

Jean Kempf

TROMPE-L'ŒIL / PHOTOGRAPHIE

Trompe-l'œil : 1° Peinture visant à créer, par des artifices de perspective, l'illusion d'objets réels en relief. 2° Fig. Apparence trompeuse, chose qui fait illusion.

Dès le départ, vouloir parler de trompe-l'œil en photographie paraît une aventure vouée à sombrer dans le sophisme ou le leurre (c'est-à-dire le trompe-oreille). Comment associer le faux vraisemblant et le vrai faux semblant, l'image fondée sur une illusion constitutive et celle qui se donne comme « écrite par la lumière ». Comment trouver une dialectique alors que le trompe-l'œil exclut tout autre terme? Ça « marche » ou pas.

Abandonnons donc un instant les définitions, les *a priori*, les dogmes et les finesses sémantiques du trompe-l'œil pour regarder une image de Raymond Depardon extraite d'un volume qu'il a consacré à l'Amérique (*Le Désert américain*). Un fond noir impeccable. La table est mise; en réalité non encore desservie : le repas (petit déjeuner?) des deux (trois?) convives vient juste de se terminer. Au milieu, un rectangle (près de la moitié de la surface de l'image); à l'intérieur de celui-ci un paysage champêtre : montagne au loin, douces collines plus près et chevaux paissant dans une belle prairie au premier plan. Il ne manque rien au tableau de genre. Au contraire. Ce serait plutôt le trop-plein : à droite se dessine un enclos solidement protégé par un grillage conséquent et un fil électrique, un tapis roulant mobile (pour le foin on suppose) barre l'ensemble. L'intérêt de cette image pourtant ne réside pas dans le regard ironique du photographe sur le paysage, ni même dans une sorte de mélancolie qui se dégage de cette Amérique (s'agit-il d'ailleurs même de l'Amérique?). Sa vraie force réside ailleurs : je vois cette photographie comme une image au contenu sémantique presque trompeur, comme l'agitation du foulard d'un prestidigitateur. Avec ses deux espaces disjoints et coordonnés à la fois, elle est une invite au trompe-l'œil, presque une métaphore de celui-ci.

Expliquons-nous. Le trompe-l'œil, qu'il soit monumental ou de chevallet, est avant tout une problématique du cadre et de la négation de la représentation. Loin de prendre le cadre, limite inséparable de la représentation, comme un mal nécessaire, le trompe-l'œil, qui ne se veut pas représentation mais présentation de la chose même (ou plutôt de son effet perceptif), le dissout, le dépasse, l'absorbe pour en faire un élément du tableau (voir les

multiples effets de verre cassé ou cette œuvre de Gysbrechts, peintre du XVII^e siècle, représentant l'arrière d'un tableau), mais toujours le nie en tant que tel. Il fonctionne et sur la continuité des espaces : la rupture entre monde du spectateur et monde du spectacle (celle qui est nécessaire à la représentation) est gommée. Le monde se fond dans le tableau ou la fresque, le tableau ou la fresque se fondent dans le monde, abusant les sens du spectateur (le terme est-il encore pertinent?). Il offre alors, l'espace d'un instant, l'accomplissement du fantasme de l'entrée dans l'image.¹ Ce mélange, ce métissage est d'autant plus scandaleux qu'il nous prend au dépourvu. Notre réalité devient fantastique parce que vient d'y faire irruption la fiction [Pérec] : le regard se ravive alors même que les sens sont pris en défaut. Ainsi le trompe-l'œil cherche-t-il à utiliser toutes les ressources du support, voire même ses imperfections, pour faire surgir l'objet, abolir la bi-dimensionnalité, nier l'altérité du représenté. Rien d'étonnant non plus à ce qu'il privilégie les fenêtres, les portes entrouvertes, les ouvertures de toutes sortes. Bien sûr il a, dans son utilisation monumentale, une fonction créatrice d'espace. Mais c'est en réalité plutôt un retour du refoulé, comme si la cadre aboli resurgissait, mis en scène ostensiblement là où il sera le moins visible (dans l'image), comme si la métaphore du dévoilement devait s'incarner dans la peinture.

Or, point de confusion des espaces dans la photographie, point de cette continuité qui fait exister le trompe-l'œil, mais une contiguïté. Si elle se veut être *un équivalent perceptif exact* de l'objet (son « réalisme »), la photographie, en tant qu'objet, ne se donne jamais pour *la réalité elle-même*.² En revanche, il peut lui arriver de constituer le référent « pseudo réel » d'un autre photographie. On pense à des démarches formalistes.³ Mais, plus simplement et plus couramment, il y a le décor de film, la découverte peinte ou photographiée. Or il semble que pour qu'il y ait trompe-l'œil, parfait ou dénoncé par l'artifice, il faut que l'image appartienne à un second niveau visuel : elle doit être image dans une image, et dès lors être ramenée par continuité au même niveau référentiel que tous les autres éléments. Au premier niveau en effet, l'image photographique paraît ne pouvoir être autre chose qu'elle-même, semble posséder une altérité (au monde du spectateur) presque irréductible. Phénomène paradoxal pour qui se donne comme im-médiate : comme transparente.

1. Cet effet naît d'une conception de la photographie comme monde en miniature, comme complètement analogique, donc sans seuil de définition. Or, la photographie n'est analogique que jusqu'à une certaine distance; plus près, elle est digitale. Sur ce point voir Vanlier.

2. Même pictorialiste ou abstraite, elle ne se donne jamais pour de la peinture, alors qu'il arrive à la peinture de se donner pour de la photographie.

3. Par exemple photographier des objets puis les reconstruire à partir de leurs images agrandies 1 : 1, et enfin les rephotographier comme les objets d'origine.

Car le trompe-l'œil, c'est bien la transparence de la représentation par excellence. L'intention esthétique (jamais totalement absente dans les productions humaines) passe ici au second plan. Il est du côté du vrai et non du beau, de l'optique et non de l'esthétique [Pérec], du spectateur et non de l'auteur (pas étonnant qu'il soit d'abord pratiqué dans l'ordre architectural où prime la fonctionnalité).⁴ Il ressemble en cela beaucoup à la photographie documentaire : on le sent opératoire (« trompe » est une forme verbale, et puis il y a toutes ces histoires que l'on raconte d'hommes ou d'animaux abusés par l'image); c'est un objet fonctionnel qui tire sa valeur de son efficacité, efficacité qui se mesure entre autres à sa capacité à nier sa nature d'artefact (« ceci n'est pas une peinture / un décor / une illusion »).

Pourtant, le trompe-l'œil dépasse largement cet effet immédiat, particulièrement le trompe-l'œil de chevalet. C'est l'autre volet de l'illusion : la méta-représentation (on pense à ces tableaux représentant d'autres tableaux, voire des arrières de tableaux qui produisent des effets tautologiques saisissants, des interrogations sur la vérité en peinture comme *Which is Which* de Chalfant, etc.). Il rappelle en effet que le regard est fondamentalement lié à une distance. Il produit un effet perceptif qui provoque la confusion des sens jusqu'à ce que la modification de la distance de l'observateur à l'objet vienne lever la tromperie. Il est donc bien *spectacle*, mise en scène faite pour être regardée d'un point précis, faux fait pour être démasqué (le spectateur du trompe-l'œil cherche toujours à se faire peur). Or en l'absence de confusion des espaces, la distance (le point de vue) est fixe. La résolution du trompe-l'œil est donc liée en photographie à un glissement de *lecture*, autant dire un travail conceptuel (comparatif, analytique) du spectateur. La fragilité ainsi révélée n'est donc plus seulement celle des sens abusés mais celle du regard photographique (et de la confiance que l'on peut lui accorder bien sûr). On perçoit alors à quel point le regard photographique est celui d'un appareil dont le spectateur est très largement prisonnier.⁵ Loin de moi l'idée d'affirmer ici que le spectateur est soumis, yeux liés pour ainsi dire, à toutes les connotations et dénotations mises inconsciemment ou non par le photographe. Ce serait affirmer une absurdité : que le spectateur est le photographe au moment où celui-ci prend sa photo. C'est en revanche dire qu'elle n'est qu'un effet perceptif, en soi un trompe-l'œil incapable pourtant, le plus souvent, de s'assumer comme tel.

4. Utilisé en architecture, le trompe-l'œil est créateur d'espace, dissimulateur de structure, rehausseur de volume, signe extérieur de richesse ou signe de richesse extérieure.

5. On constate à ce propos que les anecdotes en photographie sont du côté du *faire* (du photographe photographiant), en peinture plutôt du côté du *voir* ou du personnage de l'artiste.

En effet tout est trompe-l'œil en photographie ou rien ne l'est. Plus exactement, le trompe-l'œil peint est vraie fausse réalité alors que la photographie est une fausse vraie réalité : rien n'y est vrai, rien n'y est vraiment faux et tout l'est.

Il existe pourtant des trompe-l'œil photographiques. Car, au fond, on pourrait en donner une autre définition : le trompe-l'œil serait une utilisation tellement exagérée du médium qu'elle en deviendrait contre-emploi. Une seule condition : être perçu comme tel. Ainsi, il n'y a guère de valeur *photographique* à prendre des trompe-l'œil comme sujet (si ce n'est bien sûr comme document, et encore) : ce sont des référents comme les autres. En revanche la photographie trompe-l'œil va s'ingénier à subvertir ce qui fait son statut pour le spectateur. Ceci suppose non plus une présence physique dans l'espace par rapport à l'objet comme dans la peinture murale ou de chevalet mais un travail de critique perceptive, donc intellectuel, qui exige que le spectateur ait un savoir sur le monde et une connaissance de la *techné*. Le trompe-l'œil révèle cette exigence première de l'effet photographique.⁶ Aucun sens donc à essayer de nier le cadre fondateur en photographie. Plus que dans tout autre moyen d'expression, et alors qu'il est souvent matériellement gommé ou occulté par rapport à la peinture, il paraît paradoxalement aller de soi. Là où le trompe-l'œil peint cherchait à occulter la main du peintre derrière celle de l'architecte, de l'artisan, ou même de la nature (de Dieu?), donc niait la représentation au profit de la présentation, la photographie doit mettre en place *a contrario* d'autres stratégies : la « présentation », elle l'a reçue comme caractère originel.

De ces approches, la tromperie ouverte est la plus évidente. C'est elle qui un instant nous fait vaciller; mais nous la débusquons bien vite (ou alors il s'agit de faux purs et simples, donc d'autre chose), souvent par un sourire. Ici, le photographe ne se livre pas à un exercice sur « les signes pertinents de la troisième dimension » [Pérec] mais sur les effets de la contiguïté. La vision monoculaire figée dans une position donnée par l'enregistrement (et donc non modifiable) produit des associations de contiguïté qui deviennent des causalités. Ainsi apparaissent, pour qui « a l'œil », toutes sortes de fausses relations qui font surgir le fantastique (on pourrait aussi bien dire l'invisible) du quotidien. Mais paradoxalement, ce n'est pas le monde qui en ressort transformé. Car ce jeu sur les rapprochements n'est en réalité que la phase extrême, visible, exhibée de ce que l'on appelle la « composition photographique » (qui est tout le contraire de la composition picturale) pour des raisons épistémologiques, et qui reste d'ordinaire en-dessous du seuil de perception.

6. Pour une analyse de cette connaissance nécessaire voir Schaeffer.

Un photographe américain contemporain, Elliott Erwitt, a construit une partie importante de son œuvre sur ce principe. La plupart de ses images n'ont d'autre qualité que d'être l'équivalent visuel du jeu de mots. Certaines pourtant sont des trompe-l'œil photographiques assez réussis. Erwitt nous montre par exemple l'avant d'une voiture garée en épi le long d'un trottoir et un arbuste de décoration un peu tordu de telle sorte que l'on a l'impression que l'avant du véhicule ayant heurté l'arbre, il en est résulté cette forme étrange [Recent Developments 44]. Ce n'est qu'un examen plus approfondi du feuillage et une mobilisation de notre savoir sur le monde qui peut nous détromper. Il y a là problème de logique qui ne peut être résolu par la proposition apparente de l'image (due à la conjonction d'effets du point de vue fixe et unique). La même chose se produit dans une autre image représentant un jeune garçon de dos sur une plage regardant un drapeau américain tendu flotter dans l'air sans aucun lien avec la terre [Recent Developments 12]. Ce « mystère » a une explication bien plausible (le fil est invisible à cause de la couleur du ciel et du développement de l'image) mais il vient rappeler à juste titre que le photographe ne nous donne à voir que ce qu'il veut bien. Le trompe-l'œil photographique, malgré sa singularité, ressemble en cela à son homologue pictural : il désigne moins le spectateur que le médium.

La contiguïté factice est parfois plus longue à détecter parce que visuellement si proche du plausible que l'on est alors à la limite de la signification et du trompe-l'œil. Il faut en effet du temps pour se rendre compte que cet homme ne marche pas sur les capots des voitures mais bien sur le bord de la plage des Saintes-Maries-de-la-Mer [Recent Developments 13]. Quelque chose nous dit qu'il y a un problème mais seule une analyse serrée de la zone de contact des plans (*grounds*) dans le plan (*plane*) permet de s'assurer de la supercherie. C'est en revanche beaucoup plus difficile, voire impossible, avec cette image terrifiante d'un enfant derrière la vitre d'un autobus et dont l'œil droit est parfaitement surposé à un éclat en étoile comme celui que produit une balle [Erwitt 40-41]. On ne peut s'empêcher de voir dans cet écran brisé (la métaphore est toute proche), dans le regard halluciné de ces « deux » yeux symétriques qui nous fixent, l'image de l'instant infinitésimal qui précède la mort. Mais tout ceci n'est qu'un jeu d'optique, comme l'étaient les nombreux trompe-l'œil en *memento mori* de la peinture de chevalet [*Trompe-l'œil anciens et modernes*]. Le genre s'épanouit d'ailleurs dans les zones intermédiaires, hybrides entre l'animal et l'humain, le minéral et le vivant, le vivant et la mort, comme les figures de cire. Dans une de ses plus célèbres images, Erwitt nous montre un petit chien aux poils longs se superposant parfaitement au visage d'une femme, créant ainsi une figure indistincte et monstrueuse, qui fait battre le regard, comme dans les illusions d'optique, entre reconnaissance du

dénoté (le référent est assez facilement identifiable) et impossibilité d'en accepter la sanction [Erwitt 42]. Même indécision, même oscillation, même doute sur notre capacité à percevoir, lorsque des humains se glissent parmi les mannequins d'un magasin d'Arles et sont figés par la coupe photographique en une immobilité éternelle, silencieuse et sépulcrale [Recent Developments 16]. Le trouble est d'autant plus fort que les yeux des humains (d'ordinaire signes de vie) sont cachés, donc aussi invisibles que ceux des mannequins, sauf ceux de la petite fille dans les bras de sa mère : mais elle paraît être elle-même un mannequin. Vrai et faux, vivant et inerte se mélangent dans un continuum inquiétant qui nous fait douter de tout.

Il n'est donc pas étonnant d'en voir une des plus belles illustrations chez Diane Arbus, ce photographe américain qui n'a cessé de s'interroger sur la question de l'identité et de l'altérité. Avec *A Lobby in a Building, N.Y.C. 1966* [Arbus], elle rephotographie une tapisserie décorative (il ne s'agit même pas de trompe-l'œil car il n'y a pas recherche de cohérence des espaces) dans un hall d'entrée. La moitié gauche de l'image est d'une parfaite illusion : une maison en bordure d'un lac, des bouleaux dont un, au premier plan. Mais en allant vers la droite (en parcourant ce paysage en quelque sorte) les choses se gâtent : l'œil tombe sur la pliure du mur. L'espace ainsi fracturé fait surgir le signifiant : l'image prend alors une épaisseur considérable au détriment de ce que nous croyions être une gentille scène romantique. Le bas de l'image, son fond, ne vient que confirmer cette soudaine impression car nous est révélée la vraie nature de l'effet perceptif soumis à nos yeux : une plinthe noire et un fragment de carrelage très légèrement en angle afin de ne pouvoir être confondu avec une marge photographique normale comme les trois autres côtés. Clou de la lecture, pour les plus fouineurs (mais on le devient tous lorsqu'on est ainsi mené par le photographe) : la prise électrique dans le « paysage » même. Elle opère un décollage des plans qui ne participe pas à la création d'une troisième dimension (qui serait ici un donné de la photographie de niveau 1) mais au contraire transforme l'image en collage, donc en construit, en artefact aux valeurs symboliques bien plus que référentielles.

Le trompe-l'œil photographique tend donc non pas vers la fiction d'espace (réel) mais vers l'espace de fiction : autonome, non référentiel, méta-fictionnel. En déstabilisant la perception, c'est le regard, la photographie comme pure forme du regard [Michaud] qu'il met en scène. À bien regarder le trompe-l'œil de chevalet d'ailleurs, on se rendait déjà compte des liens organiques qui l'unissent à la réflexion sur l'acte de regarder et de peindre (tableaux, dessins, esquisses, coupures de journaux, instruments divers abondent). Le trompe-l'œil ne trompe donc pas le regard, ou plutôt en le

rendant palpable, sensible, visible, il l'exalte. Il ne fait pas croire à une réalité qui n'existe pas, il rend perceptible l'imperceptible.

Dans *Minneapolis Fire, 1962* [Szarkowski 100], Irwin Klein par son choix de l'angle de prise de vue arrive, à partir d'un point unique et cohérent, à supprimer toute relation logico-spatiale (dans le monde réel) entre les éléments de l'image. Chacun paraît disjoint des autres, n'existant que par les lignes de force de la photographie : la représentation et la signification ne tiennent donc plus par un quelconque sens préexistant à l'image, mais, comme il s'agit d'une image physico-chimique sans « trucage », le sens est alors clairement perçu comme ne préexistant pas non plus au regard du photographe.

Forme la plus aboutie de la mise en crise du regard par l'image, l'utilisation de miroirs. Le trompe-l'œil est alors pire que trompeur puisqu'il bloque tout simplement la perception (on peut alors le dire parfaitement paradoxal car il n'est plus ce que l'on croit voir mais ce que l'on ne peut comprendre). Dans *Hillcrest, New York, 1970* [Friedlander 9], Lee Friedlander barre, interrompt, fracture la perspective par un rétroviseur et un miroir qui nous renvoient une partie tronquée de son visage de photographe en train de photographier, ainsi qu'une autre perspective, qui vient s'ajouter, dans la continuité/contiguïté de l'image, à la forêt des lignes de l'image « de fond ». ⁷ Celles-ci parcourent le champ de la photographie horizontalement et verticalement, offrant des lignes de conduite au regard et pourtant il y a solution de continuité (par exemple l'arrière de la voiture à gauche ne correspond pas à l'avant à droite). Autant dire que l'œil ne sait plus à quelle image se vouer. La cohésion du point de vue unique sur laquelle est historiquement construite la photographie aujourd'hui ne peut s'imposer ici, d'où un regard lui-même hagar, suspendu. L'exemple de *New Orleans, 1969* est encore plus déroutant [Friedlander 10]. Il s'y produit en effet la même compétition des perspectives débouchant sur la même suspension de lecture (ce que nous définissons comme l'anti-trompe-l'œil). Mais on ne se rend compte du « problème » de discontinuité que fort tard car l'image centrale du rétroviseur se fond (par un artifice élémentaire de profondeur de champ) dans « l'image de fond » (les fenêtres de la tour répondant même aux briques du mur). ⁸ Nous percevons donc une continuité formelle (de la forme de l'expression) qui ne correspond pas (et c'est peu dire) à la discontinuité du sens (de la forme du contenu), d'où crise de la signification (c'est à dire de la relation entre les deux plans du signe).

7. Sur cette image et la problématique du cadre, voir Kempf et Burgin.

8. Cela est si vrai que dans le volume consacré à Friedlander édité par le Centre national de la photographie le tirage a été inversé : les lettres vues dans le rétroviseur apparaissent à l'endroit alors que celle de « l'image de fond » sont à l'envers.

Ce travail de déconstruction et de mise en scène de l'acte qui fonde l'expression humaine est un trait auquel la photographie n'a pas échappé (son héritage est trop fort). Trompe-regard, coup de pied dans un jeu de quille trop bien rangé, ce jeu de massacre est plus surréaliste que cubiste. Pour en percevoir toute la force, remontons-en la filiation. *Phoenix, Arizona, 1940* [Hurley] de Russell Lee nous offre une étape intéressante sur ce chemin.

Grâce à un choix judicieux et extrêmement précis de point de vue et de contraste, cette photographie, dont l'illusion de troisième dimension est absente, provoque un battement perpétuel de l'interprétation d'autant plus intense que toute lecture « documentaire » est d'emblée sans objet. Contact symbolique (sur un plan unique) bien que « réaliste » entre le pôle nature (les palmiers, l'herbe et la montagne rocailleuse) et le pôle culture (la bordure de la pelouse et l'arche en béton d'une symétrie parfaite mais comme entamée, déstabilisée par sa propre ombre). Nature et culture se répondent, s'interpénètrent alors que l'homme, couvert par l'arche, est placé à la fois au centre du demi-cercle et sur la zone de contact entre terre/herbe et air/construction. Plus radicalement, le symbole devient trompe-l'œil photographique à cause, une fois encore, d'une bordure au bas de l'image : c'est l'effet déstabilisateur de la margelle de trottoir. Barrée d'un petit trait noir vertical, d'une petite fissure, d'un petit joint alors que toutes les autres zones de contact sont nettes, elle est à la fois ce qui contient la pelouse et le reste de l'image d'un déferlement vers le bas et donc (dans la convention de la perspective) vers le spectateur, créant ainsi une rupture de la continuité qui pose les deux parties de l'image comme étrangères l'une à l'autre, les sépare, comme au théâtre, par un trait infranchissable pour le spectateur. Le plan si uniforme, si plan voudrait-on dire, génère alors des plans successifs. La margelle permet d'imaginer un instant que tout le haut de la photographie n'est qu'une image géante recouvrant un mur dont la plinthe serait la margelle.

La représentation est ici tellement réglée qu'elle opacifie toute l'image, au point de ne plus être que la représentation d'un regard. Pourtant à trop chercher dans la mise en scène, on risque d'en oublier le plus subtil de tous les trompe-l'œil, le regard qui paraît le plus limpide. On pense bien sûr aux images de Walker Evans et à sa frontalité légendaire. Le choix des scènes (souvent façades traitées comme des décors de cinéma), la banalité des apparences rendues spectaculaires, la platitude du constat (les plans sont parallèles), l'absence de troisième dimension, tout concourt à épaissir le signifiant et le médium au détriment de la fonction référentielle. L'illusion du trompe-l'œil est bien là pour celui qui se donne la peine de regarder en face ces images : il semble nous dire combien grande est notre erreur, nous qui voyons une image juste (« c'est bien ça / lui, etc. ») alors qu'il y a juste une image.

Cela nous ramène à l'image de Depardon et l'ambiguïté des espaces. Est-ce un tableau, est-ce une fenêtre? Quels liens les plans entretiennent-ils? Sont-ils réellement disjoints? J'ai le sentiment que le regard doit se laisser porter par le fil conducteur de la nourriture (nous voilà de nouveau aux raisins de Zeuxis, c'est-à-dire aux origines — mythiques sinon historiques — du trompe-l'œil) se mêlant à la lumière. La nourriture est venue de la terre, comme la lumière (du cadre) qui éclaire la table. Mais cette nature est presque immatérielle, comme de pure lumière, simple projection sur un écran dont on percevrait les rideaux à droite et à gauche. Le cadre, qui rappelle singulièrement celui d'un viseur, l'obscurité, qui fait le spectacle et sépare l'écran/scène du spectateur : tout le dispositif est en place. Il ne manque que l'homme. Précisément, l'absence d'une nourriture qui vient de disparaître, les reliefs du repas (dont on ne dira jamais assez la nature intime), cet ordre des choses que le corps bouscule, le désignent comme les draps froissés d'un lit; le spectateur vient de se retirer et nous entraîne vers un autre spectateur, le photographe, notre double.

Cette brève excursion dans le monde des faux vraisemblants et des vrais faux semblants s'achève. Il est temps de faire un pas en arrière, de quitter l'écran, de revenir dans la salle, de reculer encore un peu, juste un petit peu et de quitter enfin l'image pour se retrouver parmi nous, pour de vrai.

ŒUVRES CITÉES

- Arbus, Diane. *Diane Arbus*. Millerton, NY : Aperture, 1972.
- Burgin, Victor. *Thinking Photography*. Londres : Macmillan, 1979.
- Délégation à l'action culturelle de la ville de Paris. *Trompe-l'œil anciens et modernes*. Paris : s.e., 1985.
- Depardon, Raymond. *Le Désert américain*. Paris : Éditions de l'Étoile, 1983.
- Erwitt, Elliott. *Recent Developments*. New York : Simon & Schuster, 1978.
- Erwitt, Elliott. *The Private Experience : Elliott Erwitt*. Text by Sean Callahan. Masters of Contemporary Photography Series. Londres : Thames & Hudson, 1974.
- Friedlander, Lee. *Lee Friedlander*. Paris : CNP, Photopoche, 1987.
- Hurley, F. Jack. *Russell Lee Photographer*. Dobbs Ferry, NY : Morgan & Morgan, 1978.
- Kempf, Jean. « L'Effraction du réel. Les stratégies du cadre en photographie » in *Les Fractions du réel*. Tours : Publication des Groupes de recherches anglo-américaines de l'université François-Rabelais, 1988, 39-53.
- Michaud, Yves. « Les photographies : répliques, images ou vrais-semblants? » *Critique* 459-460 (août-septembre 1985), 761-80.
- Pérec, Georges et Cuchi White. *L'Œil ébloui*. Paris : Chêne / Hachette, 1981, sp.
- Schaeffer, Jean-Marie. *L'Image précaire. Du dispositif photographique*. Paris : Seuil, 1987.
- Szarkowski, John. *Mirrors and Windows. American Photography since 1960*. New York : MOMA, 1978.