

**Images différées et ontologie du cinéma.  
Notes sur l'indicialité de l'argentique et du numérique**

Gabriel Laverdière  
(Université Laval, Québec)

« Si nous appréhendons les objets représentés en image comme sortant hors du cadre [...], il n'y a manifestement pas de place pour la chose-image [...] »<sup>1</sup>.  
Husserl

« Qu'est-ce que le cinéma ? », demandait le critique de cinéma et penseur français André Bazin, question à laquelle il a apporté une contribution certaine, maintes fois rappelée par ceux et celles qui ont à sa suite tenté d'y répondre aussi. La question importe tant que l'on considère que la définition des phénomènes artistiques est d'une égale importance, ce qu'ils sont *en essence* pouvant, en principe, aider à saisir leur *raison* d'être, leur fonction, ainsi que l'étendue de leurs possibilités. La reconnaissance d'une distinction de fond entre l'argentique et le numérique a imposé une révision des savoirs sur le cinéma. La coexistence de l'argentique, caractérisé par l'inscription de la lumière sur pellicule, et du numérique, qui se distingue par la conversion des données perçues en codes binaires infographiés, a ravivé le questionnement bazinien, auquel se rappellent des chercheurs contemporains et à partir duquel la relation entre image et réalité continue d'être envisagée sous son rapport à l'indicialité.

*Essentiellement*, la définition des arts n'est achevée pour aucun d'entre eux, au moins au sens où les pratiques peuvent toujours déborder les circonscriptions que les penseurs ou esthéticiens mettent au point. La familiarité des critères servant à évaluer l'être des arts, d'une part, et leur *efficience* (*beauté, succès*), d'autre part, a réconforté même certains des penseurs les plus modernistes. Si l'on en croit Marc Jimenez, les piliers sur lesquels s'est, selon lui, érigée l'iconoclaste modernité, soit Freud, Nietzsche et Marx, n'ont pas reconnu les artistes de leur temps, à l'heure même où les œuvres que ceux-ci produisaient soumettaient les critères d'évaluation et de définition des arts

---

<sup>1</sup> E. Husserl, *Phantasia, conscience d'image, souvenir. De la phénoménologie des présentifications intuitives*, Grenoble, Éd. Jérôme Millon, 2002 [1980], p. 147.

(issus de la Renaissance) à l'épreuve de leurs limites<sup>2</sup>. Outre le renouvellement autonome des arts, qui avancent en rejetant les normes anciennes ou en leur imposant de nouvelles tournures, la question de l'origine ou de la nature des arts et de l'art se pose toujours pour ce qu'elle a, paradoxalement, d'insondable. Dans un rare texte sur le sujet, Heidegger écrivait : « [...] il nous faut bien laisser en suspens la question de savoir si, et comment, d'une manière générale, l'art est [...] »<sup>3</sup>. Cette suspension autorise diverses interventions et suppositions, et elles ont été nombreuses à travers l'histoire de l'art.

Pour le cinéma aussi la question d'essence se pose encore, même si nombre d'hypothèses ont été apportées depuis Bazin (et avant lui). On l'a dit imaginaire et subjectif, objectif et mécanique, on l'a psychanalysé, on lui soumet des comparaisons sociologiques ou des impératifs économiques, on en examine les structures. La question demeure, de même que sa légitimité, et, comme pour les autres arts, nulle réponse n'a paru satisfaire l'ambition de cet appel. La question ontologique exige-t-elle une réponse décisive pour conserver sa pertinence ? Rien n'est moins sûr. Sans doute le cinéma est-il tout ce que ces études réalisées depuis à son sujet ont permis d'apporter en fait de connaissances, et qui répondent ainsi à l'interpellation de Bazin. Si l'on peut concevoir que cette question demeure ouverte, certaines propositions ont connu plus de succès que d'autres et ont même engendré de véritables principes appliqués au cinéma. Ces explications, même les plus normatives, ont dans certains cas sous-tendu les nouvelles questions relatives à l'identité du cinéma, initiées par les développements du support numérique. On prétend ces questions nouvelles peut-être davantage en raison de la nouveauté des technologies. Mais s'est-on vraiment interrompu dans notre étude collective sur l'être inatteignable, sur l'identité du cinéma ? Quoi qu'il en soit, des réponses, disions-nous, ont effectivement surgi, recueillant l'adhésion de plusieurs voix. Elles portent principalement sur l'image filmique et sa matière, ou y placent les assises de leur raisonnement. L'image filmique a connu des développements variés : elle est le résultat d'une évolution technologique qui dure, ce qui incite à la penser en termes de technologie et de matière. Justement, depuis les débuts du septième art, on a confié à l'image photographique mouvante la fonction de reproduire avec exactitude la réalité, et cette commission est devenue avec Bazin, et d'autres dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, une vocation. Le support numérique a provoqué une réévaluation d'importance puisque plusieurs considèrent

---

<sup>2</sup> M. Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, 1997, p. 253-298.

<sup>3</sup> M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard (Tel), 1986, p. 14 [1949].

désormais cette capacité prétendument ontologique comme affaiblie ou épuisée. Qu'en est-il vraiment ? Frank Beau illustre cette fracture conceptuelle qui aurait pris la forme d'un « récit unificateur », au sens d'un paradigme, d'une *épistémè* :

« [...] construit au cours des années quatre-vingt [cette conceptualisation, ce récit] introduisit [l']idée d'une rupture entre système de représentation et système de simulation des images : l'image, du Quattrocento à la photographie, relevait de la représentation du réel [...] alors que l'image numérique [...] aurait le pouvoir de "simuler" le réel. [...] On ne copie plus, on calcule. [...] Il ne s'agit plus de passer les menottes du visible [ou du réel] à l'image [...], pour ne produire que des traces, des empreintes sur un morceau de film ou de toile, il est désormais question de modéliser le réel, à l'aide d'un langage formel, le langage logico-mathématique »<sup>4</sup>.

Ce récit s'accorde à des paradigmes qui ont aidé à penser l'image et qui continuent d'y aider, des paradigmes pour lesquels on pressentirait un changement imminent. On admet que les images rendent compte d'une évolution apparentée à celle des sociétés : de plus en plus visuelles, de plus en plus soucieuses de modéliser la réalité, c'est-à-dire de la mettre à la main et à l'esprit de l'Homme<sup>5</sup>. La société aurait quitté l'état de la production et de la reproduction, dont certaines images réalistes ou photographiques témoignaient, pour adopter celui de la virtualisation, que les images numériques incarneraient, dit-on. On reconnaîtra à cette description bien sommaire que nous venons d'esquisser un paradigme déjà familier.

Pensant en termes de technologie et de matière, on impute parfois à l'image une organisation sémiologique qui n'est pourtant pas réductible au support physique qui la porte à la vue. Plus la matière surprend, émerveille, plus ce genre d'associations entre sens et support s'établit avec empressement : la pellicule photochimique tenait de l'innovation technologique au XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle. Elle avait un caractère fascinant. Il en va sûrement de

---

<sup>4</sup> F. Beau, « Le désordre numérique », in *Cinéma et dernières technologies*, Paris, Bruxelles, Ina, De Boeck Université, 1998, p. 43-44.

<sup>5</sup> Cette sorte de maîtrise sur la réalité qu'offriraient les nouvelles techniques et technologies a pour condition une capacité à utiliser les *outils*, soit les nombreux appareils électroniques, dont plusieurs participent au régime de l'image. Certains voient, dans cet autre signe d'une nouvelle *épistémè*, matière à critique : « Mais telle n'est-elle pas la ruse de cette croyance devenue si "naturelle" aux moyens techniques (spécialement ceux dits d'information et de communication) [...], à la nécessité de s'y "adapter", que tout recours à la pensée relativement à leur usage s'en trouve évacué, ou plus simplement, "oublié" ? » (M. Morin, *Être et ne pas être*, Montréal, Les Herbes rouges, 2016, p. 45).

même pour le fonctionnement informatique et électronique de l'image numérique du XXI<sup>e</sup>. Ces deux technologies de prise de vues diffèrent considérablement quant au degré de complexité de la numérique et à la portée de ses applications. En effet, la technologie numérique ne sert pas qu'à fabriquer des images, loin de là. Elle appartient à un ensemble plus large, que les appellations *le numérique*, la *culture numérique*, les *humanités numériques*, voire la *digitalisation*<sup>6</sup> n'arrivent pas à rendre tout à fait cohérent. Pour la seule image numérique, Igor Babou identifie trois grands champs d'application : les évolutions dans le domaine médical, notamment en radiologie, qui reposent sur des « technologies qui consistent à échantillonner, à discrétiser<sup>7</sup> un phénomène analogique au départ » ; les images de synthèse, ou « technologies de l'image calculée [... qui] peuvent être issues de la modélisation mathématique d'un phénomène physique, ou bien l'œuvre d'un graphiste » ; et le traitement applicable en postproduction à des images photographiques, vidéographiques ou filmiques<sup>8</sup>. Puisque l'image numérique se prête ainsi à divers usages, l'auteur en déduit ce qui suit :

« Interpréter [...] une image numérique semble ne dépendre qu'en partie de son mode de production technique [alors que] le contexte de communication [scientifique, médical, médiatique ou artistique] est tout à fait déterminant. Investigation, communication scientifique entre spécialistes ou médiation organisent tout autant les modes d'appropriation du réel à partir des signes »<sup>9</sup>.

Les réflexions auxquelles nous sommes tous conduits relativement aux images filmiques ou audiovisuelles, en raison de leur digitalisation, invitent en principe à considérer l'être du cinéma, mais nous ne pourrions qu'examiner les conditions de cette présupposition, les principes, justement, qui nous y mènent. Nous souhaitons ici nous prêter à un exercice d'annotation critique à la lecture de textes qui nous paraissent éclairants, et ce, en vue de mieux saisir le rapport de la réalité à l'image et l'état du cinéma, celui d'aujourd'hui qui nous renvoie

---

<sup>6</sup> Ce substantif, que proposent fort avantageusement Gaudreault et Marion, s'explique ainsi : « La digitalisation progressive du cinéma serait [...] ce processus par lequel celui-ci se rendrait, secteur par secteur, aux exigences du numérique. Cette digitalisation progressive ne sera terminée que lorsque tous les secteurs de la filière auront rendu les armes : la projection/diffusion, la postproduction et la production/fabrication ». A. Gaudreault et P. Marion, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 59-60.

<sup>7</sup> On dira que l'image numérique est constituée de données discrètes (des pixels, voire une équation), que l'image argentique est un ensemble de données continues.

<sup>8</sup> I. Babou, « Images numériques et médiatisation des sciences », in *Hermès, La Revue*, 1/21, 1997, p. 58.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 59.

à celui d'hier. De l'argentique au numérique, cet état continue d'être défini par la proximité – effective ou perçue – qu'entretiennent l'image filmique et la réalité empirique. Cette contiguïté s'est exprimée de multiples façons qu'on rapporte souvent au concept d'indice ou d'indicialité (*indexicality*). Examinons des propositions qui ont été soumises concernant les propriétés indicielles des images filmiques. Nous franchirons les étapes suivantes : la matérialité des supports, l'indicialité induite par la sémiotique de l'image, puis les inférences produites sous l'angle de l'ontologie. En arrivant au bout de cette réflexion, nous devrions reconnaître que, comme inspire à y penser la citation de Husserl mise en exergue, appréhender l'image (argentique ou numérique), c'est l'apercevoir en conscience de ce que permettent sa technologie et son langage. Si, comme l'écrit Husserl et comme le confirme l'usage, « nous appréhendons les objets représentés en image comme sortant hors du cadre » et que, donc, la réalité de l'image s'évanouit pour l'esprit, ces objets n'en sont pas moins des figures qui dépendent de la chose-image, de l'image comme chose qu'il faut aussi *viser*. La *visée* de l'objet-image permet celle de la chose offerte en représentation, une fois qu'elle a été rapportée au cadre, c'est-à-dire (re)mise en rapport avec ce cadre dont l'esprit la libère *d'une certaine manière*. L'objet n'est en fait jamais vraiment libre – et sa *libération* de la matière de l'image peut l'amener à retomber sous l'autorité d'un autre régime (le psychologisme ou le réalisme, par exemple). Si l'on reconnaît le pouvoir du support, doit-on pour autant faire procéder de la seule réalité de l'image une ontologie ?

## I. Indice et matière des supports

« La figuration iconique du réel perd une part de sa proximité et de sa crédibilité indicielles, dès lors que la captation de ce réel se mêle à sa synthèse au creux des nouvelles images »<sup>10</sup>.

André Gaudreault et Philippe Marion

« Le capteur CCD est à l'appareil numérique ce que la pellicule est à la photographie argentique, ce que la plaque photographique était aux premiers appareils »<sup>11</sup>.

Cécile Dumas

---

<sup>10</sup> A. Gaudreault et P. Marion, *op. cit.*, p. 98.

<sup>11</sup> C. Dumas, « Et l'image devint numérique », in *Sciences et Avenir*, 6 oct. 2010 [en ligne] [www.sciencesetavenir.fr/high-tech/20091006.OBS3752/et-l-image-devint-numerique.html](http://www.sciencesetavenir.fr/high-tech/20091006.OBS3752/et-l-image-devint-numerique.html) [consulté le 3 juin 2016].

André Bazin a, parmi d'autres, considéré l'image filmique comme voisine de la photographie – évolutivement, elle l'est – et le réalisme comme permettant le rétablissement d'un lien direct et objectif à la réalité. Le numéricien Lev Manovich estime, quant à lui, que cette conception traditionnelle du film est dépassée par une ontologie à la fois nouvelle et ancienne qui a trait à la plasticité de l'image numérique<sup>12</sup>. Le pivot autour duquel la pensée des deux auteurs se déploie est celui de l'indicialité de l'image, ou d'une idée de l'indicialité. Ce que Bazin a aperçu dans le cinéma, c'est un support capable de restituer la réalité, avant même d'y voir une pratique artistique. Et y reconnaissant une pratique artistique, qu'il a par ailleurs célébrée avec enthousiasme, ce fut dans cette voie tracée, selon lui, par le support, qui dicterait une utilisation adéquate de l'appareil : « La photographie bénéficie d'un transfert de réalité de la chose sur sa reproduction »<sup>13</sup>. Non seulement l'image de la chose s'imprime-t-elle sur la pellicule, mais sa *réalité*, son *être* s'y retrouve d'une certaine manière : c'est son postulat. Pour sa part, Manovich écrit que, « [q]uelle que soit la complexité de ses innovations stylistiques, le cinéma [argentin] repose sur ces dépôts de réalité [...]. Il est l'art de l'[indice], une tentative de produire de l'art au moyen d'une empreinte »<sup>14</sup>. Outre cette présupposition, qui se fonde sur la matérialité du support mécanique et photochimique de la photographie, Bazin en utilise une autre pour décrire l'ontologie du cinéma. Il s'agit de la quête du réalisme, à laquelle se seraient adonnés les artistes et les penseurs de l'art, à en croire l'histoire des arts telle que Bazin la présente. Certes, on peut dire que les artistes recherchent le réalisme depuis qu'existent des pratiques artistiques et que les penseurs grecs l'ont considéré sous des rapports différents – le piège de l'imitation chez Platon, le profit d'une imitation contrôlée chez Aristote. Cependant, le réalisme est une possibilité parmi d'autres qui surviennent au moment de se prêter à la représentation de la réalité. Nombreuses sont les représentations à caractère imaginaire, symbolique, théologique, formaliste, etc., réalisées en peinture au Moyen Âge (iconographie), à la Renaissance (maniérisme) ou pendant la modernité (cubisme). Par ailleurs, les auteurs

---

<sup>12</sup> Vu la contribution importante de l'auteur, nous nous permettons de le qualifier ainsi de numéricien, même si une réserve lexicale s'applique : il n'est pas un analyste numérique, mais bien un analyste *du* numérique (sous toutes ses formes, pas seulement cinématographiques). Incidemment, ses propos sur le cinéma s'inscrivent dans un projet plus large : examiner quels ont été les effets de l'informatisation sur la culture visuelle.

<sup>13</sup> A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éd. du Cerf, 2002, p. 14 [1975, 1958].

<sup>14</sup> L. Manovich, *Le langage des nouveaux médias*, Dijon, Presses du réel, 2010, p. 510 [2001].

s'épargnent souvent la peine de fournir une définition du concept de réalisme, alors qu'il s'ouvre à toutes les ambiguïtés. Bazin reprend à son compte l'idée à la fois équivoque et familière que la photographie aurait libéré les arts plastiques du réalisme. Il en déduit que l'image photographique est pure, objective, qu'elle donne à voir cette réalité transférée, « re-présenté[e] » par la mécanique de l'appareil :

« Pour la première fois, une image du monde extérieur se forme automatiquement sans intervention créatrice de l'homme [...]. La personnalité du photographe n'entre en jeu que par le choix, l'orientation, la pédagogie du phénomène ; si visible qu'elle soit dans l'œuvre finale, elle n'y figure pas au même titre que celle du peintre. Tous les arts sont fondés sur la présence de l'homme ; dans la seule photographie nous jouissons de son absence »<sup>15</sup>.

On conviendra que la difficulté des affirmations baziniennes, qui ont été plusieurs fois soumises à critique depuis, tient davantage à un manque de pondération et à un trop grand enthousiasme technologique qu'à une méconnaissance des modalités de l'image photographique<sup>16</sup>. Si la subjectivité n'y figure pas au même titre ou par les mêmes moyens que celle du peintre, elle y figure néanmoins, par tous les moyens que Bazin énonce, par ailleurs. Il le reconnaît même lorsque, à la fin et comme en marge de son texte portant sur l'ontologie de l'image photographique, il ajoute ceci : « D'autre part le cinéma est un langage »<sup>17</sup>, langage dont on comprend qu'il abrite un ensemble de déterminations qu'un examen ontologique ne saurait retenir.

Même si cela peut paraître étonnant, cette pensée bazinienne de l'image comme objet qui réserve ou contient la réalité, ou une part intacte de réalité, correspond à la conception usuelle de l'image photographique (et filmique, par extension). Plusieurs auteurs identifient ce phénomène de retenue ou d'impression de la réalité dans ou sur l'image à ce que Charles S. Peirce nomme l'indice : la lumière traverse l'objectif et transforme la matière de la pellicule photographique. Le lien est – pour Bazin du moins – immédiat, c'est-à-dire qu'il ne compte pas l'appareil ni la technologie (ou même l'action

---

<sup>15</sup> A. Bazin, *op. cit.*, p. 13.

<sup>16</sup> Les propos que nous tenons sur Bazin dans cet article (et la réflexion dont ils devraient témoigner) s'inspirent largement de pages d'un ouvrage de Lucie Roy où l'auteure critique justement les présuppositions baziniennes. Nous souhaitons ici mettre ces présuppositions en rapport avec celles de Manovich. L. Roy, *Le pouvoir de l'oubliée. La perception au cinéma. Un essai à caractère philosophique*, Paris, L'Harmattan (Esthétiques), 2015, p. 84-95.

<sup>17</sup> A. Bazin, *op. cit.*, p. 17.

humaine) pour des médiatisations significatives. L'argument repose donc sur la matérialité d'une partie du support. Parce que ce dernier est mécanique et photochimique, la relation de l'image à la réalité est dite immédiate : l'une est au plus près de l'autre.

L'image numérique aurait rompu ce lien. Laurent Jullier précise que, concernant le transit de la prise, le numérique « est [...] une technique de transmission *discrète* des données, opposable à d'autres techniques qui, comme la photographie optico-chimique, les transmettent de façon *continue* »<sup>18</sup>. Cette comparaison ne concerne donc pas les modalités d'acquisition (initiale) des données – la captation d'informations lumineuses autrement dit –, mais concerne le changement d'état auquel le support les soumet. Samuel Blumenfeld, journaliste, écrivait les propos suivants, cités par Jullier et qui expliquent une opinion commune : « Le numérique n'est pas intrinsèquement lié à l'enregistrement du réel. Il ne produit pas un document, mais une fiction »<sup>19</sup>. Il s'agit d'une préoccupation récurrente dans les articles de Blumenfeld, notamment au regard des difficultés que pose la technologie numérique pour la préservation des films : « Par un étrange paradoxe, c'est au moment où nous pensons laisser le plus de traces [...] que nous pourrions en laisser le moins »<sup>20</sup>, dit-il. En niant l'existence d'un lien essentiel et pérenne entre l'image numérique et la réalité, qui n'est plus même enregistrée mais recomposée, Blumenfeld traduit un raisonnement partagé par d'autres. À titre d'exemple, citons André Gaudreault et Philippe Marion, qui émettaient le constat suivant, s'en rapportant à l'indicialité peircienne :

« L'image photoréaliste traditionnelle revêt un caractère indicial d'empreinte souvent étudié. [...] Avec l'encodage numérique, on perd cette empreinte essentielle, cette contiguïté forte avec le réel capté [qui a été exprimé, nous l'avons vu, par Bazin]. En quelque sorte, il ne s'agit plus de saisir et de restituer [ou de transférer] une tranche du réel [...] mais bien de le saisir et de reconstruire dans un même mouvement, par l'entremise d'un encodage des "données" que l'appareil recueille. [...] l'image produite par captation digitale perd son statut indicial pour relever du régime de l'icône »<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> L. Jullier, « Théories du cinéma et sens commun : la question mimétique », in *Cinémas. Revue d'études cinématographiques*, 17/2-3, 2007, p. 109.

<sup>19</sup> S. Blumenfeld, « "La Guerre des étoiles", préfiguration d'un siècle de religiosité numérisée », in *Le Monde*, 13 oct. 1999, p. 32.

<sup>20</sup> S. Blumenfeld, « Le 7e art va-t-il perdre la mémoire ? », in *Le Monde*, 19 avril 2014, § 1.

<sup>21</sup> A. Gaudreault et P. Marion, *op. cit.*, p. 95-96.

Chez Manovich, qui fut, au XXI<sup>e</sup> siècle, l'un des premiers à proposer une analyse élargie du phénomène du numérique, cette compréhension de la nouvelle image filmique, iconique et non plus indicielle, sert une revendication : le cinéma numérique retourne aux pratiques manuelles de la peinture. Gaudreault et Marion se prononcent aussi en ce sens :

« Les données immédiatement encodées, donc dématérialisées, se prêtent ainsi [...] à toutes les formes de maniement et de remaniement possible, ce qui met en évidence la plasticité intrinsèque de l'image numérique. [...] Pour les auteurs, cette plasticité correspond à un] recours à une dimension insoupçonnée, quasi "ontologisée", du trucage. Celui-ci [...] ne constitue plus un supplément de programme facultatif ou inhérent à certains genres, mais une pratique indissociablement liée à l'élaboration même des images filmiques »<sup>22</sup>.

Nous voyons que l'image numérique acquiert, dans cette perspective, des propriétés qui s'opposent à celles retenues par Bazin pour l'image argentique. Par voie de conséquence, c'est la conception du cinéma tout entier et ses pratiques également qui se trouvent métamorphosées.

Avant de revenir aux notions peirciennes du signe, pour lesquelles le caractère sémiologique a autant sinon plus d'importance que la matérialité des supports, interrogeons-nous encore sur celle-ci puisque l'énigme de la matière du numérique exige un temps de réflexion. Pour commencer, laissons Gaudreault et Marion le soin d'expliquer le procédé cinématographique d'enregistrement numérique :

« quand on tourne un film [...] en numérique, on donne en quelque sorte une commande à l'appareil de prise de vues pour qu'il traduise en valeurs numériques [...] les informations lumineuses provenant de la réalité profilmique [...] et pour qu'il emmagasine ces informations [...]. Résulte de ces opérations un film-texte qui, au lieu de se trouver enregistré sur un film-pellicule, est encodé dans [...] un "film-fichier" »<sup>23</sup>.

Cette description du phénomène semble l'affranchir de certaines conditions associées à sa matérialité : l'appareil traduit, encode et emmagasine les informations lumineuses, mais qu'en est-il de ces opérations ? Si l'utilisateur donne une commande à l'appareil pour que celui-ci *prenne* une photographie, c'est que l'appareil a été conçu pour cela. Il n'en va pas autrement de l'appareil

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 82-83.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 14.

à pellicule. Ni les phénomènes mécaniques qui rendent la prise possible, ni la matière qui constitue la pellicule (acétate de cellulose, gélatine avec cristaux d'halogénure d'argent), ni les logiciels et capteurs de l'appareil numérique n'existent, en eux-mêmes, dans le but de photographier ou de filmer. Leur combinaison, leur assemblage particulier dont rend compte l'appareil photo ou la caméra est le signe d'une intentionnalité qui se traduit par une utilité de l'objet : permettre la fabrication ou la prise d'images qui passe par une commande. De plus, dans les deux cas – argentique et numérique –, le phénomène de la prise paraît immédiat. Mais il est en fait le résultat d'une suite d'opérations techniques et technologiques. Malgré la complexité que cela suppose, il faut s'attarder à ces opérations puisqu'elles serviraient à justifier l'idée d'un déficit d'indicialité dont souffrirait l'image numérique. Au chapitre du tournage cinématographique, des similitudes sautent aux yeux entre l'argentique et le numérique, et qui ne concernent pas que la technique mais aussi la pensée de l'image qui intervient aux moments menant à la prise. David Bordwell et Kristin Thomson les décrivent dans le passage suivant de leur ouvrage bien connu, *L'Art du film* :

« Le fonctionnement d'une caméra numérique professionnelle est assez proche de celui d'une caméra 35 mm. L'opérateur cadre la scène à travers un viseur [c'est dire qu'il en a déjà une idée]. Un panneau de contrôle permet de manipuler l'exposition et la vitesse d'enregistrement. À l'avant, une lentille recueille et concentre la lumière réfléchie par la scène. Un mécanisme ressemblant à celui de l'obturateur classique fractionne les informations lumineuses en photogrammes [...] »<sup>24</sup>.

Ainsi, dans les deux cas, le regard qui se dépose sur l'objet tourné passe par le même appareillage du cadre. L'objectif assure la saisie de la lumière. L'information lumineuse est fractionnée en images. Même le *design* de la machine, ajoutent Bordwell et Thomson, « [...] témoigne des efforts des fabricants pour donner aux nouveaux appareils des allures familières »<sup>25</sup>, qui s'apparentent aux caméras traditionnelles. Soulignons que, dans les deux cas, une surface photosensible capte la lumière, réalité que des auteurs omettent parfois au moment de comparer ces technologies. Après la captation, le traitement auquel l'appareil soumet les données lumineuses diffère d'un

---

<sup>24</sup> D. Bordwell et K. Thompson, *L'Art du film. Une introduction*, Paris, De Boeck, 2014, p. 32-33 [1979].

<sup>25</sup> *Idem.*

appareil à l'autre : on oppose des phénomènes chimique et algorithmique. Mais le support numérique n'est pas qu'algorithmique puisque les algorithmes et calculs ne s'effectuent pas en l'absence de tout soutien matériel permettant de recueillir les informations lumineuses (comme le photochimique).

L'informatique, à laquelle recourt le numérique, appartient, pourrait-on dire, au grand domaine de l'ingénierie électrique, et pour cause : la matière servant aux opérations informatiques réagit à une *stimulation* électrique, ce que l'on pourrait comparer à la *réactivité* chimique d'autres matières. Ce dispositif de l'appareil numérique est, au surplus, électronique puisque « des dispositifs semiconducteurs sont présents »<sup>26</sup>. À ce stade de la composition des appareils, l'argentique et le numérique s'éloigneraient l'un de l'autre, alors qu'à l'étape initiale de la prise (ou même à celle qui précède la prise) on ne saurait encore les distinguer vraiment. Dans le cas de l'argentique, les *corpuscules de lumière* que sont les photons<sup>27</sup> sont projetés par les surfaces et objets et ils pénètrent l'objectif, qui a été conçu pour convenir à l'œil et donc pour fournir une vision du monde à l'échelle humaine. Les photons imprègnent la pellicule qui les *capte* – une réaction chimique se produit qui transforme la matière. Pour la prise numérique, les photons traversent un même genre d'objectif, puis ils sont aussi captés par une surface photosensible : un capteur appelé dispositif à transfert de charge (DTC), ou *charge-coupled device* (CCD). Il s'agit plutôt d'une multitude de capteurs formant une sorte de matrice qui constitue « la surface sensible des appareils numériques »<sup>28</sup>. Maïtine Bergounioux décrit le phénomène de la prise numérique d'images avec plus de détails :

« Les informations lumineuses frappent chacun des éléments du capteur qui constitue la surface sensible de l'appareil pour être transformées en courant électrique [...]. Composé de plusieurs millions de cellules photosensibles [...], le capteur [DTC] permet de transformer l'énergie lumineuse en signal électrique<sup>29</sup>. Un convertisseur [...] se charge par la suite de convertir ce signal

---

<sup>26</sup> R. Taillet, L. Villain et P. Febvre, *Dictionnaire de physique*, Bruxelles, De Boeck, 2013, p. 233.

<sup>27</sup> L'expression est de Newton (voir son *Optique*). L'expression *grains de lumière*, qui est associée à Einstein, préfigura l'appellation consacrée de *photons* (qui, elle, date des années 1920).

<sup>28</sup> R. Taillet, L. Villain et P. Febvre, *op. cit.*, p. 518.

<sup>29</sup> Par comparaison, la pellicule argentique est formée de plusieurs *milliards* de cristaux (ou *cellules* photosensibles).

en données binaires. Ces données sont alors conservées sur le support de stockage de l'appareil [...] »<sup>30</sup>.

Nous pourrions déduire de ces explications la principale dichotomie entre le capteur argentique, la pellicule, et le capteur numérique, le DTC : la matière de l'une est soumise à transformation, tandis que la matière de l'autre ne l'est pas. Les capteurs DTC sont réutilisables ; après le passage des photons, leur forme ne change pas de façon permanente. La pellicule, une fois frappée, se transforme matériellement et ne peut être réutilisée. C'est, somme toute, la différence plus ancienne, et sans doute simplificatrice, entre physique et chimie : l'une étudie les changements d'état des phénomènes, l'autre les transformations de la matière, voire de sa nature<sup>31</sup>. Dans les deux cas, le passage d'un état A à un état A' se produit ; que A' soit permanent ou temporaire ne change rien à l'affaire. Les modifications réalisées répondent à des lois fondamentales de la nature que la chimie et la physique étudient. Qu'il s'agisse d'un changement d'état ou d'un changement plus profond, des phénomènes naturels et électromagnétiques ont cours. Après la captation numérique, un logiciel s'approprie les informations ou données recueillies par les capteurs et les interprète selon des algorithmes préétablis. À cette étape, la captation numérique se distingue de l'argentique en ce que l'appareil traditionnel ne comporte aucun logiciel, seul un mécanisme. Mais invoquer la réaction photochimique que permet le support argentique afin de justifier sa spécificité indicielle doit, pour que ce raisonnement ne soit pas trop court, se confronter aux propriétés et phénomènes, singuliers mais comparables, de la prise numérique.

Nonobstant notre recours ici à un domaine que nous ne prétendons pas maîtriser, mentionnons que les détails contenus dans une description exhaustive des capteurs DTC souligneraient la matérialité et les relations physiques qu'implique cet appareillage. Sa composition et son fonctionnement sont d'une complexité qui contredit l'apparente immédiateté du phénomène de réception de la lumière par ces capteurs ou de la prise d'images qui répondrait à une simple commande de l'utilisateur. L'ingénieur Gilles Boucharlat explique que la plupart des produits de ce genre sont composés de l'assemblage de « [...]

---

<sup>30</sup> M. Bergounioux, *Introduction au traitement mathématique des images. Méthodes déterministes*, Berlin, Heidelberg, Springer Press, 2015, p. 11.

<sup>31</sup> Ou, pour citer le *Dictionnaire de la langue française* de Littré, à l'entrée du mot : « [La p]hysique, [...] séparée de la chimie, [est la] science du mouvement et des actions réciproques des corps, en tant que ces actions ne sont pas de composition et de décomposition, ce qui est le propre de la chimie ».

couches de matériaux conducteurs[,] ayant des propriétés particulières et bien déterminées[,] sur des substrats<sup>32</sup> de semi-conducteur, généralement de silicium »<sup>33</sup>, qui est un élément chimique, un métalloïde, de forme cristalline. La prise numérique fait ainsi appel à une surface d'écriture de nature partiellement chimique (le silicium) par laquelle sont reconduits les phénomènes captés, en l'occurrence la lumière. Voilà donc pour la constitution de cette surface sensible. Quant à son fonctionnement, il faut considérer l'effet photoélectrique<sup>34</sup>, puisque c'est grâce à lui que les données lumineuses sont d'abord converties en informations numériques (c'est-à-dire binaires) par la technologie de l'appareil, puis récupérées et administrées, en un second temps, par un logiciel. La journaliste scientifique Cécile Dumas l'explique :

« [...] sous l'effet du rayonnement lumineux, des électrons sont arrachés de la plaque de silicium. Ces charges (les électrons) tombent dans des cellules [...] placées sur la plaque de silicium. [...] En appliquant un courant électrique à la plaque, le contenu de chaque cellule peut être lu. [...] Ces signaux électriques sont ensuite traduits en 0 et en 1 [...]. Le capteur [DTC] est à l'appareil numérique ce que la pellicule est à la photographie argentique, ce que la plaque photographique était aux premiers appareils »<sup>35</sup>.

Sean Cubitt en vient à formuler un rapprochement similaire lorsqu'il décrit le processus de retenue de la lumière par la surface chargée positivement du

---

<sup>32</sup> Un substrat est, en son sens le plus général, « une base matérielle, un support, un socle [...] ou une assise qui permet de recevoir un quelconque élément scriptural ou autre, organique, pour lui assurer pérennité ou développement. C'est ce sur quoi s'exerce une action. » Au sens réservé à l'électronique s'ajoute la précision suivante : « Pour la fabrication de semi-conducteur[s] [...], un support de silicium pur est utilisé. Le silicium est utilisé [sous la forme d'une] galette ultrafine [...], sur laquelle sont gravés les composants [ou circuits]. Dans la technologie couche mince, ce substrat de silicium sert [...] de sous-couche d'ancrage sur laquelle l'on vient déposer une ou plusieurs couches de matériaux actifs » (*Wikipedia*, à l'entrée du mot, site consulté le 3 juin 2016). Il s'ensuit que cette couche (ou cet ensemble de couches) permet une inscriptibilité de certains phénomènes, dont la lumière.

<sup>33</sup> G. Boucharlat, « Dispositifs à transfert de charges (CCD) », in *Techniques de l'ingénieur*, 2006 [en ligne] : [www.techniques-ingenieur.fr/base-documentaire/electronique-automatique-th13/electronique-analogique-42279210/dispositifs-a-transfert-de-charges-ccd-e2530](http://www.techniques-ingenieur.fr/base-documentaire/electronique-automatique-th13/electronique-analogique-42279210/dispositifs-a-transfert-de-charges-ccd-e2530) [consulté le 3 juin 2016 ; voir la section *Technologies de réalisation* de l'article référencé].

<sup>34</sup> « L'effet photoélectrique est l'émission d'électrons par une plaque métallique sous l'effet d'une illumination par une lumière convenable. On constate [...] qu'il existe pour chaque métal une fréquence lumineuse au-dessous de laquelle on n'obtiendra jamais l'effet [...]. Mais sitôt qu'on utilise une lumière de fréquence plus élevée que ce "seuil", un éclairage même faible fera sortir des électrons [du métal], dont le nombre augmentera avec l'intensité. » J.-P. Maury, *Petite histoire de la physique*, Paris, Références Larousse, 1992, p. 171. Einstein recevra le prix Nobel en 1921 pour l'explication de cet effet (publiée en 1905).

<sup>35</sup> C. Dumas, *op. cit.*

capteur : « Les charges [électriques emmagasinées] à chaque pixel sont en fait l'image latente, similaire à la pellicule non développée d'une caméra traditionnelle. [...] l'image latente [...] doit être amplifiée, chimiquement ou électroniquement, à partir de l'état brut des premières réactions photochimiques ou opto-électroniques »<sup>36</sup>.

On l'a vu, une tradition encore récente associe la digitalisation des appareils et de la technologie à une perte d'indicialité des images en raison de l'informatisation du processus. Il appert pourtant que la prise numérique, aussi rapide et miraculeuse soit-elle, ne se produit qu'en vertu de la matérialité d'un support et donc du passage, de la conduction ou de la conduite de phénomènes extérieurs par toute une série d'opérations successives. Répétons-le : l'opinion commune que nous avons évoquée plus haut postule une dissemblance fondamentale entre le fonctionnement physique ou électronique de l'informatisation des données et le processus photochimique. Or, pour Bernard Darras, même l'étape de l'échantillonnage ou de l'encodage des données lumineuses qu'accomplit l'appareil numérique n'est pas étrangère au procédé photochimique : « la discrétisation du continuum [lumineux] existe à différentes échelles dans de nombreux systèmes de captation de la lumière, que ce soit au niveau de la dispersion hétérogène des cristaux de sels d'argent en suspension dans la gélatine de la pellicule [...] ou au niveau de la mosaïque des cônes et bâtonnets de la rétine [de l'œil] »<sup>37</sup>. Et, concernant la phase suivante de l'informatisation, ou de la numérisation, Darras poursuit sa réfutation en expliquant que « [l]es opérations "numériques" ne sont qu'un outil codé, destiné à commander des vannes électroniques [...] qui règlent la circulation de l'électricité dans le dispositif électronique, ce qui ne nous éloigne guère de la contiguïté physique »<sup>38</sup>. À tout prendre, les explications contenues dans cette partie, qui ont un caractère élémentaire malgré leur complexité, devraient aider à penser que l'apparente immédiateté des opérations de traduction, d'encodage et d'emmagasinage d'informations lumineuses que l'appareil numérique accomplit est le fruit d'un rapport non moins tangible au monde que dans le cas de l'appareil argentique.

---

<sup>36</sup> S. Cubitt, *The Practice of Light. A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels*, Londres, Cambridge, MIT Press, 2014, p.276, 102 (notre traduction). Le terme *optoélectronique* réfère à des phénomènes à caractère optique *et* électronique.

<sup>37</sup> B. Darras, « Indicialité et photographie numérique instantanée », in *MédiaMorphoses*, 6, 2002, p. 67 [en ligne] <http://hdl.handle.net/2042/22431> [consulté le 3 juin 2016].

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 67-68.

La question suivante demeure : de quelle nature est cette dissemblance entre les fonctionnements chimique et informatique ? S'agit-il bien, pour le dire, d'une différence *de nature*, et qui justifierait l'opposition essentielle, ontologique, que l'on avance entre les deux types d'images dont il est question ? Aussi familière qu'elle nous paraisse, l'informatique demeure pour nous un mystère, à l'exception des ingénieurs, mathématiciens, etc. Elle semble, il est vrai, dématérialisée, sans consistance à partir de laquelle nous pourrions la saisir, la mettre en relation avec d'autres phénomènes, même en pensée. La citation suivante de Heidegger aurait-elle le pouvoir de mener la question qu'impose cet état de fait à un début d'éclaircissement ? Évoquant le monde atomique des protons et neutrons, dur à se figurer en sa matérialité, il écrivait en 1957 : « Ce qui émerge dans le sans-objet [tel que le monde atomique, ou pour nous, aujourd'hui, le monde informatique ou numérique], c'est bien plutôt une consistance d'un nouveau genre »<sup>39</sup>. En ce qui concerne l'image filmique, ce sans-objet du numérique impose de réévaluer certains acquis à la lumière de la réalité du support, que nous venons de décrire.

## II. Indice et sémiotique des supports et des images

Parmi d'autres voies, l'indicialité permet de penser les rapports entre la réalité et le cinéma. Peirce décrit ces trois dimensions du signe : l'*indice*, attestant d'un lien direct à la réalité<sup>40</sup>, l'*icône*, métaphorisant un lien à la réalité par imitation, le *symbole*, qui rend compte de l'application de conventions. Songer de la sorte au signe, et au signe visuel en particulier, nous invite à dépeindre ses relations aux phénomènes représentés. Plutôt que de voir entre l'image et la réalité un rapport direct, immédiat, tel qu'y pensait Bazin – *sans la présence de l'homme*, écrivait-il à propos de la photographie –, Dominique Chateau suggère que « le médium [filmique] ressemble à un prisme donnant une forme particulière à ce qu'il capte ; au lieu que la réalité lui soit opaque, elle le traverse ; au lieu qu'il soit transparent à la réalité, le médium le travaille »<sup>41</sup>. Ce travail engagé par le film sur la réalité ou à partir d'elle – Lucie Roy dirait son « ouvragement »<sup>42</sup> – a pour conséquence que toute image filmi-

---

<sup>39</sup> M. Heidegger, *Le principe de raison*, Paris, Gallimard (Tel), 1962, p. 100 [1957].

<sup>40</sup> « L'indice est un signe déterminé par son objet dynamique en vertu de la relation réelle qu'il entretient avec lui ». Peirce, cité dans B. Darras, *op. cit.*, p. 65.

<sup>41</sup> D. Chateau, « Film et réalité : pour rajeunir un vieux problème », *Iris*, 1/1, 1983, p. 52.

<sup>42</sup> « Tout dans le film se rappelle à l'écriture et rappelle l'écriture à ce qu'elle est et exige : un ouvragement ». L. Roy, *Le pouvoir de l'oubliée*, *op. cit.*, p. 175.

que ne compte pas la contiguïté des phénomènes pour seule relation à la réalité. Ce n'est toutefois pas ce qu'incitent à penser certains auteurs qui privilégient parfois une conception étroite de l'indice et de l'icône. Or aucune des dimensions du signe visuel que sont l'icône, l'indice et le symbolique ne concerne des types d'images en particulier ou par exclusivité. Une toile peinte intègre les trois, même l'indice : mais ne devrait-il pas y avoir alors de lien direct de la toile à la réalité ? Prenons l'exemple offert par Chateau. Il décrit une toile de Courbet comme un *légisigne*, « c'est-à-dire le signe d'une loi, la réplique d'un article de code »<sup>43</sup>, au sens large de *convention*. Cette toile, intitulée *Bonjour Monsieur Courbet (La Rencontre)*, où se saluent trois hommes en retirant leur couvre-chef, est à la fois iconique, indicielle et symbolique, de la manière qui suit : « en tant que réplique d'un légisigne, [le coup de chapeau illustré dans la toile] est lié à son objet par une connexion existentielle et donc fonctionne comme indice ; [...] il entretient avec son objet le rapport conventionnel que définit son appartenance au code de la politesse »<sup>44</sup>. Cela n'exclut pas pour autant qu'il soit simultanément symbolique, « ni que sa réception fasse intervenir un aspect iconique (l'accès au signe de loi est rendu plus direct si le geste est visuellement conforme aux gestes déjà rencontrés qui ressortissent à la même loi) »<sup>45</sup>. Nous voyons que le rapport du signe à la réalité décrit par l'indice, rapport supposément immédiat, n'a pas que le sens matériel d'une sorte d'empreinte, ou ne s'exprime pas seulement par l'état matériel des signes parce que cette relation est aussi soumise à des conventions, des usages (on peut penser que c'est d'autant plus le cas dans des œuvres artistiques ou des productions culturelles).

En outre, l'indicialité d'un signe peut être *activée* par son caractère symbolique. Il arrivera que des conventions familières légitimeront certains éléments du signe, permettant ainsi au spectateur d'établir un lien de contiguïté entre le signe et la réalité. Igor Babou donne l'exemple d'une figure filmique qu'il appelle le *ride* (du nom anglais d'un tour de montagnes russes ; on pourrait traduire par *cavalcade* ou *défilade*) et qu'il repère dans un documentaire de vulgarisation scientifique où apparaissent des images de synthèse illustrant des fonctionnements biologiques du cerveau :

« [...] le spectateur [est] projeté à toute vitesse dans la vertigineuse traversée d'un neurone. L'effet de perspective joue dans ce cas un rôle indiciel,

<sup>43</sup> D. Chateau, *Le bouclier d'Achille. Théorie de l'iconicité*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 24.

<sup>44</sup> *Idem.*

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 25.

[puisqu'il est] fondé sur les habitudes perceptives du spectateur : si le *ride* a connu un tel succès médiatique [on retrouve cette figure dans nombre de publicités, films, jeux vidéo, etc.], c'est sans doute grâce à sa capacité à incarner les indices d'une prise de vue optique réaliste dans des univers iconiques totalement irréels »<sup>46</sup>.

Ce faisant, cette figure apporte un surcroît de réalisme à ces environnements irréels que sont, par exemple, les vaisseaux sanguins, les neurones ou les cellules du corps humain (recomposés à l'ordinateur)<sup>47</sup>. Elle y parvient par convention, qui prend elle-même appui sur la perception humaine, au sens biologique : mais cela n'a rien d'inusité puisque la photographie et les autres appareils optiques ont été conçus afin de correspondre aux capacités humaines de l'œil. Cela ne garantit pas, évidemment, la conformité des images aux phénomènes de la réalité qu'elles montrent. Après la description de ladite séquence de *défilade*, Babou ajoute ce qui suit : « La fonction des images de synthèse, dans ce contexte, ne serait-elle pas[,] en plus d'une spectacularisation évidente, d'opérer une déréalisation esthétiquement correcte du rapport au corps »<sup>48</sup> ? Le corps se trouve déréalisé puisque la séquence en fictionnalise une partie du fonctionnement (ne serait-ce que par cette capacité de s'y mouvoir que la caméra virtuelle octroie au spectateur), de même que la scientificité de l'image s'avère ébranlée. Mais la spectacularisation et le respect de conventions formelles liées à l'image de synthèse et à ses déclinaisons vidéographiques, filmiques, etc., font en sorte de valider la séquence esthétiquement – et donc à d'autres égards. Bien que faiblement indicielles (ce sont des images de synthèse qui ont pour seuls référents directs des formules mathématiques), les images présentées prennent pour le spectateur une valeur indicielle – il y perçoit une démonstration du corps humain et d'un mouvement, celui de neurones par exemple – parce qu'elles correspondent à des habitudes spectatoriennes associées à l'image numérique qui authentifient le représenté. L'iconicité des images sert ici de point de rencontre entre leur symbolisme (fort) et leur indicialité (faible, mais supplémentée).

Cet exemple montre que la sémiotique de l'image, à laquelle renvoient les notions peirciennes du signe, est aussi fonction de la perception de l'image par un spectateur. Cela est d'autant plus clair lorsqu'on considère la partie

---

<sup>46</sup> I. Babou, *op. cit.*, p. 63.

<sup>47</sup> L'exemple de Babou est la série *The Brain. Our Universe Within* (animée par David Suzuki). On peut voir un cas de la figure décrite à la marque 3:18 de cet extrait vidéo mis en ligne à l'adresse qui suit : <https://www.youtube.com/watch?v=0WzZaGHqlf8> [consulté le 3 juin 2016].

<sup>48</sup> I. Babou, *op. cit.*, p. 63.

symbolique du signe. Roland Barthes n'y réfère pas ici en ces mots, mais ce qu'il décrit comme connotation s'apparenterait à la dimension symbolique de l'image : « [...] le code du système connoté est [...] constitué soit par une symbolique universelle, soit par une rhétorique d'époque, bref par une réserve de stéréotypes (schèmes, couleurs, graphismes, gestes, expressions [...]). [...] La connotation] est [...] à la fois invisible et active, claire et implicite [...] »<sup>49</sup>. Par l'exemple d'une photographie, Barthes précise sa pensée qui nous retourne au regardeur de cette image :

« [...] d'une part, une photographie de presse est un objet travaillé, choisi, composé, construit, traité selon des normes professionnelles, esthétiques ou idéologiques, qui sont autant de facteurs de connotation ; et d'autre part, cette même photographie n'est pas seulement perçue, reçue, elle est *lue*, rattachée plus ou moins consciemment, par le public qui la consomme, à une réserve traditionnelle de signes [et à un contexte ...]. Le paradoxe photographique, ce serait alors la coexistence de deux messages, l'un sans code (ce serait l'analogie photographique), et l'autre à code (ce serait l'"art", ou le traitement, ou l'"écriture", ou la rhétorique de la photographie) [...] »<sup>50</sup>.

On ne s'étonnera pas de la complexité qu'exige le recours aux notions de sémiotique du signe, qu'elles soient peirciennes ou autres. Prétendre qu'un type d'image est fondé par un des aspects du signe, comme la photographie par l'indicialité, contreviendrait au principe même de signe : si l'image photographique était, hypothétiquement, un pur indice, produite automatiquement, elle ne serait pas un signe. Par surcroît, la sémiotique de l'image, bien qu'elle se joue à proximité de la matérialité des supports, n'y obtient pas sa pleine valeur. Pourraient s'ajouter à ces considérations des préoccupations d'un ordre plus philosophique. Pour certains, dont Michel Morin, malgré son efficacité (ou à cause d'elle), l'appareillage représentationnel photographique, même argentique, échoue à reproduire la réalité parce que la perception et la pensée humaines qui appréhendent un phénomène différent nécessairement de celles qui appréhendent l'image d'un phénomène : « Qu'est-ce donc qui fait [dans l'image] défaut et se trouve résorbé ? Rien d'autre que le *temps*, en son sens

---

<sup>49</sup> R. Barthes, « Le message photographique », in *Œuvres complètes. Tome I. 1942-1961*, Paris, Seuil, 2002, p. 1122-1123.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 1123.

intérieur [...], c'est-à-dire le temps [...] de la remémoration [...], de la contemplation »<sup>51</sup>.

Revenons maintenant à l'ontologie de l'image filmique et du cinéma, qu'appelaient jadis à penser le titre d'un chapitre de l'ouvrage de Bazin, « Ontologie de l'image photographique », et le sous-titre du premier tome publié de la série *Qu'est-ce que le cinéma ? : Ontologie et Langage*.

### III. Ontologie des images « photocinématographiques »<sup>52</sup> argentique et numérique

« Imaginez la caverne platonicienne, non seulement renversée par quelque mouvement philosophique mais devenue, en sa totalité, un emplacement circonscrit dans une structure autre, absolument autre, dans une machine incommensurablement, imprévisiblement plus compliquée. Imaginez que les miroirs ne soient pas dans le monde, [...] que les miroirs (ombres, reflets, phantasmes, etc.) ne soient plus compris dans la structure de l'ontologie et du mythe de la caverne – qui situe aussi l'écran et le miroir – mais l'enveloppent en totalité, en produisant ici ou là l'effet particulier, très déterminé. Toute la hiérarchie que décrit la *République*, en sa caverne et en sa ligne, se trouverait remise en jeu dans le théâtre des *Nombres* »<sup>53</sup>.

Jacques Derrida

Même si, à notre connaissance, il n'a jamais utilisé ce mot, on peut déduire des thèses de Bazin que l'image photocinématographique était, pour lui, fortement indicielle, en son sens restreint : sa contiguïté à la réalité, en raison de son support, y conduit. Par conséquent, il situe la spécificité et l'ontologie du cinéma à l'enseigne du réalisme – vers et pour lequel il doit œuvrer – et de la réalité elle-même, puisqu'il permet de la *re-produire*, de la révéler plutôt que de la représenter. Comme le dit Dominique Chateau, pour Bazin, « [l]a substance de l'image, c'est le phénomène »<sup>54</sup> auquel elle renvoie le spectateur. Par là seulement le cinéma pourrait-il atteindre au statut d'art, que

---

<sup>51</sup> M. Morin, *op. cit.*, p. 64.

<sup>52</sup> « Ce terme évoque l'intimité des rapports établis entre la photographie et le cinéma, ou une part de l'écriture qui leur est commune ». L. Roy, *Le pouvoir de l'oubliée*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>53</sup> J. Derrida, *La Dissémination*, Paris, Éd. du Seuil (Points), 1972, p. 392.

<sup>54</sup> D. Chateau, *Cinéma et philosophie*, Paris, Nathan, 2003, p. 84.

d'autres lui déniaient pour cette même raison<sup>55</sup>. Plusieurs se réfèrent encore à Bazin, ce qui témoigne de la lancée durable sur laquelle il a envoyé la pensée philosophique du cinéma. Il ne s'agissait pas d'une voie nouvelle : son fond très ancien et l'espèce de merveille technologique que représente encore le cinéma ont cependant facilité le transit de cette pensée de l'ontologie. Sur le fond, justement, Bazin se tient tout près de Platon, dont on a récupéré, un peu vite, l'allégorie de la caverne en y projetant le cinéma. Pour longer cette référence platonicienne, nous pouvons lire la citation de Derrida, que nous avons placée en exergue. Derrida n'y parle pas de cinéma : les écrans de toutes espèces qu'il monte et démonte à l'aide de *Nombres* de Philippe Sollers font cependant partie des objets de sa pensée dans le chapitre de son livre duquel est extraite la citation. Voyons-y *imaginativement* la sorte d'emprise qu'exerce le numérique sur l'argentique, technologiquement, grâce à sa *structure autre*, mais aussi conceptuellement puisqu'il est devenu, dans son ensemble *incommensurable*, un *mouvement philosophique*. On a prétendu que les images argentiques étaient

---

<sup>55</sup> C'est ce que Arnheim décrivait dans son livre *Le Cinéma est un art* : « Beaucoup de gens cultivés refusent encore [...] au cinéma la possibilité d'être un art. Selon leur dire, "le cinéma ne peut pas être un art puisqu'il ne fait que reproduire mécaniquement la réalité" » (*Le Cinéma est un art*, Paris, L'Arche, 1989, p. 19 [1932, 1958] ; cité dans D. Chateau, *Esthétique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 65). Au sujet des films des premiers temps, on note un point de vue semblable dans certains propos d'hier et d'aujourd'hui. Jean Mitry affirmait que « [...] Lumière et Méliès se contentent [...] de reproduire. La différence est dans la chose enregistrée, non dans la manière de le faire. Il n'y a d'art ni chez l'un ni chez l'autre, cette notion échappant totalement au simple fait "mécanique" de photographier des choses en mouvement au moyen d'images successives. [...] l'un et l'autre ne sont rien de plus que des photographes » (J. Mitry, *Histoire du cinéma. Art et Industrie I. 1895-1914*, Paris, Éd. universitaires, 1967, p. 369-370). On trouve des avis comparables aujourd'hui, comme dans la citation qui suit. Notons que les auteurs ont prévu plusieurs réserves, dont témoignent les mots guillemetés et italiques : « Le paradigme de la captation-restitution est à l'honneur au cours des premières années d'exploitation du cinématographe [...] et] il constitue un "noyau dur" de la technologie du média [...] qui passe par la captation *machinique* de scènes *naturelles*, dans la composition desquelles le "machiniste" humain n'aurait eu que peu à voir [...]. Ce paradigme de la captation-restitution suppose un seuil minimal – quasi zéro – d'intervention de la part de l'"instance filmante" [...]. Ainsi en est-il [...] de ces films de reportage produits par les premiers opérateurs et qui n'impliquaient à peu près aucune intervention de l'instance filmante sur l'instance filmée. [...] lorsque les cinématographistes donnent dans le narratif, c'est par l'intermédiaire d'une sorte de captation "passive" d'un événement [...]. Il s'agit ni plus ni moins de la captation d'un récit "prêt-à-filmer", mais qui n'est pas *filmique*. [...] Lumière comme [...] Méliès [...] peuvent donc [...] se borner à reproduire [...] des scènes dites naturelles. On pourrait ainsi les considérer comme des *reproducteurs de vie*. » (A. Gaudreault et P. Marion, *op. cit.*, p. 155-156, 128). La pensée de Gaudreault, pour sa part, semble avoir connu un changement à ce sujet puisqu'en 1984 il considérait plutôt que, « [f]ondamentalement, les films de Méliès *sont des films de montage* [...] » et que, « de par leur facture même, [ils] attestaient toujours déjà de leur nature "écranique" », qu'ils étaient donc déjà vraiment filmiques (« "Théâtralité" et "narrativité" dans l'œuvre de Georges Méliès », in *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Paris, Klincksieck, 1984, p. 216, 207).

indéterminées, qu'elles prenaient des bouts de réalité sans qu'intervienne une *visée*, qu'elles renvoyaient à la fois les *reflets* de la réalité et ses *ombres* ou *phantasmes*. Cette proximité phénoménale entre l'appareil, l'image et la réalité a été comprise dans l'ontologie même du cinéma, *structure* qu'on a ainsi associée à la *Caverne*. Le pouvoir du numérique, soutenu par le *théâtre* de ces *nombres* invisibles qui en sont les atomes informatiques, le sans-objet, lui permettrait d'extraire ou de libérer les nouvelles images de cette ontologie ancienne, qui serait impropre au siècle fraîchement amorcé, et de les verser au compte d'une ontologie également renouvelée : les nouveaux miroirs numérisés intègreraient dans leur *complexité* cette image du passé, mais y substitueraient la puissance par une autre, celle de produire des images *déterminées*, où chaque détail et chaque pixel s'affichent à dessein. Par cette description, on constate que les propos qu'on a tenus sur l'ontologie du cinéma ont d'un côté comme de l'autre servi la volonté de le qualifier et non seulement de le décrire tel qu'il était, ce qui aurait été sans doute plus avantageux.

À ce titre, l'hypothèse de Bazin l'a amené à définir un ensemble de prescriptions et de qualifications esthétiques, alors en usage, dont le montage transparent, servant à préserver la continuité spatio-temporelle, la logique narrative, à ce « [...] que la nécessité dramatique ait le caractère de la contingence »<sup>56</sup>, etc. Pour s'assurer qu'il n'y ait « pas une image qui [...] trahisse [...] l'ambiguïté ontologique de la réalité »<sup>57</sup>. Ces prescriptions indiquent que la proximité supposément ontologique du cinéma à la réalité ne suffit pas à ce qu'elle surgisse dans l'image. Elles indiquent aussi que, paradoxalement, l'image, nous dit Chateau, « n'acquiert cette sorte de qualit[é] [ontologique] que si on la dénie comme image »<sup>58</sup>, c'est-à-dire comme objet langagier ; que si, pour rappeler les propos empruntés à Husserl plus tôt, *nous appréhendons les objets représentés en image comme sortant hors du cadre*. « C'est donc *contre l'image* que la réalité doit s'imposer, contre l'image comme écran entre la réalité et le spectateur, et c'est donc à l'image comme représentation que le cinéaste doit faire violence »<sup>59</sup> pour se conformer au programme bazinien. Et pourtant, de l'autre main, Bazin admet le pouvoir de l'image et plus largement du montage puisqu'il commande l'usage que le bon cinéaste devra en faire pour que le cinéma parvienne à « son objectivité

---

<sup>56</sup> A. Bazin, *op. cit.*, p. 318.

<sup>57</sup> *Idem.*

<sup>58</sup> D. Chateau, *Cinéma et philosophie, op. cit.*, p. 85.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 86.

essentielle »<sup>60</sup>, à « faire passer dans l'écran la continuité vraie de la réalité »<sup>61</sup>, à la révéler. Chateau, bien sûr, relève

« [...] ce paradoxe que la transparence au réel est à la fois ce qui définit essentiellement l'image cinématographique et ce qui ne peut procéder que d'un acte de représentation. *L'appréhension de la réalité authentique exige une médiation qui en restitue l'immédiateté.* [...] En vertu de l'impuissance du Septième Art à manifester d'emblée sa nature profonde, en vertu de la contradiction que constitue le besoin de multiplier les artifices techniques pour que le film semble de plus en plus conforme à sa nature, la théorie du cinéma prend chez Bazin l'allure d'un véritable *procès du film* »<sup>62</sup>.

Lev Manovich accrédite la perspective bazinienne parce qu'il y oppose l'identité du nouveau cinéma. Pour lui, l'ontologie du cinéma argentique était bel et bien son indicialité : c'est ce qui l'a défini en son essence et ce qui a orienté, voire contraint ses possibilités langagières. La conception que promeut Manovich de l'image numérique suppose une rupture franche. L'image numérique échapperait à toute indicialité, à toute contiguïté à la réalité comparable à celle de l'argentique. Par conséquent, la recherche de Manovich pour une ontologie de cette nouvelle image, qui devient plus cinématographique parce que moins *filmique*<sup>63</sup>, l'amène à retrouver les prémisses de l'argentique : ce qui caractérise le cinéma serait l'animation et la modification manuelle de l'image. Effectivement, on peut remarquer le retour – mais en est-ce un ? – à des pratiques de modification de l'image, qui s'exprimeraient notamment dans le cinéma hollywoodien et par les techniques comme la morphose et le *compositing*<sup>64</sup>. Manovich y observe non seulement un renversement du mode

---

<sup>60</sup> A. Bazin, *op. cit.*, p. 13.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>62</sup> D. Chateau, *Cinéma et philosophie, op. cit.*, p. 86-87.

<sup>63</sup> Le mot *film* réfère initialement à la bande de pellicule. Celle-ci, vraiment, disparaît avec la venue du numérique.

<sup>64</sup> Repris tel quel de l'anglais, ce dernier terme a la faveur de l'usage. Mais, si la recommandation officielle de *composition* ne paraît pas promise à un avenir fructueux en raison du caractère imprécis et courant du mot, d'autres pourraient être proposés, par exemple le terme *composement*. Tiré du moyen français (où il signifiait *arrangement, accord, décret, d'une manière composée*, d'après le *Dictionnaire du Moyen Français* et le *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, numérisés par l'Atilf) et depuis tombé en désuétude, il est susceptible de reparaître nouveau aujourd'hui : « [...] le *composement*, l'art de composer ; [...] la *composition* est la *chose composée*, RES COMPOSITA, au passif ; au lieu que le *composement* est la faculté et l'action de composer, considérée dans l'agent qui compose » (C.-F. de Chasseboeuf, compte de Volney, *Simplification des langues orientales, ou Méthode nouvelle et facile d'apprendre les langues arabe, persane et turque, avec des caractères européens*, Paris,

majeur d'après lequel le cinéma existait jusqu'ici, mais une involution à un état primordial qui contiendrait le véritable potentiel évolutif de ce support. C'est ce que reconnaît aussi Jacques Aumont, à l'intérieur de certaines limites, lorsqu'il écrit que, « dans sa définition sociale de divertissement, le cinéma est massivement revenu dans la “voie Méliès”, celle du trucage, de l'intervention directe sur l'image, de la retouche [...], du *dessin* »<sup>65</sup>.

À n'en pas douter, on ne peut que célébrer les possibilités créatrices extraordinaires des technologies numériques et dont quantité de films profitent désormais, et de toutes sortes de manières. Il convient également de noter les impacts industriels et économiques étonnants qu'elles ont entraînés<sup>66</sup>. Cependant, tant Bazin que Manovich, à leur façon, embrassent à la fois trop étroitement et trop largement le phénomène cinématographique. Trop étroitement pour l'attention minutieuse qu'ils portent à des éléments singuliers ; trop largement pour la formulation, à partir de ces singularités, de principes et leur application au cinéma dans sa totalité. À cet égard, le concept d'ontologie s'avère une impropriété dans la mesure où ces auteurs considèrent en même temps l'être et les possibilités langagières du cinéma. Plutôt qu'à envisager les phénomènes en leurs capacités expressives, le concept philosophique de l'ontologie invite à penser les phénomènes en eux-mêmes. Puisque l'ontologie, c'est *l'être de l'être*, une fois qu'il est

« aplati sur “réalité”, le mot “ontologie” [chez Bazin] semble perdre son sens technique de science de l'être en tant qu'être (l'être considéré indépendamment de toute détermination extrinsèque), s'agissant plutôt de l'être en tant que

---

Imprimerie de la République, 1794, p. 85-86 [en ligne] <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31601980r> [consulté le 3 juin 2016]). Outre ces considérations lexicales, on pourra remarquer que le *compositing* ou composement – une superposition d'images provenant de sources variées – se prête naturellement au cinéma parce que le cinématographique était, dès les premiers temps, compositionnel. Dans cet esprit, c'est à dessein que Sean Cubitt emploie anachroniquement le terme *compositing* pour décrire l'activité *composante* de la stratification spatiale et visuelle à l'œuvre dans les films de Méliès, notamment (S. Cubitt, *The Cinema Effect*, Cambridge, Londres, MIT Press, 2004, p. 43 sq.).

<sup>65</sup> J. Aumont, *Que reste-t-il du cinéma ?*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2012, p. 62.

<sup>66</sup> Un des effets de la digitalisation a été la dérégulation et la réintégration verticale de l'industrie du cinéma étatsunien par la formation de conglomerats du divertissement, « [...] rétabliss[ant] [ainsi] un nouveau système de studios ». Comme à l'âge d'or des studios, les indépendants ne peuvent souscrire aux normes érigées par les studios et leurs superproductions en termes de vedettes, de décors et d'effets spéciaux numériques onéreux. Par comparaison, bien des films en paraissent appauvris. J. Augros et K. Kitsopanidou, *L'économie du cinéma américain : histoire d'une industrie culturelle et de ses stratégies*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 9-10, 80.

réalité, de l'être de la réalité en tant que telle, de l'équivalence entre l'être filmique et une réalité extrafilmique »<sup>67</sup>.

Or quantité de déterminations extérieures devancent toujours le cinéma, qu'elles soient du ressort de la société, de l'institution culturelle, de l'industrie du cinéma, ou encore du spectateur, qui, au moment de la lecture qu'il en fait, applique au film des cadres de pensée, des visées qui sont les siennes ou, malgré lui, des schèmes socialement partagés. Aussi l'ontologie du cinéma telle que la conçoivent et Bazin et Manovich n'apparaît pas satisfaire les exigences d'un examen à caractère philosophique, que pourtant elle appelle. Et dans les deux cas, cette présupposition, puisqu'elle y est insuffisamment interrogée, pousse à une réglementation du champ cinématographique, à une sorte de dogmatisme conceptuel qui compte autant d'exceptions que possible.

Manovich a, pour sa part, filé plus loin qu'elle ne l'autorisait la spécificité de l'image de synthèse. Toutes les images numériques ne se valent pas. Si l'image de synthèse, construite *ex nihilo* sans recours au tournage en *prises effectives*<sup>68</sup>, est apparentée à l'image peinte et animée, c'est moins ou autrement le cas de l'image numérique créée à partir de prises effectives, pour laquelle un appareil a bel et bien emmagasiné de la réalité. Certes, il est possible de modifier ultérieurement ces images numériques : on peut en changer les couleurs, la luminosité, ou transformer les formes puisque les pixels et les logiciels permettent de tels effets. Pareille transformation est relativement étrangère à l'image argentique<sup>69</sup>. Mais toutes les possibilités offertes par l'argentique, ou même par la peinture sur toile, ne définissent ni les conditions de spécificité du support en question ni son ontologie ; il en va de même pour le numérique et ses possibilités. Ou, sous la forme d'un principe : « Raison et conséquence ne sont pas la même chose que cause et effet »<sup>70</sup>. Ou autrement encore : « La raison qui demande à être fournie [par tout phénomène] exige en

---

<sup>67</sup> D. Chateau, *Cinéma et philosophie*, *op. cit.*, p. 81.

<sup>68</sup> L'expression *prises effectives* doit ici traduire la locution anglaise, fort usitée, de *live action*. Celle-ci ne connaît pour l'instant aucune traduction française qui rende compte du phénomène qu'elle décrit. Le traducteur du livre de Manovich privilégie la formule *prises en vues réelles*, de plus en plus courante, qui a l'inconvénient d'une ambivalence des termes *vues* et *réelles* (la vue d'une image de synthèse est-elle moins réelle que la vue d'une autre image ?). Il n'est pas sûr que la locution *prises effectives* soit plus heureuse, mais elle a pour avantage que le terme *effectif* et sa famille étymologique (*faire, fait*) communiquent les référents et connotations empiriques de leurs définitions lexicales.

<sup>69</sup> Des modifications peuvent être accomplies en laboratoire ou en postproduction. Par ailleurs, et de toute façon, la pellicule doit être développée, elle n'est pas finie au moment de la prise.

<sup>70</sup> M. Heidegger, *Le principe de raison*, *op. cit.*, p. 78.

même temps qu'elle suffise, c'est-à-dire satisfasse entièrement, comme raison [... à] assurer la consistance [ou l'être] d'un objet [ou phénomène] »<sup>71</sup>. Par exemple, du moment où la pellicule permettait la production d'une image de couleur, on n'a pas pour autant tenu la couleur pour une spécificité de l'image filmique ni pour une raison suffisante de son ontologie ; la preuve en est que des films en noir et blanc ont été produits tardivement. Qu'on puisse modifier autant qu'on le souhaite l'image devenue numérique n'a pas pour résultat que toute image numérique soit ainsi modifiée, ni que soit attribuée au cinéma une spécificité qu'il aurait perdue pendant la parenthèse ou l'*accident isolé* de l'analogie (argentine). C'est Manovich qui en parle en ces termes :

« La mutabilité des données numériques diminue la valeur documentaire des enregistrements cinématographiques. Rétrospectivement, on constate que le régime de réalisme visuel du cinéma du XX<sup>e</sup> siècle, résultat d'un enregistrement automatique de la réalité visuelle [comme insistait à le dire Bazin], n'était qu'une exception, un accident isolé dans l'histoire de la représentation visuelle, laquelle a toujours comporté – et implique encore – la construction manuelle des images. Le cinéma devient une branche particulière de la peinture [...] »<sup>72</sup>.

Selon l'auteur, le cinéma retrouve le champ des pratiques picturales après l'avoir soi-disant quitté et « cesse d'être une technologie médiatique [indicielle] »<sup>73</sup>. Il cesse par le fait même d'être ce qu'il *est*, car on l'a ainsi défini et parce qu'on offrirait de lui une explication trop sommaire pour éclairer ce qu'il aurait eu de plus propre (animation, dessin...). Manovich associe de la sorte l'image de synthèse au tout du cinéma (numérique), et celui-ci aux pratiques du précinéma qui, avant l'apparition de la photographie animée, mettaient en œuvre des techniques qu'on désigna plus tard de l'appellation dessin animé<sup>74</sup>. Et ce nouvel étant-cinéma en vient à recouvrir – par les deux

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>72</sup> L. Manovich, *op. cit.*, p. 527.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 511.

<sup>74</sup> Par contraste, Tom Gunning rappelle l'intermédialité d'origine du cinéma et qui a accompagné son évolution en tant que média, toujours à la rencontre et à la convergence d'autres médias et pratiques artistiques ou technologies. Si on associe comme Manovich, à tort d'après Gunning, le cinéma à l'animation, et ce, à l'exclusion du photographique, il faut alors retenir le mouvement plutôt que l'indicialité afin de définir le cinéma. Le mouvement opère autant pour les films *photographiques* que pour le cinéma d'animation (le réalisme ou l'impression de réalité procède en eux du même phénomène de mouvement). T. Gunning, « Moving Away From the Index : Cinema and the Impression of Reality », in *The Film Theory Reader. Debates and Arguments*, Londres, New York, Routledge, 2010, p. 265.

bouts de son histoire – le cinéma argentique, quitte à l’intégrer à titre de forme ébauchée de ce que le cinéma deviendrait finalement. Or, pour reprendre ici les termes du principe énoncé par Heidegger, l’*effet* constitué par les incroyables modifications plastiques de l’image a pour *cause* la technologie numérique et ses possibles, mais cette relation n’équivaut pas à un rapport allant de *conséquence* – l’identité ou la spécificité du cinéma – à *raison* – l’ontologie du cinéma. « Simplement, [nous dit pour sa part Laurent Jullier,] la machinerie du [numérique] *permet* – si on le lui demande – de nouveaux trucages »<sup>75</sup>, irréalisables avec le support argentique. Cette possibilité s’ajoute aux autres déjà connues et participe bien, même prodigieusement, de l’évolution continue de l’art cinématographique, sans pour autant, *sans nécessairement* en déterminer l’être.

Les conséquences du raisonnement de Manovich sont considérables. À partir de lui, l’identité du cinéma devient plus incertaine. L’auteur en offre cette redéfinition : « *Le cinéma numérique est une animation d’un type particulier qui utilise, entre autres nombreux éléments, le tournage en vues réelles* »<sup>76</sup>. Par ailleurs, les distinctions qui ont jalonné l’évolution du cinéma perdent, à ses yeux, leur marque : « Les différences entre les films hollywoodiens classiques, les films d’art et d’essai européens et les films d’avant-garde [...] paraîtront peut-être moins significatives [...] que [...] le fait qu’ils dépendent tous d’enregistrements de la réalité réalisés au moyen d’une lentille »<sup>77</sup>. S’il faut reconnaître que la technologie influence l’esthétique des films et la fait se développer, elle n’en est pas pour autant la caractéristique la plus déterminante. Considérer les conventions formelles et narratives que reconduisent les films (ou desquelles ils se détachent) permet de les associer les uns aux autres bien davantage que ne le peut une considération des technologies employées. C’est pourquoi l’on constatera des rapprochements d’importance entre des films comme *Avatar* (2009) et *Il danse avec les loups* (1990), entre *Titanic* (1997) et *La tour infernale* (1974). On reconnaîtra que deux films numériques au sens fort comme *Avatar* et *Inception* (2010) ont beaucoup en commun, mais que deux films pleinement argentiques comme *La Guerre des étoiles* (1977) et *La liste de Schindler* (1992) sont profondément distincts. D’ailleurs, le numérique ne modifie pas significativement la familiarité que ressentent les spectateurs

---

<sup>75</sup> L. Jullier, *op. cit.*, p. 111.

<sup>76</sup> L. Manovich, *op. cit.*, p. 520.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 510.

pour les films hollywoodiens et le cinéma narratif plus ou moins classique<sup>78</sup>. Par conséquent, il n'est pas sûr que *le fait qu'ils dépendent [...] d'enregistrements de la réalité réalisés au moyen d'une lentille* soit aussi pertinent qu'on pourrait le croire. La relativité des distinctions entre images argentiques et numériques, considérées à partir de leur état final et non de leur fabrication, tient sans doute en partie à l'obsession du réalisme que, dans bien des cas, les images assouvissent, même les numériques. On sait le soin que portent les nouvelles technologies à l'amélioration de la vision offerte. La *définition* de l'image, toujours plus haute, sert à distinguer les qualités (et prix) des écrans. Comme l'écrit Darras, « [o]n mesure d'ailleurs les progrès de la photographie numérique en les comparant aux performances visuelles de la photographie analogique »<sup>79</sup>. Ce phénomène trouverait en partie sa justification dans ce que Florence de Mèredieu nomme une *morale du voir*, qui s'exprime par la recherche inlassable de l'image nette. D'après l'auteure, « [l]a théorie de l'image photographique est [...] précédée par toute une esthétique de la vision : *morale du voir* [...] qui a orienté et conduit pendant des siècles toute l'histoire des pratiques picturales. Esthétique du maximum de netteté, du rendu optique optimum [...] au profit d'une prétendue "objectivité" du voir »<sup>80</sup>. S'ajoute, enfin, la perception qu'offre l'appareil, le numérique comme l'argentique. Elle est imitative de la perception humaine, ce qui suppose, comme l'explique ici Derrida, une structuration du champ visuel :

« Le point de vue, c'est la perspective, c'est-à-dire la vision du regard qui, mettant en perspective, sélectionne. [...] pour voir en perspective, il faut négliger, [...] se rendre aveugle à tout le reste [...]. Un être fini ne peut voir

---

<sup>78</sup> Cela ne signifie pas que le numérique n'entraîne pas des modifications formelles ou stylistiques. Les effets spéciaux amènent une intensification du caractère spectaculaire du film – Bordwell parle d'un cinéma de la *continuité intensifiée*, marqué par un plus grand nombre de plans, plus courts (« Intensified Continuity. Visual Style in Contemporary American Film », in *Film Quarterly*, 55/3, print. 2002, p. 16-28). Pour sa part, l'expérience empirique de James E. Cutting et coll. révèle que le cinéma récent uniformise sa structure dynamique par le montage : « [...] le film hollywoodien est devenu de plus en plus caractérisé par l'assemblage en grappes de groupes de plans de longueur similaire. Par exemple, les séquences d'action sont généralement formées d'un ensemble de plans [...] courts, tandis que les séquences de dialogue [...] sont susceptibles d'être formées d'un groupe de plans plus longs. De cette manière [...], monteurs et réalisateurs ont [...] accru leur contrôle sur la dynamique visuelle de leurs récits, ce qui rend les relations entre les longueurs de plans plus cohérentes sur une période de 70 ans » (n. trad.). J. E. Cutting, et coll., « Attention and the Evolution of Hollywood Film », in *Psychological Science*, 20/3, mars 2010, p. 434.

<sup>79</sup> B. Darras, *op. cit.*, p. 66.

<sup>80</sup> F. de Mèredieu, « L'image photographique comme prothèse de la représentation », in *Images. Revue d'esthétique*, 7, 1984, p. 151.

qu'en perspective, donc de façon sélective, excluante, encadrée, à l'intérieur d'un cadre, d'une bordure qui exclut. Par conséquent, on doit entourer le visible mis en perspective de toute une zone d'aveuglement. La perspective est aveugle aussi bien que voyante. [...] une certaine cécité est la condition de l'organisation du champ du visible »<sup>81</sup>.

La difficulté que nous avons de saisir, et de bien saisir, la *nature* des images argentiques et numériques révèle les paradoxes auxquels nous sommes amenés dès que surgit dans notre esprit la question de l'ontologie. Mais de quel paradoxe s'agit-il ? Edmond Couchot et Norbert Hillaire résument comme suit l'ambivalence du débat :

« Certains spécialistes de l'image [...] se sentent obligés [...] de prendre en considération ce nouveau phénomène [du numérique...]. Or les théories en vigueur dans leurs disciplines, quand elles veulent bien prendre en considération la spécificité technique de l'image, reposent essentiellement sur la notion de trace ou d'enregistrement [...]. Elles ne sont pas prêtes à saisir la nature paradoxale de l'image numérique qui relève de l'ordre du calcul automatique et non plus de la trace quant à sa production [...]. L'image de synthèse est alors considérée soit du point de vue du pur calcul, et de ce fait comme totalement dématérialisée [...], soit du point de vue de son apparence, c'est-à-dire une "simple" image qui apparaît sur les écrans [...] : une image relevant de la trace. Il est difficile dans ces conditions de saisir autant ce qui change que ce qui perdure dans ces images »<sup>82</sup>.

La prétention selon laquelle la synthèse produite par l'appareillage numérique à partir des données recueillies de la réalité ne vaudrait plus pour une « trace » ou un « indice » de cette réalité est contredit par l'usage commun. En effet, les prises numériques servent constamment à rendre compte de la réalité, qu'il s'agisse de la photographie journalistique, de la radiologie, ou même de l'utilisation domestique ou sociale de ces technologies. Les modalités de transfert des données issues de la réalité diffèrent de l'argentique au numérique, mais une « trace » de la réalité demeure puisque sans elle il n'y aurait rien à synthétiser : il faudrait bâtir l'image *ex nihilo*, ce que la technologie numérique permet, par ailleurs. Couchot et Hillaire ont raison quant à la formulation du problème. Il y a bel et bien une difficulté à envisager pour elles-mêmes les

---

<sup>81</sup> J. Derrida, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible. 1979-2004*, Paris, Éd. de la Différence (Essais), 2013, p. 64.

<sup>82</sup> E. Couchot et N. Hillaire, *L'art numérique*, Paris, Flammarion, 2003, p. 128-129.

images produites technologiquement, c'est-à-dire en tenant compte à la fois de leur *nature* technologique et de leur sémioticité (voire d'autres dimensions de l'image, que l'on peut considérer en regard de la société, de l'économie, de la psychologie, etc.).

De plus, le paradoxe que remarquent les auteurs de *L'art numérique* ne touche pas uniquement l'image numérique. Si l'image argentique apparaît comme une *simple* image, si elle paraît se donner elle-même et valoir pour une *trace*, elle n'en est pas moins, comme l'écrit Lucie Roy, « ouvragée »<sup>83</sup>. Roy va même jusqu'à affirmer que

« [...] le statut photographique indiciel de l'image n'existe à peu près pas au cinéma. La prise, l'empreinte, est perpétuellement mouvante (mise en mouvement), changeante (elle est syntaxique et s'inscrit [...] dans un travail [...] discursif) : elle emprunte perpétuellement l'autre voie et retourne à l'univers fictionnel, au parcours référentiel pour lequel elle œuvre. Elle est [...] plus *continûment* iconique et symbolique que *momentanément* indicielle, mais elle est aussi [...] indicielle. [...] malgré l'impact indiciel de l'image photocinématographique, le film ne fait rien de moins ou de plus que participer à une sorte de "cinémature" [...] qui] signifie [...] la capacité de l'image filmique de "faire image", non pas d'exprimer le "réel" ou le monde, mais une idée, une référence au "réel" ou au monde »<sup>84</sup>.

Envisageant la voie fertile qui a été et continue d'être offerte par le numérique comme nouvelle manière d'écrire visuellement, Lucie Roy tient pour moins importante qu'il n'y paraît, dans cette perspective, la différence entre l'image imitative et celle qui ne l'est pas, ou entre l'image plus indicielle et l'image plus iconique (voire davantage symbolique ou, autrement, plastique), ou encore même entre une image dont le support est visuel (argentique) et une image dont le support ne l'est pas en tous points (l'image numérique est *supportée* par l'informatique). C'est ainsi qu'en y réfléchissant au moyen des termes d'*information* et d'*in-formation*, associés ici à Edmond Couchot et Éliane Escoubas, Lucie Roy écrit que « si, par rapport aux nouvelles technologies, le support paraît [...] au service de la figuration, de l'information [...], il constitue aussi [...] un formidable lieu d'"in-formation", un lieu [...] de la mise en forme

---

<sup>83</sup> L. Roy, *Le pouvoir de l'oubliée*, op. cit., p. 100.

<sup>84</sup> L. Roy, *Petite phénoménologie de l'écriture filmique*, Paris, Québec, Klincksieck, Nota bene, 1999, p. 143, 146.

qui ne tient pas à la référence, mais qui [...] a toujours tenu à la différence »<sup>85</sup>. L'image photographique et mouvante du cinéma a pu la faire oublier, mais elle témoigne elle-même de cette différence, qui s'y manifeste à tout instant par le cadrage, le point de vue, le montage, etc., et qui constitue l'*in-formation* de ce qui s'y trouve représenté. Même argentique, l'image n'aurait donc jamais pour première valeur son indicialité, une relation à la réalité qui lui serait, en principe, ontologique. De cette réalité, comme le disait plus haut Lucie Roy, l'image fournit une idée : « Sur le plan [imitatif], il n'importe pas au premier chef, [...] relativement à la qualité d'être de l'image de synthèse, [...] que [...] le temps de l'in-formation retourne ou non techno-logiquement au monde, puisque [...] je ne retiens [...] du paysage [représenté par l'image] qu'une pensée du paysage et non le paysage lui-même »<sup>86</sup>. L'auteure invite donc à être attentif à l'image filmique – argentique ou numérique –, davantage, aussi ou premièrement en tant qu'elle constitue un *système de visibilité* plutôt qu'un *système de reproduction*<sup>87</sup>, ce qui a un fort retentissement sur notre conception de l'image, quelle que soit sa surface matérielle ou la technologie qui la fait naître. Bien entendu, la technologie est au nombre des préoccupations qui entourent l'image, mais on n'y rencontrerait plus l'assistance tant attendue pour résoudre la problématique maintes fois annoncée de l'ontologie. Puisqu'elle signifie, qu'elle est un signe, l'image fait différer d'elle son référent (mais seulement parce qu'elle le donne à penser et s'en rapproche).

« À partir de la scène phénoménologique, et par rapport à elle, on assiste à au moins deux “diffèremments”. Le premier [...] aurait lieu entre le cadre et le champ. Le champ est, de fait, *en retenue* dans le cadre [...]. Tandis que le cadre est associé à l'écriture, le champ se réfère davantage à *une certaine* réalité – et non pas à *la* réalité. Le second diffèremment se situerait [...] entre le hors-cadre et le hors-champ. Le hors-cadre relève toujours de l'opération sémiotique ; quant au hors-champ, il est [...] plus libre. Il peut même correspondre à ce qui a été exclu de l'écriture filmique et être visé ainsi. [...] en ayant recours à des technologies numériques, dont l'incrustation, on peut intervenir pour modifier le rapport entre le cadre et le champ, de sorte que ce dernier pourrait

<sup>85</sup> L. Roy, « L'image en relation(s) », in *Visio*, 8/3-4, 2004, p. 20. Incidemment, Heidegger écrivait : « Le mot [...] *information* [...] désigne cette annonce et communication directe [...] qui, en même temps et d'un autre côté, entreprend d'imprimer sans bruit sa marque sur les lecteurs et [spectateurs], de les in-former. » *Le principe de raison, op. cit.*, p. 93

<sup>86</sup> L. Roy, « L'image en relation(s) », *op. cit.*, p. 20.

<sup>87</sup> L'expression est de Éliane Escoubas, que cite Roy : « [la] peinture [à laquelle Roy ajoute, comme elle le dit, la peinture informatique] n'est pas un système de reproduction, mais un système de visibilité ». *Ibid.*, p. 21.

être soumis à une toute nouvelle configuration et à un nouveau diffèremment par rapport au lieu du tournage de la scène. Voilà qui pose de nouveaux problèmes de réalisme à l'écran, [...] puisque la captation d'origine [...] est désormais plus incertaine »<sup>88</sup>.

Les nombreux *diffèremments* qu'évoque Lucie Roy sont sans doute multipliés dans l'image numérique ; or comme elle le suggère, l'argentique en compte également. Cette façon d'envisager l'image peut surprendre eu égard aux habitudes conceptuelles qui la surplombent, mais il s'agirait d'une réponse plus satisfaisante au paradoxe qui se découvre dès lors que l'on invoque l'ontologie du cinéma et de ses images.

Relativement à ce *différé* ou à ces *diffèremments* que l'on constate entre l'image (argentique ou numérique) et la réalité, certains soulignent non seulement la continue valeur indicielle de l'image numérique, mais même la possibilité d'un surcroît d'indicialité. Daniel Yacavone voit dans la technologie numérique et « le pouvoir qu'a l'ordinateur d'augmenter des réalités familières [...] » la potentialité d'une « expansion [...] de la variété [...] des matériaux naturels et humains [que] les cinéastes ont à leur disposition [...] »<sup>89</sup>. Yacavone parle d'une « transformation du préexistant », qui permet de penser ce que les images numériques ou argentiques ont en commun. Y songeant à partir des travaux de Mary Ann Doane, Patricia Pisters insiste, quant à elle, sur la dimension temporelle du signe et de son indicialité, de sorte que « [...] les différences [entre l'argentique et le numérique] concernent des transformations et des dimensions temporelles, et non pas [ontologiques] »<sup>90</sup>. Par ailleurs, il n'est pas incident que Lucie Roy adopte un vocabulaire derridien – *diffèremment* – puisque Derrida lui-même a, tardivement et sommairement, fait mention de l'image photographique numérique d'une manière proche. Évoquant l'avenir de la photographie, il prenait conscience des changements apportés par le numérique et s'interrogeait à rebours sur ce que la photographie argentique portait déjà de « performativité » visuelle. Avec le processus numérique, écrivait-il,

« [...] *l'enregistrement* d'une image deviendrait inséparable de la *production* d'une image et perdrait, par conséquent, la référence à un référent unique et

---

<sup>88</sup> L. Roy, *Le pouvoir de l'oubliée*, op. cit., p. 44.

<sup>89</sup> D. Yacavone, *Film Worlds. A Philosophical Aesthetics of Cinema*, New York, Columbia University Press, 2015, p. 65-66 (n. trad.).

<sup>90</sup> P. Pisters, *The Neuro-Image. A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*, Stanford, Stanford University Press, 2012, p. 224 (n. trad.).

externe. Comme ce fut peut-être toujours le cas sans que l'on en ait conscience, nous aurions affaire à une performativité photographique, une notion que certains pourraient considérer comme scandaleuse et qui complique singulièrement – sans le dissoudre – le problème de la référence et de la vérité : le problème d'une vérité *en devenir* [...]. Ne peut-on dire qu'il y avait *déjà* dans la photographie [traditionnelle ...] autant de production que d'enregistrement d'images, autant d'agir que de regard [...] »<sup>91</sup> ?

Cette performativité aurait justement pour corollaire les nombreux différenciels inclus dans l'image photographique, mis en évidence par les nouveaux moyens d'écriture de l'image numérique. Grâce à cette plus grande visibilité de l'écriture, « [...] la perception – en vertu de laquelle des effets de présence se font sentir – et la *technè* du cinéma – par laquelle les images se mettent manifestement debout – viennent d'être non seulement reconnues, mais privilégiées »<sup>92</sup>. Cette reconnaissance de la perception et de la *technè* à laquelle nous pousse le numérique au cinéma amène certainement à enrichir notre compréhension des phénomènes qui sont inclus dans l'image, ceux auxquels elle s'attache au moment où elle est perçue, et ceux desquels elle provient, qui se trouvent eux-mêmes réinterrogés. Comme l'indique Derrida, « [r]étrospectivement, le traitement numérique de l'image nous oblige plus que jamais [...] à reconsidérer la référentialité ou la passivité présumées par la relation au référent depuis les tout débuts [...] de la photographie »<sup>93</sup>, et corrélativement à rediriger notre regard sur « [...] la visibilité de ce qui est différentiel, de ce qui marque la marque [...] »<sup>94</sup>. Ce faisant, quant à l'ontologie du cinéma, si l'image numérique peut inviter autant et simultanément à croire et mécroire en la réalité qu'elle propose comme référence, il faudrait s'interroger sur les propriétés idéologiques de l'image et ainsi, comme le suggère Lucie Roy, « [...] ouvr[ir] la voie à une exploration de la “dé-ontologie” du cinéma »<sup>95</sup>.

---

<sup>91</sup> J. Derrida, *Copy, Archive, Signature. A Conversation on Photography*, Stanford, Stanford University Press, 2010, p. 5-6 (n. trad.). Brooke A. Knight, dont le texte nous a mené aux propos cités, saisit l'opportunité que présente cette idée pour analyser les usages sociaux auxquels invitent les téléphones numériques, munis de caméras, usages qui font de la photo plus que jamais une image performative *hic et nunc* (« Performative Pictures : Camera Phones at the Ready », in *New Visualities, New Technologies. The New Ecstasy of Communication*, Farnham, Ashgate, 2013, p. 153-170).

<sup>92</sup> L. Roy, *Le pouvoir de l'oubliée*, *op. cit.*, p. 144.

<sup>93</sup> J. Derrida, *Copy, Archive, Signature*, *op. cit.*, p. 7 (n. trad.).

<sup>94</sup> J. Derrida, *Penser à ne pas voir*, *op. cit.*, p. 77.

<sup>95</sup> L. Roy, *Le pouvoir de l'oubliée*, *op. cit.*, p. 220.

#### IV. Remarques conclusives

La matérialité informatique précède et supporte les opérations dites immatérielles, abstraites et virtuelles que permettent les logiciels. À cette première étape, la contiguïté au réel est assurée et le supposé retrait de l'indicialité de l'image numérique se voit remis en question. Une des fonctions de l'indicialité est, comme son nom l'indique, de pointer, de fournir l'indice d'une chose et non pas de la donner elle-même. Il semble que l'indicialité comprise relativement à la photographie (et par extension à l'image photocinématographique) ait été bonifiée d'un surcroît de réalité dans l'esprit de plusieurs. Ainsi, affirmer l'indicialité de l'image photographique paraissait en quelque sorte décrire le transfert de la réalité dans l'image, son transport sur un support bidimensionnel, papier ou écranique. L'image ne valait alors plus que comme indice de la réalité. Pourtant, la photographie argentique s'est depuis longtemps montrée plus expressive qu'imitative ou réaliste : « Il faut garder à l'esprit que seule une part limitée de la pratique photographique s'est réclamée de l'exactitude et de la vérité et que de nombreuses utilisations de la photographie s'en sont délibérément passées »<sup>96</sup>. Gunning donne de cela l'exemple de la photographie artistique (Man Ray, John Heartfield, Rodtchenko) ainsi que de ce qu'il appelle la photographie rhétorique (publicité, propagande politique). Cela dit, c'est à partir de cette présomption initiale, longuement entretenue, qu'on a réfléchi aux images numériques. Et on avait bien raison d'y constater une absence de réalité à l'image, sinon la réalité de l'image elle-même qui, tout à coup, se manifestait davantage, du moins dans certains cas (et pas dans la plupart des cas). Comme nous l'avons vu, et Darras, Gunning et Chateau le rappellent, l'indicialité chez Peirce n'est pas la seule dimension de l'image. Celle-ci est aussi, diversement, iconique et symbolique. Elle ne cesse pas d'être indicielle pour sa part de symbolique. Certaines manifestations de l'image numérique peuvent s'avérer plus faiblement indicielles que symboliques ou iconiques, même si en général on ne saurait le dire puisque, pour le cinéma à tout le moins, on cherche à imiter l'argentique plus souvent qu'on ne souhaite exhiber la manipulation de l'image. D'autre part, l'image argentique peut elle aussi être plus iconique et symbolique qu'indicielle. Toutes sortes d'effets sont susceptibles d'y contribuer, qu'il

---

<sup>96</sup> T. Gunning, « La retouche numérique à l'index. Pour une phénoménologie de la photographie », in *Études photographiques*, 19, déc. 2006, paragr. 23 [en ligne] <https://etudesphotographiques.revues.org/1322> [consulté le 3 juin 2016].

s'agisse de mise en scène, de cadrage, de montage ou d'éclairage. Le passage du temps et l'évolution des images cinématographiques garantissent, à eux seuls, que des spectateurs verront moins dans les images du passé lointain la contiguïté à la réalité que le surcroît de matérialité qui s'affiche par différenciation. Ainsi, d'un film Lumière de 1895, l'étudiant de 20 ans habitué, en 2016, au cinéma léché et hyperactif de l'Hollywood du XXI<sup>e</sup> siècle éprouvera avant tout la mutité, frappante et niant d'emblée tout rapport pertinent, pour lui, à la réalité<sup>97</sup>. Comme l'écrit Lucie Roy, « [d]ans la perspective d'une phénoménologie de la lecture, [...] plus le temps d'origine du texte s'éloigne du temps de sa réception, plus aussi la charge d'historicisation est grande »<sup>98</sup>. L'étudiant en question risque donc, ensuite, de remarquer la pauvreté apparente de l'image (en noir et blanc), l'invariabilité de la position de la caméra, la longueur du (seul) plan, la brièveté et l'insignifiance (toute relative) de l'action montrée, etc. Tout ceci fera de cette image photocinématographique un curieux objet du passé, comparable dans ses effets aux peintures rupestres qui, en regard de la peinture du Quattrocento – et des iconographies actuelles de la société de consommation – font piètre figure si l'on insiste à les envisager pour leur part d'indicialité. L'image photocinématographique n'a donc pas l'indicialité pour détermination première. Elle n'est pas non plus indicielle à l'exclusion de ses autres dimensions.

Matériellement parlant, on se figure plus facilement la contiguïté de l'image argentique à la réalité, mais le photographe la conçoit tout aussi aisément avec un appareil dit analogique ou un appareil numérique : ce qu'il voit par la lentille ou sur l'écran LCD a le même intérêt pour lui. Cette expérience ordinaire du numérique à elle seule devrait nous inciter à revoir certaines présuppositions qui ont trait aux images produites par les dernières technologies.

---

<sup>97</sup> Aux pages référées, Lucie Roy s'interroge justement sur la mutité des films des premiers temps et sur le rapport de densité temporelle qu'elle renforce : « Il semble [...] que, dans les films muets, la faille entre les empreintes sonores et visuelles retient, en l'étalant, le temps de la saisie, le temps de l'empreinte filmique et [...] que, sous le joug de la mutité sonore, l'image filmique participe – par la connaissance qu'a le spectateur de l'évolution du cinéma et des formes sonores qu'il emprunte actuellement – de la réserve et de l'écart temporels qu'elle certifie ». L. Roy, *Petite phénoménologie de l'écriture filmique*, op. cit., p. 24.

<sup>98</sup> L. Roy, « "Image du temps" au cinéma », in *Le cinéma en histoire. Institutions cinématographiques, réception filmique et reconstitution historique*, Québec, Paris, Nota bene, Klincksieck, 1999, p. 262.