

Le devenir-littérature de la photographie

Denis Roche, poète telquelien remarque en 1982 dans son ouvrage intitulé *La disparition des lucioles* : « la littérature de la photographie, c'est la photographie elle-même » (Roche 1982 : 5). Que signifie cette affirmation prétentieuse ? Comment la photographie en soi peut-elle devenir littérature ? Quels changements de paradigmes se sont mis en place depuis les années 1980 pour que cette affirmation ne nous paraisse plus si surprenante de nos jours ? Ce changement de paradigme notable concerne plusieurs disciplines et de nouveaux termes et théories pullulent dans tous les domaines impliqués, dont nous tâcherons de faire le tour.

Tout d'abord, un changement s'est opéré concernant le rôle et l'usage de l'image, et tout particulièrement son statut par rapport au texte. Dans les années 1990 Mitchell et Boehm avaient déjà reconnu le rôle grandissant des images dans les médias (journaux et télévision), phénomène qu'ils décrivent sous les termes du « tournant iconique » ou « tournant picturale » (Mitchell 1994a ; Boehm 1994). A cette même époque les « visual studies », reconnus dans les cercles académiques, ont montré que la vision même est culturellement codée, historiquement variable (Mirzoeff 1999) et en interaction constante avec d'autres zones sensorielles. La vision n'est plus pensée comme un phénomène statique et passif mais comme entrant dans un processus de fabrication du visible. L'image est soumise à un travail de déchiffrement selon l'approche phénoménologique. Ainsi que Husserl le constate : « tout visible est entouré de « non-vu » (*Un-sichtig*), c'est-à-dire d'un visible en puissance »¹ (Joschke 2011 : 3). Le tournant pragmatique favorise l'étude de l'image du point de vue de sa réception, reconnaissant son aspect dynamique :

Dans cette perspective la lecture de l'image n'est donc pas statique, mise au service d'une finalité interprétative préconstruite par des discours savants. Elle réinscrit au contraire le voir dans un vivre, dans un cheminement cognitif qui n'apparaît dans toute son évidence qu'à celui qui l'a effectué. (Demougin 2002 : 19)

Les théories de l'image accentuent également la performativité de l'image, elle n'est plus uniquement appréciée pour ce qu'elle représente (dans sa construction et déchiffrement complexe) mais l'usage dans lequel elle prend acte. Le développement et la propagation d'Internet et surtout ceux du web 2.0 (le web sémantique) ont contribué à instaurer la culture de l'image, dont les principaux traits tel que le démontre André Gunther dans *L'image partagée* résident dans le fait que les images sont entraînées dans l'échange et l'interaction, car les plateformes de partage facilitent l'autoproduction, la diffusion à distance et la consultation directe des contenus visuels (Gunther 2009). Le tournant numérique accentue la flexibilité, l'omniprésence et l'utilité de l'image (Boehm et Mitchell 2009 : 107), ainsi que son instabilité, sa versatilité et son caractère thaumaturgique (Vial 2016). Avec Internet le visible devient

¹ Sur les approches philosophiques de l'image voir Morizot 2005.

une construction qui est soumise à la logique de la viralité et du buzz, plus une image est vue plus elle va être mise en avant par les algorithmes pour la rendre visible (Gunther 2009).

La reconnaissance de l'image et la démocratisation de son échange paraissent mettre fin à une méfiance, qui découlait, entre autres, du caractère populaire des représentations visuelles, car compris même par les illettrés. Ce débat qui remontait jusqu'à l'Antiquité et à la célèbre formule – *ut pictura poesis* – d'Horace montre que l'image fut toujours considérée en opposition à la verbalité, et le débat concernait à savoir qui de l'art visuel ou de la littérature sait mieux représenter le monde. La rivalité et la hiérarchie des deux médiums n'ont pas disparu pour autant (surtout dans le domaine de la littérature) même si dans l'usage il est devenu plus facile d'échanger des images ou de faire figurer les deux médiums conjointement ou imbriqué l'un dans l'autre. Si le « tournant iconique » est pensé en complément au « tournant linguistique », selon Boehm (2008) ce changement de paradigme s'est accompagné d'une prise de conscience que le domaine du « logos » ne concerne pas uniquement le langage, mais doit être compris au sens élargi, incluant une dimension iconique. C'est dans ce sens dernier que Bernard Stiegler en passant par le concept de la métaphore parle de la photographie comme d'un texte, en accord avec le philosophe Vilém Flusser (1983), qui soutient que les images techniques sont toutes basées sur des concepts, dont la logique ne peut être démontrée qu'à travers l'image.

Parallèlement au tournant iconique un changement s'est opéré vis-à-vis du statut de la photographie. Comme le notait Denis Roche, il s'agissait bien là aussi d'une affaire de classe² :

Il faut tout de même s'étonner de la relation amoureuse établie depuis des siècles entre la littérature et la peinture et s'étonner encore plus, que depuis l'invention de la photographie, cette relation n'ait fait que croître tandis qu'il ne vient quasiment jamais à l'idée d'un écrivain d'écrire sur la photographie. En d'autres termes : d'où vient que l'écrivain soit si préférer de peinture et jamais de photographie (affaire de classe ?). (Roche 1982 : 52)

La méfiance envers la photographie provenait avant tout de son statut d'« art moyen » (Bourdieu 1965). Le fait d'être utilisée par tout un chacun et son degré de réalisme ont pendant longtemps freiné son acceptation dans le domaine artistique. La mécanique de l'appareil photo, l'immédiateté de l'image créée « *sine manu facta* » était comparé à la manualité et au lent travail artisanal de la peinture. Le paradigme de la post-photographie plus qu'une simple reconnaissance ou remise en question de l'indicialité de la photo traduit le changement de ce que Rosalind Krauss nomme la déstabilisation de la vérité (Krauss 1993 : 145). L'arrivée de la photographie numérique a fait prendre conscience que le degré de vérité d'un cliché, n'est pas inhérent au médium, mais elle est conditionnée par son usage (Schaeffer 1987 ; Soulage 1998) et les situations de communication dans lesquelles elle est impliquée. Les théories photographiques qui jusqu'alors tentaient de définir le

² Un autre auteur, promoteur de la photographie, Michel Tournier note également que les romanciers accepteraient bien qu'on illustre leurs œuvres, mais ils ne se prêteraient pas volontiers au rôle de commentateurs (Tournier 1982).

médium sur le modèle linguistique (Barthes 1961, 1964, 1980 ; Peirce³ 1978 ; Dubois 1983) ont été remises en cause. Du point de vue pragmatique la photo peut fonctionner comme preuve (reposant sur l'indicialité), comme ressemblant à l'original (reposant sur l'iconicité) ou être symbolique :

La photographie domestique, artistique ou publicitaire révèle le véritable usage possible de la photographie : on peut toujours lui donner un autre sens ; mieux, son destin social et historique est même d'acquérir d'autres sens ; ainsi la photo de Newton, qui servit d'abord pour la publicité des parfums Rochas, puis pour la couverture du livre de Tisseron *L'érotisme du toucher des étoffes*, est exposée dans un musée et peut être une photo domestique pour le mannequin photographié. (Soulages 1998 : 229)

On pourrait tout aussi citer Susan Sontag qui décrit la même idée dans son livre *Sur la photographie* : « Du fait que chaque photographie n'est qu'un fragment, sa charge morale et émotive dépend de son point d'insertion. Une photographie n'est pas la même suivant les contextes dans lesquels elle est vue... » (Sontag 1983 : 131–132) La personne qui regarde va toujours interpréter l'œuvre selon le contexte, mais aussi selon son imagination et son inconscient investissant l'image. Le paradoxe de la photographie pour Soulage, mais aussi son intérêt, découle du fait que l'acte est irréversible, mais son interprétation est inachevable, ce qui va de pair avec les théories de l'image qui s'orientent vers une approche pragmatique et définissent le médium du point de vue de la réception. Roland Barthes (1980), quant à lui, reconnaît par la notion du « punctum » l'attrait émotif et subjectif de la photographie. Une envie d'images, de clichés paisibles et apaisants ou au contraire d'images choquante caractérise l'internaute moyen qui flâne sur le web.

Les études de communication et les théories des médias enregistrent à leur tour ce changement de paradigme démontrant le fait que les pratiques artistiques transdisciplinaires et transmédiatiques ont bouleversé les distinctions nettes et ont remis en question la possibilité même de définir un médium centré sur ses propriétés inhérentes, tel que McLuhan (1968) l'avait démontré. Plusieurs termes et théories tentent de définir ce phénomène : Henry Jenkins (2007) introduit le terme de *narration transmédia*, Petersen (2007) fait appel au terme de *cross-média*, Boumans (2005) parle de *média hybride*, ou encore Miller et Madianou (2012) de *polymédia*. Si ces termes se réfèrent plus ou moins à la même chose selon Nyerges (2016) la diversité des noms serait simplement due au désir de colonisation d'un nouveau champ de recherche. Le terme *postmédia* de Lev Manovich (2017), tout comme la notion de *post-photographie* (Mitchell 1994c), voire de *post-post-photographie* (Tietjen 2018) mettent l'accent sur le changement de paradigme, sur la nouveauté de ce phénomène culturel et social.

Inspirées par les théories des médias, les études littéraires ont introduit à leur tour les termes d'*iconotexte* (Montandon 1990), de *littérature hétérogène* ou d'*œuvre hybride* (Conan 2003), d'*imagetexte* (Mitchell 1994b) en littérature anglosaxon, ou encore pour le champ spécifique de la photographie le terme de

³ Une partie des manuscrits de Peirce fut rassemblée après sa mort et publiée dans plusieurs volumes sous le titre *Collected Papers 1931–1935* (Cambridge : Harvard University Press, 1960–65). La traduction française ne paraît qu'en 1978 ce qui explique la reconnaissance tardive de son œuvre.

*photolittérature*⁴ pour décrire des œuvres où le texte littéraire en compagnie d'autres médiums (image, photographie, musique, vidéo, film, danse, performance, etc.) forme une totalité insécable, dont le sens se crée dans l'entre-deux des médiums, chacun infléchissant le sens de l'autre, et déformant mutuellement leur sens premier par la juxtaposition. Le sens est formé dans ce terrain vague qui implique une dimension non formulable et non définissable par les mots.

Mais communique-t-on de la même manière avec ou sans les mots ? La communication visuelle existe-t-elle en soi ? Ne prend-elle pas toujours corps dans les mots ? L'image est dérangeante, car à l'opposé du langage, elle est une entité difficilement divisible en constituants inférieurs. Kibédi Varga affirme d'ailleurs que la communication visuelle et la communication verbale ne peuvent être séparées qu'au niveau philosophique : « La communication intentionnelle et consciente ne peut jamais se passer des deux sens privilégiés, mais ceux-ci ne se présentent pas toujours simultanément » (Kibédi Varga 1989 : 91). Les différentes aires sensorielles du cerveau sont richement interconnectées de manière très complexe, la lecture d'un texte suscite des images mentales, ainsi que la vue des images ou l'écoute de la musique font naître en nous des sensations, la reconnaissance de formes et le repérage de la relation que ces formes entretiennent entre eux, mais aussi l'identification des concepts ou symboles sous-jacents.

Il en découle l'extension du fait littéraire, une prise de conscience que la littérarité peut dépasser le domaine strict du langage. Magalie Nachtergaele (2017) qualifie ce phénomène de déplacement par le terme de *néolittérature* désignant un corpus littéraire transmédial, présentant des formes « hors du livre », « à la marge » et « expérimentales ». Le préfixe « néo » est choisi délibérément non seulement en référence avec la volonté de renouveau esthétique des mouvements d'avant-gardes, mais en se référant au nom du personnage principal de *Matrix* (Andy et Lana Wachowski 1999). Il inclue ainsi la raison d'être de ce changement de paradigme, notamment la montée de l'influence de la pop culture et le tournant numérique, tout ce qu'inclue le devenir quotidien du virtuel et des simulacres (Baudrillard 1981) : « [...] Néo dit aussi le prophète, (qui) a la capacité de vivre autant dans le monde de l'illusion de la matrice que dans la réalité. Un être métalectique et transmédial qui, dans la matrice numérique, est une image vivante de lui-même » (Nachtergaele 2017 : 3). Nachtergaele souligne que valoriser les formes littéraires non pas canoniques mais créatives nécessite de nouveaux paradigmes de lecture et d'analyse mêlant les outils littéraires contemporains à ceux des arts visuels. Nous retournons alors à notre questionnement initial comment la photographie en soi peut-elle devenir littérature ?

Selon Jan Baetens (2018) la photographie défie la littérature sur trois niveaux. Le plus évident est celui de la narration. Le cinéma, le roman-photo, ou encore les jeux vidéo ont prouvé qu'une histoire peut se développer de manière très complexe en se privant de mots. Il n'est alors qu'une question d'approche si ces œuvres sont considérées comme littéraires ou non. Baetens mentionne dans cette catégorie le roman-photo *Droit de regards* de Marie-Françoise Plissart (1985) qui

⁴ Voir à ce propos le site <http://phlit.org>, le Répertoire de la Photolittérature Ancienne et Contemporaine qui regroupe les études concernant le phénomène photolittéraire et les œuvres photoillustrées.

dans le sillage du Nouveau Roman cherchait à anoblir et détourner un genre méprisé et à l'eau de rose. L'autre domaine dans lequel la photographie intervient dans la littérature jusqu'à s'y confondre est celui du hors-livre : les performances littéraires, les lectures publiques, l'iconographie de l'écrivain (qui implicitement ou explicitement intervient dans la création de l'œuvre), ou encore les nouvelles formes et supports comme la littérature numérique ou la littérature qui s'expose, ce sont autant de terrains nouveaux exploités et colonisés par les écrivains. Dès lors que l'œuvre est considérée comme un processus ou une dynamique (ce qui correspond au troisième niveau selon Baetens) la recherche de nouvelles formes (non canonisées), de nouvelles combinaisons entre texte et image devient l'enjeu premier de la littérature.

L'œuvre de Denis Roche joue sur les incessants allers-retours entre les deux médiums. Ce qui est particulier dans l'œuvre de ce poète telquelien c'est que cette dernière évolue justement en parallèle aux théories photographiques, elle se développe conjointement avec la croyance en l'indicialité de la photographie, en la montée du courant photobiographique, aux préoccupations sémiologiques de Barthes, pour parvenir à travers sa propre pratique photo-poétique au même constat que la post-photographie, à savoir l'utilisation métaphorique de la photo.

*Notre Antéfixe*⁵ est son premier livre dans lequel il explore le devenir photographie d'un texte et le devenir poésie d'un ensemble de photographies. Le texte qui y figure emprunte sa méthode d'écriture à la photographie, comme le précise Denis Roche dans la préface intitulée *Entrée des machines* (Roche 1982 : 55). Chaque ligne du texte est le prélèvement d'un texte déjà écrit, qui est déposé ligne après ligne pour provoquer un effet d'empilement. Le texte déjà écrit est cadré, découpé et prélevé pour ensuite être déposé pour former une empreinte.

Le résultat final, l'empilement de bribes constitue un portrait, car le matériau de base consiste en des textes de toutes sortes appartenant au couple : des livres qu'ils sont en train de lire, des brochures de publicité ou fragments de journal intime. *Notre Antéfixe*, qui propose un portrait-autoportrait du couple peut se lire alors comme un :

[...] chant d'amour et de désir (de savoir et de technique) dont l'axe « narratif » principal est celui de la relation entre les deux corps et les deux prénoms du couple auteur-personnage du texte : voyages, lectures et amour (font) sont la vie et le roman du couple, et la matière même du texte (Gleize 1983 : 263).

Le texte est ainsi traité comme une photographie jouant sur une lecture discontinue où les bribes se font écho et suscitent des images mentales en mobilisant d'autres aires sensorielles, la vision haptique, des effets auditifs, qui selon Jean-Marie Gleize provoquent un effet masturbatoire⁶.

⁵ *Notre Antéfixe* fut d'abord publié en 1978 chez Flammarion avec une série de 40 photos et une préface intitulée « Entrée des machines ». Puis la préface et le texte sont republiés dans *Dépôts de savoir et de technique* en 1980, mais sans les photos, et finalement la préface toute seule, sans le texte et sans les photos, fut reprise dans *La disparition des lucioles* en 1982.

⁶ Voir à ce propos la technique de visualisation que nous avons élaboré (Pal 2018).

Notre Antéfixe est suivi d'une série de photographies dans une section intitulée : « Photographies, Autoportraits au déclencheur à retardement ». Les photos ne sont pas empilées les uns sur les autres comme dans le cas des bribes de textes, mais au contraire elles sont étirées à l'horizontale comme l'écriture : un cliché figure sur chaque double page accompagné d'une légende indiquant la date et le lieu de la prise de vue. Si les textes de *Notre Antéfixe* étaient empilés pour composer une surface au format « portrait », les photographies sont de format « paysage » à l'exception de 3 clichés (dont deux sont au format « carré »). L'album de photos de couple est construit sur les échos visuels, qui fonctionnent comme des rimes dans les poèmes. Les « photolalies » comme l'intitule Denis Roche font fonctionner selon sa propre définition : « cet écho muet, ce murmure de conversation tue qui surgit entre deux photographies, très au-delà du simple vis-à-vis thématique ou graphique » (Roche 1988 : 5).

Nous pouvons énumérer parmi ces « lalies » les structures verticales et horizontales, les formes en cercle ou triangulaire, les jeux d'ombres et de lumières qui se répondent, mais aussi la position du couple visible dans le cadre : vue en grand (partiellement) ou en petit, tourné l'un vers l'autre où vers ailleurs, se touchant ou à distance l'un de l'autre, se regardant directement dans les yeux, par le biais d'un miroir ou le regard tourné vers la caméra ou sans échange de regards. Pour visualiser ces échos nous avons inséré l'ensemble des clichés en format réduit à la page suivante. Les clichés montrent avant tout des moments de la vie du couple, des instantanés, qui font oublier qu'il s'agit d'autoportraits à deux. En tout sur les 40 photos, il y en a seulement 4 où l'on sent la pose, une sorte d'inquiétude dans le regard tourné vers la caméra.

Selon le titre de cette série, il s'agit de clichés réalisés au déclencheur à retardement. Roche décrit de manière anecdotique comment il a découvert par hasard les potentiels de cette technique :

F. et l'appareil une fois installés, à chaque bout de l'enceinte [...] j'armai le déclencheur, déclenchai et me précipitai à toute jambes vers l'emplacement « vide et muet » que je m'étais destiné quelques secondes auparavant [...]. J'entendis le clic alors qu'à fond de course j'opérai le pivotement qui allait me permettre de me retrouver assis sereinement au côté de ma compagne. Comme une flèche entre les deux épaules, *pas raté du tout*. F. riait à ne plus en finir. (Roche 1982 : 100)

Ce qui obsède Denis Roche, c'est le pouvoir d'enregistrement, l'immédiateté, et le rapport paradoxal de la photographie avec la réalité, ce qui en fait un outil intéressant dans le projet d'autoportrait et d'autoprojection, de la mise en scène de soi-même.



À part cela l'utilisation du déclencheur à retardement est comparée par l'auteur à l'acte érotique car elle implique le mouvement de va-et-vient envers la femme. Intituler ainsi la section de photographie dans *Notre Antéfixe* consiste alors à étendre ce concept de va-et-vient érotique sur l'ensemble des clichés. Pourtant parmi les photos nous trouvons plusieurs qui ne sont pas prises au déclencheur à retardement. Ainsi, 6 photos sont des photos de réflexions dans le miroir (p. 76, 96, 120, 126, 134, 140) et une montre l'ombre du couple (p. 86).

La majorité des images offre des prises de vues dans des hôtels ou dans des restaurants. Il en découle que le paysage amoureux n'est pas le territoire intime, la chambre à coucher où tous les objets racontent l'histoire du couple ; il s'agit au contraire de lieux anonymes ou non-lieux qui procurent un fond neutre dans lequel la tension, l'amour et le désir apparaissent plus intensément. À part les photos où ils s'embrassent, on trouve des décors érectiles : menhir (p. 81), colonnette (p. 99), canon (p. 109 voir ci-dessous) ; évoquant la vie érotique du couple.

Les photographies prises dans des chambres d'hôtel, des restaurants ou des endroits touristiques ont une connotation de photo amateur, mais le flux des images au sein du livre les inscrit dans un autre régime, celui du chant poétique.

Les échos visuels et thématiques rythment l'ensemble des photos, mais puisque dans le livre les images se succèdent page après page et elles ne sont jamais visibles ensemble, ces raccords visuels se développent inconsciemment dans le lecteur. Le geste de tourner la page monotone et machinal, l'inefficacité de la mémoire visuelle à retenir les images dans tous ces détails assourdissent le rythme que forment les échos visuels inconscients.

À part les photolalies, l'ancrage spatio-temporel dévoile un autre rythme, tout comme il démasque le caractère soigneusement construit du récit visuel. Les photos ne sont pas publiées par ordre chronologique et un bon nombre (14) est pris après l'achèvement du texte de *Notre Antéfixe*, entre le 16 et le 29 juillet 1977. Plus de la moitié des clichés sont pris dans l'année 1977, au moment donc où le texte est réalisé. Certains clichés sont réalisés le même jour, mais la mise en page les sépare. L'examen approfondi des dates révèle la quasi-absence des photos prises en 1973 et 1974. Certaines images sont photographiées le même jour et au même endroit (p. 100, 120, 126) sur la terrasse de l'hôtel, à l'intérieur au reflet dans le miroir, sa femme habillée, puis déshabillée, mais elles se trouvent intercalées entre d'autres photos.

Deux autres clichés sont ainsi captés le même jour, le 22 juillet 1977 (p. 82 et 86) mais l'un à Bomarzo et l'autre à Norchia en Italie, deux endroits situés à une cinquantaine de kilomètres l'un de l'autre. Si l'on insiste sur la date et le lieu, c'est parce que la photographie s'appuie sur les deux dans le projet autobiographique, mais c'est aussi ce qui s'efface dans le produit final qu'est l'image, et la mise en page non chronologique renforce cet effacement. Selon Denis Roche :

C'est aussi une façon de raconter une histoire d'amour que de se photographier à deux dans des quantités d'endroits. Car il y a l'endroit. Se photographier, c'est obligatoirement se photographier dans un endroit qui lui-même, lieu d'amour, renvoie au désir de l'appareil enregistreur photo. C'est pourquoi les légendes marquent tou-

jours très précisément l'endroit et le jour, la date et l'espace. C'est le marquage illimité, éternel du territoire amoureux. Orphée aussi. (Roche 1982 : 74–75)

En mentionnant Orphée, l'accent est mis sur l'impossibilité du retour ; mais en même temps la photographie offre tout de même la possibilité de fixer l'instant comme un souvenir qui pourra être réinvesti ultérieurement.

Denis Roche écrit, au sujet des dépôts-antéfixes, qu'il s'agit de fixer le chant général des gens, mais les prises de vue sont également associées à un rituel chanté d'un peuple africain :

Quand un Dogon meurt, des personnages qui assistent à son enterrement improvisent un chant qui ne fait que raconter les différents endroits où est passé le mort, rien d'autre. C'est uniquement une localisation répétitive chantée. Mes photos jouent un peu comme ça. Ce ne sont jamais que des lieux. Mes légendes le disent clairement : « Tel jour, tel endroit, chambre numéro tant, tel hôtel ». (Roche 1982 : 113)

Et pourtant ce n'est pas la légende, qui indique les lieux et les dates, mais bien l'image qui rythme inconsciemment ce poème ou chant visuel. Il s'agit d'un effet inconscient, mais extrêmement construit. C'est ainsi que jouant sur l'effet de lecture, sur les rimes et les rythmes visuels, sur le repérage d'éléments narratifs, sur le concept lié à l'image, la photographie peut devenir littérature.

MATE – KAPOSVÁRI CAMPUS
RIPPL-RÓNIA MŰVÉSZETI INTÉZET
mâitre de conférences
pal.gyongyi.katalin@uni-mate.hu

BIBLIOGRAPHIE

BAETENS, Jan (2018). « À l'ère du transmédia, la photographie comme littérature ? », *ArtPress*, juin, n° 456, 48–51, [En ligne] file:///C:/Users/HP/Downloads/ART%20PRESS-MAI%2018-10000000054334627.pdf. Consulté le 7 février 2022.

BARTHES, Roland (1961). « Le message photographique », *Communications*, n° 1, 127–138.

BARTHES, Roland (1964). « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 40–51.

BARTHES, Roland (1980). *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris : Gallimard.

BAUDRILLARD, Jean (1981). *Simulacres et simulation*, Paris : Galilée.

BELTING, Hans (2004). *Pour une anthropologie des images*, Paris : Gallimard.

BOEHM, Gottfried (1994). « Die Wiederkehr der Bilder », Gottfried Boehm (ed.), *Was ist ein Bild?*, Munich : Wilhelm Fink Verlag, 11–38.

BOEHM, Gottfried, W. J. T. MITCHELL (2009). « Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters », *Culture, Theory and Critique*, vol. 50, n° 2–3, 103–121.

BOUMANS, Jak (2005). « Cross-Media on the Advance », Peter A. Bruck, Andrea Buchholz, Zeger Karssen et Ansgar Zerfass (ed.), *E-content: Technologies and perspectives for the European Market*, Berlin : Springer-Verlag, 127–141.

BOURDIEU, Pierre (dir.) (1965). *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris : Minuit, Coll. « Le sens commun ».

CONANT, Chloé (2003). *La littérature, la photographie, l'hétérogène : étude d'interactions contemporaines : C. Boltanski, W. Boyd, S. Calle, G. Davenport, J. Roubaud, W.G. Sebald*, thèse soutenue à l'Université de Limoges sous la direction de Bertrand Westphal.

DEMOUGIN, Françoise (2002). « Littérature et image : d'une lecture à l'autre », *Tréma*, [En ligne] <http://journals.openedition.org/trema/1584>. Consulté le 07 février 2022.

DUBOIS, Philippe (1983). *L'Acte photographique*, Paris, Bruxelles : Nathan & Labor.

ELKINS, James (1999). *The Domain of Images*, Ithaca : Cornell University Press.

GLEIZE, Jean-Marie (1983). *Poésie et figuration*, Paris : Seuil.

GUNTHERT, André (2009). « L'image partagée », *Études photographiques*, [En ligne] <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2832>. Consulté le 07 février 2022.

JENKINS, Henry (2007). *Transmedia Storytelling 101*, [En ligne] http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html. Consulté le 07 février 2022.

JOSCHKE, Christian (2011). « Peter GEIMER, *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen* », *Études photographiques*, [En ligne] <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3193>. Consulté le 07 février 2022.

KIBÉDI VARGA, Áron (1989). *Discours, récit, image*, Liège, Bruxelles : Pierre Mardaga.

KRAUSS E., Rosalind (1993). *Optical unconscious*, Cambridge, Massachusetts : MIT Press.

MANOVICH, Lev (2017). « Une esthétique post-média », *Appareil*, [En ligne] <http://journals.openedition.org/appareil/2394>. Consulté le 07 février 2022.

MCLUHAN, Marshall (1968). *Message et Massage, un inventaire des effets*. Illustré par Quentin Fiore, traduit par Thérèse Lauriol, Paris : Jean-Jacques Pauvert.

MIRZOEFF, Nicholas (1999). *An Introduction to Visual Culture*, Londres : Routledge.

MITCHELL, W. J. T. (1994a). « The Pictorial Turn », *The Art Forum*, [En ligne] <https://www.artforum.com/print/199203/the-pictorial-turn-33613>.

MITCHELL, W. J. T. (1994b). *Picture Theory*, Chicago : University of Chicago Press.

MITCHELL, W. J. T. (1994c). *The Reconfigured Eye : Visual Truth in the Post-photographic Era*, Cambridge, Massachussets, Londres : MIT Press.

MONTANDON, Alain (1990). « Présentation », *Iconotextes*, Paris : Ophrys.

MORIZOT, Jacques (2005). *Qu'est-ce qu'une image ? Les théories contemporaines de l'image ; des éléments à la configuration*, Paris : Vrin.

NACHTERGAEL, Magali (2017). « Le devenir-image de la littérature : peut-on parler de "néo-littérature" ? », P. Mougin (dir.), *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, Paris : Presses du réel, [En ligne] <https://www.researchgate.net/publication/343736885>. Consulté le 07 février 2022.

NYERGES, Dóra (2016). « Mire jó a transmedia ? », *Médium*, [En ligne] <https://medium.com/digitális-szociológia-kutatóközpont/mire-jó-a-transmedia-cc912a3c5ed6>. Consulté le 27 août 2022.

PAL, Gyöngyi (2014). « Éros et le déclic sexuel dans l'œuvre de Denis Roche », Françoise Nicole et Laurence Perrigault (éd.), *La scène érotique sous le regard*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 159–173.

PEIRCE, Charles Sanders (1978). *Écrits sur le signe*, Paris : Seuil.

PETERSEN, Anja Bechmann (2007). « Realizing Cross-media », Tanja Storsul, Dagny Stuedahl (ed.), *Ambivalence towards Convergence. Digitalisation and Media Change*, Gothenburg : Nordicom, 57–72, [En ligne] https://www.academia.edu/34909897/Realizing_Cross_Media. Consulté le 07 février 2022.

PLISSART, Marie-Françoise (1985). *Droit de regards* [suivi d'une lecture de Jacques Derrida], Paris : Minuit.

ROCHE, Denis (1978). *Notre Antéfixe*, Paris : Flammarion.

ROCHE, Denis (1982). *La disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, Paris : Étoile.

ROCHE, Denis (1988). *Phototalies*, Paris : Argraphie.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1987). *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris : Seuil.

SONTAG, Susan (1983). *Sur la photographie*, Paris : Union Générale.

SOULAGES, François (1998). *Esthétique de la photographie*, Paris : Nathan.

TIETJEN, Friedrich (2018). « Post-post-photography », Moritz Neumüller (éd.), *The Routledge Companion to Photography and Visual Culture*, Londres : Routledge.

TOURNIER, Michel (1982). « Création et prédation », *Les Cahiers de la photographie*, Paris : Panthéon Sorbonne, 84–90.

VIAL, Stéphane (2013). *L'être et l'écran. Comment le numérique change la perception*, Paris : PUF.