

Tangence



Réalité-documentaire
« Transductivité » et migrations théoriques
Documentary reality
"Transductivity" and theoretical migrations

Lucie Roy

Number 64, Fall 2000

Esthétiques du métissage

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/008191ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/008191ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Presses de l'Université du Québec

ISSN

0226-9554 (print)

1710-0305 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Roy, L. (2000). *Réalité-documentaire : « Transductivité » et migrations théoriques*. *Tangence*, (64), 62–77. <https://doi.org/10.7202/008191ar>

Article abstract

In her article, the author sets out to consider the principles of “singularity” (all writing is in fact singular always has been and always will be, when one remembers that its underlying structures call up different images of the world) and “transductivity” (through which one immediately recognizes the idea of a sort of mutuality of relations between the world and writing; all writing takes place in the world, from which, to a greater or lesser extent, it is derived, just as every world returns, one way or another, to writing, or even depends upon it). The term “transductivity”, which Bernard Stiegler uses to denote the relationship between the mental image and the object image, allows the author of the article to consider the writing or, put another way, the *reality* of the documentary; to put into play the so-called effects of realism which the purest — or the least cross-pollinated — documentary calls up; to consider what might here be described as the founding heterogeneity of writing or its angle of relative contingency, a contingency which, as its product, will give rise to reflections of an ide-o-logical order.

Tous droits réservés © Tangence, 2000

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Réalité-documentaire. « Transductivité » et migrations théoriques

Lucie Roy, Université Laval

L'accélération de tous les processus politiques ou économiques paraît donc indissociable d'une nouvelle temporalité de la technique, d'une autre rythmique¹.

Il me faut sans doute expliquer, d'entrée de jeu, l'emploi du terme *transductivité* qui fait partie de l'intitulé de ce petit texte car, à défaut d'attention, il risque de se voir aussitôt associé à la transcription.

Si la transcription relève d'une action (celle de transcrire) et ne constitue qu'une idée relativement à la pleine identité des choses qui sont transcrites, si la transécriture implique des considérations relatives au passage d'une idée d'un système d'écriture à un autre, la transductivité, telle que Bernard Stiegler², s'inspirant de travaux de Simondon, paraît la concevoir, s'occupe, entre phénoménologie du monde et phénoménologie de l'écriture, du retour de l'idée — ce sont, on s'en doute, ce retour et les façons « techno-logiques³ »

-
1. Jacques Derrida, dans Jacques Derrida et Bernard Stiegler, *Échographies de la télévision. Entretiens filmés*, Paris, Éditions Galilée / Institut national de l'audiovisuel, 1996, p. 83.
 2. «L'analyse que je vous ai proposée des deux synthèses (*spectator* et *appareil*), telles que l'on ne peut jamais séparer l'une de l'autre, signifie que l'*évolution de la synthèse technique* implique l'*évolution de la synthèse du spectateur*. Les deux synthèses se constituent en effet au cours de ce que Simondon nommait une relation transductive (une relation qui constitue ses termes, où un terme ne peut pas précéder l'autre puisqu'ils n'existent que dans la relation). Autrement dit, les nouvelles images-objets vont engendrer de nouvelles images mentales, une autre intelligence du mouvement aussi bien, puisqu'il s'agit pour l'essentiel d'images animées» (Stiegler, dans Jacques Derrida et Bernard Stiegler, ouvr. cité, p. 181). Chez le spectateur, les images-objets ont déjà engendré des visites techno-logiques du monde et de ses réalités et ont participé du discours de l'Histoire. C'est cet aspect de la relation transductive qui m'intéresse ici.
 3. D'autres avant moi ont utilisé ce terme.

dont est produit ce retour qui justement font problème, posent des questions.

Deux déductions s'imposent d'ores et déjà. La première veut que l'idée ne se retrouve pas identiquement dans l'écriture et, en conséquence, que la phénoménologie de l'écriture répète toujours différemment celle du monde; la deuxième déduction veut, qu'entre la carapace de tortue, qui a servi de support à l'écriture⁴ à une époque, et le cinéma et la télévision, qui ont la même fonction aujourd'hui, l'écriture n'ait assurément pas toujours participé à une seule et même phénoménologie.

Donc, l'ajout à l'idée de la transcription de nuances relatives à la transductivité implique que, à défaut d'en saisir tous les effets, on doive au moins prendre en compte le principe de la non-identité, les principes de la différence et de l'altérité entre phénoménologie du monde et phénoménologie de l'écriture et, ce qui est plus rare — mais dépend de ce qui vient d'être dit —, le principe de la singularité attachée aux supports de l'écriture: les événements du monde rapportés en écriture ont, en effet, un caractère singulier, s'offrent, eu égard aux supports empruntés, à la singularité de l'écriture. Ils le font dans la mesure où l'écriture est, par elle-même je dirais, toujours et déjà singulière⁵

En ce qui me concerne, je m'inspire de la définition de la transductivité qui, relativement au cinéma documentaire, me permet de considérer la singularité relative du support employé. Support et technologie sont, comme j'ai commencé à le laisser entendre, proches parents, puisque, nonobstant l'idée d'une antériorité attachée au support, celui-ci est celle-là: le support est la technologie par laquelle passe l'écriture.

Empreint qu'il est, même par défaut⁶, d'une aura de pureté, le cinéma documentaire ou le film documentaire me sert aussi à faire la démonstration suivante: tout objet sémiotique invite, de bien des façons, à des migrations théoriques. Il me semble, en effet, que le simple fait de prendre en compte l'utilisation des

4. Telle que je la conçois, l'écriture participe, d'une façon ou d'une autre, du marquage d'une idée. L'idée se (re)trouve sur un support marqué(e).

5. Ces considérations sur la singularité sont issues de l'ouvrage déjà cité de Jacques Derrida et Bernard Stiegler.

6. Il est trop pur pour faire partie du cinéma fictionnel et trop impur pour faire partie de l'hypothétique genre pur du documentaire.

supports de l'écriture aide à mesurer le poids des migrations théoriques dont tout objet sémiotique fait l'objet — ou dont il est le sujet. J'essaie, bref, de démontrer que les théories susceptibles de rendre compte du cinéma documentaire, réputé être l'un des objets sémiotiques le moins métissé ou le plus pur, sont forcément multiples et migrantes. Enfin, si j'envisage l'étude de la réalité-documentaire, de l'idée ou de la phénoménologie du documentaire, c'est, en fin de migration, l'apport du film à la phénoménologie du monde qui me préoccupe, c'est-à-dire ses façons de participer techno-logiquement à l'écriture de l'Histoire⁷.

L'image

[...] l'image n'est pas l'opposé de l'écrit⁸.

La remarque tombe comme une évidence et invite à envisager autrement les rapports de l'écriture à l'image ou, inversement, les rapports de l'image à l'écriture.

[...] il faut poser l'hypothèse suivante : la vie (*anima* — côté de l'image mentale) est toujours *déjà* cinéma (d'animation — image-objet). La synthèse technologique n'est pas une réplique, un doublon de la vie, pas plus que l'écriture n'est une réplification de la parole, mais il y a un complexe d'écriture où les deux termes bougent toujours ensemble, étant en relation transductive⁹.

Que veut dire cette hypothèse formulée par Stiegler? D'abord qu'il se trouve des images mentales — même si elles sont affublées d'une certaine *quasité*, la chose est avérée : les images mentales existent au moins dans leur intentionnalité et n'ont pas été trop

7. S'il est aisé d'admettre que le cinéma documentaire participe d'une écriture de l'Histoire et qu'il est lui-même soumis à une mutualité de rapports entre monde et écriture, il y a fort à parier que les événements de l'Histoire aient été soumis à une semblable transductivité. À partir d'un objet de l'histoire et du cinéma et du monde, c'est à cette démonstration à laquelle j'arrive en seconde partie. Si la démonstration dont je parle a pour emblématique centrale l'examen des migrations théoriques auxquelles un artefact filmique est soumis, elle exclut, par définition, un arrêt sur d'exclusives considérations à caractère historique.

8. Je cite de mémoire Bernard Stiegler, dans Jacques Derrida et Bernard Stiegler, ouvr. cité.

9. Bernard Stiegler, dans Jacques Derrida et Bernard Stiegler, ouvr. cité, p. 182.

souvent soumises à la discussion ; ensuite, que l'image mentale entretient quelque relation de voisinage, voire de bon voisinage, avec l'image-objet : « que les deux bougent ensemble » ; que l'image-objet, qui participe d'une *tekhne*, a quelque lien avec la *physis*¹⁰ et, enfin, que le rapport entre l'image mentale et l'image-objet en est un de transductivité, c'est-à-dire non pas, à strictement parler, de transcription ou de traduction¹¹ mais, si je puis dire, d'échanges.

La citation de Stiegler ne prétend pas que ceci, l'image mentale ou son monde, se retrouve identiquement dans cela, dans l'image-objet, mais bien plutôt qu'il existe entre l'image mentale et l'image-objet une relation transductive, un jeu d'échanges, c'est-à-dire un circuit de rapports ou un réseau de relations.

Sémio-phénoménologie de l'écriture documentaire

Afin de mettre en évidence, au moment de la lecture, la sorte d'échanges induits, par le système filmique, entre les images mentales et les images-objets, j'emprunterai temporairement une autre voie, moins inspirée par la phénoménologie que par la sémiotique. Je préciserai, toutefois, que la phénoménologie, dont se préoccupe Stiegler, s'occupe aussi des produits sémiotiques (des images-objets) et que la sémiotique, qu'emprunte Chateau, étudie la phénoménologie, le fonctionnement — pour le dire d'une abrupte façon — du cinéma documentaire.

« [L]a « réalité » n'est pour le film qu'une partie du matériau filmique, tandis que le matériau filmique est lui-même une partie de la « réalité »¹². » L'inspiration, qu'il qualifie lui-même de « logique », paraît venir tout naturellement de la techno-logie filmique, d'une technologie qui sert précisément à apprêter le réel, des faits du monde ou, selon le terme privilégié ici par Chateau, de la « réalité ».

10. « Celle-ci [*physis*] n'est pas ce qu'on appellera plus tard et couramment la « nature », naturellement, mais en tant qu'elle est, qu'elle est l'étant lui-même ou la totalité de l'étant, la *physis* ne serait pas encore, ou pas elle-même *tekhne* » (Jacques Derrida, dans Jacques Derrida et Bernard Stiegler, ouvr. cité, p. 148).

11. Selon le terme employé par Derrida.

12. Dominique Chateau, « Film et réalité : pour rajeunir un vieux problème », *Iris*, vol. 1, n° 1 (*État de la théorie. Nouveaux objets. Nouvelles méthodes (I)*), 1983, p. 51. Le souligné est de Chateau.

La *tekbne* filmique est. L'emploi du verbe *être* me sert à nommer l'existence, l'aspect proprement langagier, c'est-à-dire factuel du cinéma documentaire, ce qu'on appelle le « fait filmique » justement. La *tekbne* filmique serait composée de quatre horizons distincts que j'énumère ici — je parle d'horizons comme on parle des sédiments du sol et propose, à l'occasion, une vue en coupe du documentaire à partir du travail de Chateau que je suis de près.

Le premier horizon est iconique. Il correspond aux signes mimétiques contenus dans l'image. Le deuxième est diégétique. Il concerne les référents intentionnels, résidus de la diégèse. Le troisième est plastique. Il considère les effets visuels et, j'ajoute, sonores qui, sans que ces derniers soient toujours par eux-mêmes mimétiques, renforcent ce caractère et contribuent intimement à l'écriture de la diégèse. Le quatrième, enfin, celui dont en principe le documentaire fait la promotion, est le « profilmique ». Le terme renverrait — comme le prétend Chateau — aux données du monde objectif produites par le monde diégétique.

Donc, on comprend que ces horizons sont en perpétuel rapport¹³. Par exemple, le « diégétique » fait en sorte de rabattre le profilmique dans l'univers fictionnel ou documentaire dont, comme je l'ai dit, le film fait la promotion. Ainsi, le profilmique n'a déjà plus grand chose à voir avec les données du monde dit « objectif ». L'iconique et le profilmique, en conséquence, sont susceptibles d'être soumis à des effets plastiques et le sont toujours, même lorsqu'ils sont réduits à un état de zéroïté du type docu-

13. Je dis *rapport*, préférant réserver le terme *relation* pour désigner autre chose, ce qui, comme une adresse, laisse à penser le lien interrelationnel entre film et spectateur, entre film et monde. On reconnaîtra quelques correspondances entre les propositions de Dominique Chateau et celles de Nycole Paquin, que je cite : « Nous entendons par *référent* toute valeur sous-systémique d'état de fait qui, en acte de *référence*, qualifie les composants, c'est-à-dire les faits proprement dits. Dans l'espace de médiation entre le regardant et le tableau qu'il perçoit, la plasticité (la texture), la picturalité (la couleur et la ligne), l'iconicité (le contour géométrique des formes et leurs dimensions respectives) accordent la permission visuelle de relater verbalement à la fois ces états de faits et les faits qu'ils qualifient et d'en expliquer les positions topologiques inter-relatives en vertu de l'éco-système (dimensions, format géométrique et angle de l'objet). Tout regardant passe malgré lui par ces opérations intermédiaires » *L'objet-peinture. Pour une théorie de la réception*, Québec, Éditions Hurtubise HMH, 1990, p. 77-78.

mentaire. Le profilmique contribue continûment à l'écriture de la diégèse. C'est le cas, par exemple, quand des objets, devenus artefacts, acquièrent une sorte d'aura prédicative historique et que le récit parle de l'Histoire. Ces artefacts n'ont toutefois pas à être réels, à faire partie des données du monde objectif. Le fait qu'ils paraissent en être suffit. L'apparence coïncide, ici, davantage avec la signification qu'avec, il va sans dire, les données du monde dit «objectif».

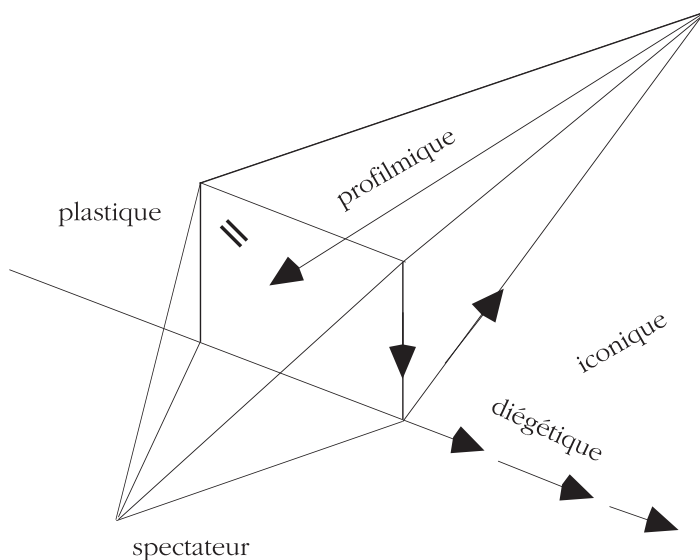
Dans son article intitulé «Film et réalité : pour rajeunir un vieux problème», Chateau poursuit son analyse dans l'autre sens, c'est-à-dire non plus en considérant la profondeur des images et son impact sur la continuité filmique, mais en appréciant la sorte de communication qui, induite par le film, s'adresse au spectateur. Les horizons iconique, diégétique, plastique et profilmique impliquent, et j'insiste, directement des rapports qui ne sont pas de simultanéité mais de continuité. Le diégétique, dont la continuité est l'une des conditions de possibilité¹⁴, éclaire les images du film, renforce ce qu'elles contiennent d'effets plastiques ou de données profilmiques. Donc, si l'on peut dire que ce n'est pas que l'image qui, relativement à ce circuit de rapports, est mise en évidence mais aussi la continuité du film, on peut également dire avec Chateau que, eu égard à la sorte d'activité communicationnelle qui est son fait, ce n'est pas seulement la relation du film avec les faits du monde qui compte mais aussi la relation intersubjective anticipée par le film avec le spectateur.

Les horizons précédemment décrits font — comme le mentionne Chateau et en ces termes — de toute évidence partie de la «structure» du film, tandis que les relations impliquées avec le «monde» par lesdits horizons sont soit réelles (pour l'iconique), soit mentales (pour le diégétique), soit matérielles (pour le plastique), soit actuelles (pour le profilmique); leurs conséquences chez le «spectateur» sont des effets soit de réalité (pour l'iconique qui est vu dans son rapport — mimétique — avec le monde), soit de réalisme (pour le diégétique qui est le produit d'un monde inventé — «mental» pour Chateau), soit de matérialité (pour le plastique et eu égard à l'aspect matériel qui est son fait), soit

14. Cette continuité dont je parle peut être «continuée», comme c'est le cas dans le cinéma des premiers temps où il n'y a pas toujours de coupures de montage avérées ou reconnues.

d'actualité (dans la mesure où, lors de sa lecture, le profilmique, ou supposé tel, coïncide immédiatement avec l'image).

Graphiquement, ces vues en coupe des horizons contenus dans le film documentaire donneraient à peu près le dessin suivant¹⁵. Celui-ci met en évidence, à chacun des moments de la lecture du film documentaire, un circuit de rapports (iconique, diégétique, plastique et profilmique) et un réseau de relations (monde et intersubjectivité). Or, on le voit, compte moins la réalité — elle-même¹⁶? — que le circuit de rapports entre les horizons sémantiques du film et le réseau de relations induit entre monde et spectateur. Autrement dit, compte moins, dans une certaine mesure, le film lui-même que le jeu de correspondances, celui de l'échange, de la lecture imposée au monde et des effets qui, en principe¹⁷ sont produits chez le spectateur.



15. Notamment afin de le soumettre encore à l'épreuve, j'emploie pratiquement le même dessin que dans mon article intitulé «La "vraie-res-semblance" au cinéma», *Cinémas*, Montréal, vol. 10, n° 1 (*Cinélektas* 3), 1999.

16. Elle est, on le sait assez, toujours différ-antiellement autre.

17. Je dis *principe* car c'est bien de cela dont il s'agit.

Bref, entre le monde (ou la réalité) et l'écriture, le rapport n'est pas de transcription et, compte tenu des horizons sémantiques ici décrits, ne l'aurait jamais été, de sorte que toute supposition relative à l'existence, dans les systèmes, des données du monde objectif pose quelques problèmes et plusieurs questions.

L'intentionnalité

Mais pourquoi retourner, une fois encore, à un temps et à un espace phénoménologiques qui appelleraient un temps et un espace « en¹⁸ » une sémiose filmique à l'aller et, au retour, à un temps et à un espace sémiosiques qui serviraient à plus ou moins retracer un temps et un espace phénoménologiques, sinon pour insister, cette fois, sur l'importance du support employé?

Le support dont il s'agit, ici, est à plusieurs horizons : iconique, diégétique, plastique et profilmique. Par lui-même, il ne cesse d'en appeler au monde.

Cela étant dit, il ne faudrait pas croire que ma lecture du support concerne le seul aspect iconique de la relation ou, dit abruptement, la seule analogie qui m'apparaisse être la plus commune et aussi, si on s'en contente, la plus petite mesure de l'image.

On devrait, je crois, compléter de plusieurs façons toute lecture du support-image : d'abord en retournant, comme c'est par ailleurs le cas chez Chateau, aux horizons sémantiques compris dans l'image et la continuité filmiques ; ensuite en proposant, comme c'est aussi le cas chez ce dernier, l'étude d'un circuit de relations avec le monde et avec le spectateur imposé par lesdits horizons ; enfin en y ajoutant des considérations relatives à l'intentionnalité.

On comprendrait ainsi que le discours ne fait pas simplement apparaître des choses du monde par des choses de l'écriture, il montre aussi la sorte d'entretien que l'écrivain ou le « parleur » de l'image a à leur propos, c'est-à-dire à propos des constructions langagières qu'il envisage et à propos du monde qui, par ces constructions langagières, est parlé. Ainsi, l'écriture ne montrerait

18. Le *en* indiquant ici, comme ailleurs, les effets — dynamiques — de la relation.

pas les choses du monde mais donnerait à voir différenciellement une tendance, montrerait ou fournirait une indication relativement à l'intentionnalité qui est son faîte¹⁹.

Donc, après ce grand détour par les travaux de Chateau, je reviens à ceci : l'image n'est pas que descriptive, elle est toujours et déjà intentionnelle et prédicative, intentionnellement prédicative. L'intentionnalité est bien ce qui est l'origine de la singularité. L'idée de Ricœur qui a trait à l'acte prédicatif lui-même n'est d'ailleurs pas sans rappeler la phrase bien connue de Husserl qui, à propos de l'intentionnalité, disait que « toute conscience est conscience de quelque chose ». Pour sa part, Ricœur soutenait que « [l]'acte locutoire, c'est l'opération prédicative elle-même : dire quelque chose sur quelque chose²⁰ ». Intentionnelle et prédicative, l'écriture est toujours et déjà idé-o-logique et l'est de bien des façons. Ces façons de l'idéologie comme la participation techno-logique du cinéma à l'écriture de l'Histoire, ainsi que j'en avais fait l'annonce, suscitent, à cause de leur voisinage, quelques interrogations.

La chose est entendue, l'image est toujours et déjà intentionnelle, toujours et déjà prédicative. Mais, relativement à la « techno-logie » ou au support, comment la part prédicative ou idé-o-logique de l'image s'exprime-t-elle ? Comment encore l'intentionnalité se manifeste-t-elle ?

De la techno-logie, de l'idé-o-logie

L'extrait de la quatrième de couverture d'un ouvrage de Pierre Jacob intitulé *Pourquoi les choses ont-elles un sens ?* a quelque rapport avec l'analogie qui, par tradition, est l'attribut de l'image.

Pour ce qui est de l'image, croit-on, « pas de fumée sans feu ». Alors, si apparaît un feu ou un chat dans l'image, force est de constater qu'on y réfère analogiquement.

Sans pensée, point de sens ? — Non — Pourquoi ? — Parce qu'une pensée peut être fausse : on peut crier « Au feu ! » sans

19. Je remanie un paragraphe de mon article : « Le sens (l')issu(e) du silence », *Protée*, Chicoutimi, vol. 28, n° 2 (*Le silence*), automne 2000.

20. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 58.

raison, mais il n'y a pas de fumée sans feu. Penser, c'est risquer de se tromper et ce risque engendre le sens²¹.

À la lecture de ces lignes, me reviennent à l'esprit des images d'un film, que je ne saurais identifier, mais que je sais appartenir à la génération du cinéma des premiers temps. Parce que le preneur d'images avait pris place sur une charrette, j'y voyais, en un double mouvement, une mouvante image photocinématographique, c'est-à-dire, dans mon esprit, une image filmique mais continue, de même que du mouvement, c'est-à-dire des Indiens transportant des marchandises.

Les images auxquelles je songe en me remémorant ce film ne sont pas que mouvement, elles me paraissent aussi technologiquement, techno-traductivement, dotées d'un pouvoir de signification relatif à l'Histoire.

De l'exactitude des faits eux-mêmes qui sont rapportés par ces images, je ne puis douter *a priori* (pas de fumée sans feu comme le signale, pour une autre raison, Jacob). Mais, je puis douter de la part de réalisme, des effets de réalisme, qui sont chez moi suscités. Le réalisme, pour Chateau, est, on s'en souviendra, le résidu d'un circuit de rapports qui dépendent des horizons iconique, diégétique, plastique et profilmique, des considérations qui ont trait à l'image et à la continuité filmiques, de même que des relations induites par ces horizons avec le monde et le spectateur.

Donc, des effets de réalisme, la spectatrice que je suis peut en douter, car ils m'apparaissent être le produit d'une antériorité, d'une artefactualité²² de l'image: l'image, en effet, paraît vieillie et l'est sous l'effet de ce circuit de rapports et de ce réseau de relations que j'ai précédemment rappelés.

Mais ce singulier vieillissement de l'image aurait pu être reproduit de façon plastique, technique; étant renforcé par la diégèse, il a peut-être été produit techno-logiquement: c'est le récit d'une époque et sur un point fixé de la carte du monde, l'Inde.

Or, cette possibilité et, en conséquence, ce doute que j'éprouve relativement à la véracité des faits représentés à l'écran m'incitent à me demander comment véritablement lire, dans l'image, le travail

21. Pierre Jacob, *Pourquoi les choses ont-elles un sens?*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1997, en quatrième de couverture.

22. Le terme est de Derrida. J'en rappelle la définition plus loin.

du temps. Ou bien je pose la question, mais en éprouvant une certaine gêne : comment retrouver les données du monde objectif ? Comment dépouiller la signification de ses apparences, de l'apparence de « profilmie » qui, justement, paraît être à la base de la signification et que le plastique et le diégétique renforcent ?

Comment retrouver la non-écriture, c'est-à-dire le monde (ou la réalité) par l'écriture ? En considérant la techno-logie employée qui induit du temps ? Ou en examinant la singularité relative d'une écriture qui jouit d'une certaine antériorité, c'est-à-dire d'une charge temporelle, fruit de sa techno-logie ? Ou encore en examinant la singularité relative d'une écriture qui, cette fois, joue de l'apparence d'une certaine antériorité et en simule les charges temporelles ?

Stiegler disait à propos de la singularité de l'image que :

L'image en général *n'existe pas* [c'est un fait : étant toujours intentionnellement singulière, l'image en général n'existe pas]. Ce que l'on appelle l'image mentale et ce que j'appellerai ici l'image-objet, toujours inscrite dans une histoire, et dans une *histoire* technique, sont deux faces d'un seul et même phénomène [...] ²³.

Ainsi, un seul et même objet impliquerait deux faces, deux phénomènes. Le premier serait lié à l'idée (« mentale » pour Chateau ou « image mentale » pour Stiegler). Le second correspondrait au produit sémiotique qu'il *est*, au phénomène qu'il est et devient. Je dis « qu'il est et devient » dans la mesure où un objet sémiotique ne transcrit pas davantage identiquement les faits, objets ou idées du monde, où il ne demeure pas identiquement lui-même, cela s'expliquant notamment ²⁴ par le passage du temps auquel il est soumis.

À propos du produit sémiotique, m'intéresse moins la continuité filmique, par exemple, que la sorte de relation au temps qu'il laisse à penser, la sorte de travail du temps auquel il est soumis ou qu'il rappelle prédicativement, intentionnellement, singulièrement : le film documentaire se trouve, je le répète, gorgé des

23. Bernard Stiegler, dans Jacques Derrida et Bernard Stiegler, ouvr. cité, p. 165.

24. Je dis *notamment* et rappelle que tout objet sémiotique est soumis à des variations de l'imagination, à des lectures. Il l'est, par rapport au monde et aux constructions langagières qu'il constitue dès sa création. Il l'est aussi au moment de sa réception.

temps qu'il ne contenait pas à l'origine et je me demande encore d'où proviennent véritablement ces effets d'engorgement temporel ou, ce qui dans ce cas-ci revient au même, ses effets de réalisme.

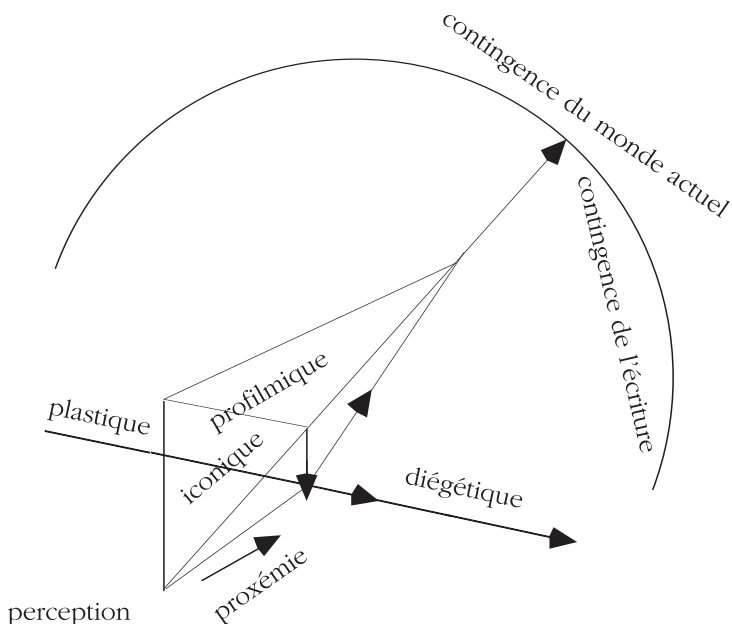
Donc, sans que je puisse véritablement juger de l'origine des effets de réalisme qu'il produit, cet objet sémiotique, apparemment ancien, serait, techno-logiquement, devenu une sorte d'artefact pour l'Histoire. Une pièce de monde. Une pièce pour un monde : l'Inde d'une époque reculée.

Et puis d'ailleurs, qu'en est-il du mouvement qui m'a tellement surpris? Était-il véritablement le fruit du hasard? Ou n'était-il que le simulacre d'un état proxémique — plastique et mimétique, eu égard à la reproduction d'une action humaine : prendre place et être transporté? N'était-il que la conséquence d'une perception? Qu'une proxémie mécanique, photocinématographique en fait? Ce mouvement marquait-il vraiment une avancée relativement à la phénoménologie de l'écriture filmique ou n'a-t-il été que reproduit?

S'il s'était agi d'un authentique mouvement, d'une véritable avancée, pour mieux les comprendre et en saisir l'incidence et la portée techno-logiques, dès les débuts du cinéma et des études cinématographiques, il aurait fallu ajouter aux horizons iconique, diégétique, plastique et profilmique, ces deux autres horizons que sont le perceptif et le proxémique puis un état qui aurait eu plus ou moins trait à la contingence du monde naturel²⁵, une contingence du monde naturel qui n'est pas le profilmique mais qui paraît transductivement le concerner. Alors, graphiquement, l'écriture filmique se serait lue comme dans le tableau qui suit.

Si je puis douter des effets de réalisme produits par le film, je puis aussi, maintenant que j'y pense, douter de la charge idéologique qui y est contenue : ce sont des porteurs de marchandises dont j'ai vu les images. Par ces images, j'ai pu considérer certains des faits du monde en l'absence de tous les autres et cela m'incite à croire, à la suite de Jacob, que penser, même avec des images,

25. L'association des termes *monde* et *naturel* peut paraître tautologique. La phrase suivante de Nicolas Février («La contingence dans la mécanique hégélienne», *Revue philosophique de Louvain*, t. 95, n° 1, 1997, p. 80) en éclaire le motif : entre le monde et sa naturalité se trouve l'Idée. «La nature est [...] le moment de la particularité de l'Idée *auquel celle-ci a concédé l'autonomie*».



même avec des cadres et des ellipses d'images, c'est risquer de se tromper et que c'est ce risque qui, d'une certaine façon, engendre le sens.

Ce risque? Quel risque? Par rapport à quoi est-il risqué de penser avec des images, si ce n'est par rapport à la phénoménologie du monde et à une sorte de rupture de sa contingence?

Rupture de contingence

Le défaut de contingence du monde qualifié de « naturel » laisse entendre non seulement qu'il existe un autre monde, celui de l'écriture — qui, bizarrement, n'aurait rien de naturel —, mais aussi que, à cause de leur relation transductive notamment, la naturalité du monde fait elle-même problème et poserait des questions²⁶. Donc, le défaut de la contingence du monde qualifié ici

26. On est à même de le constater, l'idée de contingence du monde « naturel » fait par elle-même question. Elle le fait en référence aux termes précédemment

de «naturel» appellerait immédiatement, en principe, l'image à la signification ou, mieux, la rappellerait à sa signification, c'est-à-dire au support qu'elle utilise en y «surfaçant» des choses du monde (des idées il va sans dire, des événements aussi parfois, des sujets la plupart du temps, des objets presque toujours). Par ailleurs, les choses du monde rappelées par l'écriture de l'image seraient elles aussi soumises à une perception intentionnelle et prédicative. Une perception, donc, qui ne serait pas que plastique, pas que mécanique ou mimétique, une perception qui, singulièrement, fabriquerait des images par, notamment, rupture de contingence naturelle : écrire, c'est produire, manifester, singulariser...

En fait, j'ai fait référence à la contingence du monde naturel pour en évoquer une qui, d'évidence, y est moins associée, mais en vient et y retourne — d'une façon qui est risquée et qui, quoi qu'il en soit, engendre intentionnellement le sens. Cette contingence, c'est celle qui est le fait de l'écriture. C'est celle qui, entre le monde et l'écriture justement, est livrée au silence. Qui, à une époque en Inde, engageait des porteurs de marchandises et les laissait si amaigris ? Le mensonge²⁷, s'il en est un, ne vient pas, on le voit, d'une hypothétique dénégation, mais du fait que des réponses à des questions soient restées cachées, que des faits soient ainsi laissés hors du cadre de l'image²⁸, qu'ils aient été tenus dans le silence.

Or, ces images de porteurs de marchandises sont, j'oserais dire, à l'image des actualités que Derrida associe à une «artefactualité» pour insister sur cette idée que l'image est un fait et est susceptible de constituer un artefact — langagier —, une pièce de monde relativement aux événements qu'elle en présente, ou eu égard à une autre contingence qui serait le produit d'une écriture.

évoqués que sont la *physis* et la *tekhne* qui ne sont pas en opposition à ce qui serait de part en part naturel (la *physis*) et à ce qui ne serait plus de part en part technique (la *tekhne*). Voir, plus loin, la définition relative à l'«artefactualité» présentée dans le corps du texte.

27. Hannah Arendt prétendait, dans un esprit voisin, que «[...] la différence entre le mensonge traditionnel et le mensonge moderne revient le plus souvent à la différence entre cacher et détruire». *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, [1972], Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1989, p. 322.
28. «La perception de l'espace n'implique pas seulement ce qui peut être perçu mais aussi ce qui peut être éliminé». Edward T. Hall, *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 1971, p. 65.

Ce mot-valise d'«artefactualité» signifiait d'abord qu'il n'y a *actualité*, au sens de «ce qui est actuel» ou plutôt de «ce qui se diffuse sous le titre d'*actualités* sur les radios et les télévisions», que dans la mesure où un ensemble de dispositifs techniques et politiques viennent en quelque sorte choisir, dans une masse non finie d'événements, les «faits» qui doivent constituer l'actualité: ce qu'on appelle alors «les faits» dont sont nourries les «informations». Tout cela est banal, trop connu, même si l'on oublie facilement, et ce criblage interprétatif ne se limite pas à l'information ou aux médias. Il s'impose dès le seuil de toute perception ou de toute expérience finie en général²⁹.

L'image, par sa techno-logie, par, en Idée, rupture³⁰ de contingence avec le monde naturel, impose, ce qu'elle est toujours, une lecture des faits ou des événements du monde. Elle ne fait pas que les restituer. Elle entame le singulier³¹ projet d'une écriture du monde ou de l'Histoire.

La relation de l'écriture de l'image avec le monde n'a jamais été celle d'une identité, mais plutôt celle d'une hétérogénéité fondatrice, autrement dit, une relation de silence, de contingence du monde naturel à peine frôlé³², une relation déplacée, voire mensongère et, encore, de différence et de singularité, bref, de transductivité.

Par exemple, les objets métissés ne font qu'ajouter des migrations théoriques à une écriture toujours et déjà migrante et singu-

29. Jacques Derrida, dans Jacques Derrida et Bernard Stiegler, ouvr. cité, p. 52.

30. De toute évidence, je ne parle pas uniquement d'une image ou d'un film qui serait réaliste, mais qui impliquerait de la réalité ou aurait pour conséquence des effets de réalisme. La fiction en produit.

31. Nicolas Février (art. cité, p. 85) aurait, lui, ajouté: «la singularité, comme troisième moment du concept-comme-tel, est l'unité des deux autres moments [l'universalité et la particularité]. Le tout du concept vient donc se concentrer en elle».

32. Car, de fait, si, à propos de sa relation avec le monde et le langage, on peut dire beaucoup, on ne peut pas tout dire. Ainsi, si est «pensable» — j'insiste sur ce terme — une coïncidence entre contingence du monde naturel et contingence de l'écriture, elle l'est toujours et déjà différ-a-ntiellement. «En même temps» qu'elle marque un *rappor*t (une *férance*) — un rapport à ce qui est autre, à ce qui diffère au sens de l'altérité, donc à l'altérité, à la singularité de l'autre —, la différence rapporte aussi, et par là même, à ce qui vient, à ce qui arrive de façon à la fois inappropriable, inopinée, et donc urgente, inanticipable: la précipitation même [...] L'événement, la singularité de l'événement, voilà la chose de la différence». Jacques Derrida, dans Jacques Derrida et Bernard Stiegler, ouvr. cité, p. 18.

lière, et, dans un système unique qui justement travaillerait à leur différenciation, ils ne font que continûment reconduire les interrogations relatives aux supports et à leur singularité.