



**HAL**  
open science

# Understanding Pictures et la question de la référence iconique

Frédéric Pouillaude

► **To cite this version:**

Frédéric Pouillaude. Understanding Pictures et la question de la référence iconique. Laure Blanc-Benon. Les arts et les images. Dialogues avec Dominic McIver Lopes, Sorbonne Université Presses, 2019, 979-10-231-0615-2. hal-02513013

**HAL Id: hal-02513013**

**<https://hal.science/hal-02513013>**

Submitted on 20 Mar 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## ***Understanding Pictures* 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 iconique<sup>1</sup>. On ne peut que se réjouir que le public francophone puisse y accéder largement grâce à la traduction de Laure Blanc-Benon récemment parue aux Presses universitaires de Rennes<sup>2</sup>. 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 interprétatif adéquat<sup>3</sup>. 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 dans son caractère franchement 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

---

<sup>1</sup> Dominic McIver LOPES, *Understanding Pictures*, New York, Oxford University Press, 1996.

<sup>2</sup> Dominic McIver LOPES, *Comprendre les images. Une théorie de la représentation iconique*, trad. fr. par Laure Blanc-Benon, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2014. C'est désormais dans cette traduction que je citerai l'ouvrage.

<sup>3</sup> Nelson GOODMAN : « 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 », *Langages de l'art* [1968], trad. fr. par Jacques Morizot, Nîmes, Chambon, 1990, p. 63, cité par Dominic McIver LOPES, dans *Comprendre les images, op. cit.*, p. 88.

différence entre représentation iconique et représentation verbale, entre image et texte, entre dépicition et description.

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 objets<sup>4</sup>. 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 seraient que des étapes préparatoires ou des déviations<sup>5</sup>. 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 visuelle<sup>6</sup>. 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. Ce qui doit nous amener alors au contenu même de la théorie de Lopes.

---

<sup>4</sup> Voir, par exemple, Flint SCHIER, *Deeper into Pictures: An Essay on Pictorial Representation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> 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 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 », *Comprendre les images, op. cit.*, p. 28.

Cette théorie, que Lopes 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.

(1) 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, 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 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. Première thèse, fondamentalement perceptuelle, donc<sup>7</sup>.

(2) 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 tel ou tel autre 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'information 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 dépeinture 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

---

<sup>7</sup> « 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, *cf.* de manière plus générale l'ensemble du chap. 7 « Reconnaissance iconique ».

lesquelles l'image sera tenue de s'engager, de donner des informations. L'analyse des systèmes de dépeinture en termes d'engagement et de refus d'engagement relativement à tels ou tels types de propriétés est ici magistrale<sup>8</sup>. On rend alors parfaitement compte de la diversité historique et culturelle des systèmes de dépeinture, 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 dépeinture 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 (cf. figure 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 »

---

<sup>8</sup> Je renvoie le lecteur à l'ensemble du chap. 6 « Le contenu iconique ».

est elle-même inspirée d'une théorie de la référence linguistique, celle élaborée par Gareth Evans dans *The Varieties of Reference*, où Evans propose d'ancrer la référence linguistique dans les processus d'identification et de reconnaissance perceptives<sup>9</sup>. 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 causale<sup>10</sup>. 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 faire dépendre l'identification 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 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

---

<sup>9</sup> Gareth EVANS, *The Varieties of Reference*, édité par John McDowell, New York, Oxford University Press, 1982.

<sup>10</sup> Cf. *Comprendre les images*, op. cit., chap. 5 « La référence iconique », p. 119-134.

seulement si elle représente son modèle comme doté de certaines propriétés<sup>11</sup> ». En d'autres termes, on converse 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 :

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 de 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 sujet<sup>12</sup>.

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 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

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 133.

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 sujet<sup>13</sup> » : 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 faisant 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 propriétés, 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 représente<sup>14</sup>.

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 « dépeint fondamental » (*basic depiction*) :

Une image est « fondamentalement le portrait » d'un objet ou d'une scène si et seulement si elle incarne des informations aspectuelles les 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)<sup>15</sup>.

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  $F$ <sup>16</sup>.

Toutes les images (du moins figuratives) sont des dépeintements fondamentaux : elles représentent toutes des propriétés visuelles susceptibles d'être reconnues. Mais toutes ne sont

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 182.

pas des portraits ou ne fonctionnent pas comme portraits, soit que la reconnaissance du sujet échoue (on traite alors un portrait comme une dépeintion générale, l'image-de-Nixon comme l'image-d'un-homme-faisant-le-V-de-la-victoire en général), 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 dépeintion 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 source(s) de l'image et son sujet. Sur la base des analyses de Lopes, je distinguerai trois cas : (1) les images fictionnelles, (2) les images génériques, (3) les images à référence indirecte.

(1) Les images d'objets fictifs sont par définition dépourvues de référence. Elles constituent des dépeintions 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 et non-trompeuse, pour des « portraits », pour des représentations renvoyant à des individus particuliers.

(2) Concernant les images que j'appelle « génériques », Lopes fournit deux exemples : l'image d'homme et de femme envoyée à bord de la sonde *Pioneer* pour informer d'éventuels extra-terrestres quant à notre apparence physique (cf. figure 3), et *La Danse paysanne* de Brueghel (cf. figure 4)<sup>17</sup>. 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 individus<sup>18</sup> ». La difficulté, 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 paysanne* 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, masculin et féminin, ont servi de source à l'image de la sonde *Pioneer*.

(3) 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* (cf. figure 5). Que

---

<sup>17</sup> Cf. *ibid.*, p. 83.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

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 5<sup>19</sup>, n'est véritablement traitée qu'au chapitre 8, 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, et Hendrickje, qui a été choisie comme modèle pour « faire office de Bethsabée », est la source secondaire<sup>20</sup>. 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 primaire<sup>21</sup>. 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 primaire et secondaire, 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

---

<sup>19</sup> Cf. *Ibid.*, p. 127-128.

<sup>20</sup> Cf. *Ibid.*, p. 192-198.

<sup>21</sup> « 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.

passer pour (ou est présenté comme) quelqu'un d'autre : Hendrickje en Bethsabée, Mel Gibson en Hamlet, ou Podalydès en Sarkozy.

### **Hétérogénéité des sources, cadrage pragmatique et savoir latéral**

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

(1) 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 source(s) et son ou ses éventuel(s) référent(s). 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, informations 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 instanciant le dit 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 que trouvant 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 Hendrickje mais le sujet est Bethsabée), la question de la référence dépendant 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'équivaut pas toujours à identifier sa source informationnelle.

(2) 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 de 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, portant 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”<sup>22</sup> », une telle visée distributive est en réalité 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 paysanne* 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<sup>e</sup> siècle que des indices visuels qui caractérisent de l'intérieur tel ou tel personnage. Enfin, s'il est peu

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 81.

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<sup>e</sup>, 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 une partie de 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 négliger l'ensemble des aspects contextuels et pragmatiques qui conditionnent et encadrent l'interprétation effective de l'image.

(3) Enfin, même si l'on s'en tient au cas le plus favorable à la théorie de la reconnaissance d'aspect, 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 famille<sup>23</sup> ». Comment alors prendre en charge le cas de toutes les images qui visent à représenter des choses qui ne nous sont pas familières, avec lesquelles nous n'avons pas d'accointance personnelle, 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, reposant 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

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, 198.

rapporter la violence du monde et des hommes, elle se charge inévitablement d'enjeux politiques et moraux. Une réception non-informée et non-léguée de la photographie de James Nachtwey (*cf.* figure 6, Prix World Press « Photo de l'année » 1995) nous fera vraisemblablement y voir un emblème de la violence et des guerres ravageant l'Afrique. Les cicatrices mutilant le visage du jeune homme évoqueront peut-être les coups de machette et le génocide des Tutsis à 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 où vient se satisfaire notre douteux appétit d'emblèmes. Seuls les mots peuvent ici rétablir des faits : le jeune homme s'appelle Nyabimana, il est Hutu, 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 (*cf.* figure 7), nettement plus sobre et factuelle, laisse moins de marges aux dérives généralisantes et aux pulsions emblématiques de l'imagination<sup>24</sup>.

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 (*cf.* figure 8, Prix World Press « Photo de l'année » 1992), en réactivant et rejouant les codes iconographiques de la guerre du Vietnam, projette-t-elle 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 qu'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,

---

<sup>24</sup> 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 RERA, *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.

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 hélicoptérée depuis la base militaire de Da Nang par Larry Burrows, David Turnley avait su éviter à la 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'histoire<sup>25</sup>.

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

Frédéric Pouillaude  
Aix-Marseille Université  
EA3274 LESA

Fig. 1 – Hyacinthe Rigaud, *Portrait de Louis XIV*, 1701, 277 cm × 194 cm, Musée du Louvre.

Fig. 2 – Richard Nixon faisant le V de la victoire suite à son investiture par la convention républicaine de Miami, août 1969, © Getty Images/Washington Bureau.

Fig. 3 – Image à bord de la sonde *Pioneer*.

Fig. 4 – Pieter Brueghel l'Ancien, *La Danse paysanne*, c. 1568, 119,4 cm × 157,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne.

---

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

Dernière version avant épreuves – Version définitive parue dans Laure Blanc-Benon (dir.), *Les arts et les images. Dialogues avec Dominic McIver Lopes*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2019, p. 25-50.

Fig. 5 – Rembrandt, *Bethsabée au bain tenant la lettre de David*, 1654, 142 cm × 142 cm, Louvre.

Fig. 6 – James Nachtwey, *Un Hutu à l'hôpital de la Croix-Rouge de Nyanza, Rwanda, mai 1994. Son visage fut défiguré par les milices Hutu « Interahamwe », qui le suspectaient de sympathiser avec les rebelles Tutsi*, Prix World Press « Photo de l'année » 1995 (légende fournie par le site internet du World Press Photo), © James Nachtwey / Magnum Photos.

Fig. 7 – Jean-Marc Bouju, *Nyanza, hôpital de la Croix-Rouge, mai 1994. Nyabimana, un Hutu modéré, a été défiguré à coups de machette pour avoir refusé de participer au génocide*. © Associated Press /Sipa.

Fig. 8 – David Turnley, 27 février 1991, *Évacué 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 (légende fournie par le site internet du World Press Photo), © David Turnley / Detroit Free Press.