



L'ouvragement de l'image et
l'intermédialité

Une écriture d'écritures

Lucie Roy

Publié le 20-05-2019

<http://www.sens-public.org/article1363.html>



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

Résumé

L'auteure souhaite faire la démonstration qu'au terme de sa production et de sa réception, l'image apparaît naturellement relationnelle. Elle l'est d'un point de vue « techno-logique » (technique et logique, selon l'expression de Bernard Stiegler); sur le plan phénoménologique (par rapport à la perception dont elle témoigne et au dévoilement de contenus qu'elle permet, selon Bergson et Heidegger) et quant à l'intermédialité susceptible de mettre à profit une écriture chargée d'autres écritures, une écriture d'écritures. L'image a eu un caractère relationnel aux moments où Alberti a inventé l'intersecteur au profit du dessin, Niépce, la *camera obscura*, pour la photographie, de même que lorsque Muybridge s'est prêté à une écriture scientifique et esthétique de l'image en mouvement, pour le précinéma. L'image peut être assortie à une empreinte, dépendre d'une inscription, ou être produite par composition ou intermédialité, elle participe toujours d'un ouvragement et d'un dévoilement. Ces derniers s'attachent tous deux aux formes et aux contenus générés par l'image et aux relations que ces contenus induisent avec le monde et ses écritures. L'usager de l'image entre ainsi, jour après jour, en relation avec des écritures de l'image diversifiées et des écritures de l'image soumises à des variations intermédiales.

Abstract

The author wishes to demonstrate that, after considering production and reception, the nature of the image appears as naturally relational, and that it is so in techno-logical terms (technical and logical, as per Bernard Stiegler), in phenomenological terms (relative to the perception it accounts for, and its uncovering of contents, following Bergson and Heidegger), and in terms of intermediality, which may spur forms of writing that are covered with other forms-of-writing, a writing of the forms-of-writing. The image was deemed relational when Alberti invented the intersector for drawing, Niépce, the *camera obscura for photography*, as well as when Muybridge dedicated himself to a scientific and aesthetic writing of the moving image. The image may proceed from marking, from inscribing, be produced by composing or through intermediality. It is always subjected to forms of processing and uncovering, both of which relate to the visually generated contents and to the relations these contents have to the world and the forms-of-writing contained within. Therefore, the im-

age's user interacts, day by day, with visual forms-of-writing that are diverse and that are subjected to intermedial variations.

Mot-clés : ouvragement, image, intermédialité, écriture d'écritures

Keywords: processing, image, intermediality, writing of the forms-of-writing

Table des matières

Penser l’empreinte	6
Empreinte. Production du visible et problème de reproduction . . .	8
Inscription et empreinte	10
Éloignement, rapprochement, mouvement	13
Composition et intermédialité	17
Conclusion	19
Bibliographie	19

L'ouvragement de l'image et l'intermédialité

Lucie Roy

Fabriquer consiste à informer la matière, à l'assouplir et à la plier, à la convertir en instrument afin de s'en rendre maître. C'est cette *maîtrise* qui profite à l'humanité, bien plus encore que le résultat matériel de l'invention même¹.
Henri Bergson

La façon suggérée par Bergson d'aborder les arts inspire la démarche dans laquelle nous nous sommes tout d'abord engagée dans le cadre du présent texte. Le concept d'ouvragement, dont nous suggérons l'examen, concerne la formation de la matière ou du matériau. De leur formation dépend, bien sûr, l'in-formation dont toute œuvre fait la promotion en la destinant à la réception, et, cela, nonobstant la manière (réaliste ou non) avec laquelle elle se présente. Le dévoilement², au sens où il en sera ici question, se conçoit à partir de l'ouvragement. Cette dernière idée s'inscrit dans la mouvance de certaines réflexions qui, plus récentes que celles de Bergson, s'attachent à la philosophie de l'image. Bernard Stiegler, qui fait partie des philosophes de l'image, a instauré le néologisme suivant, dont il précise le sens : « Il faut parler d'une *techno-logique*, d'une logique *animant* proprement la technique elle-même » (1994, 49). Le dévoilement, dont le même philosophe discute à la suite de Heidegger, concerne la diversité des contenus, de même que les conditions techno-logiques de leur apparition dans les systèmes de représentation. Comme l'ouvragement, la techno-logie, reste dans l'œuvre et autorise le dévoilement de contenus toujours singuliers. Moins associé à la technologie, aux technologies ou aux appareils, le terme ouvragement tend à indiquer le travail, l'in-formation de la matière en vertu desquels le sens émerge, se dévoile.

1. En ligne ici (Bergson [1907] 1959, 112).

2. « Or, en tant que production (*poiesis*), la technique est un « mode du dévoilement ». Comme *poiésis*, elle fait être ce qui n'est pas. » (Stiegler 1994, 23).

Il est susceptible de le faire à partir du dessin, de l'image photographique, du film.

Lorsque le dessin et l'image photographique se retrouvent dans un film, on a affaire à un matériau mixte, à une intermédialité. Cette dernière est susceptible de se manifester par appariement ou ressemblance, relativement à la reprise de formes d'autres systèmes représentationnels que l'œuvre d'accueil (une image filmique fixe peut ainsi être associée au support de la photographie, fixe par nature). L'intermédialité se reconnaît également à l'emprunt d'un matériau habituellement étranger au système d'accueil (une citation littéraire superposée à une image filmique). Ce genre d'ouvragement à caractère intermédial révèle la nature relationnelle de l'image. L'intermédialité incite, en effet, à réfléchir aux relations établies entre les systèmes de représentation, de même que — pour revenir sur les propos de Bergson présentés en exergue — à la matière ou aux matériaux destinés à leur usage.

Penser l'empreinte

Remontant même brièvement jusqu'aux anciennes conceptions platoniciennes, l'on constate que

[...] la problématique de l'*eikōn* [de l'image] est [...] associée dès le début à celle de l'empreinte, du *tupos*, sous le signe de la métaphore du bloc de cire, [et que] l'erreur [à l'origine de cette problématique est] assimilée soit à un effacement des marques, des *sēmeia*, soit à une méprise semblable à celle de quelqu'un qui mettrait ses pas dans la mauvaise empreinte. On voit du même coup comment le problème de l'oubli est dès le début posé, et même doublement posé, comme effacement de traces et comme défaut d'ajustement de l'image présente à l'empreinte laissée comme par un anneau dans la cire (Ricœur 2000, 8).

La métaphore du bloc de cire rappelée par Ricœur, mais mise à profit par Platon dans le *Théétète* devait illustrer les défauts de la mémoire. Les empreintes ou les traces laissées dans l'âme, la mémoire autrement dit, peuvent s'effacer, ou être trompeuses parce qu'insuffisamment ressemblantes relativement à la réalité ou à l'une de ses parts :

[Au sortir de cette métaphore, u]ne ligne de partage [exigeait d'être] tirée entre les marques « extérieures », celles de l'écriture proprement dite, celles des marques des discours écrits, et la composante graphique inséparable de la composante *eikastique* [ou de la part imitative] de l'image, en vertu de la métaphore de l'impression de la cire (Ricoeur 2000, 16).

Extérieures, les marques ou traces — entendons ici les empreintes — ont aussitôt été associées à l'*eikōn*, à l'image et à sa composante *eikastique*, à un simulacre ou à une imitation, dirait aussitôt Platon. Si les empreintes laissées dans la mémoire étaient tenues pour trompeuses, parce qu'imprécises, celles qui se présentent comme des extériorités le sont également, mais parce qu'elles sont trop précises, trop proches de la réalité. Excluant les considérations platoniciennes auxquelles le simulacre ou l'imitation ont été associés, précisons que des *ajustements* sont immanquablement nécessaires à l'« effectuation » de l'empreinte. Façonnée, cette dernière invite à considérer l'ouvragement dont l'*eikōn* dépend et à laquelle elle est forcément assortie. Outre l'apport du formant (support ou pellicule), le dispositif photonique argentique recourt à des ajustements (choix du sujet, cadrage, angle de prise de vue, etc.). Ils sont de l'ordre de l'ouvragement, qui dépend de l'intentionnalité du photographe muni d'un appareil argentique.

Du point de vue de l'écriture et de la représentation, l'ouvragement tient lieu d'explication à caractère ontologique³. Son apport est utile au moment où les médiations nécessaires à la production de signes semblent peu apparentes au terme de la réception, comme c'est le cas lorsqu'il s'agit d'empreintes photoniques, par exemple. L'ouvragement, la production du signe et les ajustements qui lui sont nécessaires, apparaissent toutefois avec plus d'efficacité lorsque l'on songe à ce que les mêmes empreintes photoniques excluent. Les cadres et les hors-cadres traduisent les rapports d'inclusion et d'exclusion auxquels l'image photographique donne lieu.

3. Dans son ouvrage *Ontologie et représentation*, Dominique Chateau souligne, à juste titre, qu'« il y [a...] entre ontologie et représentation une antinomie fondamentale. » Sous une forme interrogative pour commencer, il distingue l'ontologie de la représentation, et c'est ce dont son important ouvrage fait l'objet. « L'ontologie ne se définit-elle pas comme la définition de l'être indépendamment de toute détermination extrinsèque ? La représentation n'est-elle pas, au contraire, du côté de ces déterminismes qu'il faut élaguer minutieusement si l'on entend atteindre le noyau de l'être ? » (Chateau 2016, 16). Suivant cette logique l'ontologie de l'image questionnerait simplement son origine et sa destination.

La production du visible n'est pas uniquement liée à la reproduction par l'empreinte photonique. L'abandon de questionnements qui auraient contribué à en dévoiler l'ouvragement s'explique par les qualités qu'on lui a durablement conférées. Elles s'accordent à la reconnaissance d'un réalisme certain ou à celle d'un certain naturel. Il semble que l'un et l'autre soient somme toute assez peu réfléchis puisqu'*immédiatement* (dans l'instant et à cause de sa matérialité médiatique) associés à l'image photonique. Certains ont, en effet, longtemps cru que la photographie argentique reproduisait la réalité en procédant simplement par empreinte.

Empreinte. Production du visible et problème de reproduction

Nous nous approchons ici d'un aspect de la conception de l'empreinte proposée par Jean-Marie Schæffer :

En tant qu'empreinte chimique, l'image photographique est, dit-il, le résultat d'une interaction *purement matérielle* entre deux corps physiques, effectuée par l'intermédiaire d'un flux photonique. L'effet de cette interaction est une trace visible pour l'homme. Il faut [toutefois] distinguer la production du visible et le problème de sa reproduction (Schæffer 1987, 20).

Répondant à cette invitation, qui a trait à la distinction entre la production du visible et le problème de sa reproduction, mais reprenant quelque peu l'auteur à propos de l'interaction qu'on présumerait *purement* matérielle entre les corps physiques dont l'empreinte témoignerait, on admettra l'exigence de prendre en compte les trois faits suivants :

- le fait que l'appareil photographique n'est pas qu'un pur moyen susceptible d'introduire, par une sorte d'automatisme matériel, un simple produit, une « pure fin », ainsi que le dirait Stiegler⁴ ;

4. Nous reprenons ici presque terme à terme certains propos de Stiegler. Dans son article, il mentionne : « Il y a deux possibilités de comprendre l'instrument : A) soit il est appréhendé comme pur moyen au service d'une pure fin, B) soit il est appréhendé comme ce qui, par sa mise en œuvre même, et par elle seulement, instruit quelque chose comme une fin : il n'y a pas d'extériorité du moyen par rapport à la fin, la séparation des deux est une distinction formelle (Stiegler 1987, 45).

- le fait que le rapport entre la prise et ce qui est saisi par elle diffère de manière remarquable, voire de façon saisissante, sitôt que l'on songe, par exemple, à ce que l'image exclut ;
- le fait que la production du visible ne saurait être réduite à sa seule prise ou saisie, puisque l'exercice de médiation y apparaît inmanquablement lorsqu'il est visé.

Ne considérer que le rapport d'interdépendance entre l'appareil (le moyen) et son produit (la fin) ; omettre de mesurer la différence entre la prise effectuée et les règles de l'intentionnalité ou de la « pensivité » selon lesquelles, notamment, des restes de monde sont évacués de l'image ; fermer cette dernière sur elle-même plutôt que de l'ouvrir sur la perception ou sur le point de vue qui la génère serait occulter le travail même de la visibilité de l'image. La pensivité se reconnaît *dans* les images matérialisées et *à partir* d'elles, puisque, en toutes occasions, « [l]a perception est la pensée de percevoir » (Merleau-Ponty [1945] 1979, 47). C'est la raison pour laquelle il est aisé de croire que toute écriture dessine, à sa manière, un état de présence, que certains ont, à une époque, associé à l'énonciation sans en explorer la portée techno-logique ou philosophique (selon, ici, l'emploi proposé par Bernard Stiegler, cité plus tôt). Ce dernier déplorait, à juste titre, que la technique ait, d'un point de vue philosophique, longtemps constitué un impensé (Stiegler 1994, 11).

L'usage de la technique auquel il songe n'est pas tout à fait le même que celui auquel pensait Bergson au moment où il supposait que force était de se rendre maître de la matière, de l'informer, d'en faire un instrument. Il est toutefois le même que celui qu'espérait Heidegger. Dans son esprit, de même que dans celui de Stiegler à la suite, il ne suffit pas de fabriquer, mais d'ouvrir la *tekhnè* à des dévoilements, à ce qui fait sens. « Le point décisif, dans la *tekhnè*, ne réside aucunement, nous dit Heidegger, dans l'action de faire et de manier, pas davantage dans l'utilisation de moyens, mais dans le dévoilement [...]. C'est comme dévoilement, non comme fabrication, que la *tekhnè* est une production⁵ » (1986, 23). Le terme ouvragement, que nous utilisons, milite en faveur de l'idée de formation ou d'in-formation, de la formation qui informe la matière ou le matériau à l'aide de la technique, technique qui provient

5. Aristote mentionnait, pour sa part, que « toute *tekhnè* a pour caractère de faire naître une œuvre et recherche les moyens techniques et théoriques de produire une chose appartenant à la catégorie des possibles et dont le principe réside dans la personne qui exécute et non dans l'œuvre exécutée » (Heidegger 1986, 23).

elle-même d'un ouvragement. Comme la *tekhne*, l'ouvragement veille sur la production de sens.

Inscription et empreinte

Envisageant ce que le dessin dévoile (une femme nue allongée), et ce, à titre d'exemple d'ouverture de la *tekhne*, l'on remarque que, à une certaine époque, il était exécuté à l'aide d'un dispositif plus rudimentaire que ceux qui sont associés aux techniques actuelles. L'intersecteur, qui a été inventé par Alberti, et dont nous reprenons la description plus loin, a permis de reproduire des modèles sous la forme d'un dessin, d'un tracé. Des ajustements étaient déjà nécessaires, car il a fallu poser le dispositif quelque part, choisir un modèle et le faire au gré d'une intentionnalité fondatrice.



FIGURE 1 – L'intersecteur d'Alberti

Cet intersecteur avait l'avantage de présenter (nous citons Alberti) « toujours les mêmes surfaces immobiles puisque, après avoir placé [l]es repères [sur une toile transparente, il était aisé de] retrouve[r] aussitôt la même pointe de la pyramide qu'auparavant, ce qui est très difficile à obtenir sans [lui]⁶ ». Si

6. « Il faut donc consacrer tous ses soins à la circonscription, et pour la maintenir parfaite, à mon avis, on ne peut rien trouver de plus approprié que ce voile que j'ai moi-même l'habitude avec mes proches d'appeler « intersecteur » et dont je suis le premier à avoir inventé l'usage. Il est ainsi fait : un voile de fils très fins au lissage lâche, teint d'une couleur quelconque, divisé par des fils plus gros en autant de carrés alignés que tu voudras, et tendu sur un cadre. Je le place entre le corps à représenter et l'œil, en sorte que la pyramide visuelle pénètre par les jours du voile. Cette intersection opérée par le

cet intersecteur palliait le problème de la reproduction du visible, la production du visible continuait de dépendre des habiletés du dessinateur, celui qui trace, dessine, inscrit. Le dessin était, par ailleurs, vraisemblablement destiné à la toile, c'est-à-dire à un second ouvragement. En plus de satisfaire une intentionnalité, qui se conçoit sitôt qu'il est question de reproduction ou de production du visible, le dessin avait ainsi un caractère transmédial (transformationnel dans ce cas-ci) ; il allait, en effet, devenir peinture. Il n'est pas question ici d'empreinte, mais d'inscription, de tracé, voire, tel qu'y pense Jean-Louis Déotte, d'archives : « Le champ du *disegno* c'est, nous dit-il, celui de l'esquisse, de la trace sur un papier [... de] l'archive, [... du] dess(e)in [...] » (2008, paragr. 12).

En plus des autres *camera obscura* consacrées au tracé, à l'archive ou au dess(e)in, la *camera obscura* de Niépce, c'est-à-dire l'héliographie ou l'écriture par le soleil⁷, a vu le jour en 1827. Si l'appareil a mérité le qualificatif *obscura*, c'est sans doute parce que la tendance a été de considérer le problème de la reproduction du visible plutôt que les dévoilements relatifs à sa production. À considérer le même appareil du côté de la production du visible, il aurait pu être qualifié de *camera lumina* ou, reprenant le titre de l'ouvrage de Roland Barthes, de « chambre claire », puisqu'« [i]lluminer le monde, c'est le faire accéder au Sens » (Schæffer 1987, 195) ou c'est se prêter, à son propos, à un certain dévoilement. La *camera lumina* a mis en lumière des pans de réalité de son époque. Dévoilement ou, c'est selon, illumination sont techno-logiques, techniques et logiques. Ils dépendent d'un rapport logique à la technologie dans la mesure où elle permet ceci ou cela, ou les interdit. Les êtres ou les choses de l'être ne sont pas dévoilés par l'appareil (la technologie), mais avec son aide. Ils impliquent une pensivité (une logique).

Depuis la première *camera lumina* de Niépce, la technologie a évolué. Les électrons ont pris le relais des photons, et des fonctions utiles à la transfor-

voile présente en soi de nombreux avantages, d'abord parce qu'elle reporte toujours aux mêmes surfaces immobiles — puisque, une fois placées tes marques, tu retrouves aussitôt la même pointe de la pyramide qu'auparavant, ce qui est extrêmement difficile à obtenir sans l'intersecteur. » (Alberti [1959] 2004, 119).

7. « À l'été 1827, après plusieurs jours d'exposition, Nicéphore Niépce finit par fixer sur une plaque d'étain recouverte de bitume de Judée les images projetées dans sa « camera obscura ». L'héliographie (l'écriture par le soleil) est née. » (Desbenoit 2011). En ligne [ici](<https://www.telerama.fr/scenes/ils-ont-fait-la-photo-1-nicephore-niepce-l-homme-qui-a-tout-declenche,71329.php>).



FIGURE 2 – La *camera obscura* de Niépce

mation des images (entendez *ajustement* à l'aide de fonctions apparentées à Photoshop) ont été intégrées à la caméra. Ces avancées techno-logiques ont assurément facilité la *production du visible*. Force est toutefois de songer, pour simplifier sans doute à l'extrême, à la capacité qu'avaient les photographes qui, entre la *camera obscura* et la caméra numérique, ont continué à placer leurs appareils au bon endroit, de s'ajuster à l'environnement. À partir des négatifs, certains ont pu décider de ne pas développer les images jugées moins réussies ou importantes. Autrement dit, les choix ont, à un moment, non seulement porté sur les modèles (sujets ou objets) visés à l'aide de l'appareil, mais sur le développement des prises de vue, voire, pour revenir à l'idée heideggerienne, sur le dévoilement d'étants de choses, soit celui des choses de l'être. En bref, depuis l'intersecteur (d'Alberti) ou l'héliographie (de Niépce) jusqu'à aujourd'hui, des ouvrages interviennent à plusieurs étapes de la production du visible. La photographie numérique permet le saisissement d'objets, de même, en effet, que leur transformation ou de nouveaux ajustements à l'aide de logiciels spécialisés. Tout intersecteur (voile, dispositif, appareil argentique ou numérique) satisfait ainsi un dessein ou est promis à une destinée.

Les écritures étalées dans l'espace proviennent d'ouvragements effectués au gré de la conscience ou, pour éviter ce genre d'emploi terminologique immédiatement associé à la phénoménologie, de la pensée. La venue à soi du visible (selon Merleau-Ponty⁸), la mise en présence d'un champ quasi perceptif qui se manifeste par les images (d'après Schæffer⁹) ou de l'intentionnalité sont bien ce qui, pour finir, détermine la *nature* de l'image ; la nature de l'image, pourrait-on dire, est, de sa production à sa réception, moins d'être artificielle que relationnelle. L'image s'ajoute moins à la nature — en étant artificielle en ce sens — qu'elle ne permet l'établissement d'une relation avec cette dernière ou, ce qui est différent, avec le monde et les écritures qu'il comprend. Faisant partie du monde, les écritures de l'image présentent autant d'offres d'entrée en relation, de réinscriptions, de transcriptions, d'intermédialités.

Éloignement, rapprochement, mouvement

D'un point de vue relationnel, l'image se laisse définir à partir de la phénoménologie. On précisera aussitôt que ce ne sont pas le dispositif et l'appareil, ou même l'image obtenue avec leur aide, qui ont un caractère phénoménologique, mais plutôt la relation qu'ils induisent et permettent, justement, de mettre en lumière, de dévoiler. Ils le font à la condition qu'on prenne la peine de lier ou de mettre en relation le problème de la reproduction du visible et la visibilité de l'image.

Y songeant dans cet esprit, en privilégiant une posture phénoménologique, l'on conçoit que la nature de l'image est de se situer dans le temps et l'espace, de proposer, d'évoquer, de rappeler ou de faire du temps et de l'espace ; d'être

8. « La vision du peintre n'est plus regard sur un *dehors*, relation « physique-optique » seulement avec le monde. Le monde n'est plus devant lui par représentation : c'est plutôt le peintre qui naît dans les choses comme par concentration et venue à soi du visible, et le tableau finalement ne se rapporte à quoi que ce soit parmi les choses empiriques qu'à condition d'être d'abord « autofiguratif » ; il n'est spectacle de quelque chose qu'en étant « spectacle de rien », en crevant la « peau des choses » pour montrer comment les choses se font choses et le monde » (Merleau-Ponty [1964] 2013, 42). En ligne ici.

9. « Le beau naturel [l'objet empreint, pour reprendre l'exemple de Jean-Marie Schæffer] et le beau artificiel [l'image qui y veille ou la photographie à titre d'exemple] sont, nous dit-il, indissolublement liés dans l'image photographique pour la toute simple raison que le champ quasi perceptif est donné comme œuvre, résultat d'un faire et d'un savoir-faire spécifiques qui ne sont pas réductibles au simple choix du moment décisif, mais impliquent toujours des procédures figuratives maîtrisées » (Schæffer 1987, 165).

associée aux choses de l'être et d'en permettre le dévoilement. Si les images sont matérielles, la perception et la pensivité qui les traversent sont « matérialisables » par l'image. Elles sont reconnaissables, « conceptualisables », concevables. Au terme de la lecture qu'on fait d'elles, le legs des images est, justement, de donner *matière* à penser.

Selon Heidegger, « [l']expression « phénoménologie » signifie en premier lieu une *conception méthodologique*. Elle ne caractérise pas les objets de l'investigation philosophique en ce qu'ils sont, en leur contenu, mais la *manière* dont s'y prend celle-ci » (Heidegger 1986, 54). Sitôt qu'il est question d'écriture, cette manière, descriptive (forcément), incite à la considération des supports (surfaces, dispositifs, appareils) et de la représentation (de ce qui est surfacé et surfacable, c'est-à-dire matérialisé et matérialisable, ou conceptualisé et conceptualisable). Cette manière descriptive, qui caractérise la phénoménologie, inviterait également à la considération de l'*historia*, ainsi que l'envisageait déjà Alberti à propos de la représentation. Cette dernière en constitue une dans la mesure où elle implique une entrée en relation. Aux étapes de l'écriture et de la lecture, en vertu desquelles la phénoménologie se conçoit et se déploie, le *Dasein* (l'*être-là* ou l'être présent) se mobilise. Il le fait dans la mesure où il s'agit, ainsi qu'insiste Heidegger, d'un concept de relation. Le philosophe note, par ailleurs, que les objets qui apparaissent hors de soi dans l'espace, ou qui sont, selon son expression, *d-éloignés*, invitent *naturellement* à s'en rapprocher et à en saisir le sens. « La vue et l'ouïe, nous dit le philosophe, sont des sens à distance non en raison de leur portée mais au contraire parce que le *Dasein* en tant qu'il *déloigne* — rapproche ce qui est éloigné — et se maintient principalement en eux » (Heidegger 1986, 147). À suivre la réflexion de Heidegger, on considérera que la lecture implique le maintien du *Dasein* dans des objets assortis au domaine des arts, dont le dessin, la photographie et le film.

Bergson envisage tout d'abord l'émergence d'images dans le quotidien : « *Mon corps* [est un] *objet destiné à mouvoir des objets*, [il] *est donc un centre d'action* — et donc de perception — (1939, 12). [...C]hoses et états, dit encore Bergson, ne sont que des vues prises par notre esprit sur le devenir » ([1907] 1959, 148). Ces deux agencements phénoménologiques, dont l'un a trait à la perception et l'autre à la pensée, forment le nœud de la partition existentielle à laquelle pense Bergson — du moins dans *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Ailleurs, il le fait disparaître. C'est dire que les ouvragements relatifs au zoopraxinoscope de Muybridge ne

seraient plus affaire de perception ou de pensée. Dans *L'Évolution créatrice*, il semble, en effet, penser que le mouvement est uniquement dû à l'appareil :

Comment reproduire la souplesse et la variété de la vie? [Il] y a une [...] manière de procéder [...] aisée en même temps [qu']efficace. C'est de prendre sur le régiment qui passe une série d'instantanés, et de projeter ces instantanés sur l'écran, de manière qu'ils se remplacent très vite les uns les autres. Ainsi fait le cinématographe. Avec des photographies dont chacune représente le régiment dans une attitude immobile, il reconstitue la mobilité du régiment qui passe. Il est vrai que, si nous avions affaire aux photographies toutes seules, nous aurions beau les regarder, nous ne les verrions pas s'animer : avec de l'immobilité, même indéfiniment juxtaposée à elle-même, nous ne ferons jamais du mouvement. Pour que les images s'animent, il faut qu'il y ait du mouvement quelque part. Le mouvement existe bien ici, en effet il est dans l'appareil (Bergson [1907] 1959, 179).

Le mouvement des corps physiques vus à l'écran n'est pas dans l'appareil, mais dans l'empreinte produite à partir d'une chorégraphie mondaine, soit à partir de la position des appareils photographiques dans l'espace ou dans un environnement choisi en fonction de contenus possibles. Le mouvement, qui se manifeste par les images, dépend tout d'abord de l'intentionnalité de leur auteur et des possibilités des appareils ou du dispositif — du point de vue de la création et de la fabrication des appareils, l'intentionnalité est, ici encore, déterminante. Le dévoilement du mouvement procède cette fois encore par ouvragement, par ajustement ou formation de l'image-empreinte, par agencement ou transformation des images-empreintes à l'aide du montage.

Bien que longue, l'explication qui suit a son importance.

[L]es cyanotypes¹⁰ montrent que les [tirages contact des] négatifs destinés à l'étude de la figure humaine, largement inspirés de la peinture académique, ont été réalisés à des intervalles aléatoires. Mais le montage final leur confère une véritable force graphique

10. Marta Braun précise ce qui suit : « Moyen économique de reproduction, les cyanotypes provenaient de chez Colt, fabricant de matériel de projection new-yorkais, et étaient probablement destinés à servir de prototypes au musée pour réaliser et commercialiser des diapositives issues d'*Animal Locomotion* » (Braun 2001). En ligne ici.

par l'harmonie sérielle construite autour du contraste des actions. Chacune des images [de certaines] planches est le résultat de six prises de vues différentes réalisées simultanément. La composition de la planche publiée à partir de ce matériel témoigne des concepts esthétiques de Muybridge, basés sur la symétrie et la répétition. Les vues sont disposées de manière à produire un rythme alterné avant-arrière sur le plan vertical, tandis que leur disposition horizontale engendre une sorte de dilatation temporelle, l'œil se promenant doucement d'image en image tout autour du corps (Braun 2001).

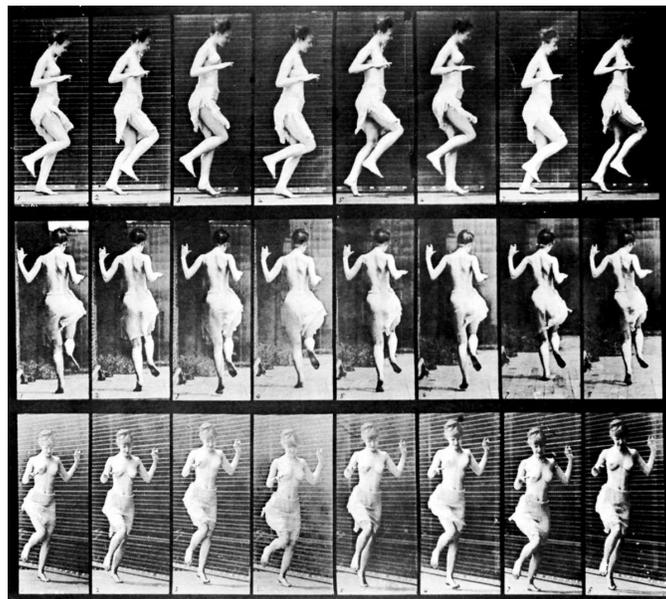


FIGURE 3 – Muybridge, Eadward : Figures Hopping(1887)

Les variations temporelles indiquent que ces images ont fait l'objet d'un travail d'ajustement et d'agencement, de formation des images-empreintes et de leur transformation par le montage. Elles impliquent un processus esthétisant effectué à l'aide de ces variations temporelles, car, ainsi que Marta Braun l'indique, Muybridge privilégiait la symétrie (dans l'image et entre les images) et la répétition (des images). Le caractère relationnel de l'image en mouvement est une fois encore mis en évidence, puisque symétrie et répétition

impliquent des ajustements et agencements, la formation et la transformation des images.

On s'entendra aisément sur ce fait : de façon générale, l'espace et le temps sont non seulement habités (par des marcheurs), ils sont également meublés (d'images, c'est-à-dire d'écritures). Ces dernières ressemblent à des chrysalides qui solidifient des temps et des espaces, des perceptions et des pensées, des mondes et des sociétés. Elles se dessinent sur fond expérientiel et en témoignent. Des lettres gravées sur les pierres tombales, des ornements, des journaux, des tickets de métro, des peintures, des dessins, des photographies, des environnements scéniques, des films font partie de notre quotidien. Ainsi notre corps, qui est destiné à faire naître des images ou qui sert d'aiguillon à la reconnaissance d'images variées, croise-t-il, jour après jour des écritures diversifiées, de même que des écritures soumises à des variations intermédiales ; ainsi chacun des objets sémiotiques *d-éloignés*, ou qui fait appel à la vue et à l'ouïe, intime-t-il une entrée en relation, une exploration qui participe au dévoilement à partir d'ouvragements différents.

Composition et intermédialité

Songeons à titre d'exemple (plutôt que d'objet d'analyse) au film *The Pillow Book*, réalisé en 1996 par Peter Greenaway. Bien que nous ne soyons pas à même de le vérifier, nous pourrions croire que ce film accueille sur l'écran une partie des notes dites « de chevet » écrites au XI^e siècle par Sei Shōnagon, une dame d'honneur appartenant à la cour impériale du Japon, qui était en quête de bonheurs simples. On constatera sans peine que le film, qui ne repose pas sur le bonheur d'un point de vue thématique, est offert à la composition, à ce que nous pourrions qualifier ici de « vidéocité¹¹ », non pas parce que le film a été fait sur support vidéo, mais parce que, comme la vidéo d'une certaine époque, il superpose des écritures variées. Le film, qui constitue une écriture, recourt à des écritures.

Selon Philippe Dubois,

[au] réalisme perceptif de l'échelle des plans humanistes du cinéma, la vidéo oppose [...] un irréalisme de la décomposi-

11. Le terme tend à indiquer l'aspect ludique de la composition que la vidéo encourage.



FIGURE 4 – *The Pillow Book* de Peter Greenaway

tion/recomposition de l'image. À la notion de *plan*, espace unitaire et homogène, la vidéo préfère celle d'*image*, espace démultipliable et hétérogène. Au regard unique, structurateur, le principe de l'agencement signifiant et simultané des vues. C'est ce que j'appellerai, dit-il, *l'image comme composition* (Dubois 1995, 168).

La vidéocité ou la *pictura* (peinture), est ainsi devenue une éventualité du cinéma. Vidéocité, *pictura* et cinéma ont en commun l'image comme composition. Dans le cas filmique qui nous occupe, cette composition relève d'un ouvragement et, à partir de là, d'un dévoilement. Il a un fort caractère intermédial. L'image, qui n'engendre plus mécaniquement la perspective, et le film, qui ne dépend plus strictement de la continuité, s'en sont dé-faits. Ils s'en sont dé-faits, car il aurait été plus facile de les reconduire que de les éviter. Le caractère optionnel de la perspective pour l'image et de la continuité pour le film a contribué à la découverte de l'ouvragement qui leur est nécessaire. Cela se remarque d'autant plus que l'image a trouvé des épaisseurs, des stratifications et que le film propose des surimpressions, des superpositions, des cadres multiples dans un même cadre, des écritures juxtaposées, dont les mentions écrites font partie. Le matériau du cinéma s'apparaît ou se montre alors qu'il se prête *naturellement* à une *écriture d'écritures*.

Conclusion

Que nous est-il arrivé depuis que nous sommes conscients que l'empreinte ne constitue plus la voie obligée de l'écriture ou que l'empreinte a été remplacée par des inscriptions, réinscriptions, transcriptions, intermédialités ? Que s'est-il passé depuis que le numérique a remplacé l'argentine ? Il s'est passé que l'écriture, pourtant si ancienne et déjà intermédiaire, a regagné (ce qui a été notre chance) un caractère d'étrangeté, et que son ouvragement, à partir de supports diversifiés, apparaît, et il apparaît comme une nécessité sur le plan de l'écriture. Reprenant les termes utilisés par Merleau-Ponty, disons que « [...] la conscience [qui] tend à poser des objets, puisqu'elle n'est conscience, c'est-à-dire savoir de soi, qu'en tant qu'elle se reprend et se recueille elle-même en l'objet identifiable » (Merleau-Ponty [1945] 1979, 86), a trouvé, dans un même objet, des identités intermédiaires variables et soumises à des variations imaginatives diversifiées.

Dans les cas d'espèces référencés ici, l'empreinte, le dessin et le film intermédiaire (par médiation et intentionnalité), l'idée de la vidéocité, celle de la *pictura* ou de la composition, le dess(e)in (le devenir), qui y apparaissent, sont tenus pour des ouvragements nécessaires. Étant soumise à ouvragement, l'intermédialité du cinéma met authentiquement ou naturellement en présence l'écriture des écritures.

Bibliographie

Alberti, Leon Battista. (1959) 2004. *La peinture*. Collection « Sources du savoir ». Paris : Éditions du Seuil.

Bergson, Henri. 1939. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Édition numérique, 2003. Paris : Gallimard. http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/matiere_et_memoire/matiere_et_memoire.pdf.

———. (1907) 1959. *L'évolution créatrice*. Édition numérique, 2003. Paris : PUF. http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/evolution_creatrice/evolution_creatrice.pdf.

Braun, Marta. 2001. « Muybridge le magnifique ». *Études photographiques*, n 10. <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/262>.

- Chateau, Dominique. 2016. *Ontologie et représentation*. Collection « Ouverture philosophique ». Paris : L'Harmattan.
- Desbenoit, Luc. 2011. *Télérama.fr (Arts & Scènes)*, <https://www.telerama.fr/scenes/ils-ont-fait-la-photo-1-nicephore-niepce-l-homme-qui-a-tout-declenche,71329.php>.
- Déotte, Jean-Louis. 2008. « Le musée, un appareil universel ». *Appareil*, <https://journals.openedition.org/appareil/302>.
- Dubois, Philippe. 1995. « Vidéo et écriture électronique. La question esthétique ». In *Esthétiques des arts médiatiques, tome 1*, édité par Louise Poissant, 157-73. Collection « Esthétique ». Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Heidegger, Martin. 1986. *Être et temps*. Collection « Bibliothèque de philosophie ». Paris : Gallimard.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1945) 1979. *Phénoménologie de la perception*. Collection « Tel ». Paris : Gallimard.
- . (1964) 2013. *L'Œil et l'Esprit*. Paris : Gallimard. http://classiques.uqac.ca/classiques/merleau_ponty_maurice/oeil_et_esprit/oeil_et_esprit.pdf.
- Ricœur, Paul. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Collection « Points/Essais ». Paris : Éditions du Seuil.
- Roy, Lucie. 2015. *Le pouvoir de l'oubliée : la perception au cinéma*. Collection « Esthétiques ». Paris : L'Harmattan.
- Schæffer, Jean-Marie. 1987. *L'image précaire. Du dispositif photographique*. Collection « Poétique ». Paris : Éditions du Seuil.
- Stiegler, Bernard. 1987. « Techno-logiques et traductions : la faute d'Épiméthée ». *Protée*, 15 (2) : 41-55.
- . 1994. *La technique et le temps. Tome 1 : La faute d'Épiméthée*. Collection « Philosophie en effet ». Paris : Galilée/Cité des sciences et de l'industrie.