

LES ARTS ET LES IMAGES

*DIALOGUES AVEC
DOMINIC McIVER LOPES*

Laure Blanc-Benon (dir.)
& Dominic McIver Lopes

Important :

les déclinaisons numériques de cet ouvrage ne contiennent pas les illustrations.

ISBN : 979-10-231-3672-2

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES



PHILOSOPHIES

Les Arts et les Images se veut une introduction aux principaux terrains d'investigation de Dominic Melver Lopes, philosophe canadien contemporain, figure incontournable de l'esthétique et de la philosophie de l'art en langue anglaise au cours des vingt dernières années. Il ouvre une réflexion sur les méthodes employées en esthétique et philosophie de l'art aujourd'hui, qu'on soit un philosophe dit « analytique » ou bien « continental », Lopes cherchant à penser le lien entre les deux traditions.

À travers leur textes respectifs, Laure Blanc-Benon, Jacques Morizot et Frédéric Pouillaude instaurent un dialogue avec Dominic Melver Lopes, sur plusieurs de ses livres : *Understanding Pictures* (1996), ouvrage de référence sur la question philosophique des images et de la représentation ; *Beyond Art* (2014), livre qui traite de la question classique au XX^e siècle de la définition de l'art, et *Four Arts of Photography* (2016) dans lequel Dominic Lopes met en avant une nouvelle philosophie de la photographie. À ce dialogue s'ajoutent quatre textes de Lopes inédits en français, portant sur la méthode de l'esthétique et de la philosophie de l'art et également sur la question de la beauté et de la valeur esthétique.

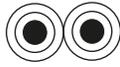
Dominic Melver Lopes est professeur au département de philosophie de l'université de Colombie Britannique (UBC). Depuis *Understanding Pictures* (1996), ouvrage mondialement reconnu, les travaux de Dominic Melver Lopes portent principalement sur l'esthétique et notamment sur la valeur esthétique et épistémique des images ; les nouvelles formes d'art ; les théories de l'art ; ou l'image photographique.

Laure Blanc-Benon est maîtresse de conférences en philosophie à Sorbonne Université et membre du Centre Victor Basch. Elle est l'auteure du livre *La Question du réalisme en peinture* (Vrin).

Sorbonne Université Presses
www.sup.sorbonne-universite.fr

Contenu de ce document :
Frédéric Pouillaude · Comprendre les images et la question de la référence iconique

LES ARTS ET LES IMAGES



PHILOSOPHIES

Collection fondée et dirigée par Marwan Rashed

Malebranche. Mathématiques et philosophie
Claire Schwartz

Le Monde en projets. Une lecture de la théorie des symboles de Nelson Goodman
Alexis Anne-Braun

La Jeune Fille et la Sphère. Études sur Empédocle
Marwan Rashed

LES ARTS ET LES IMAGES

*DIALOGUES AVEC
DOMINIC MCIVER LOPES*

Laure Blanc-Benon (dir.)

Ouvrage publié avec le concours
de l'EA 3552, « Métaphysiques : histoires, transformations, actualité »
et de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

Sorbonne Université Presses est un service général
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Sorbonne Université Presses, 2019, 2023
ISBN de l'édition papier : 979-10-231-0615-2

Composition : 3d2s/Emmanuel Marc DUBOIS (Paris/Issigeac)

SUP
Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris
tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

PREMIÈRE PARTIE

Art et philosophie des images

COMPRENDRE LES IMAGES ET LA QUESTION DE LA RÉFÉRENCE ICONIQUE

Frédéric Pouillaude

Understanding Pictures, paru il y a un peu plus de vingt ans, a désormais acquis le statut de classique contemporain au sein des théories philosophiques de la représentation iconique¹. On ne peut que se réjouir que le public francophone puisse y accéder largement grâce à la traduction de Laure Blanc-Benon parue aux Presses universitaires de Rennes². Après un bref rappel de la thèse centrale du livre, je me concentrerai sur la question de la référence iconique et les diverses difficultés que son traitement peut soulever.

LA THÉORIE DE LA RECONNAISSANCE D'ASPECT

Le succès philosophique d'*Understanding Pictures* tient, dans une large mesure, à la synthèse qu'il parvient à construire entre deux approches de la représentation iconique apparemment inconciliables : l'approche perceptuelle et l'approche symbolique. L'approche symbolique, dont Nelson Goodman est le représentant le plus outré, considère les images comme des systèmes symboliques arbitraires où n'importe quoi peut en définitive représenter n'importe quoi, sous réserve d'un code

1 Dominic McIver Lopes, *Understanding Pictures*, New York, OUP, 1996.

2 Dominic McIver Lopes, *Comprendre les images. Une théorie de la représentation iconique*, trad. Laure Blanc-Benon, Rennes, PUR, coll. « Aesthetica », 2014. C'est désormais dans cette traduction que je citerai l'ouvrage.

interprétatif adéquat³. L'avantage d'une telle approche est qu'elle rend évidemment compte, dans son principe même, de l'extrême diversité culturelle et historique des systèmes de représentation. Son inconvénient tient en revanche à son caractère résolument contre-intuitif : elle ne parvient pas à rendre compte de l'expérience de reconnaissance immédiate que nous avons face à certaines images ; ou plutôt, elle n'en rend compte qu'en mobilisant l'idée d'*habitude associative* (les images ne deviendraient *réalistes* ou *ressemblantes* qu'au titre de leur usage répété au sein d'un univers culturel donné) ; elle ne parvient pas non plus à expliquer de manière satisfaisante la différence entre représentation iconique et représentation verbale, entre image et texte, entre dépicition et description.

26

L'approche perceptuelle est à la fois plus ancienne et plus récente : plus ancienne, puisqu'en un sens elle remonte au moins à Platon et à la théorie de la mimésis comme simulacre visuel, et plus récente, puisqu'une bonne partie de la philosophie contemporaine de l'image s'est construite contre Goodman, en remettant au cœur de l'expérience iconique les mécanismes de la perception visuelle. De ce point de vue, ce qui fonde la représentation iconique, bien plus que son inscription au sein d'un système symbolique donné, c'est sa capacité à simuler directement l'expérience visuelle des objets⁴. Une telle approche rend sans doute mieux compte de notre expérience des images et de la différence entre image et langage, mais elle est parfaitement incapable d'expliquer la diversité des systèmes de représentation iconique, si ce n'est sur un mode téléologique qui tend à identifier un système donné comme le système correct de représentation (généralement celui de la perspective albertienne), par rapport auquel les autres systèmes ne

3 « Toute image, ou peu s'en faut, peut représenter à peu près n'importe quoi ; c'est-à-dire que, étant donnés une image et un objet, il existe d'ordinaire un système de représentation, un plan de corrélation, relativement auxquels l'image représente l'objet », dans Nelson Goodman, *Langages de l'art* [1968], trad. Jacques Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, p. 63, cité par Dominic Mclver Lopes, dans *Comprendre les images*, *op. cit.*, p. 88.

4 Voir, par exemple, Flint Schier, *Deeper into Pictures: An Essay on Pictorial Representation*, Cambridge, CUP, 1986.

seraient que des étapes préparatoires ou des déviations⁵. Or, et c'est déjà un point très important de la thèse de Lopes, rien n'implique qu'une image ait nécessairement à se donner pour objectif de simuler une expérience visuelle. Un nombre considérable d'images ne vise nullement à donner un équivalent en deux dimensions de l'expérience visuelle : les pictogrammes, les cartes ou les plans sont également des images. Ce qui, au passage, peut déboucher sur une définition très générale de l'image comme artefact permettant de stocker et véhiculer de l'information de manière visuelle⁶. Bien sûr, pour qu'une telle définition soit correcte, nombre d'éléments manquent encore, et notamment une explicitation satisfaisante de cette *manière visuelle* en vertu de laquelle une image se distingue d'un texte. Ceci doit nous amener alors au contenu même de la théorie de Lopes. Cette théorie, qu'il appelle « théorie de la reconnaissance d'aspect », et dont l'objectif est de rendre compatibles approche symbolique et approche perceptuelle, repose sur au moins deux thèses.

La première thèse rend justice à l'approche perceptuelle en soutenant que notre capacité à reconnaître des objets dans des images dérive directement de notre capacité à reconnaître les objets dans l'expérience visuelle ordinaire (c'est-à-dire, ici, non médiatisée par une image ou une représentation). Nous reconnaissons les objets qui nous entourent, nous les identifions et ré-identifions sous différents points de vue, en différentes occurrences, parfois dans des laps de temps fort distants ou à travers des modifications fort importantes. Être capable

5 C'est notamment ce que l'on peut reprocher à John Hyman et à sa défense d'une « représentation iconique objective », dans *The Objective Eye: Color, Form and Reality in the Theory of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.

6 Si une telle définition ne se trouve pas explicitement dans le livre, elle est cependant cohérente avec les fonctions informatives régulièrement mises en avant par Lopes, fonctions qui obligent à élargir le champ de l'image bien au-delà des seules images artistiques : « L'une des revendications centrales de ce livre est que les images sont au fond des véhicules de stockage, de manipulation et de communication d'information. [...] Les images partagent la charge qui incombe au langage de représenter le monde et les pensées que nous avons à son sujet. Et cette fonction des images est plus au premier plan dans le champ démotique que dans le champ esthétique ». Dans *Comprendre les images*, op. cit., p. 28.

de reconnaître x sous l'aspect A, c'est également être capable de le reconnaître sous l'aspect B, C, ou D, et ce dans des limites qui ne sont peut-être pas absolument extensibles, mais peuvent toujours, sous réserve d'expérience et d'apprentissage, être progressivement élargies. Autrement dit, la reconnaissance visuelle est fondamentalement dynamique et générative. Or – et c'est la thèse de Dominic Lopes – la représentation iconique ne fait qu'exploiter et étendre ce dynamisme fondamental de la reconnaissance visuelle, de sorte qu'interroger les mécanismes à l'œuvre dans la reconnaissance des images revient à interroger les mécanismes à l'œuvre dans la reconnaissance visuelle tout court. Cette première thèse est donc fondamentalement perceptuelle⁷.

28

La seconde thèse, quant à elle, rejoint une position caractéristique des approches symboliques. Toute image, en tant qu'artefact bidimensionnel, est nécessairement sélective relativement à son sujet. Produire une image de x , c'est donner des informations visuelles sur tels ou tels des aspects de x qui rendent possible sa reconnaissance, mais c'est également, et nécessairement, s'abstenir ou refuser de donner des informations sur tels ou tels autres de ses aspects. Si je représente x de face, je ne donnerai pas d'informations sur son dos; et si je veux faire les deux à la fois, comme le ferait peut-être un peintre cubiste, je ne donnerai alors plus d'informations quant à l'apparence globale de l'objet depuis un point de vue donné. Dès lors qu'on reconnaît ce caractère structurellement sélectif de l'image, il devient aisé de penser les différents systèmes de dépicition comme des systèmes qui encadrent à l'avance la sélection par l'image des propriétés visuelles pertinentes de l'objet, c'est-à-dire des propriétés sur lesquelles l'image sera tenue de s'engager et de donner des informations. L'analyse des systèmes de dépicition en termes d'engagement et de refus d'engagement relativement à tels ou tels types de propriétés est ici magistrale⁸. On rend alors parfaitement

7 « L'idée centrale n'est pas simplement que la représentation iconique utilise les capacités de reconnaissance des objets, des types et des propriétés. Elle est plutôt que la capacité à reconnaître les sujets des images est une extension du dynamisme de la reconnaissance ». *Ibid.*, p. 173. Sur ce point, voir de manière plus générale l'ensemble du chap. VII, « Reconnaissance iconique ».

8 Je renvoie le lecteur à l'ensemble du chap. VI, « Le contenu iconique ».

compte de la diversité historique et culturelle des systèmes de dépicition, et c'est effectivement le moment où Lopes se situe au plus proche de Goodman. Cependant, le coup de génie, ou le coup de maître, de Lopes consiste à ancrer cette sélectivité des systèmes de dépicition dans l'aspectualité même de la perception – ce qui au passage rejoint, selon un autre vocabulaire et un autre appareillage conceptuel, une thèse de Merleau-Ponty. Percevoir une chose, c'est toujours la saisir sous tels ou tels de ses aspects et en sélectionner les plus saillants. Être capable de la reconnaître, c'est précisément maîtriser (dans des limites données) la variation sélective des aspects. À cet égard, la représentation iconique ne fait qu'étendre et reconfigurer culturellement les mécanismes élémentaires de la perception et de la reconnaissance visuelles, en les mettant au service de la production d'artefacts et de symboles. Telle est, en quelques mots et ramenée à son cœur argumentatif, la thèse de Lopes.

LA RÉFÉRENCE ICONIQUE

La question de la référence iconique occupe au sein du dispositif mis en place par Lopes une place toute particulière, et ce pour une triple raison. D'une part, c'est cette question qui lui permet de s'inscrire dans le champ ouvert par Goodman, tout en s'en démarquant. Comme Goodman, Lopes soutient que les images sont en règle générale des symboles dénotatifs. Le portrait photographique de la reine Victoria en 1887 dénote la reine Victoria en 1887. Et ce caractère dénotatif n'est pas une spécificité de l'indicialité photographique : le *Portrait de Louis XIV en costume de sacre* réalisé par Hyacinthe Rigaud en 1701 dénote bien Louis XIV (fig. 1). Là où Lopes se démarque de Goodman, c'est lorsqu'il refuse la thèse, évidemment paradoxale et outrée, selon laquelle la référence iconique serait totalement indépendante des propriétés visuelles que l'image attribue à l'objet. Dès lors, l'objectif de Lopes est d'aboutir, contre Goodman, à une théorie de la référence iconique au moins partiellement fondée sur les propriétés visuelles de l'image. D'autre part, si la question de la référence est centrale, c'est également parce que la « théorie de la reconnaissance d'aspect » est elle-même inspirée d'une théorie de la référence linguistique élaborée

par Gareth Evans dans *The Varieties of Reference*, où celui-ci propose d'ancrer la référence linguistique dans les processus d'identification et de reconnaissance perceptives⁹. Enfin – mais ces trois points sont liés –, comprendre une image, dans la théorie de Lopes, c'est d'abord et avant tout être capable de reconnaître son sujet, d'identifier ce dont elle est l'image et donc, le plus souvent, l'objet qu'elle dénote.

Pour construire cette théorie de la référence, Lopes procède par mise en contraste et synthèse de deux thèses opposées, chacune issue de la théorie des noms propres : la thèse de la référence descriptive et la thèse de la référence causale¹⁰. La thèse descriptive soutient qu'un nom propre n'est que l'abréviation d'une description définie permettant d'identifier l'individu. À rebours, la thèse causale est indépendante de tout contenu descriptif : elle exige simplement que l'usage du nom soit fondé sur une chaîne causale remontant à l'attribution première du nom et que les locuteurs, tout au long de la chaîne de communication, aient bien continué à faire référence au même objet, quel que soit le contenu descriptif associé au dit nom. Appliquée au domaine des images, l'opposition entre thèse descriptive et thèse causale se déclinerait de la manière suivante. Une théorie descriptive de la référence soutiendrait qu'une image dénote tout objet possédant les propriétés visuelles attribuées par le contenu iconique. L'inconvénient d'une telle position est qu'alors le *Portrait de Louis XIV en costume de sacre* dénoterait non seulement Louis XIV mais également tout individu qui se déguiserait et se grimerait de manière à satisfaire aux propriétés attribuées par le tableau. La théorie causale nous met à l'abri de telles erreurs d'identification (le portrait dénote l'objet qui l'a partiellement causé, son modèle), mais a pour inconvénient de rendre l'identification dépendante d'informations historiques qui, en tant que telles, ne font pas partie des propriétés visuelles du tableau (par exemple, le fait de savoir que, tel ou tel jour de l'année 1701, Louis XIV a posé pour le peintre Hyacinthe Rigaud). La théorie descriptive est

9 Gareth Evans, *The Varieties of Reference*, éd. John McDowell, New York, OUP, 1982.

10 Voir « La référence iconique », dans *Comprendre les images, op. cit.*, chap. v, p. 119-134.

1. Hyacinthe Rigaud, *Louis XIV, roi de France*, huile sur bois,
h. 2,77 m, L. 1,94 m, 1701, Paris, musée du Louvre, INV. 7492

aveugle aux contraintes génétiques qui pèsent sur l'identification de la référence. La théorie causale est quant à elle indifférente au tableau lui-même en tant que lieu d'attribution de propriétés visuelles.

Face à cette double insatisfaction, il s'agit donc d'élaborer une théorie hybride où « une image dénote l'objet qui joue un rôle pertinent dans sa production, en tant que modèle, mais seulement si elle représente son modèle comme doté de certaines propriétés¹¹ ». En d'autres termes, on conserve l'ancrage causal (l'image dénote l'objet qui a joué le rôle de modèle dans sa production), mais sous condition de pertinence descriptive et visuelle – c'est à travers les propriétés représentées que l'on peut reconnaître l'objet comme cause. Pour élaborer plus techniquement cette théorie hybride, Lopes s'appuie sur Gareth Evans et la notion de système informationnel, qui associe précisément contenu descriptif et origine causale de l'information. Une fois reformulée dans le vocabulaire d'Evans, la théorie s'énonce ainsi :

32

Une image ne représente un objet que si elle transmet de l'information à partir de lui sur la base de laquelle on peut l'identifier. Pour comprendre les images, les spectateurs doivent utiliser un mode (ou des modes) d'identification spécifiquement iconique(s) qui sélectionne(nt), sur la base de leurs contenus, les sources des images. Cette conception porte les marques d'une théorie hybride. Un objet, ou une sorte d'objet, est le sujet d'une image seulement s'il a servi comme source à l'information contenue dans l'image. Mais le contenu d'une image joue un rôle inaliénable dans la représentation de son sujet, car c'est sur la base de son contenu qu'on identifie son sujet¹².

L'affaire semble claire : une image dénote l'objet qui a servi de source aux informations visuelles qu'elle donne à voir et sur la base desquelles l'identification de l'objet comme source est précisément rendue possible.

Ce modèle fonctionne relativement bien tant qu'il demeure circonscrit aux cas où l'image résulte d'une situation de coprésence entre l'objet représenté et le producteur de la représentation. L'objet, en tant que

¹¹ *Ibid.*, p. 123.

¹² *Ibid.*, p. 133.

modèle singulier et perceptivement présent lors de l'élaboration de l'image, est la source causale des informations visuelles reportées dans l'image : c'est le cas des portraits et de l'immense majorité des photographies. La seule difficulté – mais elle est de taille – est que, dans ces cas pourtant relativement simples, l'identification précise du référent requiert bien souvent de la part du spectateur une connaissance latérale de l'objet, indépendante de l'image, et dont l'absence ne peut être palliée que par une série d'informations annexes, généralement données sous une forme verbale (titre, légende, commentaires, etc.). Cette contrainte supplémentaire qui pèse sur l'identification individuelle conduit Lopes à distinguer deux niveaux de reconnaissance iconique : la reconnaissance du contenu et la reconnaissance du sujet. Dans la reconnaissance du contenu, j'identifie un ensemble de marques « comme constitué des caractéristiques qui composent un aspect de son sujet¹³ » : je vois, par exemple, dans la **figure 2** une *image-d'homme-avec-un-nez-crochu-et-des-joues-tombantes-faisant-le-V-de-la-victoire*. Dans la reconnaissance du sujet, j'identifie l'objet individuel auquel renvoie l'image, en l'occurrence Richard Nixon mimant le V de la victoire après la convention républicaine de 1968. Lopes commente une telle dualité en ces termes :

La reconnaissance du sujet peut échouer lorsqu'un observateur voit une image comme représentant une figure qui a telle et telle propriété, mais est incapable d'identifier le sujet de l'image parce qu'il ne parvient pas à reconnaître de quoi telle ou telle propriété est un aspect. Quelqu'un qui n'a jamais vu Nixon (pas même en image) peut ne pas être capable de reconnaître une image comme étant une image de lui, bien qu'il puisse reconnaître quel type d'homme elle représente¹⁴.

Cette dissociation, toujours possible, entre reconnaissance du contenu et reconnaissance du sujet semble aller de pair avec une autre distinction mise en place par Lopes, qui oppose « portrait fondamental » (« *basic portrait* ») et « dépeintion fondamentale » (« *basic depiction* ») :

13 *Ibid.*, p. 174.

14 *Ibid.*, p. 175.

Une image est « fondamentalement le portrait » d'un objet ou d'une scène si et seulement si elle incarne des informations aspectuelles concernant, sur la base desquelles un observateur approprié est capable de les reconnaître (« portrait », au sens où je l'entends, renvoie au fait de ne dépeindre qu'un objet particulier, qu'il soit humain ou non). [...] Une image « dépeint fondamentalement » une propriété ou un type d'objet *F* si et seulement si elle incarne une information aspectuelle concernant les *F* sur la base desquelles un observateur approprié est capable de la reconnaître comme un *F*¹⁵.

34

Toutes les images (du moins figuratives) sont des dépicions fondamentales : elles représentent toutes des propriétés visuelles susceptibles d'être reconnues. Mais toutes ne sont pas des portraits ou ne fonctionnent pas comme portraits, soit que la reconnaissance du sujet échoue (on traite alors un portrait comme une dépicion générale, *l'image-de-Nixon* comme *l'image-d'un-homme-faisant-le-V-de-la-victoire* en général – fig. 2), soit que l'image ait d'emblée été pensée comme renvoyant non pas à des objets particuliers mais à des types ou des propriétés génériques.

Ce hiatus entre contenu et sujet, ou encore entre dépicion et portrait, doit maintenant nous amener à examiner les cas plus complexes qui, s'écartant de la situation de coprésence initiale entre objet représenté et producteur de la représentation, rendent possible un décalage entre la ou les sources de l'image et de son sujet. Sur la base des analyses de Lopes, je distinguerai trois cas : les images fictionnelles, les images génériques et les images à référence indirecte.

Les images d'objets fictifs sont, par définition, dépourvues de référence. Elles constituent des dépicions fondamentales, des descriptions visuelles, pour lesquelles aucun terme correspondant ne peut être trouvé dans le monde. Elles se distinguent néanmoins des images génériques (des simples représentations visuelles de propriétés ou de types), dans la mesure où elles se font passer, de manière ludique

15 *Ibid.*, p. 181-182.

2. Agence Getty, bureau de Washington, Richard Nixon faisant le V de la victoire après avoir reçu l'investiture de la convention nationale des Républicains, à Miami, août 1969

3. NASA, représentation gravée sur les *Plaques de Pioneer*,
aluminium anodisé or, h. 152 mm, L. 229 mm, 1972 et 1973
[plaques embarquées à bord des deux sondes spatiales Pioneer 10 et Prioneer 11]

et non trompeuse, pour des *portraits*, pour des représentations renvoyant à des individus particuliers.

Concernant les images que j'appelle « génériques », Lopes fournit deux exemples : l'image d'homme et de femme envoyée à bord des sondes *Pioneer* pour informer d'éventuels extraterrestres quant à notre apparence physique (fig. 3), et *La Danse des paysans* de Brueghel (fig. 4)¹⁶. À propos du tableau de Brueghel, Lopes écrit que « les figures de paysans [...], quoique peints avec des détails précis, représentent des types génériques, et non pas des individus¹⁷ ». Le problème, cependant, est qu'il est bien souvent difficile, uniquement sur la base d'informations visuelles, de faire le partage entre images à dénotation individuelle et images génériques. On pourrait fort bien supposer que *La Danse des paysans* est issue d'un dessin croqué sur le vif ou que des paysans ont effectivement posé pour Brueghel ; on pourrait également supposer, même si c'est moins probable, que des modèles effectifs, masculins et féminins, ont servi de source à l'image des sondes *Pioneer*.

Les images que j'appelle « à référence indirecte » sont illustrées par Lopes à travers le tableau de Rembrandt *Bethsabée au bain tenant la lettre de David* (fig. 5). Que représente ce tableau ? La maîtresse de Rembrandt, Hendrickje Stoffels, qui a posé pour lui, ou, comme le titre l'indique, Bethsabée au bain ? D'un point de vue génétique, la source des informations visuelles semble clairement être Hendrickje ; et pourtant le tableau se présente comme un portrait de Bethsabée. L'énigme, qui apparaît au chapitre v¹⁸, n'est véritablement traitée qu'au chapitre viii, avec la mise en place d'une distinction entre source primaire et source secondaire. Un objet est la source primaire d'une image lorsque son rôle dans la production de l'image n'est pas conditionné par des informations tirées d'autres sources. Un objet est la source secondaire d'une image lorsque son rôle dans la production de l'image est conditionné par des informations tirées de la (ou des) source(s) primaire(s) : Bethsabée, qui constitue l'objet thématique du tableau, est sa source primaire,

16 Voir *ibid.*, p. 83.

17 *Ibid.*

18 Voir *ibid.*, p. 127-128.

4. Pieter Bruegel l'Ancien, *La Danse des paysans*, huile sur bois, h. 1,14 m,
L. 1,64 m, c. 1568, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. 1059

et Hendrickje, qui a été choisie comme modèle pour *faire office de Bethsabée*, est la source secondaire¹⁹. Mais c'est alors la notion de source qui devient extrêmement large et vraisemblablement hétérogène. Considérer le personnage biblique de Bethsabée comme source primaire de l'image équivaut à admettre comme source d'information visuelle des éléments purement textuels, en l'occurrence, le livre de Samuel dans l'*Ancien Testament*. Lopes propose une variante cinématographique avec l'exemple de Mel Gibson jouant le rôle d'Hamlet dans l'adaptation filmique de la pièce de Shakespeare par Franco Zeffirelli (1990). Mel Gibson est la source secondaire des images, tandis qu'Hamlet lui-même, sur la base des informations transmises (et largement inventées) par Shakespeare, demeure la source primaire²⁰. Cette analyse vaut également pour des personnages historiquement attestés et non pas seulement légendaires ou semi-légendaires comme Bethsabée ou Hamlet. Par exemple, lorsque Denis Podalydès joue Nicolas Sarkozy dans le film de Xavier Durringer *La Conquête* (2011), Nicolas Sarkozy constitue la source primaire en vertu de laquelle la source secondaire (Denis Podalydès) fut choisie. Cependant, indépendamment de cette analyse en termes de sources primaires et secondaires, il me semble préférable de considérer l'ensemble de ces cas comme relevant d'une sous-espèce de la fiction. Quel que soit le statut des objets représentés (réel avec Sarkozy, fictif ou légendaire avec Hamlet et Bethsabée), tous ces cas reposent sur une opération de *faire-semblant*, de feinte, où quelqu'un, sans intention de tromper, se fait passer pour (ou est présenté comme) quelqu'un d'autre : Hendrickje en Bethsabée, Mel Gibson en Hamlet, ou Podalydès en Sarkozy.

19 Voir *Ibid.*, p. 192-198.

20 « Mel Gibson est une source secondaire de la photographie publicitaire du film *Hamlet*, parce qu'il fut choisi pour jouer Hamlet, qui est la source (éventuellement fictive) de l'image ». *Ibid.*, p. 195.

5. Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Bethsabée au bain tenant la lettre de David*, huile sur toile, h. 1,42 m, L. 1,42 m, 1654, Paris, musée du Louvre, inv. M.I. 957

Pour finir, je souhaiterais mettre en avant trois difficultés qui me semblent fragiliser le modèle de la compréhension iconique proposé par Lopes.

42

Les trois cas que je viens d'examiner (images fictionnelles, images génériques, images à référence indirecte) manifestent, de manière variée, un phénomène de non-correspondance entre le sujet de l'image, sa ou ses sources et son ou ses éventuels référents. Cette non-correspondance est problématique dans la mesure où la théorie standard de la référence iconique proposée par Lopes repose sur une stricte identification des trois termes : comprendre une image, c'est identifier son sujet, c'est-à-dire l'objet qui a servi de source aux informations visuelles qu'elle contient, en vertu desquelles l'identification de l'objet comme source et référent est précisément rendue possible. Les images fictionnelles, bien que dépourvues de référence, disposent assurément d'une multiplicité de sources (expériences visuelles, imaginations, lectures, autres images, etc.). Celles-ci demeurent cependant fermement distinctes du *nouveau sujet* configuré par l'image. Une analyse semblable vaudrait pour les images génériques, à cette réserve près qu'en ce cas la référence est restaurée, soit de manière distributive – l'image d'un type dénote chaque individu qui instancie ledit type –, soit directement, si l'on est prêt, de manière fort peu nominaliste, à admettre l'idée d'une référence directe à des types ou des propriétés. Bien qu'elles trouvent leurs sources dans des instances empiriques, les images génériques ont pour sujet la propriété ou le type même qu'elles dénoteraient directement ou distributivement, à travers l'ensemble des individus qui les instancient. Enfin, les images à référence indirecte manifestent un décalage au moins partiel entre la source et le sujet de l'image (la source visuelle est Hendrijcke mais le sujet est Bethsabée) ; la question de la référence dépend alors du statut ontologique du sujet (fictif ou réel). L'alternative face à laquelle nous place cette série de difficultés est la suivante : soit l'on cherche à restaurer l'identité entre source et sujet en élargissant la notion de source vers des actes mentaux de type imaginaire ou abstraitif (la pensée de la licorne, la pensée du *bourgeois*, du *paysan*, etc., ou encore, dans le cas de Bethsabée,

les images mentales issues de la lecture du livre de Samuel) ; soit l'on conserve au concept de source informationnelle sa dimension fermement empirique et causale, et il faut se résoudre alors à constater l'écart entre source et sujet, en admettant que comprendre une image n'équivaille pas toujours à identifier sa source informationnelle.

Par ailleurs, comprendre une image implique sans doute, avant même de déployer des processus de reconnaissance particuliers, d'identifier le type de visée à l'œuvre dans l'image, et donc, le type de compréhension qu'elle requiert. Les quatre cas que nous avons traversés (images *co-présentielles*, images fictionnelles, images génériques, images à référence indirecte) exigent des formes de lecture et de compréhension bien différentes. Comprendre pleinement le sujet d'une image *co-présentielle*, c'est effectivement parvenir à identifier sa source empirique sur la base des informations visuelles données par l'image. Appliquer une telle norme de compréhension aux images fictionnelles ou génériques – se demander par exemple qui sont les deux individus représentés par l'image de la sonde Pioneer ou s'interroger sur les sources empiriques des images de licorne –, constitue en soi une erreur d'interprétation, de type catégoriel, qui porte non pas sur le contenu particulier de l'image, mais sur le genre d'image qu'elle est et le type de lecture qu'elle exige. Une image fictionnelle implique de *jouer le jeu* de l'identification individuelle dans un contexte où il est évident qu'aucun individu correspondant n'existe effectivement. Une image générique implique de viser la propriété ou le type par-delà la singularité de la figure qui l'instancie. Une image à référence indirecte exige de tenir ensemble, sur un mode semi-fictionnel, les propriétés visuelles de la source secondaire et les caractéristiques générales (le plus souvent livresques ou verbales) de la source primaire. Le problème, cependant, est qu'il est rare que les propriétés internes de l'image suffisent seules à déterminer le genre auquel elle appartient. Si « une image d'un émeu dans un dictionnaire ne dénote aucun émeu particulier mais plutôt chaque émeu possible "distributivement"²¹ », une telle visée distributive est en réalité

21 *Ibid.*, p. 81.

garantie, non pas tant par les propriétés visuelles de l'image que par son insertion au sein d'un article de dictionnaire qui fixe pragmatiquement sa fonction d'exemplification et l'usage cognitif qui doit en être fait. Si *La Danse des paysans* de Brueghel doit vraisemblablement se lire comme l'illustration de types et non comme un dessin croqué sur le vif ou un reportage social, c'est plus en vertu des codes et usages picturaux de la peinture flamande du XVI^e siècle que des indices visuels qui caractérisent de l'intérieur tel ou tel personnage. Enfin, s'il est peu probable que le tableau de Rembrandt soit la simple représentation de sa maîtresse prenant un bain, c'est non seulement parce que le titre nous renvoie explicitement à Bethsabée, mais également parce que la représentation visuelle de la nudité n'est acceptable au XVII^e, hors contexte privé ou érotique, qu'à propos de figures mythologiques, légendaires ou religieuses. En d'autres termes, avant même que ne se déploient des processus d'identification particuliers, c'est tout un ensemble de paramètres externes (contexte de présentation, traditions iconiques, normes historiques, appartenance à un genre, etc.) qui viennent déterminer le type d'objet pertinent à identifier (individu particulier, type, figure mythologique ou légendaire, fiction, etc.). Si la thèse de Lopes tire en partie sa force de son ancrage dans l'idée de système informationnel, qui lui permet par exemple de dissocier partiellement la signification d'une image des intentions de son auteur, on peut en revanche se demander si l'identification stricte entre source et sujet ne l'amène pas à minorer ou à négliger l'ensemble des aspects contextuels et pragmatiques qui conditionnent et encadrent l'interprétation effective de l'image.

Enfin, même si l'on s'en tient au cas le plus favorable de la théorie de la reconnaissance d'aspect, c'est-à-dire celui des images *co-présentielles* (portraits ou photographies), le hiatus entre reconnaissance du contenu et reconnaissance du sujet demeure. La théorie « considère comme paradigmatiques les images d'objets familiers que nous sommes capables de reconnaître – des images comme celles que l'on trouve dans un album de famille²² ». Comment alors prendre en charge le cas de

²² *Ibid.*, p. 198.

toutes les images qui visent à représenter des choses qui ne nous sont pas familières, avec lesquelles nous n'avons pas d'accointance personnelle et dont nous n'avons pas fait l'expérience? Face à l'immense majorité des images de presse, nous sommes incapables, sur la seule base des propriétés visuelles et en l'absence de toute information verbale annexe (légende, commentaire, etc.), de dépasser l'identification générique du contenu et d'aboutir à une véritable identification du sujet, c'est-à-dire, en l'occurrence, du référent. Dès lors, ne convient-il pas de se tourner vers une théorie mixte de la référence iconique qui repose sur l'association fiable d'une image et d'une désignation verbale – association indispensable dès lors qu'il s'agit d'aboutir à un véritable référent et de mettre en œuvre une identification particulière et non pas seulement générique? Cette question n'est pas simplement logique ou épistémologique. Lorsque les images visent à rapporter la violence du monde et des hommes, elles se chargent inévitablement d'enjeux politiques et moraux. Une réception non informée et non légendée de la photographie de James Nachtwey (Prix World Press « Photo de l'année », 1995²³) nous fera vraisemblablement y voir un emblème de la violence et des guerres ravageant l'Afrique. Les cicatrices qui mutilent le visage du jeune homme évoqueront peut-être les coups de machette et le génocide des Tutsis au Rwanda. Mais aucune propriété visuelle ne pourra jamais nous indiquer que le jeune homme photographié est en fait un Hutu mutilé par d'autres Hutus pour avoir refusé de participer au génocide de 1994. La puissance esthétique de la photo de Nachtwey, l'épure de son arrière-plan, l'intensité abstraite du noir et blanc et l'extrême proximité de son cadrage en font une icône universelle de l'horreur des guerres africaines, ou éventuellement, selon une lecture à peine moins généralisante, un emblème visuel du génocide des Tutsis par les Hutus en 1994. Seule une légende verbale peut venir contrebalancer et contre-effectuer l'inévitable pente symbolique du cliché, ce mouvement de généralisation et d'anonymisation dans lequel vient se satisfaire notre

23 La photographie de James Nachtwey est visible sur le site internet de World Press Photo : <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1995/32931/1/1995-James-Nachtwey-WY>.

douteux appétit d'emblèmes. Seuls les mots peuvent ici rétablir des faits : le jeune homme s'appelle Nyabimana, il est Hutu et il fut mutilé par d'autres Hutus en raison de sa modération. De ce point de vue, la photographie du même sujet par Jean-Marc Bouju (fig. 6), nettement plus sobre et factuelle, laisse moins de marges aux dérives généralisantes et aux pulsions emblématiques de l'imagination²⁴.

46

Car le contenu d'une image peut parfois être, sinon en contradiction, du moins en décalage, par rapport à son sujet. Ainsi, la célèbre photo de David Turnley (fig. 7, Prix World Press « Photo de l'année », 1992), en réactivant et en jouant les codes iconographiques de la guerre du Vietnam, projette sur la guerre du Golfe une lecture implicite en totale contradiction avec la réalité de l'opération « Tempête du Désert ». Citant et condensant deux photos prises par Larry Burrows en 1965, elle instaure une continuité visuelle factice entre deux guerres américaines que tout oppose en termes de durée et de bilan humain (du moins du côté américain). Là encore, seule la légende, qui nous rappelle que c'est bien de la guerre d'Irak de 1991 dont il est question et qui précise que le tir ayant causé la mort d'un des soldats et les blessures des deux autres était un *tir ami*, peut venir fixer quelques bornes à l'imagination, contre-effectuer les associations iconologiques et redonner à cet événement, certes tragique, sa juste place historique, celle d'un accident relativement mineur au sein d'une campagne où les principales victimes furent d'abord la population et les soldats irakiens. Gilles Saussier, photographe documentaire issu du photojournalisme, commente l'image en ces termes :

En réalisant un concentré saisissant de deux images célèbres, prises en 1965 pendant une opération militaire hélicoptère depuis la base militaire de Da Nang par Larry Burrows, David Turnley avait su éviter à la

24 Pour une analyse de ces deux images et l'inventaire des différentes légendes associées à la photographie de Nachtwey, parfois bien éloignées ou approximatives selon les contextes de présentation, voir les pages tout à fait remarquables de Nathan Rêra, *Rwanda, entre crise morale et malaise esthétique. Les médias, la photographie et le cinéma à l'épreuve du génocide des Tutsi (1994-2014)*, Paris, Les Presses du réel, 2014, p. 196-201.

6. Jean-Marc Bouju, *Nyabimana, un Hutu modéré, a été défiguré à coups de machette pour avoir refusé de participer au génocide*, mai 1994, Nyanza, hôpital de la Croix-Rouge

Légende donnée par Associated Press : « *In this June 4, 1994, file photo, Nyabimana (first name unknown), 26, who was evacuated after being found by the Red Cross wandering in Kabgayi, about 15 miles southwest of the capital Kigali, shows machete wounds at an International Committee of the Red Cross hospital in Nyanza, about 35 miles southwest of Kigali, in Rwanda. The massacres, mostly by gangs wielding machetes, swept across Rwanda and groups of people were killed in their homes and farms and where they sought shelter in churches and schools.* »

profession la débâcle iconographique qui aurait été de ne pas retrouver, dans la guerre du Golfe, une seule image de la guerre du Vietnam. Grâce à lui, un fait tout à fait marginal avait été transformé en une image symbole, résumant et masquant un conflit qui a surtout coûté la vie à des milliers de pauvres bougres irakiens, parfois enterrés vivants dans leur tranchée par des engins de terrassement. Incidemment, j'ai découvert que la perpétuation de nos critères iconographiques pouvait conduire tout droit au révisionnisme et à la falsification de l'histoire²⁵.

Comprendre une image, c'est aussi parfois saisir ce qu'elle distord le réel et démonter son contenu pour tenter de sauver ses sujets.

25 Gilles Saussier, « Situations du reportage, actualité d'une alternative documentaire », *Communications*, n° 71, 2001, p. 307-331.

7. David Turnley, 27 février 1991, *Evacué par hélicoptère, le sergent US Ken Kozakiewicz, en sanglots, apprend que le sac mortuaire à côté du caporal Michael Tsangarakis contient la dépouille de son ami Andy Alaniz. Le dernier jour de la guerre du Golfe, un « tir ami » a tué Alaniz et blessé Kozakiewicz et Tsangarakis dans la vallée de l'Euphrate, Irak.*
Prix World Press « Photo de l'année » 1992

Présentation des auteurs

Laure Blanc-Benon est maîtresse de conférences en philosophie à la faculté des Lettres de Sorbonne Université et membre du centre Victor Basch (EA 3552 « Métaphysique : Histoires, Transformations, Actualité »). Spécialisée en esthétique et philosophie de l'art, elle est l'auteure du livre *La Question du réalisme en peinture* (Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2009) dans lequel elle interroge la notion de mimésis à nouveaux frais en partant du débat opposant Gombrich et Goodman sur la question de la ressemblance iconique. Elle a traduit *Understanding Pictures* de Dominic McIver Lopes sous le titre *Comprendre les images. Une théorie de la représentation iconique* (PUR, coll. « Æsthetica », 2014). Membre fondatrice du groupement de recherche internationale « Photographs: Perception and Change », elle conduit actuellement des recherches sur la photographie couleur et sur la question de l'enregistrement dans le cadre d'un livre en préparation sur l'image photographique.

Dominic McIver Lopes est professeur au département de philosophie de l'université de Colombie britannique (UBC) et ancien président de l'American Society for Aesthetics. Depuis *Understanding Pictures* (1996), ouvrage mondialement reconnu, les travaux de Dominic McIver Lopes portent principalement sur l'esthétique et notamment sur la valeur esthétique et épistémique des images, les nouvelles formes d'art, les théories de l'art, l'image photographique ou dernièrement la question de la valeur esthétique dans *Being for Beauty: Aesthetic Agency and Value* (OUP, 2018). Sa production intellectuelle est abondante et très commentée en anglais dans le champ esthétique. Seul le livre *Understanding Pictures* est traduit à ce jour en français, sous le titre *Comprendre les images*.

Jacques Morizot est professeur émérite et membre honoraire du CEPERC (Aix-Marseille Université, CNRS, UMR 7304). Spécialiste d'esthétique et philosophie de l'art, ses travaux sur l'image, la représentation et la question de la dépicition font autorité en France. Il s'intéresse également aux liens entre l'esthétique et d'autres secteurs de la philosophie et a interrogé le tournant cognitif en esthétique. Il est

notamment l'auteur de *Interfaces : texte et image* (PUR, 2004), de *Qu'est-ce qu'une image?* (Vrin, 2005), de *Goodman : modèles de la symbolisation avant la philosophie de l'art* (Vrin, 2012) et a dirigé l'ouvrage collectif *Naturaliser l'esthétique? Questions et enjeux d'un programme philosophique* (PUR, 2014). Il est connu pour avoir traduit *Langages de l'art* de Nelson Goodman en français et avoir introduit à sa pensée. Outre des articles de Jenefer Robinson, Dominic McIver Lopes, Richard Wollheim et John Hyman, il a également traduit récemment un recueil d'articles de Frank Sibley, sous le titre *Approche de l'esthétique* (Ithaque, 2018).

Frédéric Pouillaude est professeur en esthétique et théorie de l'art moderne et contemporain à Aix-Marseille Université (EA 3274 LESEA – Laboratoire d'études en sciences des arts) et membre honoraire de l'Institut universitaire de France. Spécialisé en esthétique et philosophie de l'art, ses travaux s'articulent autour de la philosophie de la danse et de l'esthétique du documentaire. Il est notamment l'auteur du livre *Le Désœuvrement chorégraphique* (Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2009) dans lequel il interroge la difficulté qu'il y a à penser les pratiques chorégraphiques au moyen du concept d'œuvre. Ce livre a été traduit en anglais par Anna Pakes sous le titre *Unworking Choreography: The Notion of the Work in Dance* (OUP, coll. « Oxford Studies in Dance Theory », 2017). Avec Stefano Genetti et Chantal Lapeyre, il a également publié *Gestualités/textualités en danse contemporaine* (Hermann, 2018). Dans le cadre de ses recherches sur l'esthétique du documentaire, il a fait l'hypothèse de l'existence d'arts documentaires, et a publié avec Aline Caillet, *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques* (PUR, coll. « Æsthetica », 2017). Il prépare actuellement un livre intitulé *Représentations factuelles. Art et pratiques documentaires*.

Nicolas Rialland est maître de conférences en philosophie à l'université de Rouen. Il est membre de l'ERAC (Normandie Université) et membre associé au Centre Victor Basch (Sorbonne Université). Il a d'abord travaillé à l'intersection de la philosophie de l'art, de la germanistique et de l'histoire de la philosophie. En consacrant sa thèse

(à paraître) à la traduction et au commentaire de la correspondance sur la tragédie entre Lessing, Mendelssohn et Nicolai au milieu du dix-huitième siècle, il a tâché d'écrire une genèse de l'esthétique qui établisse son origine dans l'importation de la tradition française de la théorie de l'art au sein de la métaphysique allemande (pour l'orientation générale de sa thèse, voir « Lessing et l'esthétique française », dans Andreas Beyer & Jean-Marie Valentin [dir.], *Lessing, la critique et les arts*, éditions de la Maison des sciences de l'Homme, 2014). C'est dans le même esprit de recontextualisation du kantisme qu'il s'est intéressé à sa postérité autrichienne, notamment en collaborant à la traduction des écrits esthétiques de Bolzano (voir Bernard Bolzano, *Écrits esthétiques*, éd. Carole Maigné & Jan Sebestik, Vrin, 2017). Aujourd'hui, il s'intéresse à la question de la définition de l'art, en travaillant à articuler l'approche philosophique et l'approche historique. C'est à cette fin qu'il s'est lancé dans la traduction du livre de Dominic McIver Lopes, *Beyond Art* (à paraître en 2020 aux PUR).

Index nominum

A

ACORD, Sophia Krzys 209.
 APPIAH, Anthony 140, 145.
 ARISTOTE 10, 122, 123, 173.
 ARMSTRONG, Carol Mary 164.

B

BATTEUX, Charles (abbé) 58, 124, 145.
 BAUDELAIRE, Charles 68.
 BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb 18,
 123.
 BAXANDALL, Michael 182, 210.
 BEARDSLEY, Monroe Curtis 54, 60, 104,
 129, 137, 144, 145, 164-166, 191.
 BECKER, Howard S. 177, 203, 210.
 BERGERON, Vincent 128, 143, 145.
 BICCHIERI, Cristina 202, 204.
 BINKLEY, Timothy Glenn 131, 132, 145.
 BONZON, Roman P. 165.
 BOURDIEU, Pierre 139, 145, 160, 185,
 195.
 BROOKS, David 196.
 BRAND, Peggy Zeglin 128, 145, 146.
 BUDD, Malcolm 165, 166, 191.
 BURKE, Edmund 123.

C

CALLEN, Anthea 164.
 CARLSON, Allen 125, 145.
 CARROLL, Noël 53, 54, 132, 145, 197.
 CHAMBERS, Ephraim 123.
 CHATEAU, Dominique 61.
 COHEN, Ted 66.
 COLEMAN, James Samuel 204, 209.
 COPLAN, Amy 143, 146.
 CRISP, Roger 190.
 CURRIE, Gregory 72, 125, 140, 146.
 CURTLER, Hugh Mercer 104, 137.
 CUTTING, James E. 102, 139, 140, 146.

D

DANTO, Arthur Coleman 14, 54, 59, 67,
 104, 119, 121, 146, 190.
 DARWALL, Stephen L. 170.
 DAVIES, David 19, 125, 134, 135, 146.
 DAVIES, Stephen 52, 133.
 DELEUZE, Gilles 57.
 DENORA, Tia 209.
 DEVEREAUX, Mary 128, 146.
 DEWEY, John 59.
 DICKIE, George 14, 19, 54, 67, 131,
 137, 146, 160, 166, 191.
 DIDEROT, Denis 123, 192, 193.
 DODD, Julian 164.
 DUTTON, Denis 143, 146.
 DUVE, Thierry de 114.

E

EAGLETON, Terry 139, 146.
 EATON, Anne 128, 146.
 EATON, Marcia Muelder 191, 192.
 EGAN, Andy 193, 194, 204.
 ELSTER, Jon 171, 172.
 EVANS, Gareth 30, 32, 108.

F

FEAGIN, Susan Louise 128, 146, 166.
 FIELDS, Corey D. 209.
 FINE, Gary Alan 209.
 FODOR, Jerry Alan 53.
 FOOT, Philippa 155, 183.
 FRIED, Michael 79, 117, 192, 210.
 FRIEND, Stacie 135, 146.

G

GARTHWAITE, Craig Loren 158.
 GAUT, Berys Nigel 59, 143, 148.
 GENETTE, Gérard 62, 132, 145.
 GOLDIE, Peter Lawrence 125, 143, 146,
 148, 156, 164, 209.

GOLDMAN, Alan Harris 165, 166, 191,
194, 196.
GOMBRICH, Ernst Hans 105.
GONZALES, Richard 143, 147.
GOODMAN, Nelson 12-14, 25, 26, 29,
62, 103, 105, 134, 136, 144, 146, 147,
190.
GRACYK, Theodore 196.
GRECO, John 197.
GREENBERG, Clement 59.
GUYER, Paul 196.

H

HALL, Lars 141, 147.
HANSON, Louise 163.
HASLANGER, Sally Anne 177.
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich 10.
HIRSTEIN, William 102.
HOPKINS, Robert 115.
HUME, David 20, 63, 123, 165-168,
191, 193.
HUTCHESON, Francis 123

I

ISEMINGER, Gary 60, 165, 166, 191.
ISENBERG, Arnold 19, 129, 130, 146.

J

JOHANSSON, Petter 141, 147.

K

KANT, Immanuel 10, 123, 188.
KIERAN, Matthew 125, 138, 140, 146,
148, 156, 165.
KIVY, Peter 67, 110, 119, 133, 147.
KNIGHT, Helen 197.
KORSGAARD, Christine Marion 170.
KORSMEYER, Carolyn 125, 128, 146,
147, 159.

KRISTELLER, Paul Oskar 10, 59, 123,
147, 159.
KWAN, Letty 143, 147, 178.

L

LAMARQUE, Peter V. 126, 127, 147.
LAYTON, Robert Hugh 209.
LEHRER, Keith Edward 62.
LEVINSON, Jerrold 14, 54, 63, 67, 100,
128, 133, 146, 147, 166-168, 191,
192, 194.
LEWIS, Clarence Irving 190, 191.
LEWIS, David Kellogg 177, 202, 204.
LIVINGSTONE, Margaret S. 124, 147.

M

MCGONIGAL, Andrew 156, 169.
MACINTYRE, Alasdair Chalmers 182.
MAES, Hans 128, 146.
MAGNUSSEN, Svein 177.
MASUDA, Takahiko 143, 147, 178.
MATTHEN, Mohan 143, 148, 191.
MELCHIONNE, Kevin 167, 196.
MESKIN, Aaron 125, 138, 140, 148.
MILLER, Richard William 191.
MITHEN, Steven 176.
MOORE, George Edward 63.
MOORE, Margaret 138, 148.
MORAVCSIK, Julius 143, 148.
MORTON, Adam 169, 197.
MOTHERSILL, Mary 110, 165, 166, 191.
MULVEY, Laura 139, 148.

N

NEHAMAS, Alexander 19, 130, 148, 191.
NISBETT, Richard E. 102, 103, 140, 141,
143, 147, 148, 178.
NOVITZ, David 60
NUSSBAUM, Martha Craven 19, 130,
148.

P _____

- PÄCHT, Otto 63
 PALMER, Steven 125, 128, 145, 148.
 PASSMORE, John A. 55.
 PHELAN, Mark 138, 148.
 PLATON 10, 18, 26, 122, 133, 147.
 PORTER, James I. 59.
 POUIVET, Roger 10, 62.

Q _____

- QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine
 Chrysostome Quatremère, *dit* 61.

R _____

- RAFFMAN, Diana 182.
 RAMACHANDRAN, Vilayanur S. 102.
 RAWLS, John 134, 148.
 REID, Thomas 123.
 RÉRA, Nathan 46.
 ROBINSON, Jenefer 143, 148.
 ROCHLITZ, Rainer 66.
 ROONEY, Kathleen 157.
 ROSS, Stephanie 165, 166, 194.

S _____

- SAINT VICTOR, Hugues de 123.
 SAID, Edward W. 164.
 SAITO, Yuriki 125, 148.
 SAUSSIER, Gilles 46, 48.
 SAVEDOFF, Barbara E. 117.
 SCHAEFFER, Jean-Marie 110, 122, 148.
 SCHELLEKENS, Elisabeth 125, 148, 209.
 SCHELLING, Thomas 202.
 SCHIER, Flint 26, 196.
 SCHOOLER, Jonathan W. 141, 149.
 SCHROEDER, Mark 170.
 SCRUTON, Roger Vernon 67, 70-72, 90.
 SEWELL, William 177.
 SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper,
 troisième comte de 123, 159.

- SHARPE, Robert Augustus 197.
 SHELLEY, James 168, 179, 197.
 SHIMAMURA, Arthur P. 125, 128, 148.
 SHINER, Larry E. 123, 148.
 SIBLEY, Frank Noel 19, 62, 110, 133,
 134, 144, 148, 179-181.
 SLOTE, Michael Anthony 191.
 SMILEY, David 206.
 SOSA, Ernest 63, 173, 197.
 STECKER, Robert 162, 163, 165, 166,
 191.
 STEPHENS-DAVIDOWITZ, Seth 109.
 STANG, Nicholas Frederick 191.
 STRANDBERG, Caj 191.

T _____

- TALIAFERRO, Charles 165.
 TAYLOR, Richard 183.
 TOLSTOÏ, Lev Nikolaïevitch, *en fr*: Léon
 59.
 THOMASSON, Amie Lynn 125, 131, 142,
 148, 149.
 THOMSON, Judith Jarvis 61, 188.
 TORMEY, Alan 62.

U _____

- URMSON, James Opie 155.

V _____

- VOGT, Stine 177.

W _____

- WALTON, Kendall Lewis 19, 59, 72, 107,
 108, 110, 125, 131, 135, 136, 138,
 149, 165, 166, 179, 191.
 WASHBURN, Dorothy Koster 209.
 WEITZ, Morris 14, 59, 103.
 WILLIAMS, Bernard 170, 193-195.
 WILSON, Timothy D. 102, 103, 140,
 141, 148, 149.

WITKIN, Robert Winston 209.
WOLF, Susan Rose 155, 197.
WOLLHEIM, Richard Arthur 12, 51, 58,
59, 62, 100, 110, 126, 134, 144, 149,
161, 190.
WOODRUFF, David M. 155.

Z_____

ZAJONC, Robert Boleslaw 140, 149.
ZANGWILL, Nick 60, 125, 149, 179, 197.
ZEKI, Semir 124, 149.

CRÉDITS

222

Fig. 1 et 4 © Imagno/LA COLLECTION – **Fig. 2** © Popperfoto/Getty Images – **Fig. 3** © avec la courtoisie de Pioneer Project, ARC, et la NASA – **Fig. 5** © Lois Lammerhuber - Photoagentur Lammerhuber/LA COLLECTION – **Fig. 6** © Jean-Marc Bouju/AP/SIPA – **Fig. 7** © David Turnley/Corbis/VCG via Getty Images – **Fig. 8** © Bill Brandt Archive – **Fig. 9** © Centre Pompidou, MnAM-CCI, Dist. Rmn-Grand Palais/Philippe Migeat – **Fig. 10** © Estate of Douglas Huebler. Courtesy Paula Cooper Gallery, New York – **Fig. 11** © Gerhard Richter 2019 (0028) – **Fig. 12** Richard Mosse, avec la courtoisie de l'artiste et de la Jack Shainman Gallery, New York – **Fig. 13** © The Rubel Collection, Purchase, Ann Tenenbaum and Thomas H. Lee and Anonymous Gifts – **Fig. 14** © Shirine Gill

Les recherches iconographiques ont été effectuées avec la collaboration de l'agence LA COLLECTION.

TABLE DES MATIÈRES

Une nouvelle approche en esthétique et philosophie de l'art Laure Blanc-Benon	9
--	---

Première partie Art et philosophie des images

<i>Comprendre les images</i> et la question de la référence iconique Frédéric Pouillaude	25
<i>Beyond art</i> : Libérer l'art de son concept Jacques Morizot	51
<i>Four Arts of Photography</i> : Une nouvelle théorie de l'image photographique? Laure Blanc-Benon	67

Deuxième partie Questions de méthode

Un pluralisme méthodique. Réponse à Frédéric Pouillaude, Jacques Morizot et Laure Blanc-Benon Dominic McIver Lopes	99
Les trois dimensions de l'esthétique Dominic McIver Lopes	121

Troisième partie La valeur esthétique

Les Experts: des guides vers la valeur esthétique Dominic McIver Lopes	155
Beauté: le réseau social Dominic McIver Lopes	185
Présentation des auteurs	213
Index des auteurs	217
Crédits	221

