



## Philosophia Scientiæ

Travaux d'histoire et de philosophie des sciences

24-2 | 2020

Philosophies de la ressemblance

---

# Dépiction et détection : quel rôle pour la notion de ressemblance dans les théories de la photographie ?

*Depiction and Detection: which Role can Resemblance Play in Theories of Photography?*

Laure Blanc-Benon

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/philosophiascientiae/2341>

DOI : [10.4000/philosophiascientiae.2341](https://doi.org/10.4000/philosophiascientiae.2341)

ISSN : 1775-4283

### Éditeur

Éditions Kimé

### Édition imprimée

Date de publication : 25 mai 2020

Pagination : 147-168

ISSN : 1281-2463

### Référence électronique

Laure Blanc-Benon, « Dépiction et détection : quel rôle pour la notion de ressemblance dans les théories de la photographie ? », *Philosophia Scientiæ* [En ligne], 24-2 | 2020, mis en ligne le 01 janvier 2021, consulté le 31 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/philosophiascientiae/2341> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/philosophiascientiae.2341>

---

Tous droits réservés

# Dépiction et détection : quel rôle pour la notion de ressemblance dans les théories de la photographie ?

*Laure Blanc-Benon*

Sorbonne Université, EA 3552 Métaphysique : Histoires,  
transformations, actualité, Paris (France)

**Résumé :** Nous voulons montrer que les théories générales de la dépicition et les théories de la photographie diffèrent dans la manière dont elles ont jusqu'à présent mobilisé (ou non) la notion de ressemblance. En insistant sur la différence entre peinture et photographie, et sur la photographie en tant qu'ensemble de produits (les images photographiques) plutôt que sur la photographie en tant que technologie de production d'images, la plupart des théories existantes de la photographie se sont empêchées de comprendre quel est le rôle exact de la ressemblance dans la dépicition photographique. Nous soulignons ce fait et suggérons qu'une distinction entre détection et dépicition est essentielle pour permettre le renouvellement de la philosophie de la photographie.

**Abstract:** We want to show that the general theories of depiction and the theories of photography differ in the way they have so far used (or not) resemblance. By stressing the difference between painting and photography, and photography as a set of products (photographic images) rather than an image-producing technology, most existing theories of photography have precluded understanding the exact role of likeness in photographic depiction. We emphasize this fact and suggest that a distinction between detection and depiction is crucial to renew the philosophy of photography.

## 1 Introduction

Dans la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle, les théories de la représentation iconique ont dévolu un rôle central à la notion de ressemblance, que ce soit pour en faire

---

le point de départ nécessaire de toute théorie de la dépeintion comme Monroe Beardsley [Beardsley 1958] ou bien pour critiquer la naïveté de ceux qui recourent à la notion de ressemblance pour définir la représentation [Goodman 1968].

En tant qu'images, une peinture comme une photographie sont susceptibles de ressembler à ce qu'elles représentent. Il semble donc légitime de s'interroger, à propos de l'une comme de l'autre, par-delà la différence des deux médiums, sur le rôle que joue la ressemblance dans la théorie de la dépeintion. Or, force est de constater que la notion de ressemblance, même si elle est présente dans les textes de philosophie analytique portant sur la photographie, n'y joue pas le même rôle central que dans les théories de la dépeintion (pour lesquelles la photographie n'est qu'un exemple d'images parmi d'autres). L'enjeu est la plupart du temps ailleurs : l'image photographique est-elle objective ? Qu'est-ce qui explique ses vertus épistémiques et le fait qu'elle puisse jouer le rôle de preuve ?

Nous souhaitons mettre en valeur et analyser cette différence entre théories de la dépeintion en général et théories de la photographie, afin de mieux comprendre le rôle que peut jouer éventuellement la notion de ressemblance dans une théorie de la photographie. Nous parlons pour le moment de manière vague de « théorie de la photographie », car l'un des enjeux est justement de savoir ce que l'on entend par « photographie » (le produit d'une technique de fabrication d'images ou bien cette technique elle-même ?) et si une théorie de la photographie est nécessairement une théorie de la dépeintion photographique. L'image photographique a en effet largement été pensée comme autre chose qu'une représentation, par exemple comme une « détection » plutôt qu'une « dépeintion » [Maynard 1996, 128-145].

Dans un premier temps, nous proposons un récapitulatif des principales étapes historiques de la critique de la notion de ressemblance puis de sa réhabilitation dans les théories de la dépeintion. Puis nous étudions la place différente occupée par la notion de ressemblance dans les théories de la photographie. Insister sur cette dissymétrie méthodologique nous permet d'envisager comment la ressemblance doit aujourd'hui être pensée à nouveaux frais dans le cadre d'une théorie de la photographie entendue comme technologie.

## 2 Théories de la dépeintion : du rejet de la ressemblance à sa réhabilitation

Que l'on mette l'accent sur la dimension symbolique ou sur la dimension perceptive de la représentation iconique, il est difficile aujourd'hui de faire l'économie de la notion de ressemblance, du moins pour rendre compte du phénomène psychologique de la reconnaissance qui intervient pour penser la question du réalisme des images [Schier 1986], [Lopes 1996], [Hyman 2006],

[Kulvicki 2006]. Mais il n'en a pas toujours été ainsi et même si cette histoire est connue et souvent rappelée dans les articles ou ouvrages de synthèse sur la question de la depiction [Abell 2009], [Abell & Bantinaki 2010], [Kulvicki 2014, 31–70], nous en décrivons les étapes principales afin de la comparer à celle des théories de la photographie.

Nous pouvons distinguer deux champs de discussion concernant le lien entre les notions de ressemblance et de représentation. Le premier concerne la question de la référence iconique qui surgit dès que l'on cherche à donner un sens précis à une formule comme « X représente Y parce que X ressemble à Y ». C'est principalement de cette question que s'occupe Monroe Beardsley. Le second remonte aux critiques que Nelson Goodman a adressées à la ressemblance en tant que relation logique. Il s'agit dans ce cas de remonter aux causes des difficultés soulevées par la question de la référence iconique.

Tout commence avec Beardsley en 1958. Dans *Aesthetics : Problems in the Philosophy of Criticism*, au chapitre VI, consacré à la représentation dans les arts visuels, Beardsley insiste d'abord sur le fait qu'une image est toujours à la fois un objet matériel, c'est-à-dire un support recouvert de marques matérielles, qu'il nomme dessin [*design*], et une image ou représentation de quelque chose [*picture of something*] « qui existe ou pourrait exister en dehors du cadre de l'image » [Beardsley 1958, 267<sup>1</sup>]. Puis il introduit la distinction qui sera retravaillée entre autres par [Goodman 1968] ou [Lopes 1996], entre depiction et portrait, soit entre représenter une classe d'individus et représenter *un* individu. La notion de ressemblance est interrogée dans ce contexte. Pour savoir par exemple si un tableau est ou non une représentation de Rembrandt, on doit supposer que l'on connaît Rembrandt lui-même ou bien que l'on est capable d'évaluer le degré de ressemblance du tableau grâce à d'autres sources descriptives de son apparence. La notion de ressemblance trouve ici ses limites puisque Beardsley est obligé d'introduire un autre critère que la ressemblance pour définir la représentation au sens de « portrait ». En effet, si l'on ne se sert que de la notion de ressemblance dans la définition, il peut toujours se faire, explique Beardsley, que nous rencontrions de nos jours un individu qui ressemble plus (ou du moins autant) à un des autoportraits de Rembrandt que Rembrandt lui-même, ce qui nous forcerait, à cause de notre définition, à affirmer que l'autoportrait de Rembrandt n'est pas (ou pas seulement) un portrait de Rembrandt mais (aussi) un portrait de cet homme, hypothèse que Beardsley refuse. La relation « être le portrait de » ne dépend donc pas uniquement de la ressemblance et Beardsley précise que la connaissance de « conditions externes supplémentaires » [Beardsley 1958, 274] est nécessaire à l'identification du sujet du portrait, quand bien même elle n'est pas nécessaire pour identifier le sujet de la depiction. Beardsley est donc conduit à modifier sa définition du portrait pour ajouter d'autres conditions que celle de la ressemblance, afin qu'un portrait de Rembrandt soit bien identifiable comme

---

1. Sauf pour les textes de Nelson Goodman, toutes les citations sont traduites par l'auteure de cet article.

portrait *de Rembrandt* (et pas d'un autre individu – comme par exemple un homme d'aujourd'hui qui se trouverait ressembler à Rembrandt, ni d'un homme en général).

Le fait qu'une représentation puisse être une dépeinture sans être pour autant un portrait, c'est-à-dire qu'elle puisse représenter une classe d'individus et non pas un individu particulier, est également analysé par Goodman au chapitre 1 de *Langages de l'art* [Goodman 1968]. Il ne faut pas confondre « représentation » et « dénotation ». Une image, en tant que représentation, peut dénoter un individu particulier, mais aussi plusieurs membres d'une classe donnée (comme une image générique servant d'illustration pour un mot du dictionnaire dénote « distributivement les aigles en général »), ou bien rien du tout (il s'agit des images à « dénotation nulle », comme l'image d'une licorne par exemple). Goodman attire l'attention sur le caractère ambigu de l'usage du verbe représenter :

Dire d'une image qu'elle représente telle ou telle chose est hautement ambigu : ou bien on dit ce que l'image dénote, ou bien on dit de quelle sorte d'image il s'agit. [Goodman 1968, 48]

En distinguant deux fonctions de la représentation, la dénotation et la classification, Goodman s'intéresse aux mêmes cas que ceux abordés par Beardsley : les représentations d'êtres fictionnels, d'une classe d'individus, d'un individu dont on connaît avec certitude l'identité ou d'un individu dont l'identité n'est pas assurée, etc. Même s'il refuse de « s'engloutir dans un bourbier philosophique bien connu » consistant à chercher à « concevoir des définitions pour les classes respectives ou [...] mettre au jour un principe général de classification » [Goodman 1968, 50], Goodman concède que spontanément et assez facilement, nous ne cessons de classer les images en images-d'homme ou images-de-licorne, sans être arrêtés par le caractère fictionnel de l'objet représenté, donc par la dénotation nulle. Lorsque Goodman fait de la dénotation le cœur de la représentation, mais prend en considération la possibilité de la représentation à dénotation nulle, il insiste sur le fait qu'il n'y a pas là de contradiction puisqu'« une image doit dénoter un homme pour le représenter, mais elle n'a pas besoin de dénoter quoi que ce soit pour être une représentation-d'homme » [Goodman 1968, 51]. C'est au même problème que s'attaquent donc Beardsley et Goodman en distinguant respectivement « dépeindre » d'« être le portrait de », et « classer » de « dénoter ». Au final, c'est au moyen de la distinction entre « portrait réel » et « portrait nominal » que Beardsley parvient encore à préciser la distinction entre dépeinture et portrait : selon que le modèle est un individu réel ou non, Beardsley précise qu'un même tableau ne peut pas être à la fois le portrait de Françoise Gilot et de Suzanne Valadon, mais qu'il peut être le portrait à la fois de Vénus et d'Hélène Fourment, car dans le premier cas il s'agit d'un « portrait physique » et dans le second d'un « portrait nominal » :

« Le dessin X est *physiquement* le portrait de l'objet Y » signifie « X est impartialement similaire à l'apparence de Y et Y fut le modèle de X ».

« Le dessin X est *nominalement* le portrait de l'objet Y » signifie « X ne comporte aucune caractéristique remarquable incompatible avec celles que l'on attribue à Y, et il existe une formule verbale, soit dans la forme du titre, soit dans une remarque orale, soit dans un texte d'accompagnement, qui stipule que X doit être appelé un portrait de Y ». [Beardsley 1958, 277]

Ce problème de la référence iconique a donné lieu par la suite à d'autres développements, Lopes distinguant par exemple le « portrait fondamental » [*basic portrayal*] de la « depiction fondamentale » [*basic depiction*] [Lopes 1996, 187–204], et Pouillaude démontrant plus récemment l'importance de la prise en compte du contexte pragmatique et des savoirs latéraux pour la compréhension de la référence iconique [Pouillaude 2019], comme le suggérait Beardsley à propos du « portrait nominal ». Mais le point qui importe ici pour notre développement est simplement que la ressemblance a d'emblée été pensée comme insuffisante pour définir la représentation iconique, et ce même chez Beardsley qui, sans dire explicitement comme Goodman que « la dénotation est le cœur de la représentation et [qu']elle est indépendante de la ressemblance » [Goodman 1968, 35], n'en attire pas moins immédiatement l'attention du lecteur sur les difficultés qu'il y a à penser la question de la référence iconique en partant uniquement d'une relation de ressemblance supposée entre l'image et ce qu'elle dépeint, qu'on se retrouve bien en peine de spécifier plus avant pour répondre aux multiples questions que posent les différents contextes pragmatiques de l'identification de l'objet dénoté par une image.

Le second champ de discussion concerne la critique de la notion de ressemblance que Goodman a construite sur la base d'une analyse des relations logiques de ressemblance et de représentation [Goodman 1968, 1972]. C'est sur ce terrain que les réactions contre les critiques de Goodman furent les plus virulentes, non pas pour attaquer directement le caractère erroné de ses affirmations mais pour dénoncer le caractère inadapté des questions qu'il pose à la représentation iconique et plus spécifiquement aux représentations iconiques artistiques. Avant de brièvement rappeler les griefs de Goodman contre la notion de ressemblance, rappelons l'une des premières réactions hostiles suscitées par *Langages de l'art* en 1969, celle de Rudolf Arnheim qui reproche à Goodman de ne s'intéresser aux images artistiques qu'au détour d'un questionnement trop général sur ce qu'il appelle « symbole » :

Un lecteur qui serait attiré par le titre de ce livre doit se faire à l'idée que beaucoup de choses dans ce livre ne concernent pas l'art. [...] Goodman s'intéresse à ce qu'il appelle symboles, c'est-à-dire des objets fabriqués par l'homme tels que les « lettres, mots, textes, images, diagrammes, modèles et autres » qui peuvent servir

à représenter d'autres objets. En quête de « systèmes symboliques non-verbaux », il rencontra les arts. Mais le résultat ressemble un peu à ce que ferait un chimiste qui utiliserait des peintures de Rubens et des lithographies de Picasso comme matériaux de réflexion pour un traité sur la différence entre la toile et le papier. [Arnheim 1969, 697]

Par-delà le caractère ironique du propos, on peut retenir que les critiques de Goodman, pour justes qu'elles soient, n'ont cependant pas découragé les générations futures de penser ce qu'on pourrait appeler le phénomène de la ressemblance qui renvoie à l'idée du sens commun selon laquelle description et dépiction ne sont pas la même chose. Cette idée est exprimée de manière variée par différents auteurs après Goodman, mais elle est toujours présente dans les théories de la dépiction proposées par la tradition analytique. Spontanément, on a tendance à croire que la différence entre dépiction et description (soit entre représentation iconique et représentation verbale) tient à la relation de ressemblance que les images entretiennent avec ce qu'elles représentent contrairement aux descriptions verbales. Pourtant Goodman considère qu'« on pourrait difficilement condenser plus d'erreurs dans une formule aussi brève » que « A représente B dans la mesure où A ressemble à B » [Goodman 1968, 5]. En effet, la ressemblance a des propriétés que la représentation n'a pas. Dès lors, le fait que quelque chose ressemble à autre chose ne suffit pas pour faire de l'une la représentation de l'autre. Les objections sont en fait de deux ordres. Premièrement, la relation de ressemblance est réflexive et symétrique (« A ressemble à A » et « si A ressemble à B alors B ressemble à A ») tandis que la relation de représentation ne l'est pas (un objet n'est pas en général la représentation de lui-même et on ne peut pas dire : « si A représente B alors B représente A »). Une image de cheval ressemble plus à une autre image de quelque chose d'autre qu'à un cheval. Deux objets d'une même paire (Goodman prend pour exemple deux jumeaux ou deux modèles de voiture issus d'une même chaîne de montage) sont très ressemblants, sans pourtant qu'ils se représentent l'un l'autre. Cela implique que, contrairement à ce que l'on pourrait croire, la ressemblance n'est pas une condition suffisante pour la représentation [Goodman 1968, 34]. Deuxièmement, la relation de ressemblance est aussi « omniprésente » [*ubiquitous*] et « de forme variée » [*multifarious*] [Kulvicki 2014, 52], tandis que la représentation n'est rien de tout cela. Ce caractère omniprésent et très varié de la ressemblance renvoie à l'objection de l'infinité des propriétés partagées : Goodman explique que si chaque propriété partagée par X et Y fait que X ressemble à Y sous cet aspect particulier, alors n'importe quelle chose peut ressembler à n'importe quelle autre sous une infinité d'aspects, ce qui ruine les prétentions de la notion de ressemblance à servir de critère définitionnel de la représentation. Il y aura toujours une infinité de propriétés possibles que deux objets X et Y pourront partager, sans pour autant qu'ils se ressemblent. Le réalisme est donc un phénomène tout relatif au choix des critères de comparaison entre la représentation et son objet. C'est ce besoin d'informations complémentaires

sur les critères de la comparaison qui rend la formule de départ, « A représente B dans la mesure où A ressemble à B », vague et peu rigoureuse.

Goodman a repris ces deux ordres d'objection contre la notion de ressemblance qui concernent spécifiquement les images et leur capacité de représentation dans « Sept restrictions regardant la ressemblance » :

*Première restriction.* La ressemblance n'explique pas la différence qu'il y a entre les représentations et les descriptions. Elle n'explique pas non plus pourquoi certains symboles en particulier sont qualifiés d'« iconiques », ni ne fournit de raison au fait que nous puissions classer les images en fonction de leur degré de réalisme ou de naturalisme. [...]

*Septième restriction.* La ressemblance ne saurait correspondre à la possession de caractéristiques communes, ni être mesurée en ces termes. [Goodman 1972, traduction dans ce numéro, p. 17 et p. 23]

La première restriction reprend l'objection de la non-réflexivité et de la non-symétrie de la relation de représentation par contraste avec la réflexivité et la symétrie de la relation de ressemblance. La septième restriction permet à Goodman d'insister sur le fait que la ressemblance est toujours relative au contexte; on ne comprend ce que veut dire quelqu'un qui affirme qu'une chose ressemble à une autre chose que si l'on sait sous quel aspect ce quelqu'un compare les deux choses en question. Il en va comme du mouvement ajoute Goodman, qui est toujours relatif à un référentiel; une même chose peut être dite immobile ou en mouvement selon le référentiel choisi. Goodman dit de cette septième restriction qu'elle est « une restriction plus générale, qui sous-tend certaines de celles qu'il a] discutées précédemment » [Goodman 1972, traduction supra, p. 23]. En effet, elle rend impossible de fixer le sens du mot ressemblance en dehors du contexte pragmatique de son utilisation dans le discours ordinaire. Pour Goodman, la ressemblance est donc un mot dépourvu de caractère scientifique et il raille son caractère ambigu. Mais un point apparaît beaucoup plus clairement dans l'article de 1972 que dans *Langages de l'art*. Il s'agit de l'ambivalence du jugement porté par Goodman sur la ressemblance, ambivalence qui épouse l'ambiguïté de la notion. La ressemblance, écrit-il, est « aussi peu fiable qu'elle est indispensable » [Goodman 1972, traduction supra, p. 24]. Autrement dit, dans le contexte de la vie ordinaire, les êtres humains se comprennent lorsqu'ils parlent de deux choses qui se ressemblent dans un contexte donné. Mais il est vain de chercher au-delà de cette utilisation de la notion de ressemblance par le discours ordinaire pour tenter d'en faire un critère définitionnel de la représentation par exemple.

Le verdict est clair : la notion de ressemblance est inapte, en tant que relation logique, à rendre claire et univoque la formule de départ : « A représente B dans la mesure où A ressemble à B. » Pour autant, Goodman ne nie pas l'importance que peuvent avoir les jugements de ressemblance dans



la vie ordinaire. Simplement, selon lui, les critiques adressées à la notion de ressemblance sous l'angle de l'analyse des propriétés d'une relation logique suffisent à discréditer la ressemblance comme candidat valable pour une théorie de la dépicition. Mais il n'en va pas de même des générations ultérieures qui ont tenté de réhabiliter cette notion de ressemblance, y compris en tenant compte de ses critiques. Les critiques de Goodman nous ont sans doute débarrassés des théories de la dépicition qui entendent définir la représentation iconique au moyen de la relation logique de ressemblance, en faisant de cette seule relation logique une condition nécessaire et suffisante de la dépicition. Mais accorder que la proposition « X représente Y parce que X ressemble à Y » n'a pas de sens rigoureux, n'empêche pas de tenter de rendre compte de la manière dont nous regardons et percevons les dépicitions, par contraste avec les descriptions verbales qui ne donnent pas lieu à cette expérience visuelle. Une question reste entière : comment rendre compte de l'intuition du sens commun selon laquelle la description et la dépicition sont essentiellement différentes à cause d'une expérience visuelle d'un type particulier que suscite la dépicition et que ne suscite pas la description, expérience visuelle qui, quel que soit le vocabulaire que l'on emploie, nous met d'une certaine manière visuellement en présence de ce qu'elle représente ?

John Kulvicki distingue *likeness* et *resemblance* quand il dresse le bilan des théories actuelles de la dépicition [Kulvicki 2014]. Cette distinction est symptomatique du refus de balayer d'un revers de la main la notion de ressemblance pour construire une théorie de la dépicition, quand bien même les critiques de Goodman s'avèraient justes. Le premier chapitre du livre de Kulvicki a pour titre « Likeness and Presence ». On peut traduire le mot *likeness* par « ressemblance » en français, mais il contient aussi la nuance d'« être le portrait de », et indique une présence ou présentation d'un artefact. Le mot *resemblance*, lui, indique seulement une relation de similarité. Kulvicki ouvre son ouvrage par la phrase suivante : « Images are likenesses made to present things », difficile à traduire en français car le mot « ressemblance » traduit déjà « *resemblance* » qui est utilisé plus loin dans l'ouvrage, pour faire référence à la relation de ressemblance entre l'image et son référent. C'est parce qu'elles « présentent » des choses, et non simplement « représentent », que ces *likenesses* sont à entendre comme des « portraits-images », des « simulacres », des « artefacts ressemblants », aucune de ces traductions n'étant satisfaisante. Suivent alors des exemples d'images « au sens large » : peintures, croquis, graphes, diagrammes, images mentales. L'intérêt qu'il y a à penser une catégorie large des images ainsi entendues réside dans l'opposition entre ces images prises globalement (du graphe à une photographie figurative), qui présentent aux yeux du spectateur des *likenesses*, et « les couples plutôt arbitraires formés par les noms et les choses, dont on trouve une illustration dans le langage » [Kulvicki 2014, 3]. Il reconnaît que la ligne de partage n'est pas nette et que la lecture d'une image radiographique par le radiologue requiert certainement des capacités de déchiffrement aussi importantes que celles mobilisées par la compréhension d'une langue, mais il maintient,

tout comme Lopes avant lui qui parlait de notre intuition d'une différence entre depiction et description [Lopes 1996], qu'il y a un intérêt à tenir compte de la manière spontanée que nous avons de distinguer les images des manières plus essentiellement arbitraires d'apparier un signe avec son référent [Kulvicki 2014, 4]. S'il y a bien une perception visuelle dans les deux cas, quelles en sont les différences et les points communs ?

La manière de classer les différentes approches contemporaines de la depiction varie légèrement d'un auteur à l'autre, mais que l'on s'appuie par exemple sur [Lopes 1996], [Abell 2009] ou [Kulvicki 2014], on retrouve de toutes façons les deux points de départ suivants : 1) le sens commun différencie spontanément description et depiction en mobilisant la notion de ressemblance ; 2) tout en tenant compte des critiques émises par Goodman envers la notion de ressemblance, il importe d'en circonscrire la portée afin de revenir à la question posée par le sens commun, qui peut s'exprimer de différentes manières, non-équivalentes et complémentaires : Qu'est-ce pour une chose d'en représenter iconiquement [*pictorially*] une autre ? Qu'est-ce pour une image [*picture*] de dépeindre un objet ? Qu'est-ce qui distingue les images comme les peintures, dessins ou photographies (nommés « *pictures* ») d'images comme les graphes et les diagrammes ? Quel rôle joue la ressemblance dans notre compréhension du fait qu'il y a une représentation et de ce que l'image représente ? Dans le cadre de notre propos, nous nous arrêtons au seuil de ces questions qui ont été traitées par [Hyman 2006], [Kulvicki 2006], [Abell 2009], [Kulvicki 2014], entre autres. Pour une synthèse en français sur ces questions nous renvoyons à [Morizot 2017].

### 3 Théories de la photographie : la ressemblance mise de côté

Au cours de la même période<sup>2</sup>, la philosophie de la photographie s'est développée – que ce soit sur le terrain de la philosophie analytique ou sur celui de la philosophie continentale – de manière parallèle à celle de la question de la depiction. Nous entendons « parallèle » ici au sens d'une concomitance et d'une absence de croisement effectif des sources bibliographiques. En effet, au sein des théories de la photographie, le fait de s'interroger sur le caractère nécessaire ou non du recours à la notion de ressemblance pour définir la représentation iconique n'était pas au cœur des débats. De plus, dans les théories générales de la depiction, la photographie est un exemple parmi d'autres d'image qu'on

---

2. *Aesthetics : Problems in the Philosophy of Criticism* de Monroe Beardsley paraît en 1958, la même année que l'ouvrage d'André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?* dans lequel est publié « Ontologie de l'image photographique » [Bazin 1958], paru initialement dans *Les Problèmes de la peinture*, G. Diehl (dir.), Lyon : Éditions Confluences, 1945, mais connu surtout à partir de l'ouvrage de 1958 qui en fait son chapitre d'introduction.

oppose à la description verbale ou aux graphes et diagrammes, alors que dans les théories de la photographie, l'image photographique a d'emblée été abordée comme une image essentiellement différente de l'image peinte ou dessinée. Dès lors le caractère ressemblant de l'image photographique, ainsi que le fait qu'elle soit une dépeinture de quelque chose, n'ont pas été considérés comme ce qui la distinguait essentiellement d'autres types d'images. Image « naturelle » par excellence, la photographie a été pensée comme entretenant un lien causal particulier avec son modèle, sujet, objet ou référent – la question ne se posant pas toujours, du moins au départ, de distinguer les termes. C'est ce lien causal d'un type particulier que les premières théories de la photographie ont d'abord interrogé avant celui du caractère ressemblant ou non de l'image photographique.

En France, la théorie de la photographie fut largement le fait de théoriciens du cinéma, à commencer par André Bazin à travers « Ontologie de l'image photographique » [Bazin 1958] et les travaux de Christian Metz, sémioticien et théoricien du cinéma. Mais c'est surtout un corpus de textes témoignant d'échanges entre milieux intellectuels américains et français dans les années 1970 qui constitue l'essentiel du corpus théorique en langue française sur la photographie. L'historienne de l'art américaine Rosalind Krauss publie « Notes sur l'index » en 1977. Dans ce texte, elle fait référence aux écrits du philosophe américain Charles S. Peirce pour penser la photographie comme « un type d'icône ou de représentation visuelle qui a avec son objet une relation indicielle » [Krauss 1977, 77] et elle mobilise Benjamin, Bazin et Barthes, références familières aux Européens. Cet article fondateur paru dans la revue *October* impose rapidement l'idée de la photographie comme signe d'un genre particulier, sorte d'empreinte qui n'entretient plus – ou plus seulement – un rapport de ressemblance avec l'objet, mais est véritablement modifié par la présence de l'objet<sup>3</sup>.

---

3. Trois écrits importants consacrés à la photographie parurent en langue française au début des années 1980 : *La Chambre claire. Note sur la photographie* de Roland Barthes [Barthes 1980], *Philosophie de la photographie* d'Henri Van Lier en 1983 et *L'Acte photographique* de Philippe Dubois également en 1983. Roland Barthes avait d'abord abordé la question de l'image photographique en sémiologie dans « Le message photographique » (1961) et « Rhétorique de l'image » (1964). Dans *La Chambre claire*, Barthes convoque plus des approches sociologiques de la photographie que la sémiologie, en mentionnant *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie* de Pierre Bourdieu (1965), *Photographie et Société* de Gisèle Freund (1974) et *La Photographie* de Susan Sontag (1979) dans sa très courte bibliographie. Il ne mentionne ni Peirce ni Krauss mais quand il explique que le référent photographique « adhère », il retravaille à sa manière la pensée de l'indicialité. C'est l'ouvrage de Philippe Dubois qui achève de tisser le lien entre les champs de la sémiotique et de la photographie autour de la notion d'index. Dernier acte de cette entreprise de théorisation du signe photographique, l'ouvrage de Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire. Du dispositif photographique* [Schaeffer 1987], propose une théorie de l'image photographique comme icône indicielle. La photographie est bien une icône, offrant au spectateur, comme la peinture, une analogie du monde tel

L'autre ensemble de textes théoriques qui interrogent la spécificité de l'image photographique par rapport à l'image peinte en s'appuyant sur l'idée de photographie comme chaîne causale est constitué par les articles ou ouvrages de langue anglaise qui s'inscrivent d'une manière ou d'une autre dans la lignée d'une discussion de l'article de Roger Scruton, « Photography and Representation » [Scruton 1981]. Roger Scruton dénie à la photographie le statut de représentation, au motif qu'il s'agit d'une image produite mécaniquement, dans laquelle le sujet représenté entretient une relation causale non-intentionnelle avec le photographe, qui ne peut qu'enregistrer passivement ce qui fut devant son appareil à un instant  $t$ .

Notre propos n'est pas ici d'exposer en détails les différentes théories existantes de la photographie<sup>4</sup>. Nous souhaitons seulement montrer, au moyen des exemples de [Bazin 1958] et [Scruton 1981], et de leurs critiques respectives par [Maynard 1996] et [Phillips 2009], comment la ressemblance a été marginalisée par les théories de la photographie les plus répandues au XX<sup>e</sup> siècle. Parce que les théories de la photographie se sont d'abord attachées à distinguer spécifiquement la photographie de la peinture, elles ont d'abord aussi insisté sur sa dimension indicielle plus que sur sa dimension iconique. Ce n'est alors pas parce qu'elle est ressemblante qu'une image photographique représente ce qu'elle représente. Il s'agit d'opposer l'image photographique non plus à la description verbale ou aux graphes mais à l'image peinte. Dans ce but on se donne comme point de départ, non pas la notion d'image ressemblante au sens d'une peinture qu'on qualifierait de particulièrement réaliste, mais des images qui, quoiqu'éventuellement dissemblantes à bien des égards – parce qu'elles ne sont pas en couleur, parce qu'elles sont floues, parce que l'angle de vue est tellement particulier que le sujet n'est pas immédiatement reconnaissable, parce qu'elles sont en très gros plan, etc. – n'en restent pas moins, *nécessairement*, des images *de* leurs sujets. La co-présence du référent et de l'appareil photographique au moment de l'enregistrement de l'empreinte

---

que le perçoit la vision humaine, mais elle a également une fonction indicielle, comme d'autres types d'empreintes. L'image photographique a donc un statut hybride, mi-icône, mi-indice, qui fait sa spécificité.

4. Sans viser l'exhaustivité, nous proposons les étapes bibliographiques suivantes pour la philosophie analytique : [Scruton 1981], [Walton 1984], [Maynard 1996], [Currie 1999], [Phillips 2009], [Abell 2010], [Benovsky 2010], [Costello & Lopes 2012], [Kulvicki 2016], [Lopes 2016], [Costello 2018]. Insistons également ici sur le fait paradoxal que les travaux des philosophes et historiens des sciences sur les images scientifiques et notamment sur l'histoire de la production d'images objectives au moyen de différentes techniques (dessin, gravure, photographie, etc.) n'ont que peu pénétré le champ de la philosophie de la photographie, alors même qu'il s'agit d'interroger les vertus épistémiques de la photographie. En ce sens, une référence classique comme [Daston & Galison 2007], qui pose la question des vertus épistémiques de la photographie en tant qu'image mécanique concurrente du dessin ou de la gravure, n'apparaît pas dans les bibliographies des ouvrages récents de philosophie analytique sur la photographie.

lumineuse, ainsi que la chaîne causale qui relie la source lumineuse à l'image produite par un processus physico-chimique, garantissent la dénotation.

Prenons tout d'abord le cas d'André Bazin, parce qu'il s'agit d'une référence commune aux théories analytiques et continentales. Dans « Ontologie de l'image photographique », Bazin s'emploie à opposer la photographie à la peinture qui n'est plus « qu'une technique inférieure de la ressemblance » [Bazin 1958, 2557] après l'invention de la photographie. Qu'entend-il par « ressemblance » ? Il milite pour un réalisme « véritable », qu'il oppose au « pseudo-réalisme du trompe-l'œil (ou du trompe-l'esprit) qui se satisfait de l'illusion des formes » [Bazin 1958, 2556]. En partant de considérations d'ordre anthropologique sur le besoin ancestral des hommes de sauver l'être par l'apparence, et de lutter contre la mort et le temps, il évoque la pratique de l'embaumement égyptien, la « momie » devenant pour longtemps une figure de l'image photographique dans les textes théoriques. Il concède qu'avec le temps, les arts plastiques se sont libérés de cette fonction première, d'ordre magique. Toutefois, la libération n'est pas totale et l'on ne comprend rien à l'art du portrait ni à l'histoire de la peinture occidentale tous genres confondus si l'on n'aperçoit pas la fonction magique sous l'apparence de l'image, autrement dit, pour employer le vocabulaire de Bazin, si l'on n'aperçoit pas la dimension *psychologique* sous la dimension *esthétique* des images fabriquées par l'art occidental. Bazin introduit alors la notion de ressemblance :

Si l'histoire des arts plastiques n'est pas seulement celle de leur esthétique mais d'abord de leur psychologie, elle est essentiellement celle de la ressemblance ou, si l'on veut, du réalisme. [Bazin 1958, 2555]

Il distingue ensuite une deuxième étape dans l'évolution de la peinture occidentale : celle de l'invention de la perspective à la Renaissance qui vient doubler la fonction de substitution de l'image d'une fonction de reproduction fidèle du monde visible. Notons donc bien que la ressemblance est pensée comme étant du côté de la fonction magique de substitution et non du côté de la fonction de reproduction fidèle du monde visible ou « imitation plus ou moins complète du monde extérieur » [Bazin 1958, 2555]. Dans ce cadre de pensée, la photographie s'oppose à la tradition occidentale de la peinture depuis l'invention de la perspective, elle comble d'une manière inédite le besoin de ressemblance, libérant ainsi la peinture de l'impératif de « sauver l'être par l'apparence ». Bazin franchit une étape supplémentaire dans le raisonnement en introduisant la distinction entre subjectivité supposée de la peinture et objectivité supposée du cinéma et de la photographie. C'est parce que la photographie et le cinéma sont pensés comme « reproduction mécanique dont l'homme est exclu » qu'ils « satisfont définitivement et dans son essence même l'obsession du réalisme » [Bazin 1958, 2556]. La photographie peut dès lors être considérée « comme un moulage, une prise d'empreinte de l'objet par le truchement de la lumière » [Bazin 1958, 2556].

La ressemblance n'est pas associée par Bazin à la question de la mimésis ou de la représentation iconique. Elle est entendue comme « révélation du réel », présence, élément qui emporte la croyance. Deux remarques de Bazin permettent, si on les rapproche, de mesurer le déplacement opéré. Tout d'abord Bazin écrit :

Aussi bien le phénomène essentiel dans le passage de la peinture baroque à la photographie ne réside-t-il pas dans le simple perfectionnement matériel (*la photographie restera longtemps inférieure à la peinture dans l'imitation des couleurs*), mais dans un fait psychologique : la satisfaction complète de notre appétit d'illusion par une reproduction mécanique dont l'homme est exclu. La solution n'était pas dans le résultat mais dans la genèse. [Bazin 1958, 2556, nous soulignons]

Plus loin il écrit également que « l'image peut être floue, déformée, décolorée, sans valeur documentaire, elle procède par sa genèse de l'ontologie du modèle ; elle est le modèle » [Bazin 1958, 2557]. L'absence de couleurs en photographie est un fait historique jusqu'à l'invention des plaques autochromes par les frères Lumière en 1903<sup>5</sup>. Nous pouvons remarquer que paradoxalement, loin d'affaiblir les prétentions de la photographie en matière de ressemblance, l'absence de couleurs est au contraire ce qui permet de penser la différence essentielle entre peinture et photographie : les photographies sont des images de nature différente justement parce que la ressemblance ne joue pas le même rôle dans leur production. La ressemblance en peinture est produite par le peintre et il n'y a pas d'image réaliste sans cette ressemblance produite par sa main. La ressemblance en photographie prend un tout autre sens, non-mimétique : elle est présence du référent absent et cette présence sera pensée comme trace ou indice par les théoriciens de la photographie du xx<sup>e</sup> siècle, qu'ils soient analytiques ou continentaux. On retrouve ce rôle joué par la photographie couleur dans la construction d'une opposition essentielle entre peinture et photographie chez Roland Barthes qui avoue, au chapitre 34 de *La Chambre claire* :

C'est peut-être parce que je m'enchant(e) (ou m'assombris) de savoir que la chose d'autrefois, par ses radiations immédiates (ses luminances), a réellement touché la surface qu'à son tour mon regard vient toucher, que je n'aime guère la Couleur. [...] La Couleur est pour moi un postiche, un fard. Car ce qui m'importe, ce n'est pas la « vie » de la photo (notion purement idéologique), mais la certitude que le corps photographié vient me toucher de ses propres rayons, et non d'une lumière surajoutée.

---

5. Je passe volontairement sous silence l'existence de procédés de photographie en couleurs avant l'invention des autochromes. Il importe seulement que ces procédés n'aient pas été commercialisés et répandus, contrairement aux plaques autochromes. Pour plus d'informations sur cette question, voir [Blanc-Benon 2019], « How Colour Photography Destabilizes the Philosophy of Photography ».

(Ainsi, la Photographie du Jardin d'Hiver, si pâle soit-elle, est pour moi le trésor des rayons qui émanaient de ma mère enfant, de ses cheveux, de sa peau, de sa robe, de son regard, *ce jour-là.*)  
[Barthes 1980, 128]

Reformulons le point qui nous intéresse dans ces propos : même dissemblante – si par ressemblance on entend la relation mimétique entre l'image et son référent – l'image photographique est image *de* l'objet ; la théorie de la photographie se passe de la ressemblance pour penser la référence ; en ce sens, une photographie représente toujours son modèle, aussi dissemblante soit-elle.

La distinction entre « résultat » et « genèse » produite par Bazin est également importante. Deux pensées différentes de la ressemblance se font jour ici. L'une, est une pensée du résultat : c'est selon Bazin la pensée occidentale de la perspective, de la peinture comme recherche de l'illusion d'une reproduction des apparences du monde extérieur à trois dimensions. L'autre, est une pensée de la genèse : la ressemblance se fait alors présence, trace, et l'on peut se demander pourquoi le mot ressemblance est conservé s'il en vient à signifier une trace qui n'a pas besoin d'être fidèle aux apparences perçues par notre système visuel pour être dite « objective ».

Un renversement s'est donc opéré avec Bazin qui eut pour conséquence de rendre difficile pendant plus d'un demi-siècle une théorie de la dépicition de l'image photographique. Afin qu'une telle théorie puisse commencer à apparaître, il fallait d'abord lever certaines ambiguïtés. Dans le champ de la philosophie analytique, Patrick Maynard a franchi un pas décisif en proposant – d'une manière qui, avec le recul, paraît frappée du sceau du bon sens, mais qui n'allait pourtant pas de soi quand il l'a franchi – de s'intéresser à la photographie en tant que technologie productrice d'images<sup>6</sup>. La photographie, avant d'être une image matérielle parmi d'autres (dessins, peintures, graphes), est avant tout une technologie. Elle relève d'une famille de technologies qui ont pour point commun de produire des marques physiques sur des surfaces « grâce à la lumière ou à des radiations similaires » [Maynard 1996, 4]. Maynard étudie un large échantillon de théories de la photographie l'ayant précédé parmi lesquelles [Bazin 1958] occupe une place de choix. Il affirme que toutes ces théories souffrent d'un défaut commun. Elles ont en effet « tendance à envisager la photographie du point de vue de ses produits, les photographies, et à envisager ensuite quelque relation significative que ces produits entretiennent avec quelque ou quelques chose(s) d'autre, pour découvrir par là la signification que tout cela peut avoir pour nous » [Maynard 1996, 14]. Ce faisant, elles réifient la photographie en parlant des choses que sont les photographies comme produits et elles ont une tendance dualiste en cherchant à élucider le lien entre cette « chose » et « ce dont la photographie est une photographie ».

---

6. Walton s'était déjà engagé sur cette voie mais pas de manière aussi explicite ni aussi systématique [Walton 1984].

En proposant d'envisager d'abord la photographie comme une technique d'imagination, Maynard introduit plusieurs distinctions essentielles pour bien situer le questionnement sur la ressemblance au sein d'une théorie de la photographie : la distinction entre « *images* » et « *pictures* », la distinction entre « une photographie de » quelque chose et « une depiction photographique de » quelque chose, et enfin la distinction entre « détection » et « depiction ». Ces trois distinctions déclinent la distinction principale à l'origine de l'ouvrage entre la photographie envisagée comme technologie et les photographies en tant que produits physiques de cette technologie. Expliquons-les. La définition minimale de la photographie est la suivante :

La photographie est une technologie grâce à laquelle la lumière est dirigée pour fabriquer des états physiques que nous appelons des images. [Maynard 1996, 20]

Ces images sont constituées de marques sur des surfaces. Contrairement à ce qu'affirment les sources bibliographiques antérieures ou « opinions réputées », seules certaines de ces images sont ce qu'en anglais on peut désigner sous le terme de « *pictures* », et seules certaines *pictures* sont des *pictures of*, c'est-à-dire des depictions de choses ou événements. Maynard concède que « les usages iconiques [*pictorial*] des marques photographiques sont peut-être bien primordiaux [...] mais [que] comme ils ne constituent pas la photographie » [Maynard 1996, 21], nous ne pourrions pas les comprendre en tant que photographies sans tenir compte du contexte technologique plus vaste qui a permis leur fabrication. Maynard justifie explicitement son choix de parler d'« images » et non de « *pictures* » pour étudier la photographie en tant que technologie. Il explique que

[...] peut-être, l'hypothèse que la photographie est essentiellement un procédé de depiction et que ses autres usages sont marginaux est ce qui a freiné depuis le plus longtemps et de manière très intraitable notre compréhension de la photographie. Ironiquement, c'est cette hypothèse elle-même qui nous a empêchés de comprendre la photographie comme un moyen de depiction important quand elle en est un. [Maynard 1996, 24]

C'est très exactement ce paradoxe ou cette ironie que nous voulons présentement souligner. En considérant d'emblée les photographies comme des *pictures* et non comme de simples *images*, les premiers théoriciens de la photographie se sont empêchés de les comprendre en tant que *pictures*. Car en les considérant d'emblée en tant que *pictures*, on les différencie surtout d'autres *pictures*, à savoir les peintures, faites entièrement de main d'homme et on insiste sur la chaîne causale qui relie une photographie à ce dont elle est une photographie. Ce faisant on n'explique finalement correctement ni ce qu'est le *processus* de production d'une image photographique (à part en le qualifiant globalement, par opposition à la peinture, de « mécanique », ou de « naturel » – ce qui est d'ailleurs antithétique), ni en quoi il y a depiction, et éventuellement



ressemblance perçue entre la photographie et ce dont elle est une *picture*. C'est pourquoi selon Maynard, il est nécessaire d'introduire une distinction claire entre « une photographie de » quelque chose et « une dépeinture photographique de » quelque chose. L'exemple du film *King Kong* de 1933 lui permet d'illustrer la distinction :

Bien que *King Kong* dépeigne un gorille géant escaladant l'Empire State Building et ait été fait en filmant différentes choses, aucune de ces choses n'était un gorille ou l'Empire State Building. Les photographies tirées de cette séquence du film ne sont pas des photographies de ce qu'elles dépeignent, et personne ne s'attend à ce qu'elles le soient. [Maynard 1996, 114]

« Être une photographie de » quelque chose peut ne pas se confondre avec le fait d'en être une dépeinture.

Il faut introduire enfin la question de l'enregistrement pour comprendre en quoi la question de la dépeinture n'est qu'une question parmi d'autres posée par la technologie de la photographie. La photographie est une technologie d'enregistrement de l'information parmi d'autres. Par exemple, les capteurs électroniques à base de semi-conducteurs qu'on trouve dans les capteurs CCD des appareils photo numériques sont d'abord des outils de détection (c'est-à-dire de stockage d'informations) et non de dépeinture (c'est-à-dire de production d'une image visible qui représente quelque chose). Maynard illustre cette distinction grâce à l'exemple de la découverte de la radioactivité par Henri Becquerel en 1896. C'est en observant une plaque photographique qui avait été en contact avec des sels d'uranium, à l'abri de la lumière du soleil, que Becquerel découvre la propriété de ce matériau d'émettre un rayonnement. Maynard souligne que « Becquerel parle, naturellement, d'une "image" d'une fine croûte de sels d'uranium » et il ajoute :

Pourtant, bien que le père chimiste de Becquerel, Edmond, ait été une figure importante dans le champ de la dépeinture photographique<sup>7</sup>, le fils ne parle pas ici de dépeinture [...], mais simplement de détecter (ou d'enregistrer) un phénomène d'émission. [Maynard 1996, 124]

Il veut ainsi souligner que c'est bien en utilisant une plaque photographique Lumière, et en interprétant une « image » qu'Henri Becquerel a découvert le phénomène de radiation, mais qu'il n'a pas utilisé cette plaque photographique en tant que support d'une quelconque dépeinture. L'image produite par le rayonnement permet de le détecter et d'identifier ce faisant un phénomène

7. Edmond Becquerel (1820-1891) est le premier dans l'histoire de la photographie à avoir réussi à reproduire des couleurs en 1848. Ses héliochromies, plaques de cuivre argentées au chlorure d'argent violet, étaient cependant des images instables car Becquerel n'avait pas réussi à trouver un procédé de fixage. Certaines de ces « images » ont été conservées à l'abri de la lumière jusqu'à aujourd'hui et figurent par exemple dans la collection photographique du Muséum d'histoire naturelle de Paris.

physique jusqu'alors inconnu. Or, contrairement à ce que nous pourrions croire, cette manière de considérer les marques sur la plaque photographique Lumière n'est pas si éloignée qu'il n'y paraît de notre usage courant des photographies que nous considérons également comme des dépicions : photographies de nos proches ou de nos lieux de vacances. Nous les regardons comme des dépicions (des *pictures*), mais également comme de simples images qui nous servent à détecter des choses au sujet de ce que nous avons photographié.

Consciemment ou non, quand nous regardons une telle photo, nous enregistrons une multitude de choses en tant qu'elles sont détectées, que nous n'avons pas *photographiées* et dont nous ne dirions pas qu'elles sont *dépeintes* – c'est-à-dire qu'elles sont ce que nous *imaginons* voir lorsque nous regardons les *pictures*.  
[Maynard 1996, 127]

La photographie comme technologie a plusieurs fonctions et la dépicion n'est que l'une de ses fonctions possibles. Ce qui distingue l'image photographique de l'image peinte est d'abord lié à la fonction de détection et non à celle de dépicion.

La manière dont [Phillips 2009] construit une critique de [Scruton 1981] fait écho à celle dont [Maynard 1996] critique Bazin et les « opinions réputées » en théorie de la photographie. Dawn M. Wilson (née Phillips), reproche principalement à Roger Scruton de ne pas avoir pensé suffisamment la notion de « sujet » d'une photographie ou d'une peinture. Dans l'article fondateur pour la tradition analytique qu'est « Photography and Representation » [Scruton 1981], Scruton considère qu'une image photographique entretient un lien strictement causal avec ce dont elle est une image et qu'en vertu de cette relation purement causale, la photographie ne peut pas être un art représentationnel par lequel l'artiste exprimerait ses intentions. Il construit toute son argumentation sur une opposition stricte entre peinture et photographie. Il se met à l'abri de certaines objections en disant qu'il parle de « photographie idéale », c'est-à-dire d'une certaine idée de la photographie qui n'empêche pas les photographes de produire des photographies réelles qui dérogent aux règles de la photographie idéale – Scruton considère alors que les moyens de la peinture viennent polluer la photographie idéale, comme par exemple dans le cas du pictorialisme où l'intervention manuelle, comme le travail de retouche par grattage du négatif par exemple, est fréquente. La critique que propose Wilson (née Phillips) nous intéresse ici car elle se focalise sur l'utilisation paradoxale que Scruton fait de la notion de ressemblance [Phillips 2009]. Citons d'abord Scruton :

Par sa nature même, la photographie ne peut « représenter » qu'au moyen de la ressemblance. Ce n'est que parce qu'une photographie agit comme un rappel visuel de son sujet que nous sommes tentés de dire qu'elle représente son sujet. Si ce n'était pas par cette ressemblance, il serait impossible de voir, à partir

de la photographie, quelle était l'apparence du sujet, à part au moyen d'une connaissance scientifique qui ne serait aucunement pertinente pour s'intéresser à l'aspect visuel de la photographie. [Scruton 1981, 133]

Wilson (née Phillips) critique l'emploi du mot « sujet » dans ce passage et fait remarquer que « la connaissance scientifique ne nous dit pas ce qu'est le "sujet" représenté par une relation causale » [Phillips 2009, 335]. En effet, si c'était le cas et si une photographie avait pour « sujet » l'objet photographié en tant que source lumineuse – qu'il soit lui-même source lumineuse ou réfléchisse des rayons lumineux importe peu ici –, on pourrait appliquer à la relation causale entre la marée et la laisse de mer le même vocabulaire et dire que « la marée [est] le sujet représentationnel de la ligne de débris déposés sur la plage » [Phillips 2009, 335]. Mais il ne faut pas confondre « cause » (la source lumineuse) et « sujet ». Comme nous le soulignons plus haut avec [Maynard 1996], ce qui nous intéresse dans ces propos de Scruton, c'est le fait qu'en faisant appel à la ressemblance, ironiquement, il s'interdit de penser justement son rôle dans la dépeinture photographique. Pour Scruton une photographie est inapte à représenter une fiction parce que le sujet de la photographie est toujours, pour lui, nécessairement, l'objet réel qui a été placé devant la caméra à un instant *t*. En revanche, la peinture serait un art représentationnel, car elle serait douée de la capacité de représenter des sujets fictionnels (objets et situations compris). Mais Scruton confond « cause » (ou source lumineuse) et « sujet » et applique abusivement la notion de ressemblance à la « source causale », alors qu'une photographie peut bien être une photographie de sa source causale sans en proposer pour autant une image visible qui ressemble à son apparence visuelle. D'ailleurs, quantités de photographies nous présentent des objets photographiés non reconnaissables. La photographie abstraite notamment, joue en permanence de l'écart possible entre source lumineuse et sujet. Là encore nous retombons sur la nécessité de distinguer entre détecter et dépeindre, même si le vocabulaire employé par Wilson (née Phillips) pour critiquer Scruton n'est pas exactement celui-ci [Phillips 2009]. Elle fait sienne cependant d'une certaine manière la distinction entre « être une photographie de quelque chose » et « être une dépeinture photographique de quelque chose », même si elle n'emploie pas explicitement le mot « dépeinture » :

« Une photographie de » identifie une relation causale aux objets et sources lumineuses qui furent responsables causalement de l'image lumineuse. Être une photographie de ces choses n'entraîne pas de ressemblance visuelle. Plus important encore, même lorsque le processus photographique cause une ressemblance visuelle, cela ne suffit pas à faire de la photographie une image [*picture*]. Si un processus cause le fait qu'une image ressemble visuellement aux objets et sources qui sont causalement responsables de son apparence, cela ne signifie pas que l'image a un sujet. [Phillips 2009, 339]

## 4 Conclusion

En guise de conclusion, soulignons trois points essentiels. Premièrement, la distinction entre « être une photographie de » et « être une depiction photographique de » est propre aux théories de la photographie et n'a pas d'équivalent dans le champ des théories générales de la depiction. On ne trouve pas, dans les théories générales de la depiction, de distinction explicite entre « être une peinture de » et « être une depiction picturale de ». Deuxièmement, les théories générales de la depiction se sont focalisées sur la différence entre depiction et description. Elles rangent les photographies aux côtés des peintures et des dessins, pour penser leur relation à d'autres types d'images comme les graphes ou les schémas, et également leur relation au langage verbal. Mais elles ne pensent pas spécifiquement la différence entre peinture et photographie. En revanche, c'est en critiquant l'opposition souvent caricaturale et trop rapide entre peinture et photographie dont sont partis les premiers théoriciens de la photographie, que de nouvelles générations de chercheurs ont convergé vers la production d'une distinction entre « depiction » et « détection ». Enfin, troisièmement, nous avons attiré l'attention à deux reprises, à propos de Bazin et à propos de Scruton, sur l'ironie du sort qui a empêché jusqu'à présent que soit correctement posée la question de la ressemblance en photographie. Parce que la photographie a été jugée d'emblée comme une image parfaitement ressemblante (comme si la source et le sujet de la représentation étaient une seule et même chose), peu de travaux ont jusqu'à présent vraiment posé la question du rôle de la ressemblance dans la production d'une image visible au moyen de la photographie entendue comme processus technologique<sup>8</sup> et il y a là un champ à explorer. Cela suppose de croiser les réflexions issues des théories générales de la depiction (qui négligent la différence entre peinture et photographie) et celles issues des théories de la photographie (qui commencent seulement à penser la différence entre détection et depiction) avec les travaux d'historiens des sciences sur les images scientifiques qui interrogent l'image photographique comme moyen de détecter et de dépeindre tout à la fois. La ressemblance produite par la technologie de la photographie l'est par des moyens différents du dessin, de la gravure ou de la peinture (chacune de ces trois techniques appelant elles-mêmes des distinctions plus fines). C'est au moyen d'un enregistrement de variations d'intensité lumineuse qu'une image visible est produite par le processus photographique, mais il reste encore beaucoup d'éléments à élucider pour comprendre comment nous interprétons cet enregistrement comme une image ressemblante et quelle part d'agentivité intervient dans le processus de fabrication.

---

8. Nous considérons qu'une piste possible pour ce champ de recherche a été ouverte, entre autres, par [Kulvicki 2016] quand il distingue « *content* » et « *pattern* » de la représentation en photographie.

## Bibliographie

- ABELL, Catharine [2009], Canny resemblance, *The Philosophical Review*, 118(2), 183–223, doi : 10.2307/41441877.
- [2010], The epistemic value of photographs, dans *Philosophical Perspectives on Depiction*, édité par C. Abell & K. Bantinaki, Oxford : Oxford University Press, 81–103, doi : 10.1093/acprof:oso/9780199585960.003.0004.
- ABELL, Catharine & BANTINAKI, Katerina (éds.) [2010], *Philosophical Perspectives on Depiction*, Oxford : Oxford University Press, doi : 10.1093/acprof:oso/9780199585960.001.0001.
- ARNHEIM, Rudolf [1969], Painted skies and unicorns, *Science*, 164(3880), 697–698, doi : 10.2307/1726003.
- BARTHES, Roland [1980], *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris : Éditions de l'Étoile ; Seuil ; Gallimard.
- BAZIN, André [1958], Ontologie de l'image photographique, dans *Écrits complets*, Paris : Macula, t. II, 2555–2557, 2018.
- BEARDSLEY, Monroe [1958], *Aesthetics : Problems in the Philosophy of Criticism*, Indianapolis : Hackett Publishing Company, 1981.
- BENOVSKY, Jiri [2010], *Qu'est-ce qu'une photographie ?*, Chemins philosophiques, Paris : Vrin.
- BLANC-BENON, Laure [2019], How colour photography destabilizes the philosophy of photography, *PhotoResearcher, 40 Years ESHPH Festschrift*, 31, 151–164.
- COSTELLO, Diarmuid [2018], *On Photography*, Londres ; New York : Routledge.
- COSTELLO, Diarmuid & LOPES, Dominic McIver (éds.) [2012], *The Media of Photography, Journal of Aesthetics and Art Criticism*, t. 70, Chichester : Wiley.
- CURRIE, Gregory [1999], Visible traces : Documentary and the content of photographs, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57(3), 285–297, doi : 10.2307/432195.
- DASTON, Lorraine & GALISON, Peter [2007], *Objectivity*, New York : Zone Books, trad. fr. par S. Renaut et H. Quiniou : *Objectivité*, Dijon : Les Presses du Réel, 2012.
- GOODMAN, Nelson [1968], *Langages de l'Art. Une approche de la théorie des symboles*, Nîmes : Jacqueline Chambon, trad. fr. par J. Morizot, 1990.

- [1972], *Problems and Projects*, Indianapolis ; New York : Bobbs-Merrill, chap. Seven Strictures on Similarity, 437–446.
- HYMAN, John [2006], *The Objective Eye. Color, Form, and Reality in the Theory of Art*, Chicago ; Londres : University of Chicago Press, doi : 10.7208/chicago/9780226365541.001.0001.
- KRAUSS, Rosalind [1977], Notes on the index : Seventies art in America, *October*, 3(Spring), 66–81, doi : 10.2307/778437, trad. fr. par J.-P. Criqui : Notes sur l'index, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris : Macula, 65–91, 1993.
- KULVICKI, John [2006], *On Images*, Oxford : Blackwell, doi : 10.1093/019929075x.001.0001.
- [2014], *Images*, New York : Routledge, doi : 10.4324/9781315884578.
- [2016], Timeless traces of temporal patterns, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 74(4), 335–346, doi : 10.1111/jaac.12320.
- LOPES, Dominic McIver [1996], *Understanding Pictures*, Oxford : Clarendon Press, trad. fr. par L. Blanc-Benon, *Comprendre les images*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014.
- [2016], *Four Arts of Photography*, Oxford : Wiley, doi : 10.1002/9781119053194.
- MAYNARD, Patrick [1996], *The Engine of Visualization. Thinking Through Photography*, Ithaca ; Londres : Cornell University Press.
- MORIZOT, Jacques [2017], Dépiction, version académique, dans M. Kristanek (ed.), *l'Encyclopédie philosophique*, <http://encyclo-philo.fr/dépiction-a/>.
- PHILLIPS, Dawn M. [2009], Photography and causation : Responding to Scruton's scepticism, *The British Journal of Aesthetics*, 49(4), 327–340, doi : 10.1093/aesthj/ayp036.
- POUILLAUDE, Frédéric [2019], *Comprendre les images et la question de la référence iconique*, dans *Les Arts et les Images. Dialogues avec Dominic McIver Lopes*, Paris : Sorbonne Université Presses, 25–49.
- SCHAEFFER, Jean-Marie [1987], *L'Image précaire. Du Dispositif photographique*, Paris : Seuil.
- SCHIER, Flint [1986], *Deeper into Pictures*, Paris : Vrin, doi : 10.1017/cbo9780511735585, trad. fr. par S. Réhault, *La Naturalité des images. Essai sur la représentation iconique*, Paris : Vrin, 2019.
- SCRUTON, Roger [1981], Photography and representation, *Critical Inquiry*, 7(3), 577–603, doi : 10.2307/1343119.

WALTON, Kendall L. [1984], Transparent pictures : On the nature of photographic realism, *Critical Inquiry*, 11(2), 246–277, doi : 10.2307/1343394.