

PROGRAMME « Images en transit – territoires et médiums »
JOURNÉE D’ÉTUDE « L’Image composite aujourd’hui »
Projet proposé par Damien Beyrouthy (ATER en Arts plastiques, LESA) ; date : jeudi 18 avril 2019

Fendre les images, fendre les choses. Les images composites peuvent-elles devenir des images pensives ?
Alejandro León Cannock

Versión Final

« Faites des cartes, et pas des photos... »
(Deleuze et Guattari, *Mil plateaux*)

Introduction [Diapositive 01]

01. Bonjour. Je voudrais remercier Damien de m’avoir donné l’opportunité de partager avec vous quelques intuitions lors de cette journée d’étude. Les réflexions sur l’image composite que je propose prennent racine dans le contexte de mes recherches autour de l’« image pensive », sujet de mon projet doctoral¹. **[Diapositive 02]**. Je vais lire ce petit texte et, au même temps, je montrerai quelques diapositives qui vont accompagner ma lecture.

I. Qu'est-ce qu'une image pensive ? [Diapositive 03]

A. Deleuze et la *noologie*. [Diapositive 04-05]

02. Je commencerai en disant quelques mots sur la problématique de la pensée, en m’appuyant sur la philosophie de Gilles Deleuze². Contrairement à l’exercice de la réflexion, celui de la pensée advient quand l’individu est confronté à quelque chose qu’il est incapable de situer dans un ordre de représentations défini. En ce sens, la pensée émerge comme le résultat d’une « rencontre » avec un évènement qui vient du « dehors » et qui nous frappe avec la force qui caractérise ce que nous ne sommes pas capables de catégoriser. Quand ce « noochoc », comme l’appelle Deleuze, advient, le monde perd son statut « objectif » et se fracture pour devenir « signe ». Face à cette expérience d’ouverture, l’individu est obligé de devenir un « égyptologue » afin de reconstruire le sens que le monde a perdu. Ainsi, ce qui « donne à penser » c’est, paradoxalement, la rencontre avec l’impensé.

03. Cette rapide caractérisation montre que, comme le disait Heidegger, notre état normal et moral est que nous ne pensons pas³. Cela ne doit pas nous surprendre car la

disposition « contre pensive » est nécessaire pour préserver le monde « qualifié véridiquement »⁴, comme l'affirmait Nietzsche, c'est-à-dire, connu et contrôlé. De cette manière, nous surmontons l'incertitude que comporterait une réalité non codifiée⁵. Afin de satisfaire cette nécessité, notre culture a développée différents dispositifs contre pensifs, parmi lesquels il faut placer, comme l'a dit Flusser, l'image technique de la photographie⁶. [Diapositive 06] Exercer un travail continu de la pensée serait une sorte de contradiction performative car l'existence humaine deviendrait alors impossible.

B. Vers une définition provisoire de l'image pensive

04. Cependant, malgré le fait que l'image photographique ait été plutôt utilisée comme un dispositif contre pensif, il est possible de trouver, comme plusieurs auteurs l'ont traité, des images capables de déclencher l'évènement de la pensée. [Diapositive 07-08] L'exemple le plus connu est certainement le « punctum » dont nous parle Barthes et qu'il définit comme un élément subversif qui nous *blesse* profondément, casse notre lecture rationnelle des images et, en conséquence, nous donne à penser⁷. Dans *Le regard pensif*, Régis Durand assure qu'il existe une forme particulière du visible photographique qui n'est pas réductible à son rôle de medium et qui, en conséquence, s'« ouvre à la perte » en donnant quelque chose à penser⁸. Quant à Rancière [Diapositive 09], il 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'art⁹. Par ailleurs, Didi-Huberman [Diapositive 10] soutient que, face aux « techniques de cécité » qui prolifèrent aujourd'hui dans les medias et qui sont destinées à empêcher la pensée, il est nécessaire « d'arracher une image aux clichés pour la retourner contre eux »¹⁰. Cela signifie produire un art de la « contre-information » ou de la pensivité. Finalement, Deleuze, dans ces études sur le cinéma affirme que l'image « pense », car elle véhicule, grâce au montage, le choc qui réveille le penseur qui dort en nous¹¹.

05. Evidemment, il faudrait analyser en détail la position de chacun de ces auteurs. Cependant, je voudrais simplement souligner qu'à ce stade de mes recherches, je suis convaincu que la « pensivité » n'existe pas comme une détermination objective inhérente à certaines images¹². Elle serait davantage un événement relationnel et donc dépendante d'éléments plus ou moins identifiables : d'abord, une image propice à court-circuiter la logique de la représentation ; puis, un spectateur sensible aux signes du

monde et enfin un contexte de monstration qui n'ancre pas les images dans des fonctions sociales fixes. [Diapositives 11-14]

06. Si la pensivité des images ne peut pas être réduite à une formule, je voudrais souligner du moins quelques traits basiques. J'affirmerai provisoirement donc qu'une image est pensive lorsqu'elle n'a pas été fabriquée pour représenter la réalité et qu'elle n'est pas conçue comme un document. C'est-à-dire si elle n'active pas immédiatement des processus de signification, d'information ou de communication. Ainsi, l'image peut être considérée comme pensive si elle n'est pas conçue comme la réponse à une question ; mais plutôt, comme la formulation d'un problème. De cette manière, l'image pensive peut être qualifiée comme une image qui ne ferme pas le monde, mais qui, au contraire l'ouvre. En conséquence ce type d'images ne peut pas être instrumentalisé ou mis au service d'entreprises qui visent à déterminer le monde telles que la presse, la science, la politique ou la publicité. L'image pensive semblerait plutôt appartenir au territoire critique de l'art.

II. L'image comme double-du-monde (ou, l'image document) [Diapositive 15]

07. Si comme nous l'avons suggéré, la pensée est un évènement extraordinaire, l'existence des images dotées de ce potentiel doit, elles aussi être exceptionnelle. L'étude de l'iconosphère contemporaine [Diapositive 16], mais surtout un regard rétrospectif porté sur l'histoire de l'image technique, démontrent que l'image hégémonique a toujours été un type d'image « contre pensif ». C'est-à-dire, une image dont l'ambition n'est pas de produire des « dissonances cognitives » chez le spectateur, mais plutôt de proposer une lecture particulière de la réalité. En m'appuyant sur le travail d'auteurs tels qu'André Rouillé, j'appellerai ce type d'image « image document »¹³.

[Diapositive 17]

08. Inutile de revenir plus en détails sur cette question qui a de nombreuses fois été développée par les spécialistes. Mais je voudrais insister sur le fait que c'est grâce à ces caractéristiques ontologiques¹⁴ que l'image document a pu être comprise comme une représentation fidèle du monde extérieur. De là, découle aussi l'importante valeur épistémologique qu'elle a eu dans les domaines de la science ou de la presse et qui est au principe de sa rapide dissémination au XIXème et au XXème siècle¹⁵. La conséquence

directe de cette propagation a été le « devenir image du monde »¹⁶ [Diapositive 18], qui s'exprime par l'ubiquité des images, leur omniprésence sur les écrans qui médiatisent et conditionnent tous nos rapports avec la réalité. Comme conséquence de ce « tournant iconique »¹⁷, pour reprendre les mots de Mitchell et Boehm, nos attentes face aux images (face à leurs pouvoirs) ont aussi été façonnées par leurs caractéristiques fondamentales : nous attendions, et nous attendons encore aujourd'hui, que les images techniques garantissent la véracité de ce qu'elles nous montrent¹⁸.

09. En revenant sur ces questions déjà connues, mon intention est de suggérer que l'image document est au service des forces métaphysiques dominantes depuis l'invention de la philosophie dans le monde grec. Ces forces, comme la philosophie héritière de Nietzsche l'a montré, sont guidées par le désir d'objectiver la réalité afin de mieux la connaître et de mieux la contrôler [Diapositive 19]. Suivant notre raisonnement, ce sont donc des forces contre pensives¹⁹.

III. Dans l'univers des images assemblées : l'image rebelle [Diapositive 20]

10. Cependant, on sait bien qu'il y a toujours quelque chose qui échappe aux modèles dominants [Diapositive 21]. Il serait en effet possible, comme plusieurs auteurs l'ont fait, de tracer une généalogie des images techniques « rebelles » qui ne répondraient pas à la logique de la pensée représentationnelle²⁰. Peut-être, en ce faisant nous trouverons un chemin vers l'univers des images pensives. L'un de ces récits alternatifs pourrait être celui des « images assemblées ». Ce concept provisoire regroupe une large gamme de formes visuelles, qui va des premiers photomontages et surimpressions du XIXème siècle [Diapositive 22] aux images mosaïques produites par ordinateurs [Diapositive 23], en passant par les collages des avant-gardes²¹ [Diapositive 24]. Nous pouvons parler d'« images assemblées » dès lors que nous sommes face à une espace visuel résultant de la combinaison des formes visuelles déjà existantes. Comme nous le verrons, cette caractérisation est aussi à la base de la définition de l'image composite numérique²² [Diapositive 25].

11. En ce sens, et contrairement aux images documents, les images assemblées ne cherchent pas à reproduire une réalité pré-donnée. « Coller » différentes images est un geste qui vise à créer de nouveaux agencements visuels avec l'intention de modifier notre

perception du monde et, avec cela, le monde lui-même²³. Nous nous situons donc dans une logique de création propre au règne de l'imaginaire plutôt que dans une logique de reproduction propre au règne de l'entendement. Cependant, précisons que caractériser ces images comme produits de l'imagination ne signifie pas qu'elles s'opposent à la « réalité ». Tout au contraire, l'histoire nous a montré que ce type d'image a le pouvoir de façonner idéologiquement et matériellement notre subjectivité²⁴. Les images assemblées ne sont pas, en conséquence, des images du réel et du passé, mais du possible et de l'avenir.

12. Or, posséder cette puissance créatrice ne les rend pas nécessairement critiques [Diapositive 26]. La reproduction de la réalité par le biais des images peut être effectuée afin de nous affranchir d'une situation de domination ou au contraire pour nous soumettre encore davantage dans un rapport de pouvoir. C'est en raison de cette prétendue neutralité éthico-politique que les images ont été utilisées dans des contextes dogmatiques comme la propagande politique et, en même temps, dans des contextes critiques comme celui de l'art d'avant-garde. Cela veut dire que les images assemblées peuvent être utilisées pour produire une ouverture critique du monde (« pensivité ») et, aussi, pour générer une fermeture idéologique du monde (« contre pensivité »).

13. En outre, bien que le territoire des images assemblées soit très vaste, nous pouvons faire une distinction entre deux sous-espèces. D'un côté, celles qu'ont été explicitement faites pour montrer sur leur surface leur caractère construit, car c'est dans la visibilité de leurs « coutures » qu'elles puisent leur signification et leur pouvoir. Le fondement opératoire de ces images, tant sémantique que pragmatique, réside dans le « choc » qui se passe « entre » leurs éléments constitutifs. Par exemple, les collages de Martha Rosler [Diapositives 27] mettent en jeu des éléments hétérogènes afin de susciter chez le spectateur la nécessité de produire un « sens cohérent » qu'il ne trouve pas directement dans les images. De ce point de vue, ces images ont une puissance pensive car leur structure formelle nous force à produire une signification pour rendre intelligible un acte de perception et de cognition que, sinon, resterait incohérent.

14. Néanmoins, il existe, de l'autre côté, un groupe d'images assemblées qui se caractérise par le fait qu'elles occultent leur nature construite en produisant un espace de représentation homogène et réaliste. Dans ce cas, l'important n'est pas ce qui se

passe « entre » les images (car c'est invisible !), mais plutôt ce qui se passe « grâce » à elles. Par exemple, dans le cas de [Diapositives 28] Francis Galton ou de Bowditch, « l'effacement de coutures » fait partie de sa méthodologie de recherche afin de produire des connaissances sur la nature humaine. D'autre part, dans les assemblages de [Diapositives 29] Henry Peach Robinson « l'effacement de coutures » permet de créer des images artistiques similaires à celles de la tradition de la peinture historique. D'une façon ou d'une autre, les images qui appartiennent à ce groupe, montrent une représentation qui aurait pu être prise directement dans le monde. Cependant, malgré leur « réalisme », le caractère fictif de ces images normalement n'est a priori pas un secret car nous en connaissons les contextes originaux de monstration²⁵. En ce sens, bien que notre perception puisse nous tromper, notre entendement est capable de nous « corriger » pour arriver à un « acte cognitif » adéquat à la nature de ce que nous sommes en train de regarder.

15. Cependant, dans ce groupe il y a encore un autre sous-groupe d'images qui refoulent complètement leur nature assemblée afin donner l'impression que leur contenu aurait été vraiment tiré du réel. Si, en suivant des auteurs comme Gell²⁶ ou Mitchell²⁷, nous pensons aux images comme des organismes vivants dotées d'un certain degré d'« intentionnalité », alors il faudrait se demander : que veulent ces images ? Mon hypothèse c'est qu'elles visent à être reçues par les spectateurs comme des images documents. C'est pour cela que ces images ont été beaucoup utilisées spécialement dans le domaine de la propagande politique, comme dans le célèbre cas du sénateur étatsunien [Diapositive 30] Millard Tydings, analysé par Barthes dans *Le message photographique*²⁸. Nous pourrions dire que ces images sont faites pour tromper les citoyens et fixer une croyance fausse en eux. Donc, qu'elles sont des images contre pensives par excellence.

IV. L'image composite aujourd'hui [Diapositive 31]

17. En nous appuyant sur la classification que nous venons d'effectuer, les images composites font partie, depuis leur invention, des images assemblées, spécialement de celles qui tendent à produire une représentation visuelle homogène et réaliste²⁹ [Diapositives 32]. Aujourd'hui, cependant, à partir de la révolution informatique, elles ont remplacé aux images documents en devenant ainsi hégémoniques dans les différents

domaines sociaux³⁰. Quelles conséquences philosophiques dérivent de ce renversement des positions ? [Diapositive 33-34]

18. D'abord, d'un point de vue ontologique, le genre d'image où la réalité est en train de se (re)produire n'est plus une image qui opère comme «double-du-monde ». Par conséquent, on pourrait dire avec Dubois que les images qui peuplent notre « iconosphère » ne nous offrent plus la « trace » d'un référent, mais une « fiction »³¹. Il faut souligner, cependant, que ces simulations ne sont pas des illusions, mais au contraire des puissantes sources de réalité.

19. Dans ce contexte de simulation généralisée, d'un point de vue esthétique, nous sommes confrontés la plupart du temps à des images composites qui conservent une surface homogène et un aspect photo-réaliste. Il s'agit d'images qui, malgré le fait qu'elles aient une ontologie radicalement différente, gardent une apparence similaire à celle des images document.

20. Comme conséquence de cette continuité visuelle, ces images créent chez les spectateurs, d'un point de vue phénoménologique, des attentes semblables à celles qu'elles ont eues depuis l'invention de l'image technique.

21. À cause de cela, d'un point de vue épistémologique, nous ne voyons pas dans les images composites l'expression d'une « production fictive du monde », mais, comme toujours, « une reproduction fidèle du monde ». Cela signifie qu'il y a un décalage entre ce que sont les images et ce que nous attendons d'elles : elles sont des fictions, mais nous les voyons comme des témoignages.

22. D'un point de vue politique, une conséquence importante est le métissage total entre l'iconologie et l'idéologie³². Aujourd'hui, les images n'aident pas seulement, comme elles l'ont fait au cours du XXème siècle, à diffuser des idéologies. En cachant leur infrastructure artificielle liée aux intérêts et aux relations de pouvoir, pour montrer une surface prétendument neutre en tant que « prise du réel », elles mettent en jeu le fonctionnement typique de l'idéologie. En ce sens, elles transmettent une fiction utile pour certains groupes comme s'il s'agissait d'une vérité valable pour tous.

23. Il faut signaler aussi, d'un point de vue fictionnel, que, même les images composites les plus « fantastiques » sont, généralement, des images soumises à la logique de la

représentation. En effet, on ne doit pas interpréter le « réalisme » seulement comme l'adéquation entre l'image et le monde extérieur, mais aussi comme la cohérence des éléments à l'intérieur d'une image qui crée son propre « monde alternatif ». Les super productions de Hollywood (Star Wars), par exemple, utilisent les ressources de l'image composite avec l'intention de renforcer l'« idéologie du confort cognitif ». Elles ne demandent aux spectateurs que croire en leur rationalité interne.

24. Nous pourrions dire, très provisoirement, que, d'un point de vue noologique, le mode d'existence des images composites aujourd'hui est davantage « contre pensif » puis qu'elles offrent, avec le même esprit que le faisaient les images documents, une image du monde surdéterminée.

V. En guise de conclusion [Diapositive 35]

25. Au cours de l'époque de l'hégémonie de l'image document, comme aujourd'hui sous l'hégémonie de l'image composite, la condition normale et la plus répandue des images dans le champ social c'est celle de la contre pensivité. Cette prééminence ne doit pas nous surprendre car, comme nous avons déjà suggéré au départ, l'exercice de la pensée va contre notre propre homéostasie en tant qu'espèce grégaire qui cherche la stabilité.

26. Cependant, cette conclusion ne doit pas nous amener à une position sceptique ou cynique. Il faut croire en la possibilité de libérer la puissance pensive des images pour pouvoir déclencher un geste critique. Il fut un temps où l'on pensait que l'art était le territoire adéquat pour produire ces « dispositifs » capables de bouleverser l'image du monde établit. Cependant, je pense que l'art contemporain, colonisé par le marché et fermé sur un formalisme narcissique, a fini par être complètement colonisé par les forces contre pensives. Mais, si ce n'est pas dans l'art, alors où ? Quelle est la terre propice pour faire germer cette puissance refoulée ? Peut-être elle n'existe pas encore. Il faudrait « fendre les images pour fendre les choses », seulement de cette façon nous pourrions créer le peuple qui nous manque. **[Diapositive 36]**

Notes :

¹ Par l'instant le titre de mon projet de thèse c'est : « Théorie et méthode pour la production d'un dispositif esthétique de pensivité ».

² J'ai abordé dans mon thèse de master en Philosophie cette problématique dans l'œuvre de Gilles Deleuze ([Gilles Deleuze : La pasión del pensamiento. Fundamentos para una práctica de libertad](#), 2009). Nous pourrions dire que, de certain façon, toute la philosophie de Deleuze a été un essai pour nous offrir une « nouvelle image de la pensée », mais qui soit une « pensée sans image ». Cependant, nous pouvons indiquer quelques passages notables : le troisième chapitre de *Différence et répétition*, la dernière partie de *Proust et les signes*, la dernière section du troisième chapitre de *Nietzsche et la philosophie*, et le chapitre 7 de *L'image-temps. Études sur le cinéma 2*. Pour sa part, *Mil plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2* n'est pas seulement une théorisation sur une nouvelle façon de penser, mais aussi en mise en acte de cette pensée.

³ Martin Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser ?*, Presses Universitaires de France, Paris, 1973.

⁴ La problématique de la production de « vérité dans le langage » et de la création d'un « monde vérifique » on la retrouve dans textes comme *Le crépuscule des idoles* et *Vérité et mensonge au sens extra-moral*.

⁵ *L'anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie 1* de Deleuze et Guattari peut être interprété comme une analyse de la société en tant que système de codification et décodification de fluxes.

⁶ Le control de la réalité entourant a été toujours un des objectifs fondamentaux de la civilisation occidentale. La pensé métaphysique est l'expression la plus dépurée de cette esprit de domination. Sur la photographie comme dispositif de codification du réel voir Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México D.F.: Editorial Trillas, 1990. Sur la problématique des « dispositifs » voir Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Paris : Payot et Rivages, 2007 ; Deleuze, Gilles, *Foucault*, Barcelone : Paidós, 1987 ; et Déotte, Jean-Louis, *¿Qué es un aparato estético?* Benjamin, Lyotard, Rancière, Santiago de Chile : Metales Pesados, 2012.

⁷ « Au fond la Photographie est subversive, non lorsqu'elle effraie, révulse ou même stigmatise, mais lorsqu'elle est pensive » (Roland Barthes, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Gallimard : Paris, 1980, p. 65).

⁸ « (...) 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 » (Régis Durand, *Le Regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, Paris : Les Éditions de la Différence, 1988, p. 14).

⁹ « Une image pensive, c'est alors une image qui recèle de la pensé non pensé, une pensé qui n'est pas assignable à l'intention de celui qui la produit et qui fait effet sur celui qui la voit sans qu'il la lie à un objet déterminé. (...) Cette indétermination remet en cause l'écart que j'ai essayé de marquer ailleurs entre deux idées de l'image : la notion commune de l'image comme doublé d'une chose et l'image conçue comme opération d'un art », (Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions : Paris, 2008, p. 115)

¹⁰ "La emoción nos sobrecoge con fuerza frente a ciertas imágenes ante las cuales nos encontramos, de alguna manera -aunque en un tiempo cada vez menos diferido- como los espectadores de un naufragio. La actitud filosófica no consiste en desviar la mirada ante esas imágenes para deshacerse de la emoción -que efectivamente nos desorienta, nos extravía- sustituyendo a ella una explicación racional. Consistiría más bien en fundar esa explicación, su racionalidad misma, en la mirada y la emoción en que se trama esa experiencia". Georges Didi-Huberman, "La emoción no dice "yo". Diez fragmentos sobre la libertad estética", en: *La política de las imágenes*, p. 46. Nous pourrions dire que toute l'œuvre de Didi-Huberman c'est un effort pour comprendre la « vie des images » et, dans cette exploration, une de ses préoccupations les plus importantes c'est, précisément, comprendre comment les images sont capables de penser et donner à penser. Pour lui, cela se fait notamment au travers de l'opération du montage. Voir, particulièrement, la série des publications *L'œil de l'Histoire*.

¹¹ Es esta capacidad, esta potencia, lo que el cine pretende darnos al comunicarnos el choque. Es como si el cine nos dijera: conmigo, con la imagen-movimiento, no podéis escapar al choque que despierta en vosotros al pensador" (Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona : Paidós, p. 210).

¹² Ce point c'est, peut-être, un des aspects les plus importantes de ma recherche. N'est pas facile déterminer si la pensivité peut être comprise comme une qualité objectif de certains images, ou comme un évènement complètement contingent, ou comme le résultat des variables contextuelles.

¹³ « Contrairement à la photographie-expression ou à la photographie-matériau, que l'on abordera plus loin, 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 étranger, 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 » (André Rouille, *La photographie. Entre document et art contemporaine*, Gallimard, 2005, p. 73). La question de l’image photographique comme « document » est, peut-être, une des plus discutées toutes au long de l’histoire du médium. La liste des auteurs qu’ont abordé cette problématique c’est très large, donc je voudrais simplement mentionne deux abordages très importantes mais avec des intentions différents : Philippe Dubois, *L’acte photographique et autres essais*, Paris : Nathan, 1990, et Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D’August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula.

¹⁴ Bazin, André, “Ontología de la imagen fotográfica” (1945), en: *¿Qué es el cine?*, Madrid: Ediciones Rialp, 1990.

¹⁵ Les rapports entre science et photographie tout au long du XIXème siècle sont clés pour comprendre la légitimation et diffusion de la photographie dans tout le monde. Voir Braun, M. (2009), “La fotografía y las ciencias de la observación (1845-1900)”, dans Gunther, A. y Poivert, M. (eds.), *El arte de la fotografía. De los orígenes a la actualidad*, Barcelona : Lunwerg, p. 149.

¹⁶ Martin Heidegger, « L’époque des “conceptions du monde” », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962 ; Alejandro León Cannock, *El devenir imagen del mundo*, España, Muga, 2017.

¹⁷ Ce tournant a été théorisé au même temps dans les années quatre-vingt-dix pour W.J.T Mitchell et pour Alfred Böhme. Voir W. J. T Mitchell, *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, et Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?*, Múnich: Fink, 1994.

¹⁸ La question des « attentes » face aux images me semble très importante. Dans les dernières années il y a eu nombreuses réflexions autour des pouvoirs des images (Horst Bredekamp, *Théorie de l’acte d’image*, Paris, La Découverte, 2015 et David Freedberg, *Le pouvoir des images*, Paris : Gérard Monfort, 1998) et aussi sur ses désirs (W.J.T. Mitchell, *Que veulent les images ? – Une critique de la culture visuelle*, Paris : Les presses du réel, 2014). Cependant, nous n’avons pas eu des réflexions axées sur les attentes des spectateurs face aux images, c'est-à-dire, sur les croyances inconscientes que les individus ont face à déterminés types des images. Il me semble que la théorie anthropologique de l’art d’Alfred Gell peu nos éclairer en cette direction grâce au concept de « abduction ».

¹⁹ Voir note 5.

²⁰ Il faudrait faire une histoire des discontinuités, des images marginalisées. Certains auteurs ont déjà initié ce chemin, comme Clément Cheroux et ses « *fautographies* » et Marc Lenot et son idée de « jouer contre les appareilles ».

²¹ Il faudrait imaginer une histoire, mais aussi une typologie des images assemblées.

²² Voir note 30.

²³ Nous pourrions dire de la différence entre les images document et les images assemblées ce que Gilles Deleuze disait sur la différence entre la pensée arborescent et la pensée rhizomique en *Mil Plateaux*.

²⁴ C'est son la propagande politique et la publicité qui ont mieux comprise le pouvoir des images construits pour influencer les croyances des spectateurs. C'est pour cela que les artistes critiques des années soixante-dix, les post-conceptualistes, ont soutenu que les images étaient un champ idéologique où devait se dérouler la bataille critique. Voir le travail de Kruger, Prince, Rosler, etc.

²⁵ Cela montre l’importance du contexte, du espace discursif comme disait Rosalind Krauss, pour pouvoir avoir une lecture complet et complexe d’une image.

²⁶ Alfred Gell, *L’art et ses agents – Une théorie anthropologique*, Paris : Les presses du réel, 2009.

²⁷ W.J.T. Mitchel, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, Paris : Les presses du réel, 2014.

²⁸ Roland Barthes, *Le message photographique*, dans *Communications*, année 1961, 1, pp. 127-138.

²⁹ Cfr. Manovich 2007 : p. 2 ; Manovich 2005 : pp. 191-193, 194, 198, 201-202, 2010 et 2012 ; Jean 2006 : p. 12 ; Aubert 2010 : p. 2. ; Masure 2014 : p. 2012-2014.

³⁰ Le changement de l’image argentique à l’image numérique c'est la transformation la plus important dans le domaine de la photographie mais aussi dans l’univers des images en général. Une question qu'il faut discuter c'est si les conséquences philosophiques que se suivent de cette révolution sont les mêmes que nous pouvons adjudiquer à l’image composite, ou si celle-ci produit des transformations singuliers.

³¹ Question important que les auteurs discutent il y a déjà quelques années. Voir les positions de Debord ou Baudrillard sur ce sujet.

³² Voir W.J.T. Mitchell, *Iconologie : Image, texte, idéologie*, Paris : Les Prairies ordinaires, 2009.