

Fendre les images, fendre les choses Les images composites peuvent-elles devenir des images pensives ?

Alejandro León Cannock

2022

Images et mondes composites

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1098388ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1098388ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de langue française

ISSN

2104-3272 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Cannock, A. (2022). Fendre les images, fendre les choses : les images composites peuvent-elles devenir des images pensives ? *Sens public*, 1–27.
<https://doi.org/10.7202/1098388ar>

Résumé de l'article

Partant du fait historico-idéologique qui détermine l'appareil photographique – sa nature et ses fonctions – comme un dispositif inventé pour donner à voir *ce qui est* (« l'actuel »), et donc soumis à la logique de la représentation (« documentaire »), cet article affirme la possibilité, à l'instar de Vilém Flusser, de faire un usage contraire au programme de l'*apparatus*, c'est-à-dire un usage critique qui nous invite à voir *ce qui pourrait être* (« le virtuel »). Donc, à penser. Ainsi, en affirmant hypothétiquement l'existence d'un type particulier d'image qualifiée de « pensive », cet article retrace synthétiquement, en soulignant les similitudes et les différences, quelques efforts théoriques (Jacques Rancière, Gilles Deleuze, Roland Barthes, Régis Durand, Georges Didi-Huberman) faits pour cerner cette puissance très singulière des images. Enfin, l'article se demandera si les techniques de *compositing* (au sens large du terme : collage, *patchwork*, mosaïque, etc.) constituent un moyen efficace de produire ces images rebelles capables de nous donner à penser et, par conséquent, susceptibles de fendre notre image du monde (critique de l'iconologie) pour fendre le monde (critique de l'idéologie).

© Alejandro León Cannock, 2022



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>



Fendre les images, fendre les choses
Les images composites peuvent-elles
devenir des images pensives ?

Alejandro León Cannock

Publié le 05-01-2022

<http://sens-public.org/articles/1576>



Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0
International (CC BY-NC-SA 4.0)

Résumé

Partant du fait historico-idéologique qui détermine l'appareil photographique -- sa nature et ses fonctions -- comme un dispositif inventé pour donner à voir *ce qui est* (« l'actuel »), et donc soumis à la logique de la représentation (« documentaire »), cet article affirme la possibilité, à l'instar de Vilém Flusser, de faire un usage contraire au programme de l'*apparatus*, c'est-à-dire un usage critique qui nous invite à voir *ce qui pourrait être* (« le virtuel »). Donc, à penser. Ainsi, en affirmant hypothétiquement l'existence d'un type particulier d'image qualifiée de « pensive », cet article retrace synthétiquement, en soulignant les similitudes et les différences, quelques efforts théoriques (Jacques Rancière, Gilles Deleuze, Roland Barthes, Régis Durand, Georges Didi-Huberman) faits pour cerner cette puissance très singulière des images. Enfin, l'article se demandera si les techniques de *compositing* (au sens large du terme : collage, *patchwork*, mosaïque, etc.) constituent un moyen efficace de produire ces images rebelles capables de nous donner à penser et, par conséquent, susceptibles de fendre notre image du monde (critique de l'iconologie) pour fendre le monde (critique de l'idéologie).

Abstract

On the basis of the historical-ideological fact that determines the photographic apparatus -- its nature and functions -- as a device invented to show *what is* ("the actual"), and therefore subordinated to the logic of representation ("the documentary"), this paper asserts the possibility, following Vilém Flusser's example, of making a use that runs counter to the apparatus's programme, i.e. a critical use that invites us to see *what could be* ("the virtual"). Therefore, to think. Thus, by hypothetically asserting the existence of a particular type of image qualified as "pensive", this paper will synthetically retrace, by underlining the similarities and differences, some theoretical efforts (Jacques Rancière, Gilles Deleuze, Roland Barthes, Régis Durand, Georges Didi-Huberman) made to identify this very singular power of images. The paper will finally ask whether compositing techniques (in the broad sense of the term: collage, patchwork, mosaic, etc.) constitute an effective means to produce these rebellious images that can incite us to think and, consequently, of splitting our image of the world (critique of iconology) to split the world (critique of ideology).

Resumen

Partiendo del hecho histórico-ideológico que determina al aparato fotográfico -- su naturaleza y funciones-- como un dispositivo inventado para mostrar *lo que es* (“lo real”), y por tanto subordinado a la lógica de la representación (“lo documental”), este artículo afirma la posibilidad, siguiendo el ejemplo de Vilém Flusser, de hacer un uso contrario al programa del aparato, es decir, un uso crítico que invite a ver *lo que podría ser* (“lo virtual”). Por tanto, a pensar. Así pues, al afirmar hipotéticamente la existencia de un tipo particular de imagen calificada de “pensativa”, este artículo repasará sintéticamente, subrayando las similitudes y diferencias, algunos esfuerzos teóricos (Jacques Rancière, Gilles Deleuze, Roland Barthes, Régis Durand, Georges Didi-Huberman) realizados para identificar esta potencia tan singular de las imágenes. Por último, el artículo se preguntará si las técnicas de *compositing* (en el sentido amplio del término: collage, *patchwork*, mosaico, etc.) constituyen un medio eficaz para producir estas imágenes rebeldes que pueden incitarnos a pensar y, en consecuencia, a escindir nuestra imagen del mundo (crítica de la iconología) para escindir el mundo (crítica de la ideología).

Mot-clés : image composite, image pensive, image critique, image document, *compositing*, Gilles Deleuze, Lev Manovich, Joan Fontcuberta, Vilém Flusser, photographie, document photographique

Keywords: composite image, pensive image, critical image, compositing, Gilles Deleuze, Lev Manovich, Joan Fontcuberta, Vilém Flusser, photography, photographic document

Table des matières

Notes sur l'exercice de la pensée	6
La photographie comme dispositif « contre pensif »	8
Vers l'univers des images pensives	11
Images composites, images pensives, images rebelles	16
Les images composites homogènes	17
Les images composites hétérogènes	19
Bibliographie	25

Fendre les images, fendre les choses

Alejandro León Cannock

Dire qu'aujourd'hui nous sommes dans une civilisation de l'image est devenu un *cliché*. Cependant, le caractère banal de cette déclaration ne la rend pas pour autant inexacte. Et peut-être est-ce précisément cette banalité qu'il faut penser parce que le rôle de l'image est fondamental dans la constitution du tissu social. Parler *d'images* en général, comme si toutes étaient issues de la même espèce, ne fera pas avancer notre enquête ; il est essentiel, au contraire, de convenir que les images sont toujours singulières. Un des enjeux critiques devant le flux incontrôlable des images, est alors d'établir – en-deçà du concept générique qui désigne une abstraction (l'« image ») et au-delà de la particularisation extrême qui rend impossible la théorisation – une taxonomie provisoire (heuristique) afin de penser concrètement le mode opératoire des images avec lesquelles, en tant qu'organismes vivants, nous cohabitons en symbiose absolue.

Ainsi, il est possible de classer les images en fonction de leurs espaces de circulation : religieuses, de presse, publicitaires, artistiques, etc. Nous pouvons les catégoriser, aussi, grâce aux formes établies par les genres artistiques traditionnels : paysage, portrait, nature morte, etc. D'autre part, nous pouvons prendre en compte la distinction basée sur les technologies de production, à l'instar de Vilém Flusser : images artisanales et images techniques. Gilles Deleuze, pour sa part, différencie les images selon leur relation avec le temps : images fixes, images en mouvement, images-mouvement et images-temps. Par ailleurs, certains auteurs distinguent les images à partir du rapport qu'elles établissent avec le monde : ainsi Philippe Dubois nous parle des images-trace et des images-fiction. Nous ne devons pas oublier, en outre, les célèbres images opératoires dont le concept est développé par Harun Farocki. Il est clair que cet effort classificatoire peut continuer indéfiniment et devenir délirant.

Cependant, malgré ce risque, les efforts classificatoires ont une puissance épistémique : ils nous permettent de parcourir le territoire exploré afin de repérer des nuances, des aspects et, grâce à cela, ils nous offrent la possibilité de le penser de façon déterminée afin de mieux nous y orienter. Ainsi, en prenant la typologie comme méthode de pensée, nous pourrions, peut-être, sortir du cliché de la civilisation de l'« image ». Au cours des pages suivantes, nous nous confronterons donc à cette banalité à travers l'analyse de deux espèces d'images (et de leurs sous-espèces) qui se sont imposées dans les débats durant les dernières années : les « images composites » (concept qui désigne un mode particulier de production de l'image, donc sa dimension ontologique et génétique, *l'avant l'expérience de l'image*) et les « images pensives » (concept qui indique un effet sur les spectateurs lors de la réception de l'image, donc sa dimension performative et pragmatique, *l'après l'expérience de l'image*). La question qui guidera notre réflexion est de déterminer s'il existe une façon particulière de « composer » les images afin qu'elles obtiennent la puissance de « donner à penser¹ ».

Notes sur l'exercice de la pensée

Avant d'entrer dans le cœur de notre problématique, il est utile de dessiner une caractérisation provisoire de la dynamique cognitive (et existentielle!) qui se déclenche lors de la mise en œuvre de ce que nous appelons « penser ». Il est tout d'abord pertinent de distinguer l'exercice de la pensée de celui de la réflexion. Ce dernier exprime l'activité intellectuelle développée dans des conditions « normales » : c'est-à-dire, l'acte cognitif exercé consciemment et volontairement par un individu sur la réalité. Nous réfléchissons, par exemple, pour décider d'acheter une baguette ou un croissant, ou pour voter plutôt à gauche qu'à droite. Mais, nous réfléchissons aussi lorsque nous nous demandons quelles sont les relations entre les « images pensives » et les « images composites ». Au-delà de ses contenus et de sa complexité, la réflexion se déroule toujours selon la logique de la représentation : notre entendement (le *sujet*) pilote un raisonnement qui, effectué à partir d'un ensemble de caté-

1. Si la problématique ouverte par l'« image pensive » est difficile à cerner c'est parce que depuis Platon jusqu'à Guy Debord, les images ont été vues plutôt comme le « négatif » de la pensée, comme ce dont on doit se libérer pour appréhender avec certitude notre monde environnant. En conséquence, parler des « images pensives » serait une sorte de contradiction. (Sur le caractère négatif des images pour la philosophie voir : Marin 1993 ; Vauday 2008 ; Sontag 2008.)

gories épistémiques et des règles logiques, vise à comprendre un phénomène de la réalité (*l'objet*). Cette compréhension se traduit dans une explication (*théorie*) qui, sous la forme d'un argument symbolique (verbal ou numérique), devient un savoir partageable.

La pensée, au contraire, se déclenche quand l'individu est confronté à « quelque chose » qu'il est incapable de reconnaître et de situer dans son ordre de représentations. Ainsi, le mouvement de la pensée exprime plutôt ce qui se passe lors de l'échec de nos actes de cognition. En ce sens, affirment Gilles Deleuze² et Michel Foucault (1966, 523-546), la pensée émerge du résultat de la rencontre avec un événement imprévu qui vient du « dehors » et qui nous frappe avec la force propre à ce que nous ne sommes pas capables de catégoriser. Dans ses études sur l'image cinématographique, Deleuze appelle cette expérience le « noochoc ». Quand il arrive, le monde perd sa forme établie en tant que réalité objective (déterminée) et, en se fracturant, il s'ouvre et devient signe (indéterminé). Face à cette expérience de « dissonance cognitive », involontaire et contingente, l'individu est forcé de devenir, dit Deleuze, une sorte d'égyptologue afin de (re)construire le sens et la valeur que le monde ne lui montre plus par lui-même. En conséquence, ce qui « donne à penser » c'est la rencontre avec une dimension de la réalité qui se présente à nous, paradoxalement, encore comme « impensée » (mais, pas comme « impensable »!).

Cette brève comparaison montre, nous dit Martin Heidegger, que notre état normal et moral est de ne pas penser (1973, 24). Nous réfléchissons beaucoup, bien sûr, mais nous pensons rarement. Exercer un travail continu de la pensée serait une contradiction performative parce que l'existence humaine deviendrait impossible. Cela ne doit pas nous surprendre car pour préserver le monde connu et contrôlé ou « qualifié véridiquement³ » selon Friedrich

2. La problématique de la « pensée » est transversale à toute la philosophie de Deleuze. Il est possible de souligner quelques passages notables : le troisième chapitre de *Différence et répétition* (« L'image dogmatique de la pensée » 2011), la conclusion de *Proust et les signes* (« L'image de la pensée » 2014b), la dernière section du troisième chapitre de *Nietzsche et la philosophie* (« Nouvelle image de la pensée » 2014a), et le chapitre 7 de *Cinéma 2. L'image-temps* (« La pensée et le cinéma » 1985). D'autre part, on peut affirmer que *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux* (1980) n'est pas seulement une théorisation sur une nouvelle façon de penser, mais aussi sa mise en œuvre.

3. La problématique du « monde véridique » on la retrouve dans le *Crépuscule des idoles ou comment philosopher à coups de marteau* (1988) et *Vérité et mensonge au sens extra-moral* (2009).

Nietzsche, il faut éviter, précisément, les rencontres avec les situations qui nous entraînent vers le *dehors* de la représentation. Grâce à cela, nous surmontons l'incertitude (et la frayeur) que comporte une réalité non codifiée, *ouverte* par la pensée. Afin de satisfaire cette demande de stabilité, la culture occidentale a développé différents dispositifs (institutionnels, discursifs, pratiques, techniques, linguistiques, etc.) destinés à capturer les dimensions incertaines de la réalité dans des ordres du savoir et du pouvoir préalablement établis – c'est-à-dire destinés à conjurer les flux, les forces, les intensités qui coulent « en dessous », comme le fleuve d'Héraclite, de nos formes brillantes (Deleuze et Guattari 1972)⁴. Parmi les stratégies modernes de « contre-pensivité » il faut placer, comme l'a affirmé Flusser, le dispositif technique de la photographie (2004)⁵.

La photographie comme dispositif « contre pensif »

Les images ont toujours fonctionné comme des éléments essentiels dans les processus psychologiques et sociaux menés par l'être humain afin d'« assimiler » ses expériences du monde (Tisseron 2008). Ce rôle a pris un élan incroyable avec l'invention de la photographie parce que les caractéristiques ontogénétiques de l'image technique (iconicité, indicialité et mécanicité) l'ont légitimée en tant que représentation fidèle de la réalité. Sur ce sujet, André Rouillé affirme :

[...] contrairement aussi au dessin, à la peinture, ou aux images de synthèse, la photographie-document veut entièrement référer à une chose sensible matérielle existante préalablement, à une réalité étrangère, dont elle se fixe pour programme d'enregistrer la trace et de reproduire fidèlement l'apparence. Cette métaphysique de la représentation, qui se fonde autant sur les capacités analogiques du système optique que sur la logique d'empreinte du dispositif chimique, aboutit à une éthique de l'exactitude et à une esthétique de la transparence. (2005)

4. Ce livre est une analyse de la société en tant que système de codification et de décodification de flux.

5. Le contrôle de la réalité a toujours été un des objectifs clés de la civilisation occidentale. La pensée métaphysique est l'expression la plus épurée de cet esprit de domination.

Grâce à cette définition, le medium photographique a pu obtenir une valeur épistémologique exceptionnelle. Ainsi, un bref aperçu porté sur l’Histoire démontre que la photographie a principalement été utilisée afin de contribuer aux divers procédés de stabilisation de la réalité – scientifiques, informationnels, documentaires, communicationnels, politiques, etc. – réalisés depuis la Révolution Industrielle. C’est en raison de cette puissance « cognitive » que la photographie s’est disséminée très rapidement dans la société moderne⁶.

De cette manière, en tant que dispositif au service de la rationalisation de la réalité, l’image photographique est une héritière techno-sociale directe des idéaux défendus par le projet moderne en Europe (et, pour aller plus loin, de la pensée métaphysique dominante en Occident depuis la philosophie idéaliste en Grèce). Ainsi, la photographie est soumise aux forces culturelles destinées à objectiver la nature afin de mieux la connaître pour mieux la contrôler (avec l’objectif ultime de l’exploiter!⁷). Je désignerai ce type de photographie appelée à *développer* le monde par « image transparente⁸ ». En ce sens, cette image fonde sa nature (ontologique) et son mode opératoire (pragmatique) sur les mêmes postulats que ceux qui soutiennent la pensée représentationnelle selon la critique déployée par Deleuze dans *Différence et répétition*. De ce fait, toute image-transparente présuppose les principes suivants (2011, 169)⁹ :

1. *Le principe de la bonne volonté*. Tant les producteurs que les récepteurs voient dans une photographie un véhicule honnête capable de transmettre des informations précises sur le monde.
2. *Le principe du sens commun*. L’image observée sur une photographie (*dans le présent*) est analogue à celle du moment de la prise de vue (*dans le passé*).

6. Les rapports entre science et photographie tout au long du XIX^e siècle sont fondamentaux pour comprendre la légitimation de la photographie (Braun 2009, 149).

7. Les étroits rapports entre photographie et colonialisme confirment la soumission de la première aux fondements et idéaux du logocentrisme occidental (Blanchard et al. 2011).

8. Choisir le terme adéquat pour décrire un phénomène est complexe. J’aurais pu appeler cette espèce d’image l’« image document ». Cependant, comme ce terme possède une charge sémantique très forte dans l’histoire de la photographie, j’ai préféré choisir un concept moins connoté. La question de l’image photographique comme « document » est, peut-être, l’une des plus discutées dans l’histoire du médium (Dubois 1990 ; Lugon 2001).

9. Ces huit postulats constituent la base, selon Deleuze, de la pensée logique-rationnelle développée sous différentes formes en Occident : la philosophie, la science, la technique.

3. *Le principe de la reconnaissance.* Les images nous demandent d'identifier les figures qu'elles nous montrent.
4. *Le principe de la représentation.* Les images représentent, sous les formes de la similitude et de l'identité, des états de choses du monde extérieur.
5. *Le principe de l'erreur.* La fausseté est le résultat de l'interférence d'un facteur externe : manipulation de la photographie, mauvais usage, etc.
6. *Le principe d'adéquation.* La signification (et la vérité) des images découle de leur capacité à correspondre à l'état de choses représenté.
7. *Le principe de l'apprentissage.* Les images ne sont pas vues comme des problèmes, mais comme des réponses.
8. *Le principe du savoir.* Les images existent afin de contribuer à la construction du savoir (positif, absolu) de l'univers.

Cette fondation de l'image transparente confirme qu'elle poursuit les mêmes principes que l'épistémologie moderne : ceux qui déterminent le monde comme un ensemble de faits potentiellement connaissables (*l'objet*), et l'être humain comme un animal avec la puissance de connaître (*le sujet*). Entre les deux se tisse un rapport cognitif, tel que le soutenait Richard Rorty, défini par la métaphore du miroir (2017). Nous pouvons donc ici établir que le dispositif photographique est un outil au service du sujet de la connaissance afin de produire des représentations objectives – « transparentes » – du monde externe. Elles sont, en conséquence, des éléments utiles dans nos processus de détermination cognitive de la réalité. Ainsi, d'après cette section, nous pouvons poser que l'image photographique est, par instrumentalisation sociale et filiation philosophique, loin d'être pensive ; mais aussi qu'elle n'est pas le résultat d'une composition car, depuis cette perspective – certes naïve –, toute construction implique la participation d'un sujet ce qui impliquerait donc une rupture avec la croyance en l'image photographique comme double mécanique et objectif du monde¹⁰.

10. Sur le rôle des images dans la production du savoir, et particulièrement sur le rôle de la photographie dans la production de connaissances « objectives » voir : *Objectivité* de Lorraine Daston et Peter Galison (2012), spécialement le chapitre 3 : « L'objectivité mécanique ».

Vers l'univers des images pensives

Or, bien que l'image photographique soit plutôt utilisée comme un dispositif contre pensif, il est possible d'affirmer qu'il y a une espèce d'image technique (peut-être les images composites ?) qui cherche, en revanche, à mettre en question la forme donnée de la réalité. Des images qui, *jouant contre les règles de l'appareil*, nous proposent une autre façon d'imaginer le monde (peut-être une autre manière de « composer » le monde ?) – (Flusser 2004, chap. 9)¹¹. Des images capables de nous amener vers le *dehors*, ou d'amener le *dehors* à nous. Des images, donc, déstabilisantes, rebelles, *pensives*. Cette dernière attribution semble être étrange, même bouleversante, parce que, comme l'affirme Jacques Rancière : « L'expression "image pensive" ne va pas de soi. Ce sont les individus que l'on qualifie à l'occasion de pensifs. [...]. Une image n'est pas censée penser. Elle est censée être seulement objet de pensée » (2008, 115).

Rancière a raison : il est difficile d'imaginer de quelle façon une image peut être capable de penser. Les images ne sont pas des êtres vivants ni rationnels ; elles sont apparemment, comme nous l'avons vu, des objets-copies passifs au service de la connaissance et du contrôle d'une réalité donnée, des entités inertes soumises aux besoins des êtres humains.

Néanmoins, depuis peu, plusieurs auteurs défendent la thèse selon laquelle les images possèdent une « agentivité secondaire » (Gell 2009). Il suffit de réfléchir sur notre propre expérience pour confirmer cet argument : les images sont capables de nous émouvoir, nous exciter, nous traumatiser, nous effrayer, nous persuader, nous informer, nous pousser à l'action, etc. Cette efficacité ouvre une dimension théorique pour penser les images au-delà de leur fonction représentationnelle passive : en acceptant leur influence active sur la subjectivité des observateurs, nous acceptons qu'elles aient une sorte de vitalité. Ce tournant pragmatique ou performatif peut nous aider à surmonter le problème souligné par Rancière parce qu'il nous permet d'imaginer l'existence d'une espèce d'image qui, au-delà de nous montrer seulement un *analogon* de la réalité, est aussi capable de déclencher, grâce à sa manière particulière d'être construite (composée ?), des processus de dissonance cognitive en ceux qui la regardent. En ce sens, une image pensive porte en elle – nous ne savons pas bien ni comment ni pourquoi – la force de « donner à penser ».

11. Appuyé sur la proposition de Flusser, Marc Lenot a développé une étude approfondie des photographes qui, selon lui, ont utilisé le dispositif photographique de façon expérimentale (2017).

Où se trouvent ces images à la puissance si singulière ? Ont-elles une forme reconnaissable ? Possèdent-elles un sujet spécifique ? Y a-t-il des spécialistes de leur production ? Les images pensives nous donnent-elles à penser car elles ont une pensée propre, latente (*argument relationnel-objectiviste*), ou parce qu'elles activent de manière hasardeuse notre pensée (*argument relationnel-subjectiviste*) ? Ceux qui défendent l'argument subjectiviste affirment que toutes les images peuvent potentiellement déclencher un processus de pensée. L'arrivée de cet événement dépend de la force inattendue d'une rencontre contingente et involontaire entre une image singulière, un observateur singulier et un espace-temps singulier. La coïncidence de ces trois singularités peut être fructueuse et conduire l'individu à faire une expérience de pensée. Mais c'est un événement fortuit : il est impossible de l'anticiper comme de le produire.

Dans *La Chambre claire*, Roland Barthes soutient : « Au fond la Photographie est subversive, non lorsqu'elle effraie, révulse ou même stigmatise, mais lorsqu'elle est *pensive* » (1980, 65). Barthes définit la pensivité d'une image comme sa capacité à subvertir. D'abord, subvertir notre regard ; puis avec lui, ce que nous regardons, la représentation ; enfin, ce que la représentation désigne et signifie, la réalité. Ce tremblement de notre monde environnant est, pour Barthes, un événement. Ainsi il se place du côté de ceux qui soutiennent que la pensivité de l'image est le résultat d'une rencontre inattendue. *La Chambre claire* peut donc être lue comme une phénoménologie de l'expérience (pensive) de l'image photographique. Ce positionnement devient explicite lorsque Barthes distingue deux expériences face aux effets des images. D'une part, le *studium* (1980, 50-52) qui fait référence à ce que nous avons appelé l'« activité de la réflexion ». Ce concept englobe tout ce que nous savons d'une image d'un point de vue intellectuel ou, comme le dit Rancière, en tant qu'objet d'étude. C'est une approche rationnelle, disciplinaire, scientifique. Dans ce cas, l'intellect guide toujours notre expérience de l'image. En revanche, le *punctum* (1980, 73-78) renvoie à ce que nous avons nommé l'« exercice de la pensée ». Ce concept se réfère à un élément singulier dans l'image qui casse notre lecture rationnelle, qui nous *blesse* profondément et, par conséquent, nous « donne à penser ». Le *punctum* est donc un élément déstabilisant dans la représentation. Ici, l'image pilote notre expérience de l'image. Or, il est important de souligner que le *punctum* – moteur potentiel de la force pensive de l'image – n'est pas un trait ontologique des images. Il n'a pas d'existence objective. Cependant, il n'est pas non plus complètement

subjectif; il ne se réduit pas à une hallucination de l'observateur. Le *punctum* est un phénomène relationnel. Cette relation complexe (*dialectique sans synthèse*) rendue possible grâce à une sensibilité spéciale du spectateur et à un détail dans l'image, déclenche l'événement de la pensée. L'image devient alors une énigme¹² qui au lieu de demander notre reconnaissance – comme le font les objets –, nous invite à déchiffrer son sens – comme le font les signes.

Par ailleurs, ceux qui défendent l'argument objectiviste affirment que les images pensives sont une espèce particulière qui se distingue clairement des images qui sont élaborées, non pour donner à penser, mais pour empêcher la pensée. Sur cette ligne, dans *Le Regard pensif*, Régis Durand explique qu'il existe une forme particulière de photographie qui n'est pas réductible à son « rôle de medium » – d'image-transparente – et qui, en revanche, s'« ouvre à la perte » nous offrant, ainsi, quelque chose à penser :

[...] il faut imaginer que comme toute œuvre digne de ce nom, la photographie pense et donne à penser. Qu'il y a donc une « pensée-photographie » (comme Deleuze a montré par exemple qu'il y a une « pensée-cinéma »), c'est-à-dire une photographie qui donne quelque chose à la pensée par le visible, par sa forme particulière de visible, et qu'elle est seule à pouvoir lui donner. (1988, 14)

Cette « forme particulière du visible photographique » est donc le résultat d'un processus de production consciente et volontaire, d'une *écriture photographique*. Cela signifie que l'image pensive est construite – devons-nous dire « composite » ? – avec une intentionnalité concrète, des objectifs spécifiques et des protocoles précis. Dans cette perspective – sémiologique et structurelle – nous pouvons affirmer que l'image pensive dépasse la simple représentation du monde destinée à la contemplation esthétique ou à la transmission d'informations. Elle est un agencement visuel incarnant des signes articulés de façon « ouverte » (2015) – pour reprendre le terme d'Umberto Eco – destinés à être connectés et interprétés par un travail actif du spectateur. S'impose alors une grammaire de l'image pensive que l'on peut reconnaître et systématiser.

L'image pensive contient une forme visuelle concrète et est très probablement destinée à être montrée dans un espace de circulation déterminé. Ainsi,

12. Jean-Christophe Bailly aborde la question de la pensivité des images depuis la perspective de l'« énigme ». Toute image, affirme-t-il, est potentiellement énigmatique (2020).

nous pouvons prévoir et produire cette espèce d'image de la même façon que, dans la publicité et dans la propagande politique, par exemple, se conçoivent des stratégies visuelles avec des objectifs préalablement établis. Cependant, face à l'image pensive, et à la différence de la publicité et de la propagande, le sens de l'image n'est pas nécessairement fixé à l'avance par ses producteurs. En revanche, le sens doit apparaître grâce au regard de l'observateur qui, à partir des possibilités offertes par l'image, le construit. C'est en cela que l'image apparaît comme un dispositif qui, par sa propre configuration formelle, contextuelle et de contenu détient la puissance de nous inviter à penser.

Ce deuxième groupe inclut les réflexions d'auteurs tels que Georges Didi-Huberman, Gilles Deleuze et Jacques Rancière. Tous trois défendent l'existence d'une grammaire propre à l'image pensive, leur point commun étant la conception de la pensivité comme un facteur d'indétermination où le sens de l'image ne s'identifie pas avec ce qu'elle montre. La pensivité désigne alors l'écart entre une dimension visible qui est donnée, et une dimension intelligible qui doit être construite par le spectateur avec un travail actif de ses différentes facultés : perception, affection, mémoire, imagination et entendement. Mais la construction de ce sens ne résulte pas d'une liberté absolue du spectateur. Elle se produit, au contraire, avec les éléments offerts par l'image. Le sens naît du travail d'interprétation ou de déchiffrement déployé sur les signes (iconiques, plastiques, textuels) qui conforment l'image. Ainsi, la pensivité est une opacité qui annonce l'existence d'une latence, un impensé au milieu de la représentation. Elle est le caractère plié – qui montre et cache, en même temps, sa signification – de certaines images. À cet égard, Deleuze déclare dans *Proust et les signes* :

Penser, c'est toujours interpréter, expliquer, développer, déchiffrer, traduire un signe. Traduire, déchiffrer, développer sont la forme de la création pure. Il n'y a pas plus de significations explicites que d'idées claires. Il n'y a que des sens impliqués dans des signes ; et si la pensée a le pouvoir d'expliquer le signe, de le développer dans une Idée, c'est parce que l'Idée est déjà là dans le signe, à l'état enveloppé et enroulé, dans l'état obscur de ce qui force à penser. (Deleuze 2014b, 119)

Il n'existe pas, bien entendu, qu'une seule technique pour ouvrir la représentation. Chaque artiste peut travailler les espaces d'indétermination (le

« devenir signe » de ses images) dans ses œuvres de manière différente. Cependant, comme le soutient Georges Didi-Huberman, ce qui est commun aux artistes c'est que les images pensives qu'ils produisent existent afin de se confronter aux « techniques de cécité » qui prolifèrent aujourd'hui dans les médias pour empêcher la pensée. Pour ce faire, affirme-t-il, il est nécessaire d'arracher une image aux clichés pour la retourner contre eux (2008, 39-40). Cela signifie produire un art de la « contre-information » : *fendre les images pour fendre les choses*. L'intégralité de l'œuvre de Didi-Huberman a pour objectif de comprendre la vie des images afin de déterminer comment elles sont capables de se libérer des clichés (du sens commun et des dogmes) pour être pensées autrement, libérer leur puissance pensive et nous donner à penser. Dans *L'Œil de l'histoire*, la libération du cliché et l'ouverture vers la pensée sont examinées par le biais du montage, opération moderne – critique, révolutionnaire, utopique – par excellence. À travers l'analyse des travaux de Harun Farocki, Bertolt Brecht, Aby Warburg, Jean-Luc Godard, parmi d'autres, Didi-Huberman montre que les images abandonnent leur condition de medium de reproduction du visible afin d'accéder au statut de moyen de reconstruction du visible, grâce aux agencements visuels produits par le travail du montage¹³. L'essentiel est donc de relier des images hétérogènes : le passage du visible au lisible, du sensible à l'intelligible, de la vision à la pensée s'opère dans cette conjonction... ou composition.

Il est possible de défendre, donc, l'existence de stratégies de construction des images structurellement pensives. Par conséquent, une image-pensive est une image qui, au lieu de nous « donner à voir » le monde comme le faisait l'image-transparente, nous « donne à interpréter » le monde. Ainsi, on peut affirmer qu'une image est pensive lorsqu'elle est fabriquée non pas pour catégoriser la réalité et la représenter, mais pour la délier et la relier. En ce sens, l'image pensive ne fonctionne pas comme un élément visuel au service des processus de détermination de la réalité, telle qu'elle est utilisée dans la production du savoir dans la science, comme preuve dans un processus judiciaire, illustration dans la presse, ou témoin dans un album photo familial, par exemple. Alors que l'image transparente opère sous le mode de la *réponse*, l'image pensive procède sous le mode de la *question*. Le sens et la valeur de la première espèce

13. Deleuze affirme qu'il existe une sous espèce d'image cinématographique (l'image-temps) qui « pense » grâce au montage. Pour sa part Rancière affirme que les images pensives mettent en jeu une « zone d'indétermination » entre l'image comme double du monde et l'image comme opération de l'art.

d'image résident dans sa puissance à *fermer le monde*; ceux de la seconde, dans sa puissance à *ouvrir le monde*.

Images composites, images pensives, images rebelles

Nous devons maintenant approfondir, donc, dans quel sens spécifique une image composite peut devenir pensive – mais, également, quel type d'image composite a cette puissance. Une image est qualifiée de « composite » quand elle est le résultat du processus de combinaison (agencement) de plusieurs images hétérogènes¹⁴. Dans les années 1980 et 1990, la notion d'« image composite » s'impose de plus en plus avec l'arrivée de la technologie digitale, de l'image numérique et des logiciels d'édition. D'après Lev Manovich, travailler les images avec le principe et la méthode de la composition n'est qu'un cas particulier de l'impulsion générale du monde contemporain marqué par la culture de l'ordinateur (2005, 194). Néanmoins, la définition proposée par les auteurs qui ont traité cette espèce d'image, nous permet d'y inclure les stratégies constructives qui existaient avant l'arrivée de la culture de l'ordinateur : la superposition, le collage, l'assemblage, le montage, la mosaïque, le patchwork, etc. Par conséquent, la problématique de la composition dans le domaine des images peut s'envisager à partir de l'origine de l'image technique, et dépasser l'analyse de l'image numérique et de l'image de synthèse contemporaine issues de la révolution digitale.

Le premier point évident pour penser conjointement l'image composite et l'image pensive, est que l'adjectif « composite » se réfère à un procédé de construction de l'image, alors que l'adjectif « pensive », comme nous l'avons vu, fait allusion à un effet produit par l'image. Ainsi, dans la définition de « composite » rien, *apparemment*, n'évoque les impacts possibles sur les spectateurs. Avec « composite », quelque chose se passe *avant* l'image ; avec « pensif », quelque chose se passe *après*. Dans un cas, nous nous situons du côté du producteur de l'image ; dans l'autre, du côté du récepteur. Il faudra, comme nous verrons dans les pages suivantes, dialectiser cette opposition.

En prenant en compte la dimension généalogique des images composites (leur genèse), la plupart des auteurs s'accordent à dire qu'une image composite est

14. Cette définition générale est partagée par plusieurs auteurs. Voir : Lev Manovich (2007, 2, et 2005, 191-93, 194, 198, 201-2, 210 et 212) ; Marcel Jean (2005, 12) ; Jean-Paul Aubert (2010, 2) ; Anthony Masure (2014, 212-14).

produite à partir de la combinaison de plusieurs images hétérogènes. Néanmoins, le différend arrive quand la discussion aborde la forme finale de ces images et se focalise sur leur dimension esthétique, sur l'apparence de leur représentation. De ce *différend esthétique* découle l'enjeu primordial des images composites car c'est dans leur dimension esthétique que le rapport avec les spectateurs se met en place et qu'émerge, par conséquent, leur dimension performative, ouvrant la porte à un éventuel effet pensif.

Les images composites homogènes

Lorsque nous considérons la dimension esthétique des images composites, seuls deux chemins se dégagent. Dans le premier, certains auteurs soutiennent que l'objectif d'une image composite est de produire une représentation « photo réaliste », c'est-à-dire un espace de représentation homogène qui occulte les matériaux, le processus et les règles utilisées pour combiner les images-sources¹⁵. En d'autres termes, cette image dissimule sa propre nature composite, créant ainsi un écart entre sa surface (la dimension de la représentation, la superstructure) et sa base (la dimension des moyens et des modes de production, l'infrastructure). Nommons ce genre d'images les *images composites homogènes*. C'est par exemple, la plupart des images réalisées par les productions hollywoodiennes à partir de l'incrustation des acteurs sur des décors après les avoir filmés sur fonds verts.

À l'intérieur de ce premier type d'images, une nouvelle division se dessine : certaines images composites homogènes sont créées pour produire un espace de représentation « réaliste », et d'autres, pour produire un espace de représentation « fictif ». Dans le premier cas, l'effort est porté sur la production d'une image qui semble être prise du réel (*straight*). Dans le deuxième, en revanche, l'image est explicitement le produit de l'inventivité de son auteur. Malgré cette différence, dans les deux scénarios le résultat visuel nous montre une image soumise aux principes de la représentation, c'est-à-dire à la logique

15. Manovich affirme que la composition cherche à produire un « objet homogène », à créer des images « photo réalistes » et que, pour ce faire, elle vise à fondre les éléments « [...] les uns dans les autres et les limites [entre les images-sources] sont effacées plutôt que mises en évidence » (2005, 194, 198). Masure affirme dans la même ligne : « L'impression de réel provient du fait que tout est organisé visuellement pour que l'on ait l'impression que cela a été filmé par une « vraie » caméra (perspective homogène, coloris équilibrés, etc.) » (2014, 213).

de l'image transparente. Ces images sont faites pour « donner à voir » (et à croire!) un monde « réaliste » ou un monde « fictif ».

Les *images composites homogènes réalistes* miment les images transparentes d'une part, avec des objectifs utilitaires comme ceux de la publicité ou du cinéma car produire une image réaliste avec des processus de composition est parfois plus simple que de la composer à partir du réel. Dans ce cas, il existe un pacte implicite entre les producteurs et les consommateurs : nous savons tous que ces images sont (ou peuvent être) créées à partir d'une méthode de composition non dévoilée. Il n'y a pas de confusion : même si l'image semble directement issue du réel, chacun sait que c'est (peut-être) faux. La logique des espaces où circulent ces images (publicité, cinéma) nous permet de les recevoir proprement. Cela ne signifie pas pour autant que ces images n'ont pas aussi des effets réels sur leurs spectateurs. D'autre part, les images composites homogènes réalistes imitent aussi les images transparentes avec des objectifs idéologiques pervers : tromper les spectateurs afin de placer dans leur imaginaire (dans leur système de croyances) une image *comme si* elle était issue du réel. En ce faisant, elles cherchent à imposer dans notre perception de la réalité quelque chose qui n'existe pas. C'est le cas de la propagande politique et des usages déloyaux de l'image dans la presse (*fake news* ou *deepfake*)¹⁶.

Les *images composites homogènes fictives*, quant à elles, imitent la logique de l'image transparente pour rendre crédible un monde imaginaire. Ainsi, les représentations des mondes fantaisistes – par exemple, ceux des films de science-fiction ou d'aventure comme *Alien* ou *Le Seigneur des anneaux* – ne cherchent pas à nous faire croire que ces mondes-là sont réels mais qu'ils peuvent exister dans un autre ordre des choses. Ils ont une logique interne qui, d'une manière ou d'une autre, est accessible grâce à la forme transparente proposée par l'image composite fictive. Personne ne croit à la réalité ou à la véracité de ces images, mais leur logique interne est entendue *comme si* elle était réelle parce que finalement, elle est cohérente avec ses propres catégories de représentation. Ce sont des mondes possibles, mais des mondes harmonieux malgré tout.

Dans les cas précédents d'images composites homogènes, les images ne peuvent pas être qualifiées d'images pensives parce qu'elles sont soumises

16. Manovich affirme que la composition fait partie des techniques de « simulation » (2005, 201-2).

à la logique de la représentation propre aux images transparentes : ce que l'image fait (ou *doit faire*) c'est nous donner à voir (et à croire!) un fragment de réalité cohérente en elle-même (même si cette réalité est fantastique ou effrayante). Ce sont des images qui, la plupart du temps, sont destinées à fermer et déterminer un monde, leur monde.

Les images composites hétérogènes

Cependant, les images homogènes ne représentent pas l'intégralité des images composites. En considérant leur dimension esthétique, un second chemin existe : celui où les images montrent, sur la surface de la représentation, l'hétérogénéité des images-sources à partir desquelles elles ont été composées. Ainsi, puisque les images composites homogènes ne sont généralement pas pensives, pouvons-nous trouver cette puissance dans les *images composites hétérogènes*? L'aspect important de cette espèce d'image composite est, précisément, ce qui se passe entre les images-sources qui composent l'image globale¹⁷. Ici les espaces intermédiaires, les conjonctions, les sutures, les seuils, les frontières, les articulations, conforment une sorte de grammaire où réside la force signifiante de ces images composites. Défendant cette position, Jean-Paul Aubert reprend une citation de Gilles Deleuze sur le cinéma « inorganique » de Jean-Luc Godard :

Ce qui compte, c'est au contraire l'interstice entre images, entre deux images : un espacement qui fait que chaque image s'arrache au vide et y retombe. [...] Une image étant donnée, il s'agit de choisir une autre image qui induira un interstice entre les deux. Ce n'est pas une opération d'association, mais de différenciation, comme disent les physiciens [...]. En d'autres termes, c'est l'interstice qui est premier par rapport à l'association, ou c'est la différence irréductible qui permet d'échelonner les ressemblances. La fissure est devenue première et s'élargit à ce titre. (1985, 234-35; 2010, 2)

Si dans les images composites homogènes (réalistes et fictives), s'impose une reconnaissance globale de ce qui est donné à voir, dans les images composites

17. Manovich compare la « composition » des années 80 à celle des années 90 : la première (exemplifiée par le collage) garde la différence entre ses éléments; la deuxième, l'efface (2005, 198).

hétérogènes, c'est une interprétation progressive de ce qui est donné à déchiffrer – à *penser* ? – qui est nécessaire. Par exemple, nous pouvons considérer dans cette catégorie les images créées dans des contextes critiques donnant lieu à l'art politique, des collages de Hannah Höch à ceux de Martha Rosler. Cette espèce d'image composite peut, elle aussi, se diviser et se classifier. Mais cette fois non à partir de la distinction réalité/fiction utilisée jusqu'ici et faisant allusion au contenu de la représentation, mais à partir des techniques de construction de l'image. C'est-à-dire à partir des différentes stratégies de composition. Et nous revenons à ce que nous énoncions au début de cette section. Depuis l'invention de l'image technique, plusieurs photographes, cinéastes et artistes ont essayé d'inventer des modes de production d'images à partir de l'idée de base de la « composition » : la superposition, l'assemblage, le collage, le patchwork, le montage, la mosaïque, etc. Chaque technique ouvre des possibilités particulières aux intentions des producteurs, aux processus de signification dans l'image, et au travail d'interprétation des spectateurs. Un exemple remarquable est le travail artistique de Joan Fontcuberta, qui tout au long de sa carrière a exploré diverses techniques de composition – montage, mosaïque, etc. – dans le but de remettre en question la transparence supposée du médium photographique¹⁸.

En dernier lieu, il est important de souligner que, malgré leurs différences, toutes ces stratégies opèrent selon la même logique : produire une espèce d'image, un espace de représentation où le sens de ce que nous voyons ne s'identifie pas avec ce que l'image nous montre. Il y a un espacement entre apparence et sens, entre vision et intellection, entre image et idée produite, précisément par l'écart entre les images-sources qui composent l'image finale, comme nous pouvons apprécier, par exemple, dans l'image « Clown » (2006) de la série *Googlegramas* de Fontcuberta [Figures 1 et 2]. Comme l'image ne nous donne pas de façon explicite la clé pour comprendre la connexion entre ses composantes hétérogènes, nous devons essayer, « comme un égyptologue » dit Deleuze, de déplier le sens plié dans les signes. Il est alors possible d'affirmer que l'image composite hétérogène, *en toute son hétérogénéité*, peut être considérée comme une image conçue, structurellement parlant, avec l'intention de se positionner dans l'univers des images comme une image ne visant

18. Il convient de mentionner que Fontcuberta a non seulement produit des dispositifs esthétiques de pensivité mais a également développé un travail théorique dans lequel il aborde les principaux enjeux liés à l'image dans le monde contemporain (2005). Site internet disponible [ici](#).

pas à révéler (*dévoiler*) le monde ; mais, à le faire se rebeller (*soulever*). De ce fait, elle nous oblige, par sa façon inédite d'agencer les signes dans l'image, à imaginer de nouvelles manières d'agencer les choses dans le monde. C'est ainsi, en tant que résultat de cet effort et toujours sous peine d'échouer, que la pensée advient, en tâtonnant, en nous.

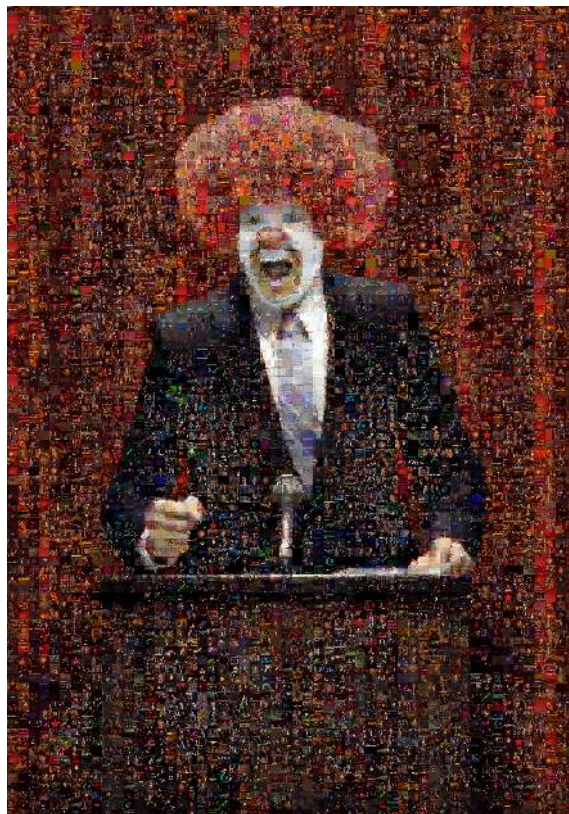


FIGURE 1 – Joan Fontcuberta, Googlegramme 30 : Clown, 2006¹⁹

19. Portrait d'un clown. La photographie a été reconstituée à l'aide d'un programme gratuit de photomosaïque connecté en ligne au moteur de recherche Google. Le résultat final est constitué de 5 040 images disponibles sur Internet, localisées en appliquant comme critère de recherche les noms de tous les membres de la députation permanente du Congrès des députés espagnols pendant la VIII^e législature (2006). Marín González, Manuel ; Chacón Piqueras, Carme ; Cisneros Laborda, Gabriel ; Barrero López, Jaime Javier ; Sainz García, María Jesús ; Acebes Paniagua, Ángel Jesús ; Arenas Bocanegra, Francisco Javier ; Blanco López, José ; Burgo Tajadura, Jaime Ignacio del ; Cortés Martín, Miguel Ángel ; Cuadrado Bausela, Jesús ; Cuesta Martínez, Álvaro ; Cunillera i Mestres, Teresa ;

Duran i Lleida, Josep Antoni; Encina Ortega, Salvador de la; Erkoreka Gervasio, Josu Iñaki; Estrella Pedrola, Rafael; Fernández Díaz, Jorge; Fernández Marugán, Francisco Miguel; Gil Lázaro, Ignacio; Hernando Fraile, Rafael Antonio; Jáuregui Atondo, Ramón; Lasagabaster Olazábal, Begoña; López Garrido, Diego; Llamazares Trigo, Gaspar; Malaret García, Elisenda; Martínez-Pujalte López, Vicente; Mendizábal Gorostiaga, Arantza; Palma i Muñoz, Montserrat; Pozuelo Meño, María Isabel; Puigcercós i Boixassa, Joan; Rajoy Brey, Mariano; Rivero Baute, Paulino; Salom Coll, María; Sánchez Díaz, María Carmen; Torme Pardo, Ana; Torres Balaguer, Ricardo; Villalobos Talero, Celia; Villarubia Mediavilla, Julio; Zaplana Hernández-Soro, Eduardo.

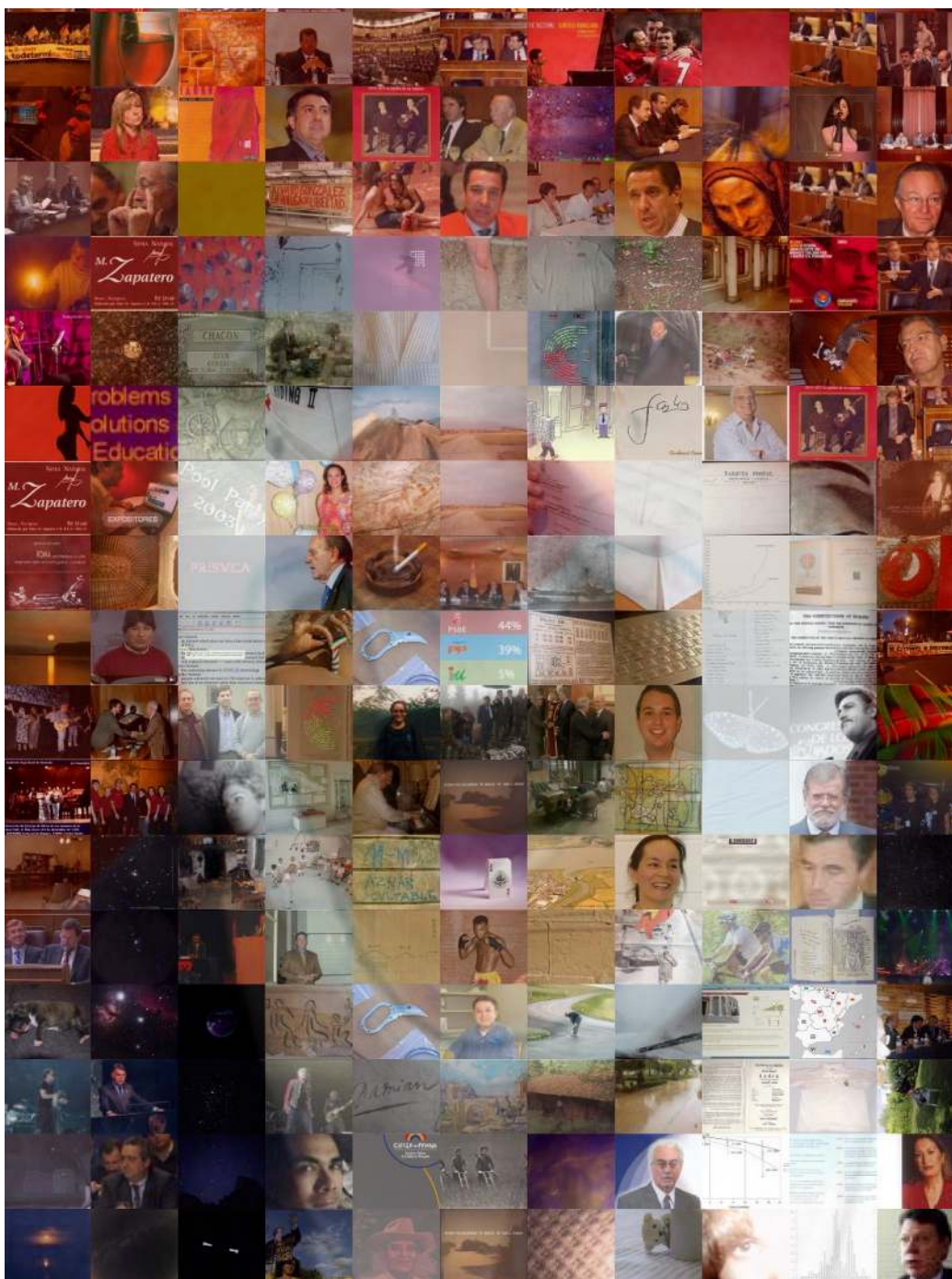


FIGURE 2 – Joan Fontcuberta, Googlegramme 30 : Clown (détail), 2006

Concluons – à titre d’hypothèse – que l’image composite hétérogène est un phénomène visuel qui thématise un changement profond de la culture contemporaine, encore plus fondamental que celui opéré par la culture de l’ordinateur dont Manovich nous a parlé : le déplacement d’une forme de pensée « arborescente » (linéaire, catégorielle et totalisante) vers une forme de pensée « rhizomatique » (relationnelle, trans-catégorielle et fragmentaire), pour reprendre les concepts développés par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux* (1980, 9-37). Ainsi, explorer l’histoire et les modes d’existence des images composites hétérogènes peut constituer un solide chemin pour comprendre la matérialisation culturelle d’une forme de pensée critique, notamment post-métaphysique et décoloniale.

Bibliographie

- Agamben, Giorgio. 2007. *Qu’est-ce qu’un dispositif?* Traduit par Martin Rueff.
- Aubert, Jean-Paul. 2010. « Images composites. Arts pluriels ». *Cahiers de Narratologie*, n 19. <https://doi.org/10.4000/narratologie.6157>.
- Bailly, Jean-Christophe. 2020. *L’Imagement*. Fiction & Cie. Paris : Seuil.
- Barthes, Roland. 1980. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Cahiers du cinéma Gallimard. Paris : Gallimard.
- Blanchard, Pascal, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch, Éric Deroo, et Sandrine Lemaire, éd. 2011. *Zoos humains et exhibitions coloniales. 150 ans d’inventions de l’Autre*. Paris : La Découverte.
- Braun, Martha. 2009. « La fotografía y las ciencias de la observación (1845-1900) ». In *El arte de la fotografía. De los orígenes a la actualidad*, Lunwerg. Barcelone.
- Daston, Lorraine, et Peter Galison. 2012. *Objectivité*. Traduit par Hélène Quiniou et Sophie Renaut. Fabula. Paris : Les Presses du réel.
- Deleuze, Gilles. 1983. *Cinéma 1. L’image-mouvement*. Collection ”Critique” 1. Paris : Editions de Minuit.
- . 1985. *Cinéma 2. L’image-temps*. Collection ”Critique” 2. Paris : Editions de Minuit.

- . 2011. *Différence et répétition*. PUF. Paris.
- . 2014a. *Nietzsche et la philosophie*. Paris : PUF.
- . 2014b. *Proust et les signes*. PUF. Paris.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. 1972. *Capitalisme et schizophrénie 1. L'Anti-Œdipe*. Paris : Éditions de minuit.
- . 1980. *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*. Paris : Éditions de minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 2008. « La emoción no dice “yo”. Diez fragmentos sobre la libertad estética ». In *La política de las imágenes*, Metales Pesados. Santiago de Chile.
- Dubois, Philippe. 1990. *L'Acte photographique et autres essais*. Paris : Nathan.
- . 2016. « De l'image-trace à l'image-fiction ». *Études photographiques*, n 34. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3593>.
- Durand, Régis. 1988. *Le Regard pensif. Lieux et objets de la photographie*. Essais. Paris : Éditions de la Différence.
- Eco, Umberto. 2015. *L'Œuvre ouverte*. Traduit par Roux de BézieuxChantal et André Boucourechliev. Paris : Seuil.
- Farocki, Harun. 2004. « Phantom Images ». *Public*, n 29 : 12-22.
- Flusser, Vilém. 2004. *Pour une philosophie de la photographie*. Paris : Circé.
- Fontcuberta, Joan. 2005. *Le Baiser de Judas. Photographie et vérité*. Arles : Actes Sud.
- . 2017. *Le Boîtier de Pandore. La photogr@phie après la photographie*. Paris : Textuel.
- Foucault, Michel. 1966. « La pensée du dehors ». *Critique*, n 229 : 523-46.
- Gell, Alfred. 2009. *L'Art et ses agents. Une théorie anthropologique*. Traduit par Olivier Renaut et Sophie Renaut. Paris : Presses du réel.
- Heidegger, Martin. 1973. *Qu'appelle-t-on penser ?* Traduit par Aloys Becker et Gérard Granel. Paris : PUF.

Jean, Marcel. 2005. « L'image composite. Une histoire de mutation ». *L'animation en question*, n 125. <https://www.erudit.org/fr/revues/images/2005-n125-images1105645/7775ac/>.

Lenot, Marc. 2017. *Jouer contre les appareils. De la photographie expérimentale*. Arles : Éditions photosynthèses.

Lugon, Olivier. 2001. *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Le champ de l'image. Paris : Macula.

Manovich, Lev. 2005. *El Lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Paidós comunicación 163. Barcelona : Paidós.

———. 2007. « Understanding Hybrid Media ». <http://manovich.net/index.php/projects/understanding-hybrid-media>.

Marin, Louis. 1993. *Des pouvoirs de l'image. Gloses*. L'Ordre philosophique. Paris : Seuil.

Masure, Anthony. 2014. « Le design des programmes, des façons de faire du numérique, thèse en Esthétique, spécialité Design, dirigée par Pierre-Damien Huyghe ». Thèse de doctorat, Paris : Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR Arts plastiques et Sciences de l'art. <https://www.anthonymasure.com/these>.

Nietzsche, Friedrich. 1988. *Crépuscule des idoles ou comment philosopher à coups de marteau*. Traduit par Jean-Claude Hémerly. Gallimard. Paris.

———. 2009. *Vérité et mensonge au sens extra-moral*. Traduit par Marc de Launay et Michel Haar. Folioplus philosophie, 139 : 19e siècle. Paris : Gallimard.

Rancière, Jacques. 2008. *Le Spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.

Rorty, Richard. 2017. *La Philosophie et le miroir de la nature*. Traduit par Thierry Marchaisse. Seuil. L'Ordre philosophique. Paris.

Rouillé, André. 2005. *La Photographie. Entre document et art contemporain*. Folio essais. Paris : Gallimard.

Sontag, Susan. 2008. *Sur la photographie*. Traduit par Philippe Blanchard. Paris : Christian Bourgois.

Tisseron, Serge. 2008. *Le Mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*. Champsarts 766. Paris : Flammarion.

Vauday, Patrick. 2008. *L'Invention du visible. L'image à la lumière des arts*. Collection "Le bel aujourd'hui". Paris : Hermann éditeurs.