

I n t r o d u c t i o n

Comparons la peinture de la Place Saint-Marc par Canaletto, reproduite à la figure 1 avec le passage suivant du livre de Luigi Barzani intitulé *The Italians* :

« Des badauds s'entretiennent de sujets graves et font des signes de la main pour souligner quelque point important. Certains sont des chanteurs d'opéra sans travail, qui attendent qu'un engagement leur tombe du ciel, pour chanter *Rigoletto* ou *Le Trouvère* en province, à l'étranger, en Amérique du Sud, ou n'importe où. D'autres promeneurs, rougeauds, gros et costauds, viennent visiblement de la campagne... De beaux jeunes gens charmants et bien habillés flânent alentour à pas de félin, pour regarder dédaigneusement les femmes ; de belles femmes bien habillées flânent langoureusement pour regarder les hommes et être regardées par eux... Le bruit et les gestes remplissent l'espace vide¹. »

Malgré tout ce qu'ils ont en commun – représenter la célèbre place publique de Venise, évoquer son caractère de manière vive et pleine d'imagination, et peut-être, nous distraire –, c'est la différence entre le tableau de Canaletto et la description de Barzani qui est au cœur de ce qui suit. Si les images représentent, elles ne représentent pas de la même manière que des descriptions. Pourtant, aussi manifeste que soit cette différence, elle est loin d'être évidente à expliquer.

Permettez-moi de commencer par établir quelques distinctions et, comme c'est souvent le cas avec les distinctions, par introduire quelque terminologie particulière. Je réfléchirai ensuite brièvement à ce que je recherche quand je me demande comment les images représentent et ai l'intention d'en faire la théorie, soulevant au passage quelques questions en esthétique, en histoire et en anthropologie des images qu'une théorie de la représentation devrait toujours avoir en vue, même si c'est de manière périphérique.

• 1 – Luigi BARZANI, *The Italians*, New York, Atheneum, 1964, p. 72.

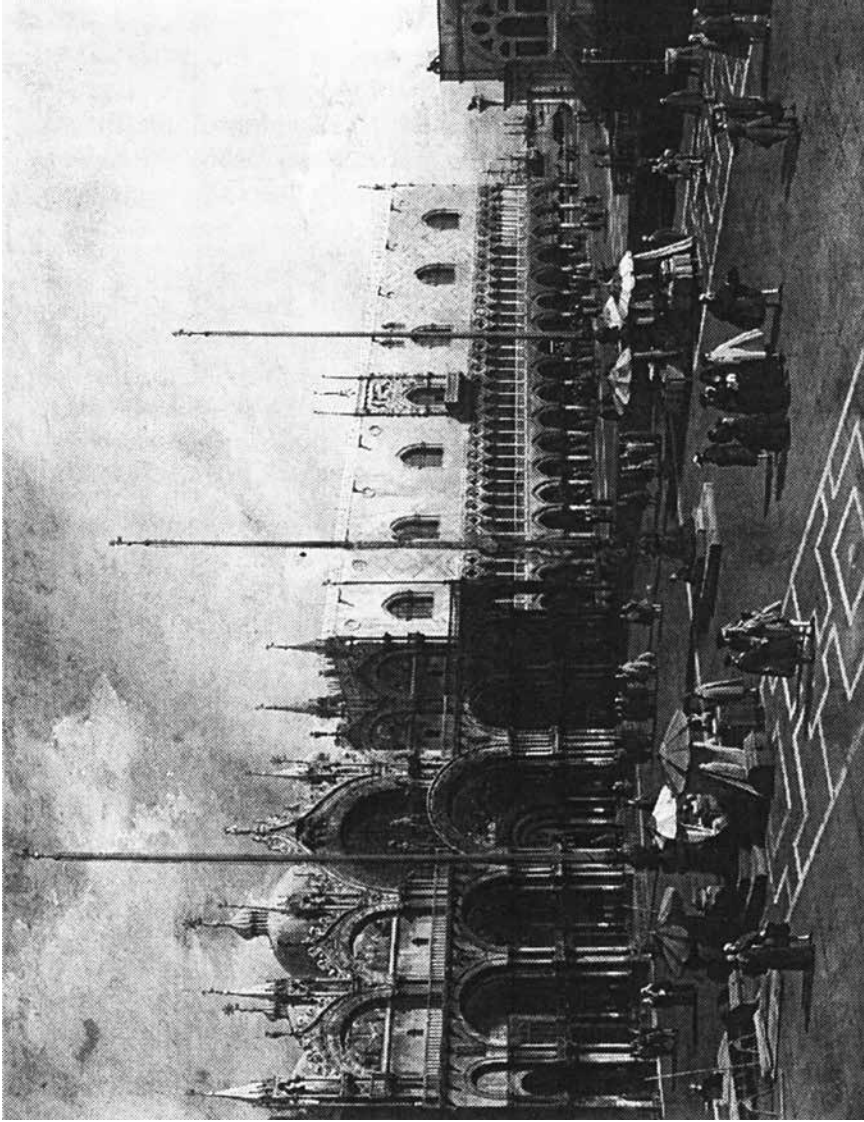


Fig. 1 – Canaletto, *Piazza San Marco vue du sud-est*, 1742-1744.

Expliquer la dépicition

Comment puis-je prétendre, comme je viens juste de le faire, que nous sommes loin de savoir clairement comment les images représentent ? À coup sûr la différence entre la représentation iconique et la représentation linguistique est manifeste : les images représentent parce qu'elles ressemblent à ce qu'elles représentent. Lorsque je regarde *Piazza San Marco*, j'ai une expérience de ce qu'elle représente, et cette expérience ressemble au fait de voir la place elle-même. Le prodige de la représentation iconique est qu'elle produit une réplique de l'expérience visuelle des objets ; et les descriptions n'ont pas ce pouvoir.

Il faut reconnaître que nous expérimentons les images *en tant qu'*images de leurs sujets. Le concept intuitif que nous nous formons des images est à peu près celui d'une « représentation à deux dimensions qui ressemble à ce qu'elle représente » et je suis disposé à ce que cela serve de définition opérationnelle du mot « image² ». Néanmoins, l'idée que le fait de ressembler explique la dépicition, nourrit une grossière erreur, car c'est précisément le fait que, lorsque nous regardons une image, nous avons l'expérience de ce qu'elle représente, qui requière des explications.

Cette erreur est dissimulée par le fait de ne pas établir certaines distinctions. Premièrement, j'appelle les entités du monde réel qu'une image représente son « sujet ». En faisant cela, je m'écarte quelque peu de l'usage courant, dans la mesure où une image fictionnelle, d'après ma définition, n'a pas de sujet – il n'existe aucune entité dans le monde réel correspondant à ce que l'image d'une manticore représente³. Mais l'avantage principal de mon choix terminologique est qu'il inclut non seulement les objets, mais aussi les scènes, les événements et les situations. Les sujets de *Piazza San Marco* comprennent la basilique Saint-Marc (un objet), la place (une scène), des gens qui font des gestes (des événements), et le fait que des gens font des gestes dans Venise (une situation).

Bien sûr les images sont aussi des objets dans le monde. Elles ont des propriétés physiques qui varient en fonction de leur composition physique, de leur taille, de leur âge et d'autres facteurs de ce genre. Il y a, parmi ces propriétés, une série privilégiée de propriétés visuelles, celles au moyen desquelles les images représentent leurs sujets. Je parlerai de ces propriétés comme formant les dessins (plan, conception ou ligne) des images. Une liste incomplète des propriétés de dessin des images

• 2 – Cela servira simplement de définition opérationnelle. Le mot anglais « *four* » contient quatre éléments, f o u r, et ainsi ressemble à ce qu'il dénote, mais ce n'est pas une image.

• 3 – Puisque les images fictionnelles prétendent représenter des objets réels, lorsqu'on parle ordinairement des sujets des images, cela comprend les choses qu'elles prétendent représenter aussi bien que ce qu'elles représentent actuellement. Ceci contrevient à ma définition du « sujet ».

inclurait les marques, les directions, les frontières, les contours, les formes, les couleurs, les nuances, les contrastes de clarté, et aussi les textures, comme l'aspect lisse de la surface ou l'invisibilité des coups de pinceau. Typiquement, les propriétés de dessin sont déposées sous forme de peinture, encre, fusain ou quelque autre substance, sur une surface plane. (Toutefois, l'image d'une diapositive projetée sur un écran montre qu'il n'est pas nécessaire que les couleurs et formes iconiques soient composées d'une quelconque substance pigmentée.)

Le « contenu » d'une image est à distinguer à la fois de son dessin et de son sujet. Le contenu d'une représentation, quelle qu'elle soit, mentale, linguistique, iconique, ou bien musicale, consiste dans les propriétés qu'elle assigne au monde. Le contenu iconique, par extension, est constitué par les propriétés qu'une image assigne au monde. Le contenu d'une image, si on le comprend correctement, détermine le contenu de notre perception de l'image. Lorsque nous percevons une image comme il faut, nous avons une perception qui représente le monde comme ayant les propriétés que l'image lui assigne. C'est parce que *Piazza San Marco* représente une basilique que, lorsque nous regardons le tableau, nous avons une perception comme étant celle d'une basilique.

Le contenu ne se confond pas facilement avec le dessin. Les lignes d'une image, ses ombres, ses couleurs, et ses propriétés de texture sont rarement des propriétés que l'image assigne à son sujet. *Piazza San Marco* ne représente pas la basilique Saint-Marc comme mesurant quelques centimètres de haut, bien que ce soit la taille des coups de pinceau dont se compose son dessin. Mais la tentation est bien plus grande d'assimiler le contenu d'une image à son sujet, confondant les propriétés que l'image assigne au monde avec les propriétés qu'a le monde. Ce qui pose alors problème est le fait qu'une image peut avoir un contenu qui déforme son sujet, lui attribuant des propriétés qu'il n'a pas.

C'est cette équation entre contenu et sujet qui sous-tend notre intuition erronée selon laquelle les images représentent simplement parce qu'elles ressemblent à leurs sujets. Bien qu'ils n'aient pas à le faire, les contenus des images équivalent fréquemment aux propriétés des sujets, et, par voie de conséquence, les contenus de nos expériences des images équivalent fréquemment aux contenus de nos expériences de scènes réelles. Ces équivalences acquièrent un statut paradigmatique dans notre conception préthéorique de la dépeinture : nous formons le concept de notre expérience des images comme ressemblant aux expériences de leurs sujets. Toutefois, remarquer que le contenu d'une image équivaut à son sujet ou que notre expérience d'une image équivaut à l'expérience de son sujet, n'explique aucunement comment l'image s'obtient à partir de ce contenu. La tâche d'une théorie de la représentation iconique est d'expliquer avant tout comment il se fait que les images aient un contenu. La conception du sens commun selon laquelle les

images représentent simplement parce qu'elles ressemblent à leurs sujets considère la dépicition comme allant de soi.

Une explication de la manière dont les images s'obtiennent à partir de leurs contenus, leur permettant ainsi de donner lieu à des expériences de certaines scènes, doit commencer par l'examen de la relation entre dessin et sujet. Par exemple, une théorie de la dépicition vraiment basée sur la ressemblance soutient qu'une image a un contenu représentant son sujet si son dessin ressemble à son sujet – nous en dirons plus à ce propos au chapitre suivant. Pour le moment, prenons soin de toujours distinguer entre dessin, contenu et sujet, en expliquant le contenu au moyen du dessin, du sujet et de la relation entre les deux.

Images figuratives et abstraites

Certains lecteurs ont peut-être quelques doutes concernant mon interprétation des images comme représentant des objets et des scènes. L'un des principes directeurs de ce livre est que les images sont d'essences variées, et cette diversité doit être prise prise en compte par une théorie de la représentation. Mais je propose, apparemment en violation de ce principe, de limiter la discussion à ce que l'on a coutume d'appeler les images « figuratives ». Les vaches rouges et les chevaux chinois de Lascaux, *L'École d'Athènes*, les visages royaux gravés sur les billets de banque, des griffonnages, des cartes, des taches d'encre, des panoramas d'Ansel Adams, des compositions suprématises, des scènes mythologiques, des photos de famille, les coulures de Pollock, les grilles de Mondrian, et les représentations d'illusions dans les manuels de psychologie, tout cela compte comme image. Parmi elles, les cartes, les panoramas, les billets de banque et les portraits de groupe avec philosophe, sont figuratifs (et de ce point de vue on peut les classer parmi les descriptions), tandis que les coulures, les grilles et quantité de griffonnages ne sont pas figuratifs, mais « abstraits ».

En négligeant les images abstraites, je n'ai pas l'intention de soutenir l'idée que les images abstraites ne sont pas représentationnelles. Il est vrai que les abstractions ne représentent pas des objets et des scènes comme le font les natures mortes et les paysages, mais les abstractions peuvent être des représentations selon des modes différents. Des images telles que les nuages colorés de Rothko ou les taches d'encre du test de Rorschach peuvent *exprimer* des états psychologiques subjectifs – d'anxiété, d'euphorie, de conflit, d'union mystique et autres états de ce genre. D'autres *rendent manifestes* des caractéristiques du processus de leur fabrication, comme un *dripping* de Pollock manifeste la direction et la force des mouvements de l'artiste, le caractère liquide ou visqueux de la peinture, et les effets de

la gravité⁴. L'expression et la manifestation sont des espèces de la représentation dans la mesure où elles attirent notre attention sur des caractéristiques du monde – des états mentaux subjectifs dans un cas et des processus de fabrication dans l'autre cas⁵.

Quelles que soient les possibilités de faire entrer de telles images au sein du représentationnel, je propose de tirer le rideau sur cette question et d'user de la répartition traditionnelle et intuitive des images entre celles qui représentent des objets et scènes physiques et celles qui n'en représentent pas. En aucun cas, je ne rejette le principe selon lequel une explication achevée des images devrait expliquer les images abstraites aussi bien que les images figuratives. Je m'en tiens simplement à la tâche moins ambitieuse de tenter d'expliquer les images qui, comme les descriptions (bien qu'à leur manière propre), représentent des objets, des propriétés et des situations. Je suivrai dorénavant l'usage philosophique courant en utilisant les termes de « représentation iconique » et de manière plus commode, de « dépicition », en les appliquant uniquement aux représentations figuratives.

Cela ne veut pas dire que je suppose que la ligne de partage entre le figuratif et l'abstrait est toujours nette. Lorsque l'on regarde une image comme *Out of the Web* de Pollock, dans laquelle les fantômes des figures subsistent, nous pouvons ne pas être sûr qu'il y ait ou non quelque chose de représenté. Mais notre incertitude ne récuse pas le principe que toute image ou bien dépeint ou bien ne dépeint pas un objet, une scène ou une situation. Une théorie de la dépicition devrait pouvoir fournir une procédure plus ou moins effective permettant de décider si n'importe quelle image donnée représente quelque sujet et, le cas échéant, ce qu'elle représente. Je procéderai ainsi en expliquant comment des images dotées de certains dessins acquièrent des contenus renvoyant à certains objets ou scènes.

Images artistiques, images démotiques

Certains lecteurs peuvent vouloir qu'on répartisse les images selon des lignes esthétiques. Les *drippings* de Pollock et *L'École d'Athènes* sont des œuvres d'art ; les griffonnages et les photos de famille n'en sont (généralement) pas. Aucune théorie de la dépicition ne peut se permettre d'ignorer le potentiel esthétique des images.

• 4 – Voir Nelson GOODMAN, *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, trad. fr. J. Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, réédition : Paris, Hachette, 2005, chapitre 11 ; et Patrick MAYNARD, « Drawing and Shooting: Causality in Depiction », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 44, 1985, p. 115-129, auquel j'emprunte le terme de « manifestation ».

• 5 – Bien sûr, l'expression et la manifestation ne se rencontrent pas seulement dans les images abstraites. Une image peut exprimer des états psychologiques et manifester l'histoire de sa fabrication en représentant des objets et des scènes.

Le fait que les images puissent être parfois des œuvres d'art, en ayant des propriétés qui captent et retiennent notre intérêt esthétique, impose une charge à une théorie complète de la représentation iconique. Quelle que soit l'explication que nous proposons de la manière dont les images représentent leurs sujets, elle devrait poser les bases d'une explication du fait que, pour une image, représenter des objets et des scènes peut être esthétiquement intéressant⁶. De plus, si notre engagement esthétique à l'égard des images diffère de notre engagement esthétique envers d'autres genres de représentations (par exemple les romans ou les chansons), nous voudrions savoir ce qui, dans les représentations *iconiques*, suscite une esthétique *iconique*. Selon une conception ancienne (qui a des adhérents modernes), les œuvres d'art sont représentationnelles en tant qu'elles sont porteuses de certaines sortes de significations. Pour cette théorie, le défi est d'expliquer comment différents médias représentationnels, porteurs de différentes sortes de signification, peuvent contribuer à différentes sortes d'art⁷.

Bien qu'il nous faille être conscients de la contribution qu'une théorie des images représentationnelles peut apporter à une théorie des images artistiques, nous ne devons pas prendre trop au sérieux les liens entre les explications théoriques concernant les images et les images artistiques elles-mêmes. Les théories de la dépeinture sont traditionnellement du ressort de l'esthétique. Dès lors, c'est sans surprise qu'elles ont été influencées par les préoccupations de ceux dont le centre d'intérêt principal est l'art. Le principal danger de cette « esthétisation » de la dépeinture, a été de négliger la vaste majorité des images représentationnelles – portraits de chefs d'État gravés sur les billets de banque, polaroids pris dans Space Mountain, cartes, coupes architecturales, et autres images du même genre – qui n'obtiennent pas la dénomination d'œuvre d'art. Je les appelle les images « démotiques », puisqu'elles sont le produit du peuple plutôt que du monde de l'art.

De mon point de vue, une théorie de la dépeinture devrait considérer les images démotiques comme fondamentales, et aussi comme fournissant la base d'une explication de la manière dont les images transcendent le banal et entrent au royaume de l'esthétique. Il y a ici un parallèle avec la méthode en philosophie du langage qui commence par tenter d'expliquer la communication linguistique ordinaire,

• 6 – Je conteste par conséquent radicalement les conceptions « formalistes » de l'art selon lesquelles les propriétés représentationnelles des œuvres d'art ne sont jamais pertinentes esthétiquement.

• 7 – Parmi les adhérents modernes, on trouve Arthur DANTO, *La Transfiguration du banal* [1981], Paris, Le Seuil, 1989; et Richard WOLLHEIM, *Painting as an Art*, Londres, Thames & Hudson, 1988. Wollheim fonde une théorie des images artistiques sur une théorie de la représentation iconique. Une œuvre d'art est une œuvre dans laquelle la signification est thématisée. Une œuvre d'art iconique n'est pas juste une image dans laquelle la signification est thématisée, mais une œuvre dans laquelle un genre de signification spécifiquement iconique est thématisé.

et ensuite seulement tente de mettre en lumière la métaphore, le récit fictionnel, et d'autres modes qui parasitent le langage ordinaire, mais garantissent également son potentiel esthétique⁸.

L'une des revendications centrales de ce livre est que les images sont au fond des véhicules de stockage, manipulation et communication d'information. Elles nous mettent en contact avec notre environnement physique, en particulier avec notre environnement visuel, souvent avec des parties de cet environnement qui sont pour nous hors d'atteinte, spatialement ou temporellement. 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.

En outre, donner la place d'honneur aux images non artistiques apporte une certaine justification à ma stratégie de limiter mon explication des images à celles qui sont figuratives. L'une des lignes de résistance à cette stratégie prend sa source dans le fait que c'est au sein des œuvres d'art iconique que l'on trouve le plus d'exemples d'abstraction. Une théorie de la représentation figurative ne représente par conséquent qu'une partie d'une théorie complète des images artistiques, et devrait être développée depuis le début aux côtés de théories de l'expression et de la manifestation⁹. Mais les images démotiques sont presque exclusivement figuratives. Dès lors, dans la mesure où nous cherchons une explication qui tienne les images démotiques pour paradigmatique, il semble raisonnable de poursuivre avec une théorie consacrée aux images figuratives.

Expliquer la diversité iconique

L'un des premiers livres à étudier des questions théoriques concernant la représentation iconique fut *L'Art et l'Illusion*, écrit par un historien de l'art, E. H. Gombrich¹⁰. Comme nous le verrons au chapitre II, l'héritage principal de Gombrich pour la recherche philosophique sur les images, est la théorie de

• 8 – Pour une théorie récente de la dépeinture qui ne tient aucun compte de cette restriction, voir Kendall L. WALTON, *Mimesis as Make-Believe, On The Foundations of the Representational Arts*, Cambridge Mass./Londres, Harvard University Press, 1990. Je critique l'approche de Walton au chapitre IV.

• 9 – Toutefois, mon intuition est que nous produirons une bonne esthétique des images figuratives seulement dès lors que nous reconnaitrons qu'elles fonctionnent en premier lieu comme des vecteurs d'information et que nous chercherons à fonder l'intérêt esthétique que nous leur portons sur ce fait. L'abstraction nous distrait de cette question.

• 10 – E. H. GOMBRICH, *L'Art et l'Illusion*, trad. G. Durand, Paris, Gallimard, 1971. Édition originale : *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton, Princeton University Press, 1960.

la dépeintion qu'on appelle la théorie de l'illusion. Pourtant le premier souci de Gombrich était de savoir pourquoi la représentation iconique donne lieu à une histoire – et, pour cette raison, à une anthropologie. L'importance de ce fait pour expliquer la manière dont les images représentent n'a pas été reconnue.

Le problème de l'histoire de la dépeintion se pose, pour Gombrich, de la manière suivante. Pour commencer, Gombrich souscrit à la conception courante selon laquelle une explication de la dépeintion dépend de faits concernant la perception. Lorsque nous regardons des images, nous jouissons d'expériences visuelles de ce qui n'est pas là – des Vénitiens flânant sur la place Saint-Marc ou bien une mandoline sur une table, selon le cas. Ceci suggéra à Gombrich l'idée que les images représentent des objets et des scènes en provoquant des illusions perceptives qui induisent des expériences non intentionnelles de ces objets et scènes. Mais bien que les artistes aient toujours revendiqué de copier ce qu'ils voyaient, les images de cultures différentes et d'ères différentes représentent le monde de manières remarquablement différentes. Les peintures des tombeaux égyptiens, les miniatures médiévales, les images du monde flottant, les totems de la Première Nation sur la côte nord-ouest d'Amérique du Nord, les vaches et chevaux de Lascaux, les collages de Picasso et Braque, tous illustrent non seulement le fait que la dépeintion est variée, mais aussi qu'elle est ancrée culturellement et a un développement historique¹¹. D'où le problème de Gombrich : comment la dépeintion peut-elle avoir des dimensions historique et culturelle si les images sont perceptives et si la perception est anhistorique et universelle d'une culture à l'autre ?

La réponse traditionnelle à cette question suppose simplement la supériorité des canons occidentaux post-renaissants de la représentation réaliste, rabaisant la diversité iconique soit au niveau d'un goût pour l'ornementation non figurative soit à celui d'un manque de sophistication technique. En espérant éviter cette réponse aux accents réactionnaires, Gombrich soutint à la place que les images sont « conceptuelles » aussi bien que perceptives. Ce faisant il voulait dire que les images ressemblent au langage dans la mesure où les corrélations dessin-sujet sont plus ou moins arbitraires – de la peinture marron peut être et a été utilisée pour représenter l'herbe verte, par exemple. Gombrich appela les différentes séries de corrélations dessin-sujet des « schémas ». Les peintures de tombeaux égyptiens relèvent d'un schéma, les toiles impressionnistes d'un second, et les représentations dédoublées attachées au style de la Première Nation sur la côte nord-ouest,

• 11 – Les images reproduites dans ce livre illustrent cette diversité. De façon intéressante, la plupart d'entre elles sont des images d'art. Cela est dû dans une large mesure à la relative liberté de ceux qui font de l'art d'explorer divers modes de représentation, mais cela est dû également à une tendance, surtout au cours des dernières années, à esthétiser ce qui est exotique historiquement ou culturellement.

d'un troisième. Les schémas iconiques, tout comme les langages, sont conventionnels. Le style dédoublé est la convention qui prévaut parmi les Kwakiutl, tandis que le cubisme était conventionnel dans le monde de l'art parisien de l'entre-deux-guerres.



Fig. 2 – Kwakiutl, dessin de style dédoublé de l'oiseau-tonnerre.

L'histoire de la dépicition et son ancrage culturel sont ainsi le résultat d'une tension entre ses origines perceptive et conceptuelle. Les changements dans la manière dont les gens représentent les choses sont parfois des tentatives pour corriger le schéma qui prévaut et ainsi atteindre à une meilleure adéquation avec l'expérience visuelle ; parfois ils représentent un mouvement vers le « primitif » et le conceptuel.

J'ai soutenu ailleurs que la conception qu'a Gombrich de la dépicition échoue à fournir une base pour des explications historiques et anthropologiques suffisamment riches¹². D'un côté Gombrich conserve une conception monolithique d'une adéquation idéale entre les images et les objets. Ceci signifie que les artistes intéressés par la mise en valeur des aspects perceptifs des images ont leur but tout indiqué : la route du progrès vers une adéquation meilleure est tracée à

• 12 – Dominic LOPES, « Pictures, Styles and Purposes », *British Journal of Aesthetics*, 32, 1992, p. 330-341. Voir aussi Norman BRYSON, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, New Haven, Yale University Press, 1983.

l'avance. De plus, dès lors que les images se rapprochent de l'illusionnisme, elles reflètent moins de particularités liées au contexte de leur fabrication, si bien que l'art illusionniste est au-delà de toute explication d'ordre social¹³.

D'un autre côté, si l'adoption d'un schéma dans un certain contexte est une question de convention alors les choix de schémas sont arbitraires, puisque les conventions sont arbitraires¹⁴. Et dire que le fait qu'un schéma soit utilisé dans un certain contexte relève de l'arbitraire c'est prévenir toute explication de la raison pour laquelle certains schémas conviennent à certains contextes. Les Kwakiutl, de ce point de vue, utilisent le style dédoublé simplement parce que c'est la coutume chez eux, tout comme les Britanniques ne conduisent à gauche pour aucune autre raison que le fait qu'il est mieux qu'ils conduisent tous du même côté de la route et que c'est la coutume chez eux de conduire à gauche. Si les schémas sont arbitraires, alors il ne peut y avoir aucune explication concernant l'adoption d'un schéma dans un certain contexte qui fasse référence à son caractère adapté aux besoins des utilisateurs de cette image dans ce contexte.

Les thèses de Gombrich expliquent la diversité des modes de dépeintion et pourquoi il est possible pour les images d'appartenir à différents modes ou schémas de représentation. Mais elles ne peuvent pas expliquer pourquoi des schémas particuliers prévalent dans des contextes particuliers, puisque ce qui est conceptuel dans la dépeintion est arbitraire et ce qui est perceptif est prédéterminé. Ce que nous aimerions être capables d'expliquer c'est ce qu'il y avait dans le style inventé par Alberti qui répondait aux forces à l'œuvre dans la Renaissance européenne, et ce qu'il y a dans les images de style dédoublé qui fait qu'elles conviennent aux intentions des Kwakiutl.

J'ai donné ici l'aperçu le plus simple du problème de Gombrich – comment les images, si elles sont fondées sur des processus perceptifs, peuvent refléter des caractéristiques culturelles. Mon but a été, non pas de construire une réfutation décisive de Gombrich, mais plutôt d'illustrer le fait que des théories différentes de la dépeintion ont des implications différentes concernant la manière dont nous pouvons expliquer les images comme artefacts sociaux et historiques. Une théorie de la dépeintion doit identifier les caractéristiques des images qui font qu'elles ont une histoire et une anthropologie. Elle doit expliquer, en premier lieu, comment les images peuvent appartenir à différents schémas ou styles ou modes de représentation

• 13 – Bien entendu, l'art illusionniste ne prospère que sous certaines conditions culturelles et techniques. Mais se contenter d'affirmer qu'il est devenu possible d'adopter un schéma explique à peine pourquoi ce schéma a été adopté en un lieu et en un temps particuliers.

• 14 – Concernant l'argument classique du caractère arbitraire des conventions, voir David LEWIS, *Convention*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1969. Pour un argument selon lequel la dépeintion n'est pas conventionnelle, voir section 6.5.

et, en second lieu, comment les images, au sein de ces schémas, styles ou modes, peuvent être plus ou moins bien adaptées à des lieux et temps particuliers.

Perceptif ou symbolique?

En décrivant le modèle que Gombrich propose des déterminants perceptifs et sociaux de la signification iconique, j'ai touché à deux écoles de pensée concernant la représentation iconique. Selon l'une, les images dépendent de processus perceptifs. Le perceptualisme prend au sérieux notre intuition selon laquelle ce qui distingue les images d'autres types de représentation – ce qui distingue une peinture de Canaletto de la prose de Barzini – est le fait que les images « ressemblent » à leurs sujets. L'alternative au perceptualisme correspond à toute théorie qui souligne des analogies entre la représentation iconique et d'autres types de symboles, en particulier linguistiques. Les analogies linguistiques nous donnent accès aux outils sophistiqués de la philosophie du langage et nous permet d'étudier ce que j'appelle la « logique » des images. Leur inconvénient est qu'elles menacent les images d'une assimilation aux descriptions.

Bien que la théorie perceptive et la théorie des symboles semblent être à couteaux tirés, je suis en accord avec la tentative de Gombrich de les réconcilier de manière à conserver les avantages de chacune. Je suis d'avis que la convergence entre les deux est naturelle à la lumière des avancées récentes en matière de compréhension de la perception, de la cognition et du langage. En particulier, nous en savons maintenant suffisamment concernant les mécanismes visuels relatifs à la reconnaissance d'objet pour constater qu'ils possèdent la bonne sorte de flexibilité et la bonne sorte de structure permettant d'expliquer comment nous reconnaissons des objets dans des images. En même temps, il est apparu manifeste à pas mal de philosophes du langage que la compréhension linguistique est intimement liée à l'exercice de capacités perceptives. J'ai trouvé que la conception qu'a Gareth Evans, dans *The Varieties of Reference*, des liens entre le langage, la cognition et la perception, offre un modèle particulièrement éclairant de ce qui pourrait être appelé une théorie perceptive des symboles iconiques¹⁵.

La première et la deuxième partie de ce livre examinent et évaluent respectivement les explications perceptives et symboliques. Bien que les meilleures versions de chacune d'entre elles aient des imperfections, une analyse consciencieuse de leurs forces et faiblesses respectives donne des indices de ce à quoi, en dernier ressort, une théorie réussie devrait ressembler. Dans la troisième partie, j'introduis

• 15 – Gareth EVANS, *The Varieties of Reference*, éd. John McDowell, Oxford, Oxford University Press, 1982.

et défends ma « théorie de la reconnaissance d'aspect » de la dépicition, être hybride qui incorpore des éléments perceptifs à une structure symbolique. Je crois que cette théorie a tout ce qu'il faut pour fonder des explications historiques et anthropologiques riches. Pour terminer, dans la quatrième partie, j'utilise ma conception du pouvoir caractéristique des images de communiquer certains types d'informations pour montrer comment la représentation iconique peut s'avérer intéressante esthétiquement.