸ prolonge cette idée, qui est celle qu'une action se trouve dans le ressenti, et que la volonté, surtout dans un cadre spirituel, vient déjà de quelque chose d'intérieur enfoui. Pour Falque, notamment, tout se passe à travers le filtre du corps¹³⁹. Une œuvre, même sans auteur explicitement visible, peut possiblement faire signe et faire appel, adresser une parole, dans le sens d'adresser un texte et de faire ressentir *corporellement* les choses.

C'est ce que certains participants expriment en disant ressentir un lien avec le créateur, une recherche de l'amour ou encore, comme il a été dit, une quête spirituelle. Ces affects ne naissent

¹³⁶ Henry, M. (1988). « Voir l'invisible. Sur Kandinsky », p.16-17.

¹³⁷ Chrétien, J.L. (2004). *The Call and the Response*, p.5-32.

¹³⁸ Falque, E, translated by Marie Chabbert & Nikolaas Deketelaere. (2021). *Spread Body and Exposed Body*, Angelaki, p.130.

¹³⁹ *Ibid.*

pas d'un raisonnement sur l'origine technique des images, mais d'une expérience directe de leur effet sur la conscience. L'éthos computationnel n'est pas ici une simple hypothèse cognitiviste mais il est la forme ressentie de cette présence qui émane et qui est émergente dans cette situation spécifique. Enfin, on ne peut pas ignorer Levinas dans cette réflexion, lui qui affirme que « le visage est signification, et signification sans contexte¹⁴⁰ ». Les images générées par IA ne donnent pas de visage au sens propre, mais elles évoquent pour plusieurs spectateurs une personnalité, une intention ou des intentions plus ou moins proches, ils sentent une intériorité. Certains parlent d'un homme mystique, d'un artiste croyant, d'un chercheur dans l'espace, d'un être triste mais bienveillant. Ce sont des visages qui donnent à penser à comment l'IAG choisit ses représentations. L'IA, par ses régularités stylistiques, parvient à faire surgir une forme d'altérité qui est perçue comme irréductible. Cette altérité, bien qu'elle ne soit pas uniquement humaine, est reconnue comme porteuse d'un style de relation, d'une démonstration d'un *moi*, d'une présence qui tend à se manifester dans la conscience, *in fine*, dans la continuité de nos définitions, d'un *éthos computationnel*.

9.5 L'éthos computationnel, un effet situé

L'éthos computationnel, tel qu'il émerge des résultats de cette recherche, ne peut être réduit ni à une propriété formelle objectivable dans l'image, ni à une projection arbitraire du spectateur. Il doit être compris comme un effet situé, résultant de l'interaction entre des configurations visuelles produites par calcul et des opérations interprétatives mobilisées dans la réception. En ce sens, il s'inscrit dans le prolongement des théories de l'éthos développées en analyse du discours, où l'éthos ne préexiste pas d'une manière stable, mais se construit dans et par celle-ci comme une image de l'instance énonciatrice perçue par le destinataire. Dans le cas des images générées par l'intelligence artificielle générative, la construction énonciative présente une particularité décisive : elle ne peut être rapportée à une instance locutive identifiable au sens classique. Pourtant, les résultats de l'analyse phénoménologique montrent que ces images sont perçues comme porteuses d'une cohérence d'énonciation, d'une orientation et d'une forme de présence. Cette tension entre absence d'instance clairement identifiable et effet d'énonciation peut être éclairée à partir des travaux de Dominique Maingueneau, pour qui l'éthos ne renvoie

¹⁴⁰ Levinas, E. (1961/1990). *Totalité et infini : Essai sur l'extériorité*. Paris, France : Le Livre de Poche. P.80

pas à une subjectivité préalable, mais à une figure construite dans la scène d'énonciation, à travers un dispositif d'adresse et de réception¹⁴¹.

Dans cette perspective, l'éthos ne constitue pas une propriété interne du locuteur, mais une instance discursive co-produite, inscrite dans ce que Maingueneau désigne comme une « scène d'énonciation »¹⁴², c'est-à-dire un cadre où se configurent les conditions de prise de parole, d'adresse et de légitimation. Transposée au champ des images computationnelles, cette approche implique que l'éthos ne peut être localisé ni dans la machine, ni dans l'image en tant qu'objet autonome, mais dans la relation qui se noue entre une configuration visuelle et un sujet percevant. L'image fonctionne alors comme une surface d'inscription potentielle d'une énonciation sans locuteur assignable, mais néanmoins structurée.

Les régularités formelles identifiées dans l'analyse sémiotique jouent, dans ce cadre, un rôle analogue à celui des marqueurs discursifs dans l'analyse du langage : elles ne produisent pas en elles-mêmes une instance énonciative, mais en rendent possible l'inférence. Elles participent à la constitution d'un cadre de lisibilité énonciative, à partir duquel le spectateur attribue une cohérence, une orientation et une forme de présence. Ce processus peut également être rapproché des travaux¹⁴³ de Ruth Amossy sur l'éthos comme effet discursif construit dans l'interaction, bien qu'ici l'interaction ne soit pas intersubjective au sens classique, mais médiée par un dispositif technique.

¹⁴¹ Maingueneau, D. (2004). *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.

¹⁴² Maingueneau, D. (2016). Chapitre 7. La scène d'énonciation. Analyser les textes de communication (p. 83-90). Armand Colin. <https://shs.cairn.info/analyser-les-textes-de-communication--9782200613846-page-83?lang=fr>.

¹⁴³ Amossy, R. (2010). *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF.

CONCLUSIONS

L'analyse sémiotique conduite sur un corpus de 27 images, issues de prompts volontairement variés et catégorisés, met en évidence l'existence de régularités visuelles persistantes malgré la diversité des instructions. Parmi celles-ci, on observe notamment une tendance à la verticalisation des compositions, une centralisation des figures, des dispositifs lumineux de type halo, des contrastes marqués, des textures atmosphériques enveloppantes, ainsi qu'une stylisation ou une atténuation des corporéités. Ces éléments ne constituent pas des occurrences isolées, mais des invariants formels qui se maintiennent au fil des générations. Leur récurrence s'explique par les mécanismes statistiques des modèles, nourris par des bases de données visuelles fortement marquées par des traditions iconographiques héritées, en particulier dans le registre spirituel. Ces structures agissent comme un socle visuel stabilisé, rendant les images immédiatement reconnaissables et interprétables dans un horizon culturel donné.

Toutefois, ces régularités en elles-mêmes ne sont pas des preuves de l'expression d'un éthos computationnel et encore moins d'une subjectivité interne au système. Elles définissent un ensemble de contraintes et de possibles formels, sans porter en elles-mêmes de valeur énonciative. Leur rôle est conditionnel : elles organisent un champ de lisibilité qui rend possible l'émergence d'effets interprétatifs ultérieurs.

C'est précisément à ce niveau que l'analyse phénoménologique apporte un éclairage décisif. À partir de sept entretiens structurés autour de cinq axiomes, les résultats montrent que les images sont systématiquement investies comme des supports de projection. Les participants ne se contentent pas de décrire des formes ; ils attribuent des intentions, des affects et des profils aux images observées. Les réponses font apparaître des figures d'énonciation différenciées, comme l'auteur solitaire, l'instance prosélyte, le sujet souffrant, la présence imaginative, construites à partir des indices visuels perçus.

Un résultat particulièrement significatif réside dans le fait que 30 % à 50 % des images ont été jugées d'origine humaine. Cette indétermination quant au statut de production révèle que la reconnaissance de l'origine machinique n'est pas un critère déterminant dans l'attribution d'une subjectivité. En effet, même lorsque les images sont identifiées comme générées par une intelligence artificielle, les participants continuent à leur prêter une forme de cohérence expressive, évoquant une « voix », une « présence » ou une intention implicite. Ce constat

indique que l'effet d'énonciation repose sur des mécanismes perceptifs indépendants de l'existence réelle d'un auteur identifiable et identifié.

Dans ce cadre, l'éthos computationnel doit être strictement localisé au niveau de la réception. Il ne correspond ni à une propriété de la machine, ni à une qualité intrinsèque de l'image, mais à un effet émergent issu de l'interaction entre des structures visuelles stabilisées et une activité interprétative qui reconstruit une instance énonciative. Les régularités formelles identifiées en amont fonctionnent comme des points d'appui pour cette projection, sans en constituer la preuve.

Dans cette même continuité, une particularité intéressante des résultats est que les dispositions formelles que nous avons évaluées à l'aide de l'analyse sémiotique, ainsi que les effets potentiels d'éthos émergents que nous avons fait l'hypothèse de pouvoir rattacher, n'ont parfois pas trouvé de forte corrélation dans l'actualisation effective de l'éthos computationnel semblant émerger chez les participants. Par exemple, certains éléments tels que la centralité observée, ainsi que les effets potentiels de sémiogenèse associés, n'ont pas nécessairement grandement impacté les attributions de l'éthos computationnel localisées chez le récepteur individuel.

De la même manière, certaines réponses des participants ne venaient pas corrélérer l'analyse sémiotique menée dans la recherche sous certains aspects, en produisant des attributions de sens allant au-delà de ce qui était examiné comme potentialité de structuration du sens. Par exemple, certaines personnes ont attribué des valeurs de présence négatives dans leur ressenti à cause de certaines structurations des images, notamment au niveau de la disposition des corps représentés, de la lumière et de l'espace constitué visuellement. Dans le même temps, d'autres personnes ont attribué des valeurs de présence positives au regard de ces mêmes dispositions formelles.

Alors que l'analyse sémiotique pouvait parfois mener vers une homogénéisation potentielle des effets de sens situés, l'enquête phénoménologique tend à montrer que la structuration du sens dépend bien davantage du récepteur que de la structure même de l'image, faisant du phénomène d'éthos computationnel une modalité de donation localisée et contextualisée, plutôt qu'une variable grandement dépendante d'une quelconque structure extérieure. Bien que certaines structures puissent orienter certaines particularités de l'éthos computationnel émergent, elles ne viennent jamais le figer ni le stabiliser dans une structuration de sens entièrement localisable.

Les images à caractère spirituel accentuent ce processus. Leur inscription dans des traditions visuelles chargées symboliquement favorise une intensification des inférences interprétatives, conduisant à l'attribution d'une profondeur intentionnelle là où il n'y a que des corrélations formelles. L'écart entre absence d'intention et excès d'interprétation constitue ainsi un point nodal de compréhension.

Enfin, quelques limites doivent être soulignées. Les résultats obtenus demeurent dépendants des conditions expérimentales et des profils des participants, ce qui empêche toute généralisation absolue. De plus, l'évolution rapide des modèles génératifs et l'opacité de leurs données d'entraînement rendent difficile la stabilisation définitive des observations.

Malgré ces contraintes, ce travail établit une distinction opératoire essentielle : d'une part, des structures formelles objectivables, issues du fonctionnement des modèles ; d'autre part, des effets d'énonciation produits dans l'expérience perceptive. Dans cette perspective, il convient également de rappeler que la génération ne procède jamais d'une machine isolée face à elle-même. Le dispositif inclut l'intervention discursive du prompteur, dont la formulation constitue une médiation décisive. Le prompt ne peut être réduit à une simple commande technique : il engage une sélection lexicale, un cadrage sémantique, une orientation culturelle et, potentiellement, une certaine tonalité discursive. Toutefois, même en intégrant cette dimension, les résultats obtenus invitent à ne pas déplacer abusivement le lieu de l'éthos vers l'amont de la production. Les résultats de notre recherche conduisent à reconnaître que le phénomène de l'éthos computationnel semble émerger au cours de la perception phénoménologique, mais à la condition de le penser comme un phénomène situé, relationnel et négocié. En effet, ni l'analyse sémiotique du corpus, ni l'examen des logiques de génération ne permettent de localiser un éthos unique comme une propriété intrinsèque de l'image ou comme une donnée contenue, en soi, dans la machine. Les régularités formelles observées constituent des conditions de possibilité, des supports structurels de projection, mais non la preuve immédiate d'une instance énonciative pleinement constituée. Au vu des résultats obtenus, nous suggérons que l'éthos computationnel pourrait constituer une structure eidétique à tendance irrésistible, apparaissant jusque dans les tentatives du sujet de réduire l'interaction humano-machinique à sa seule dimension computationnelle.

Prolongement potentiel dans l'énonciation visuelle

Une telle conclusion ouvre directement sur une perspective de recherche complémentaire : il conviendrait d'analyser de manière plus rigoureuse l'influence de la formulation discursive du prompteur sur les effets d'éthos perceptibles dans l'image générée. Une telle perspective supposerait d'examiner dans quelle mesure certaines propriétés lexicales, stylistiques, modales ou culturelles du prompt orientent la réponse visuelle du modèle, et participent indirectement à la construction d'une présence énonciative perçue. Il s'agirait également de déterminer si le système génératif traite certains marqueurs discursifs comme des indices de tonalité, de posture ou d'attente, susceptibles de reconfigurer les régimes formels de l'image produite. Dans cette optique, plusieurs questions mériteraient d'être approfondies : peut-on identifier des styles de prompts corrélés à des images plus fortement marquées sur le plan stylistique ? Existe-t-il des formes de compatibilité ou, au contraire, de tension entre le cadrage discursif humain et les régularités propres au modèle ? Une telle enquête permettrait de mieux comprendre comment s'articulent, dans la génération visuelle par IA, les médiations du langage, les contraintes du système et l'impact potentiel sur les conditions de projection interprétative.

Nos résultats montrent déjà que, dans le cas des images spirituelles générées par intelligence artificielle, cet éthos n'est jamais simplement donné : il émerge dans la réception, s'y négocie, et s'y pluralise. Jusqu'à présent, dans le cadre théorique et pratique de notre recherche, nous avons travaillé à partir des paramètres de génération par défaut des différents systèmes, choix méthodologique qui s'est révélé suffisant pour explorer la possibilité même de l'émergence de l'éthos computationnel. Toutefois, dès lors que nos résultats tendent à montrer que ce phénomène ne se donne pas comme une propriété intrinsèque de l'image ou de la machine, mais qu'il se négocie dans la réception, il devient pertinent de prolonger cette théorisation par une approche fondée sur la stratification et la gradation des instances énonciatives mobilisables.

Une telle orientation consisterait à faire varier de manière contrôlée les paramètres initiaux de génération afin d'observer comment se modifient les régularités formelles, les effets de présence et les modalités de projection interprétative.

Prolongement dans la phénoménologie de l'énonciation non visuelle

Cette logique de stratification pourrait également être étendue au-delà du seul champ visuel. Elle offrirait un cadre opératoire pour analyser l'éthos computationnel dans l'énonciation langagière non visuelle, notamment dans les interactions entre humains et agents

conversationnels. Il deviendrait alors possible d'étudier comment se négocie un éthos computationnel dans une dynamique dialogique, à travers les échanges entre une instance algorithmique et un sujet humain co-énonciateur.

Une telle perspective gagnerait en outre à être articulée à un prisme de localisation individualisante, afin de saisir plus finement comment l'éthos computationnel se construit, se module et se stabilise dans des situations d'interaction singulières, où l'instance machinique et l'instance humaine participent conjointement à la co-construction d'un régime énonciatif hybride.

L'éthos computationnel, un nouveau cadre d'analyse potentiel

En définitive, ce mémoire n'a pas cherché à trancher entre la machine et l'humain, mais à interroger les formes inédites d'énonciation qui émergent lorsque l'un parle à travers l'autre, sans que ni l'un ni l'autre ne soit pleinement identifiable comme auteur. L'éthos computationnel n'est pas l'identité d'un sujet quelconque, mais le nom que nous donnons à ce qui, dans le flux génératif, parvient encore à nous sembler être la trace d'un regard ou d'une *donation* husserlienne faisant émerger une illusion de présence en tant qu'artefact cognitif, par simulacre provenant de données incarnées. Il est la trace d'un agencement sans voix unique, mais chargé d'un ensemble grandement considérable de voix passées, collectées, modélisées, traversées et filtrées par ce *regard algorithmique* et juxtaposé au regard de l'œil phénoménologique du récepteur humain. Un simulacre, certes, mais un simulacre si bien structuré qu'il vient, potentiellement, constituer une autre forme de perception, pertinente au regard de la réduction phénoménologique. Nous sommes possiblement face à une nouvelle forme d'*eidos* actualisable sur base de sa virtualité probabiliste, c'est-à-dire une nouvelle contextualisation d'essence, au sens husserlien, telle qu'elle se donne dans la conscience.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Amossy, R. (2026). *Les idées reçues : Sémiologie du stéréotype*. Paris, Dunod.

Arnheim, R. (1974). *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye* (rev. ed.). Berkeley, University of California Press.

Art.com. (s.d.). *Egon Schiele Religion & Spirituality Posters*. Consulté en ligne.

Aristote. (1926). *The “Art” of Rhetoric*, trad. J. H. Freese. London / Cambridge, Harvard University Press.

Barthes, R. (1967). “The Death of the Author”, *Aspen*, no. 5–6.

Basso Fossali, P. (2024). *Signatures figuratives et poétiques hétéro-génératives assistées : vers une nouvelle écologie des images*. Séminaire international de sémiotique, Paris.

Basso Fossali, P., & Dondero, M. G. (2011). *Sémiotique de la photographie*. Limoges, PULIM. <https://doi.org/10.25965/ebooks.233>

Belmonte, J. A., & Magli, G. (2015). “Astronomy, Architecture, and Symbolism: The Global Project of Sneferu at Dahshur”, *Journal for the History of Astronomy*, 46(2), 173–205.

Belting, H. (1994). *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*, trad. E. Jephcott. Chicago, University of Chicago Press.

Bianchi, F., Kalluri, P., Durmus, E., Ladhak, F., Cheng, M., Nozza, D., Hashimoto, T., Jurafsky, D., Zou, J., & Caliskan, A. (2023). “Accessible Text-to-Image Generation Amplifies Demographic Stereotypes at Scale”, dans *Proceedings of the 2023 ACM Conference on Fairness, Accountability, and Transparency (FAccT '23)*, New York, ACM, p. 1493–1504. <https://doi.org/10.1145/3593013.3594095>

Birhane, A. (2021). “Algorithmic Injustice: A Relational Ethics Approach”, *Patterns*, 2(2), 100205. <https://doi.org/10.1016/j.patter.2021.100205>

Bony, J. (1983). *French Gothic Architecture of the Twelfth and Thirteenth Centuries*. Berkeley, University of California Press.

Bordron J.-F., Dondero, M.G. (2021), Les langages de l’image. De la peinture aux Big Visual Data, Paris, Hermann, 2020. Actes Sémiotiques, (124). <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/6805>

Botez, V. (2011). “Eliade on Sacred and Center”, *Annals of the Academy of Romanian Scientists*, vol. 3, no 1–2, p. 209–215.

Bouc, P. (2021). “Spatial Analysis of Leonardo’s Last Supper”. Disponible en ligne (ResearchGate).

Chrétien, J.-L. (2004). *The Call and the Response*.

- Corrigan, K., & Harrington, L. M. (2023). "Pseudo-Dionysius the Areopagite", *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <https://plato.stanford.edu>
- Crawford, K. (2021). *Atlas of AI: Power, Politics, and the Planetary Costs of Artificial Intelligence*. New Haven, Yale University Press.
- Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon : Logique de la sensation* (2e éd.). Seuil.
- DeRoo, N. (2021). "Phenomenology, Spirituality and Religion: Defining a Problem", *Religions*, vol. 12, no 12, art. 1114. <https://doi.org/10.3390/rel12121114>
- Dondero, M. G. (2008). "La sémiotique visuelle entre principes généraux et spécificités", *Nouveaux Actes Sémiotiques*. <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3286>
- Dondero, M. G. (2021). "La sémiotique visuelle par Jacques Fontanille", dans Bertrand, D. & Darrault, I. (dir.), *À même le sens*. Limoges, Lambert-Lucas.
- Dondero, M. G. (2016). L'énonciation énoncée dans l'image. In M. Colas-Blaise, G. M. Tore,... L. Perrin (Eds.). *L'énonciation aujourd'hui*, pp. 241-258. Limoges, France: Lambert Lucas.
- Dubois, D., & Cance, C. (2012). "Vers une sémiotique du sensible : des couleurs en discours et en pratiques", *Histoire Épistémologie Langage*, 34, 63–95.
- Duncum, P. (2023). *Images of childhood: A visual history from stone to screen*. Bloomsbury Visual Arts. Chapitre « Children as Innocent ».
- Eliade, M. (1959). *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*, trad. W. R. Trask. New York, Harcourt, Brace & World.
- Encyclopaedia Britannica. (2025, 10 septembre). *Diffusion model*.
- Falque, E. (2021). *Spread Body and Exposed Body*, trad. M. Chabbert & N. Deketelaere.
- Fields, C. (2014). "Motion, Identity and the Bias Toward Agency", *Frontiers in Human Neuroscience*, 8, 597. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2014.00597>
- Fontanille, J. (2003). "Lumières, matières et paysages", *Protée*, vol. 31, no 3.
- Fontanille, J. (2004). *Soma et séma : Figures du corps*. Maisonneuve et Larose.
- Granjon, E. (2016). "Le signe visuel chez le Groupe μ ", *Signo*. <http://www.signosemio.com>
- Grieve, A. (2018). "The Scientific Narrative of Leonardo's Last Supper", *Best Integrated Writing*, vol. 5.
- Griffioen, A. L. (2021). *Religious Experience*. Cambridge University Press.
- Groupe μ . (1992). *Traité du signe visuel*. Paris, Seuil.

- Hadewijch d'Anvers. (2011). "Hadewijch d'Anvers", *Cirem*.
- Hénault, A., & Beyaert-Geslin, A. (2004). *Ateliers de sémiotique visuelle*. Paris, PUF.
- Ho, J., Jain, A., & Abbeel, P. (2020). "Denoising Diffusion Probabilistic Models", *arXiv*, arXiv:2006.11239.
- Husserl, E. (1913). *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology*.
- Isbouts, J.-P., & Brown, C. H. (2021). "A Multidisciplinary Study of the Tongerlo Last Supper", *Conservation Science in Cultural Heritage*, vol. 20, p. 49–64.
- Jean de la Croix. (2019). "Flamme vive d'amour", *Le bar à poèmes*.
- Kandinsky, W. (1970). *Point et ligne sur plan : Contribution à l'analyse des éléments de la peinture* (S. Girard, Trad.). Gallimard. (Œuvre originale publiée en 1926).
- Kress, G., & van Leeuwen, T. (2006). *Reading Images*. Routledge.
- Kush, V. (2025). *Doors of Perception*. Kush Fine Art Publications.
- Kush, V. (2025). *Light for the Souls*. Kush Fine Art Publications.
- Lin, W.-C. (2016). "Performing Center in a Vertical Rise", *Ars Orientalis*, vol. 46, p. 100–134.
- Magee, L., Arora, V., & Munn, L. (2022). "Structured Like a Language Model", *arXiv*, arXiv:2212.05058.
- Maingueneau, D. (2002). "Problèmes d'ethos", *Pratiques*, no. 113–114, p. 55–67.
- Maingueneau, D. (2016). *Analyser les textes de communication*. Paris, Armand Colin.
- Maldiney, H. (1991). "Vers quelle phénoménologie de l'art ?"
- Manovich, L., & Arielli, E. (2024). *Artificial Aesthetics*. <https://manovich.net>
- Marion, J.-L. (1997). *Étant donné : Essai d'une phénoménologie de la donation*. Presses Universitaires de France.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard.
- Miziołek, J. (1990). "Transfiguratio Domini...", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 53, p. 42–60.
- Musacchio, F. (2025). "Stūpas: Sacred Architecture of Buddhism".
- Pasquinelli, M., & Joler, V. (2021). "The Nooscope Manifested".
- Radford, A. et al. (2021). "Learning Transferable Visual Models...", dans *Proceedings of the 38th International Conference on Machine Learning (ICML)*.

- Ramesh, A., Dhariwal, P., Nichol, A., Chu, C., & Chen, M. (2022). “Hierarchical Text-Conditional Image Generation with CLIP Latents”, *arXiv*, arXiv:2204.06125.
- Ricoeur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris, France : Éditions du Seuil.
- Rombach, R. et al. (2022). “High-Resolution Image Synthesis with Latent Diffusion Models”, *arXiv*, arXiv:2112.10752.
- Saharia, C. et al. (2022). “Photorealistic Text-to-Image Diffusion Models with Deep Language Understanding”, dans *Advances in Neural Information Processing Systems (NeurIPS 2022)*.
- Sansterre, J.-M. (2021). *Les images sacrées en Occident au Moyen Âge*. Madrid, Akal.
- Sequentia. (s.d.). *Hildegard von Bingen: Celestial Hierarchy*. PDF en ligne.
- Snodgrass, A. (1985). *The Symbolism of the Stupa*. Ithaca, Cornell University Press.
- Temple, N. (2004). “The Bishop’s Eye...”, *Architectural Theory Review*, vol. 9.
- Thérèse d’Avila, S. (1995). *Manuscrit autobiographique*. Dans *Œuvres complètes*. Paris, France : Éditions du Seuil. (Œuvre originale publiée au XVIe siècle)
- Todorova, R. G. (2023). “The Mandorla Symbol...”, *Religions*, vol. 14, no 4.
- Vass, K. (2025). “History of AI – DALL-E and Midjourney”.
- Viandier, L. J. (2023). *Aperçus sur le symbolisme de la croix...*
- Virdis, A. (2023). *Colors in Medieval Art*. Rome / Brno, Viella / Masaryk University Press.
- Willson, M. (2021). “The Halo...”, *Journal of Art in Society*.
- Wirth, J. (2023). *La cathédrale de Chartres*. Genève, Droz.
- Worringer, W. (1986). *Abstraction et Einfühlung : Contribution à la psychologie du style* (E. Décultot & M. Collomb, Trad.). Klincksieck. (Œuvre originale publiée en 1908).
- Yin, Y. et al. (2023). “CLE Diffusion...”, dans *Proceedings of the 31st ACM International Conference on Multimedia (MM ’23)*, New York, ACM, p. 8145–8156.
- Zilberberg, C. (2012). *La structure tensive*, Presses universitaires de Liège.
- Zylinska, J. (2020). *AI Art: Machine Visions and Warped Dreams*. London, Open Humanities Press.

Annexes

Images de la visite à la Kush Fine Art Gallery (Miami) et de la rencontre avec la consultante Vanessa Messori





Enquête phénoménologique

Grille d'entretien de l'individu 1

1. Perception de l'origine et de l'auteur

Questions :

Selon vous, ces images ont-elles été générées par une intelligence artificielle, par un humain, ou cela dépend des cas ?

Si vous pensez qu'un humain est derrière certaines images, avez-vous eu l'impression qu'il s'agissait d'un seul artiste ou de plusieurs ?

Comment imaginez-vous la personnalité de cet artiste (ou de ces artistes) ? Est-ce que vous avez ressenti un style, un caractère, une intention particulière ?

Réponse :

L'individu pense qu'environ 30 % des images sont des productions uniquement humaines (2, 4, 7, 9, 15, 16, 17, 21).

Retranscription :

« Je pense qu'il y a plusieurs artistes différents derrière ces images humaines. On sent des sensibilités variées, j'ai l'impression qu'ils veulent dire des choses différentes. Mais bon, c'est sans doute des personnes qui se ressemblent, car je vois beaucoup de solitude et quand même une croyance personnelle. J'imagine des gens qui passent leur temps à faire ce genre d'images pour exprimer quelque chose d'intime, peut-être spirituel, peut-être marginal. Ce sont des gens à part, pas forcément tristes, mais isolés. »

2. Résonance sémantique

Question :

Quels mots vous viennent spontanément en tête en regardant ces images ?

Réponse :

Dieu, Bouddha, espace, seul, solitude, brûlure, phénix.

3. Résonance affective

Question :

Ces images vous font-elles ressentir quelque chose de particulier ?

Pouvez-vous décrire ce ressenti ? (émotionnel, physique, spirituel, esthétique)

Réponse :

Oui, il y a une forme de retrait, une souffrance peut-être, mais aussi une quête spirituelle. On ressent un vide ou un isolement, on se sent un peu bizarre en fait je trouve.

4. Résonance personnelle ou culturelle

Question :

Ces images vous rappellent-elles quelque chose ?

Un souvenir, une situation, une œuvre, une croyance, un rêve, un lieu ?

Réponse :

Elles me rappellent des figures de gens un peu à l'écart du monde. Comme des ermites modernes, qui parlent à travers leurs images. J'ai pas vraiment des noms précis de ce que ça me rappelle mais c'est assez familier je pense. Ça évoque des formes de croyances personnelles, ça c'est sûr.

5. Évaluation intuitive

Question :

Y a-t-il une image que vous avez particulièrement aimée ? Pourquoi ?

Y en a-t-il une qui vous a mis mal à l'aise ou laissé(e) perplexe ? Pouvez-vous expliquer ce ressenti ?

Réponse :

Oui, un peu, surtout celles avec le personnage un peu fondu avec les bras levés, c'est angoissant je trouve, en tout cas personnellement.

Résumé des éléments clés

Axe	Éléments perçus
Origine perçue	30 % humain / 70 % IA selon lui
Unicité ou pluralité d'auteurs	Plusieurs artistes humains différents, mais avec un éthos commun (solitude, foi)
Mots-clés	Dieu, Bouddha, espace, solitude, brûlure, phénix
Affect ressenti	Isolement habité, quête spirituelle discrète
Auteur(s) projeté(s)	Figures marginales, croyants silencieux, artistes à l'écart
Spiritualité perçue	Présence d'une intériorité forte ; images comme vecteurs de foi ou de retrait

Grille d'entretien de l'individu 2

1. Perception de l'origine et de l'auteur

Questions :

Selon vous, ces images ont-elles été générées par une intelligence artificielle, par un humain, ou cela dépend des cas ?

Si vous pensez qu'un humain est derrière certaines images, avez-vous eu l'impression qu'il s'agissait d'un seul artiste ou de plusieurs ?

Comment imaginez-vous la personnalité de cet artiste (ou de ces artistes) ? Est-ce que vous avez ressenti un style, un caractère, une intention particulière ?

Réponse :

L'individu pense qu'environ 50 % des images sont des productions uniquement humaines (2, 3, 5, 7, 8, 10, 12, 13, 16, 19, 20, 21, 22, 27).

Retranscription :

« On sent qu'il y a quelque chose de sensible derrière certaines d'entre elles. J'ai eu l'impression que c'était plutôt un seul artiste, ou en tout cas une même vision. Il y a une cohérence, même si ça évoque des choses parfois différentes. Je vois quelqu'un de mystérieux, plutôt en retrait, un peu comme un Van Gogh ou un truc du style. Un homme passionné par l'espace aussi, qui s'intéresse aux grandes questions, qui cherche à exprimer quelque chose de profond sans forcément être dans la lumière, vous voyez ? Quelqu'un de bienveillant et spirituel, mais peut-être discret. Et pour lui, les images, c'est un exutoire dans ce genre. »

2. Résonance sémantique

Question :

Quels mots vous viennent spontanément en tête en regardant ces images ?

Réponse :

Mythique, cosmique, lumière, luminosité, sérénité, art, mystique, abstrait.

3. Résonance affective

Questions :

Ces images vous font-elles ressentir quelque chose de particulier ?

Pouvez-vous décrire ce ressenti ? (émotionnel, physique, spirituel, esthétique)

Réponse :

Oui, je ressens une paix intérieure, un calme. C'est contemplatif, très esthétique, presque méditatif. C'est vraiment assez doux en fait.

4. Résonance personnelle ou culturelle

Questions :

Ces images vous rappellent-elles quelque chose ?

Un souvenir, une situation, une œuvre, une croyance, un rêve, un lieu ?

Réponse :

Elles me rappellent un peu l'univers de Van Gogh, mais dans une version plus cosmique. Ça me fait penser à des gens qui ne parlent pas beaucoup mais qui disent beaucoup à travers leur art, des artistes assez seuls.

5. Évaluation intuitive

Questions :

Y a-t-il une image que vous avez particulièrement aimée ? Pourquoi ?

Y en a-t-il une qui vous a mis mal à l'aise ou laissé(e) perplexe ? Pouvez-vous expliquer ce ressenti ?

Réponse :

Non, franchement, je les aime vraiment, et je n'ai pas de préféré. Et je n'en ai pas vraiment qui me laisse mal à l'aise.

Interprétation libre de l'image (réaction spontanée)

« J'ai l'impression que l'auteur essaie de nous montrer que Dieu est au-delà du ciel. Il représente Dieu comme une force immense, comparable à l'espace. Même celle que je pense être de l'IA, c'est comme s'il y avait ce message quand même, et une présence. »

Résumé des éléments clés

Axe	Éléments perçus
Origine perçue	50 % humain / 50 % IA
Unicité ou pluralité d'auteurs	Plutôt un seul artiste ou une vision cohérente
Mots-clés	Mythique, cosmique, lumière, sérénité, mystique, art, abstrait
Affect ressenti	Paix, calme, contemplation, douceur intérieure
Auteur(s) projeté(s)	Artiste mystérieux, type Van Gogh, passionné par l'espace, discret, bienveillant
Spiritualité perçue	Dieu perçu comme force cosmique ; image comme message de foi douce

Grille d'entretien de l'individu 3

1. Perception de l'origine et de l'auteur

Questions :

Selon vous, ces images ont-elles été générées par une intelligence artificielle, par un humain, ou cela dépend des cas ?

Si vous pensez qu'un humain est derrière certaines images, avez-vous eu l'impression qu'il s'agissait d'un seul artiste ou de plusieurs ?

Comment imaginez-vous la personnalité de cet artiste (ou de ces artistes) ? Est-ce que vous avez ressenti un style, un caractère, une intention particulière ?

Réponse :

L'individu pense qu'environ 30 % des images sont des productions uniquement humaines (3, 10, 11, 24, 20, 24, 25, 26, 27).

Retranscription :

« Pour moi, c'est le même artiste derrière tout ça (les images 3, 10, 11, 24, 20, 24, 25, 26, 27). Il veut être heureux, mais il a souffert. Il cherche l'amour et il est gentil, bienveillant. Il y a une blessure en lui, mais aussi une bonté. Il veut exprimer quelque chose de profond. Mais pour les images IA ? Là je me suis demandé pourquoi je crois que c'est de l'IA. Parce que, par exemple, quand la lumière est trop réelle, c'est un robot qui l'a fait je pense. Il sait jouer avec la précision du réel pour tromper, pour piéger. Mais certaines trahissent un style robot trop parfait. Mais bon, même là, on dirait que quelqu'un me parle, c'est vraiment particulier. »

2. Résonance sémantique

Question :

Quels mots vous viennent spontanément en tête en regardant ces images ?

Réponse :

La vie, l'humanité, la beauté, la mort, la paix.

3. Résonance affective

Questions :

Ces images vous font-elles ressentir quelque chose de particulier ?

Pouvez-vous décrire ce ressenti ? (émotionnel, physique, spirituel, esthétique)

Réponse :

Oui, je ressens de l'émotion. Quelqu'un qui souffre mais qui veut être heureux, qui cherche l'amour. Un message de bienveillance, de gentillesse. C'est touchant.

4. Résonance personnelle ou culturelle

Questions :

Ces images vous rappellent-elles quelque chose ?

Un souvenir, une situation, une œuvre, une croyance, un rêve, un lieu ?

Réponse :

Elles me font penser à un monde meilleur. Je ressens un lien avec l'au-delà. Quelque chose de mystique. C'est comme si ça me faisait ressentir un contact avec l'invisible.

5. Évaluation intuitive

Questions :

Y a-t-il une image que vous avez particulièrement aimée ? Pourquoi ?

Y en a-t-il une qui vous a mis mal à l'aise ou laissé(e) perplexe ? Pouvez-vous expliquer ce ressenti ?

Réponse :

Oui, celles surtout qui font penser à l'espace, ça rappelle l'espoir je trouve.

Résumé des éléments clés

Axe	Éléments perçus
Origine perçue	30 % perçue comme humaine
Unicité ou pluralité d'auteurs	Un seul artiste perçu derrière les images humaines
Mots-clés	Vie, humanité, beauté, mort, paix
Affect ressenti	Souffrance + bonté ; recherche d'amour ; bienveillance
Auteur(s) projeté(s)	Une personne blessée mais gentille, en quête de bonheur et d'amour
Spiritualité perçue	Ressenti d'un au-delà ; présence mystique ; image perçue comme "contact"

Grille d'entretien de l'individu 4

1. Perception de l'origine et de l'auteur

Questions :

Selon vous, ces images ont-elles été générées par une intelligence artificielle, par un humain, ou cela dépend des cas ?

Si vous pensez qu'un humain est derrière certaines images, avez-vous eu l'impression qu'il s'agissait d'un seul artiste ou de plusieurs ?

Comment imaginez-vous la personnalité de cet artiste (ou de ces artistes) ? Est-ce que vous avez ressenti un style, un caractère, une intention particulière ?

Réponse :

L'individu pense qu'environ 40 % des images sont des productions uniquement humaines (1,2,3,10,11,12,13,17,24,25,26,27).

Retranscription :

« J'ai l'impression qu'il y a deux artistes différents. L'un semble nostalgique, un peu tourné vers le passé ou les souvenirs, pour les images où on dirait des peintures. L'autre paraît plus mystique, imaginatif, presque visionnaire, pour les images qui semblent être faites avec un système de montage et qui contiennent des dessins. Les deux cherchent à dire quelque chose, à transmettre, mais chacun avec son style. »

2. Résonance sémantique

Question :

Quels mots vous viennent spontanément en tête en regardant ces images ?

Réponse :

Le ciel, la terre, l'espace, la prière, le vide.

3. Résonance affective

Questions :

Ces images vous font-elles ressentir quelque chose de particulier ?

Pouvez-vous décrire ce ressenti ? (émotionnel, physique, spirituel, esthétique)

Réponse :

Je ressens une sorte de puissance, une force qui dépasse. Mais aussi de la confusion, comme si quelque chose était trop grand pour être compris. Et malgré ça, je ressens du bien-être. Il y a une forme de béatitude, comme si tout était à sa place même dans le vide.

4. Résonance personnelle ou culturelle

Questions :

Ces images vous rappellent-elles quelque chose ?

Un souvenir, une situation, une œuvre, une croyance, un rêve, un lieu ?

Réponse :

En fait, ça a l'air très familier, comme si j'avais vu ces images mille fois, mais je n'ai pas vraiment d'idées précises si je dois le lier à quelque chose, à part la religion et peut-être la méditation.

5. Évaluation intuitive

Questions :

Y a-t-il une image que vous avez particulièrement aimée ? Pourquoi ?

Y en a-t-il une qui vous a mis mal à l'aise ou laissé(e) perplexe ? Pouvez-vous expliquer ce ressenti ?

Réponse :

Non, pas vraiment.

Résumé des éléments clés

Axe	Éléments perçus
Origine perçue	40 % humain, 60 % IA
Unicité ou pluralité d'auteurs	Deux artistes humains perçus
Mots-clés	Ciel, terre, espace, prière, vide
Affect ressenti	Puissance ressentie, confusion, mais aussi bien-être et béatitude

Axe	Éléments perçus
Auteur(s) projeté(s)	Un nostalgique + un mystique imaginatif
Spiritualité perçue	Ressenti cosmique et transcendantal ; spiritualité liée au vide et à la prière

Grille d'entretien de l'individu 5

1. Perception de l'origine et de l'auteur

Questions :

Selon vous, ces images ont-elles été générées par une intelligence artificielle, par un humain, ou cela dépend des cas ?

Si vous pensez qu'un humain est derrière certaines images, avez-vous eu l'impression qu'il s'agissait d'un seul artiste ou de plusieurs ?

Comment imaginez-vous la personnalité de cet artiste (ou de ces artistes) ? Est-ce que vous avez ressenti un style, un caractère, une intention particulière ?

Réponse :

L'individu pense qu'environ 40 % des images sont des productions uniquement humaines (1, 2, 3, 11, 12, 13, 14, 20, 21, 24, 25, 26).

Retranscription :

« Il y a au moins trois artistes différents. Un qui est plus dans la recherche scientifique, curieux, explorateur. Un autre qui est clairement croyant, dans une démarche religieuse, tourné vers la prière. Et un troisième qui est fasciné par l'espace, les étoiles, l'infini. Chacun apporte une touche différente, mais il y a quelque chose qui les relie. »

2. Résonance sémantique

Question :

Quels mots vous viennent spontanément en tête en regardant ces images ?

Réponse :

La recherche, Bouddha, prière, statue, religion.

3. Résonance affective

Questions :

Ces images vous font-elles ressentir quelque chose de particulier ?

Pouvez-vous décrire ce ressenti ? (émotionnel, physique, spirituel, esthétique)

Réponse :

Oui, je ressens une connexion avec le Créateur. Un sentiment d'émerveillement, surtout quand il y a des cieux dans les images. C'est un émerveillement à vrai dire.

4. Résonance personnelle ou culturelle

Questions :

Ces images vous rappellent-elles quelque chose ?

Un souvenir, une situation, une œuvre, une croyance, un rêve, un lieu ?

Réponse :

Je ne sais pas pourquoi mais ça me rappelle du Léonard Da Vinci.

5. Évaluation intuitive

Questions :

Y a-t-il une image que vous avez particulièrement aimée ? Pourquoi ?

Y en a-t-il une qui vous a mis mal à l'aise ou laissé(e) perplexe ? Pouvez-vous expliquer ce ressenti ?

Réponse :

Oui, les images où on voit beaucoup de lumière, ça apaise et ça fait très descendant¹⁴⁴ quand même.

Résumé des éléments clés

Axe	Éléments perçus
Origine perçue	40 % humain / 60 % IA
Unicité ou pluralité d'auteurs	Trois artistes perçus : un chercheur, un croyant, un passionné de l'espace
Mots-clés	Recherche, Bouddha, prière, statue, religion
Affect ressenti	Connexion avec le Créateur ; émerveillement apaisé
Auteur(s) projeté(s)	Trois personnalités distinctes mais convergentes dans un élan de transcendance
Spiritualité perçue	Très présente ; associée à la prière, au ciel, au divin, à la méditation

¹⁴⁴ La personne expliqua qu'elle utilise l'expression « descendant » dans le sens où elle ressent comme si la présence ressentie derrière ces images tentait d'apporter un savoir venant d'en haut (c'est-à-dire mystique).

1. Perception de l'origine et de l'auteur

Questions :

Selon vous, ces images ont-elles été générées par une intelligence artificielle, par un humain, ou cela dépend des cas ?

Si vous pensez qu'un humain est derrière certaines images, avez-vous eu l'impression qu'il s'agissait d'un seul artiste ou de plusieurs ?

Comment imaginez-vous la personnalité de cet artiste (ou de ces artistes) ? Est-ce que vous avez ressenti un style, un caractère, une intention particulière ?

Réponse :

L'individu pense qu'environ 30 % des images sont des productions uniquement humaines (16, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 26, 27).

Retranscription :

« J'ai eu l'impression qu'il y avait deux artistes différents. L'un est croyant, peut-être même prosélyte : il veut transmettre une foi, une conviction. L'autre semble plus optimiste, mais pas croyant. Il est dans une forme d'ouverture spirituelle, pas religieuse. Quelqu'un de curieux, qui regarde l'univers avec émerveillement. »

2. Résonance sémantique

Question :

Quels mots vous viennent spontanément en tête en regardant ces images ?

Réponse :

Impressionnant, beau, surréalisme, divinité, univers.

3. Résonance affective

Questions :

Ces images vous font-elles ressentir quelque chose de particulier ?

Pouvez-vous décrire ce ressenti ? (émotionnel, physique, spirituel, esthétique)

Réponse :

Oui, quand même, j'ai ressenti de l'émerveillement. La lumière a un effet apaisant, mentalement. Et l'univers dans les images me procure une forme de réconfort, de calme intérieur, ça fait du bien, j'aime bien, c'est sans doute lié à ma passion pour l'espace et les musées de science.

4. Résonance personnelle ou culturelle

Questions :

Ces images vous rappellent-elles quelque chose ?

Un souvenir, une situation, une œuvre, une croyance, un rêve, un lieu ?

Réponse :

Je n'ai pas vraiment d'idées précises, à part les musées de science comme je l'ai déjà dit et que j'aime bien l'espace, donc ça me rappelle un peu ma passion pour l'espace.

5. Évaluation intuitive

Questions :

Y a-t-il une image que vous avez particulièrement aimée ? Pourquoi ?

Y en a-t-il une qui vous a mis mal à l'aise ou laissé(e) perplexe ? Pouvez-vous expliquer ce ressenti ?

Réponse :

La toute dernière (27), je l'ai vraiment aimée, je pense que chacun peut y voir ce qu'il veut. C'est vrai que j'ai dit que j'aimais l'espace mais dans celle-ci, on peut tous y voir ce qu'on veut. Et moi, encore une fois, ça me rappelle un peu l'espace, avec la façon dont la peinture recouvre la toile.

Résumé des éléments clés

Axe	Éléments perçus
Origine perçue	30 % humain / 70 % IA
Unicité ou pluralité d'auteurs	Deux artistes perçus : un croyant prosélyte, un optimiste ouvert non religieux
Mots-clés	Impressionnant, beau, surréalisme, divinité, univers
Affect ressenti	Émerveillement, apaisement mental, réconfort face à l'univers
Auteur(s) projeté(s)	L'un veut transmettre la foi, l'autre propose une contemplation sans dogme
Spiritualité perçue	Présente, diffuse, non religieuse dans l'absolu ; lumière et cosmos comme apaisement mystique

1. Perception de l'origine et de l'auteur

Questions :

Selon vous, ces images ont-elles été générées par une intelligence artificielle, par un humain, ou cela dépend des cas ?

Si vous pensez qu'un humain est derrière certaines images, avez-vous eu l'impression qu'il s'agissait d'un seul artiste ou de plusieurs ?

Comment imaginez-vous la personnalité de cet artiste (ou de ces artistes) ? Est-ce que vous avez ressenti un style, un caractère, une intention particulière ?

Réponse :

L'individu pense qu'environ 30 % des images sont des productions uniquement humaines (3, 8, 9, 13, 21, 22, 23, 25, 27).

Retranscription :

« J'ai eu l'impression que c'était le même artiste derrière toutes les images humaines. Quelqu'un d'introverti, de très réfléchi, un grand méditant. Mais aussi quelqu'un de triste, ou en tout cas, de profondément troublé, qui a du vécu. Ce n'est pas vraiment joyeux, c'est dense. »

2. Résonance sémantique

Question :

Quels mots vous viennent spontanément en tête en regardant ces images ?

Réponse :

Couleur, personnage, spiritualité, lumineux, grandiose.

3. Résonance affective

Questions :

Ces images vous font-elles ressentir quelque chose de particulier ?

Pouvez-vous décrire ce ressenti ? (émotionnel, physique, spirituel, esthétique)

Réponse :

Oui, j'ai ressenti de la perturbation, de l'angoisse, un malaise. Un sentiment désagréable. Pas violent, mais profond. C'est beau, mais ça dérange. Quelque chose est troublant dans ces images.

4. Résonance personnelle ou culturelle

Questions :

Ces images vous rappellent-elles quelque chose ?

Un souvenir, une situation, une œuvre, une croyance, un rêve, un lieu ?

Réponse :

L'espoir et la vie après la mort.

5. Évaluation intuitive

Questions :

Y a-t-il une image que vous avez particulièrement aimée ? Pourquoi ?

Y en a-t-il une qui vous a mis mal à l'aise ou laissé(e) perplexe ? Pouvez-vous expliquer ce ressenti ?

Réponse :

Dès qu'il y a un personnage ou quelque chose qui se rapproche d'un personnage, j'avais une sorte de malaise. Je pense qu'on essaye de me faire passer un message, mais bizarre.

Résumé des éléments clés

Axe	Éléments perçus
Origine perçue	30 % humain / 70 % IA
Unicité ou pluralité d'auteurs	Un seul artiste humain perçu
Mots-clés	Couleur, personnage, spiritualité, lumineux, grandiose
Affect ressenti	Malaise, perturbation, angoisse ; beauté troublante
Auteur(s) projeté(s)	Introverti, méditatif, triste ; éthos de retrait et de densité émotionnelle
Spiritualité perçue	Présente, mais mêlée à une tension ; pas de paix mais de profondeur

Table des figures

Figure 1 — Image 1, catégorie « images figuratives ritualisées », générée par DALL·E.....	50
Figure 2 — Image 2, catégorie « images figuratives ritualisées », générée par DALL·E.....	50
Figure 3 — Image 3, catégorie « images figuratives ritualisées », générée par DALL·E.....	51
Figure 4 — Image 4, catégorie « images figuratives ritualisées », générée par Stable Diffusion.....	52
Figure 5 — Image 5, catégorie « images figuratives ritualisées », générée par Stable Diffusion.....	52
Figure 6 — Image 6, catégorie « images figuratives ritualisées », générée par Stable Diffusion.....	53
Figure 7 — Image 7, catégorie « images figuratives ritualisées », générée par Midjourney.....	53
Figure 8 — Image 8, catégorie « images figuratives ritualisées », générée par Midjourney.....	54
Figure 9 — Image 9, catégorie « images figuratives ritualisées », générée par Midjourney.....	54
Figure 10 — Image 1, catégorie « images conceptuelles ou thématiques », générée par DALL·E.....	63
Figure 11 — Image 2, catégorie « images conceptuelles ou thématiques », générée par DALL·E.....	63
Figure 12 — Image 3, catégorie « images conceptuelles ou thématiques », générée par DALL·E.....	64
Figure 13 — Image 4, catégorie « images conceptuelles ou thématiques », générée par Stable Diffusion.....	64
Figure 14 — Image 5, catégorie « images conceptuelles ou thématiques », générée par Stable Diffusion.....	65
Figure 15 — Image 6, catégorie « images conceptuelles ou thématiques », générée par Stable Diffusion.....	65
Figure 16 — Image 7, catégorie « images conceptuelles ou thématiques », générée par Midjourney.....	66

Figure 17 — Image 8, catégorie « images conceptuelles ou thématiques », générée par Midjourney.....	66
Figure 18 — Image 9, catégorie « images conceptuelles ou thématiques », générée par Midjourney.....	67
Figure 19 — Image 1, catégorie « images abstraites visionnaires », générée par DALL·E.....	76
Figure 20 — Image 2, catégorie « images abstraites visionnaires », générée par DALL·E.....	76
Figure 21 — Image 3, catégorie « images abstraites visionnaires », générée par DALL·E.....	77
Figure 22 — Image 4, catégorie « images abstraites visionnaires », générée par Stable Diffusion.....	77
Figure 23 — Image 5, catégorie « images abstraites visionnaires », générée par Stable Diffusion.....	78
Figure 24 — Image 6, catégorie « images abstraites visionnaires », générée par Stable Diffusion.....	78
Figure 25 — Image 7, catégorie « images abstraites visionnaires », générée par Midjourney.....	79
Figure 26 — Image 8, catégorie « images abstraites visionnaires », générée par Midjourney.....	79
Figure 27 — Image 9, catégorie « images abstraites visionnaires », générée par Midjourney.....	80

Table des tableaux

Tableau 1 - Prompts pour la réalisation des images du corpus	41
Tableau 2 - Grille d'analyse des images générées	48

Table des matières

Introduction	6
CHAPITRE I – PROLÉGOMÈNES À UNE ANALYSE SEMIO-PHÉNOMÉNOLOGIQUE DANS LES IMAGES GÉNÉRÉES PAR IA.....	17
1. État des lieux des recherches sur les IA génératives et l'énonciation visuelle.....	19
1.1 L' image générée comme agent de reconfiguration	19
1.2 L'énonciation visuelle au prisme de la sémiotique	22
1.3 De la parole au visuel : déplacer les cadres de l'énonciation.....	23
1.4 Historicité d'un tournant computationnel : l'expérience de Michael Noll.....	24
2. La notion d'éthos : du discours à l'image, du sujet au dispositif.....	26
2.1 L'émergence d'un éthos computationnel : construction ou projection ?	29
2.2 L'éthos computationnel, une hypothèse située.....	29
3. Cadre théorique et méthodologique	31
3.1 Choix méthodologiques.....	31
3.2 Corpus et modalités d'analyse.....	31
4. Exploration sémiotique et phénoménologique du corpus généré : production, analyse et interprétation.....	34
4.1 Le fonctionnement de l'intelligence artificielle générative.....	35
4.2 Nos catégories d'analyse	37
4.3 Trois catégories, une articulation multifonctionnelle.....	41
CHAPITRE II – L'ÉTHOS COMPUTATIONNEL À L'ÉPREUVE DU CORPUS : L'ANALYSE SÉMIOTIQUE.....	44
5. Début de la traversée du simulacre	46
5.1 Catégorie « images figuratives ritualisées ».....	50
5.1.1 Centralité et verticalité	55
5.1.2 Gestualité du corps représenté.....	56
5.1.3 Le halo comme pattern potentiel	57
5.1.4 La lumière et les couleurs.....	57
5.1.5 Une question de liminalité.....	59
5.2 Les divergences	59
5.3 Quelques pensées autour de l'analyse de la catégorie « images figuratives ritualisées »	59
6. Catégorie « images conceptuelles ou thématiques ».....	63
6.1 Centralité, symétrie et traitement de la lumière.....	67
6.2 L' image comme fenêtre vers l'héritage iconographique.....	69
6.2.1 Référence à La Trinité d' Andreï Roublev chez Midjourney.....	69
6.2.2 Condensation de l'héritage de l'iconographie spirituelle.....	71
6.3 Quelques autres nuances pour la catégorie 2.....	74
7. Catégorie « images abstraites visionnaires »	76

7.1 La focalisation lumineuse et sa structuration	80
7.2 La chromatique comme vecteur de l'extase	82
7.3 Quelques nuances concernant la catégorie 3	83
7.4 L'axe paradigmatique comme outil de compréhension structurelle.....	85
7.4.1 Une sorte d'absence de la transcendance négative.....	85
7.4.2 Un rejet de la conflictualité formelle.....	86
7.4.3 L'aspect charnel partiellement écarté.....	86
7.5 Le paradoxe du prompt stable	91
8. Analyse intercatégorielle du corpus	93
8.1 Centralité compositionnelle et rejet de la relation <i>je-tu</i>	93
8.2 La lumière de nouveau comme fonction structurante	95
8.3 Le corps comme suggestion	96
8.4 Conclusion de l'analyse intercatégorielle.....	97
8.4.1 Le <i>Junk DNA computationnel</i> , prisme théorique potentiel pour les motifs récurrents non demandés	97
8.4.2 Le <i>Junk DNA computationnel</i> comme potentiel outil heuristique structurel.....	98
CHAPITRE III – L'ÉTHOS COMPUTATIONNEL À L'ÉPREUVE DE LA RÉCEPTION : L'ANALYSE PHÉNOMÉNOLOGIQUE.....	99
9. L'enquête phénoménologique, l'outil nécessaire pour l'exploration de l'éthos computationnel.....	101
9.1 Présentation du questionnaire phénoménologique	102
9.2 Relevé croisé et analyse des perceptions phénoménologiques.....	105
9.3 La construction de la présence en tant qu' <i>éthos</i> computationnel, une <i>donation</i> husserlienne.....	109
9.4 L'éthos computationnel émergent comme débordement de l'image	110
9.5 L'éthos computationnel, un effet situé	114
Conclusions	116
Références bibliographiques	121
Annexes.....	125
Table des figures.....	140
Table des tableaux.....	141
Tables des matières.....	142

