

Dans la trace de la réalité même : l'enregistrement dans quelques théories canoniques du cinéma (Malraux, Bazin, Kracauer, Panofsky)

Cet article part d'une constatation étonnée. L'enregistrement, soit le mot technique et le concept qui peut en découler, ne semble pas avoir beaucoup de résonances dans le champ des études cinématographiques. Certes, quelques dictionnaires techniques ont une entrée pour l'« enregistrement » en tant qu'« action d'enregistrer des images et des sons avec un appareil² » ; et même parfois ajoute-t-on que cette opération se fait sur un support et que l'enregistrement peut aussi désigner « le support enregistré lui-même³ ». Dans son indispensable *Lexique français du cinéma*, Jean Giraud précise que le terme « enregistrement » (défini comme l'« impression de la pellicule, de la cire, vierges ») appartient au vocabulaire de la photographie, de la phonographie et du cinéma et qu'il « [se] dit non seulement de la pellicule, mais de la scène, enregistrées⁴ ». En général, en se référant à l'action même, on préfère à « enregistrement » les termes de « prise de vues », de « filmage » ou de « tournage », mais ceux-ci désignent une série d'actions plus large qui comprend également cadrage, découpage, mouvements d'appareil,

• 1 – Cette recherche a été rendue possible grâce au soutien financier du Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC) et du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH).

• 2 – André ROY, *Dictionnaire du film*, Montréal, Les éditions logiques, 1999, p. 115.

• 3 – Marie-Thérèse JOURNOT, *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin, (1^{re} éd. 2008), 3^e éd. 2011, p. 43. On trouve les mêmes acceptions dans Joël MAGNY, *Vocabulaires du cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/Scérén-CNDP, coll. « Les petits cahiers », 2004, p. 43.

• 4 – Jean GIRAUD, « Enregistrement », *Lexique français du cinéma. Des origines à 1930*, Paris, CNRS, 1958, p. 112.

mise au point, ainsi que choix de focales, d'ouvertures de diaphragme et de types de pellicule. L'action d'enregistrer des images comme *inscription* sur un support, la pellicule, est en quelque sorte refoulée par la prise en compte de l'ensemble du processus. De ce point de vue, la « prise de son » au cinéma est plus proche du concept d'« enregistrement sonore » dans la mesure où il y a moins d'opérations successives, et cette dernière expression est de beaucoup plus courante que son équivalent à l'image.

Dans les études cinématographiques, le terme « enregistrement » n'a pas fait florès, c'est le moins qu'on puisse dire. Une interrogation de plusieurs bases de données francophones (Bifi, Cinémathèque québécoise, Calindex, Bibliothèque François-Truffaut) ne donne aucun titre d'ouvrage ou d'article portant nommément sur l'enregistrement des images (ce qui ne veut pas dire qu'il n'y en a pas, mais la question ne serait pas centrale). L'enregistrement au cinéma ne tient compte alors que de l'« enregistrement sonore » qu'on retrouve dans plusieurs titres. On pourrait penser qu'« enregistrement » traîne trop de connotations du côté de la « prise de son » pour devenir un terme utile pour l'image, mais on trouve également bon nombre de références à l'enregistrement vidéo. Chose étonnante, ni le *Dictionnaire théorique et critique du Cinéma* de Jacques Aumont et Michel Marie (2001) ni les *200 mots-clés de la théorie du cinéma* d'André Gardies et Jean Bessalel (1992) n'offrent d'entrée pour « enregistrement » ou « prise de vues ». Il y en a bien une pour « enregistrement » dans le récent *Dictionnaire de la pensée du cinéma* sous la direction d'Antoine de Baecque et Philippe Chevallier (2012), mais ce n'est qu'une analyse de la dialectique entre l'enregistrement mécanique du mouvement et la mise en scène humaine, sans penser le premier terme en soi⁵.

Cette béance au cœur de la théorie du cinéma est étonnante, si l'on considère que le cinématographe est, jusque dans son suffixe « graphe », une inscription, une gravure ou une écriture du mouvement. Enregistrer, à l'origine, c'est inscrire sur un registre (*record* en anglais), connotation qu'on retrouve également dans « *recording* ». Bien que le terme n'ait pas une place centrale dans la théorie, on le retrouve néanmoins en filigrane dans plusieurs développements théoriques. Dans cet article, j'essaierai d'analyser la pensée de l'enregistrement, même fugitive, dans un texte respectif de quatre penseurs classiques (André Malraux, André Bazin, Siegfried Kracauer et Erwin Panofsky, avec quelques références à Walter Benjamin) susceptibles d'en parler selon la *doxa*, ainsi que, s'il y a lieu, les liens que ces derniers ont pu faire entre le photographique-cinématographique⁶

• 5 – Il y a aussi une entrée pour la « prise de vue » [*sic*], mais on n'y discute pas l'enregistrement proprement dit...

• 6 – On ne parle pas d'enregistrement pour le dessin animé, le dessin sur film et la gravure sur film, encore moins pour l'image de synthèse.

et cet autre dispositif d'enregistrement qu'est la phonographie⁷. Ce n'est qu'un coup de sonde, dans les développements de ces quatre théoriciens importants, et je devrai élargir mon corpus pour voir si mes hypothèses tiennent la route sur l'ensemble de leurs textes et d'autres théoriciens classiques. Aussi, on trouverait aujourd'hui, à la suite de la redécouverte des écrits de Charles Sanders Peirce, de nombreuses références à l'indice, à l'empreinte comme archive mémoire, ainsi que sur le filmage des premiers temps comme captation, notamment dans les travaux d'André Gaudreault, mais je vais m'en tenir aux auteurs d'avant les années 1960.

Une série de procédures

Pour bien poser le problème, il faut tout d'abord spécifier les procédures qui structurent les dispositifs audios, visuels ou audiovisuels, c'est-à-dire ceux qui produisent des images du « réel », que celles-ci soient sonores ou visuelles. Ces procédures vont spécifier et définir les différents dispositifs particuliers. La première est la *captation* du réel. Capturer, c'est prendre ou recueillir, suivant que l'on considère l'action comme active ou passive. On peut définir la captation comme la prise ou la cueillette d'une image du réel, visuelle ou sonore, de telle façon qu'elle soit utilisable éventuellement pour la réception ou les procédures ultérieures. Par exemple, avec une caméra, il s'agira de produire une image visuelle (au foyer, en général), avec ce que cela comporte d'opérations multiples : choix d'un angle de vues et d'une échelle de plans, de mise au point, de contrôle du diaphragme. Pour le phonographe, il s'agira de faire vibrer une membrane, le diaphragme vibratoire, qui créera ensuite une action mécanique sur un style enregistreur. D'une certaine manière, on pourrait dire que les premiers dispositifs historiques qui ont suppléé la vue et l'ouïe étaient définis par le seul trait pertinent de la captation : *camera obscura*, lunettes, longue vue, télescope, cornet d'écoute, salle de spectacle, etc.

À partir de la captation, on peut avoir deux procédures. La première, la *transmission*, est le lot du téléphone, du Théâtrophone, de la radio et de la télévision en direct. Elle présuppose une procédure de diffusion et de réception (individuelle ou collective), réception d'ailleurs souvent nommée captation (on capte une radio, un poste de télévision). La deuxième procédure n'est autre que l'*enregistrement* proprement dit. Il s'agit donc d'inscrire l'image captée sur un support fixe. C'est cette opération qui, avec la photographie, ouvre une ère nouvelle des représentations. Il ne s'agit plus de faire une image ressemblante du réel (ou signe iconique), comme dans la peinture, ni de faire une duplication d'une œuvre

• 7 – « Phonographie » au sens large d'enregistrement et de reproduction du son, du phonographe Edison jusqu'à l'enregistrement numérique aujourd'hui, en passant par le Gramophone Berliner et la bande magnétique.

préalable par empreinte, comme dans la gravure sur bois ou sur cuivre, mais de produire mécaniquement une image tout à la fois iconique *et* indicielle du réel, image ressemblante qui soit aussi une empreinte, pour emprunter les catégories peirciennes. L'enregistrement a deux finalités : conservation et reproduction. D'un côté, celui de la *conservation*, on peut stocker une image sans pouvoir la reproduire (c'est le cas du Phonautographe de Scott de Martinville) ; ou bien on peut ne pas vouloir la reproduire à court terme, lorsqu'on la stocke pour une consommation ultérieure – c'est la fonction d'archive. De l'autre côté, on peut désirer la *reproduction* immédiate de l'image.

Ce concept de « reproduction » a un contenu labile et trompeur. Il peut vouloir dire l'action de produire du réel une copie, réel que celle-ci présente littéralement à nouveau, auquel cas on devrait parler plutôt de *représentation*. C'est le rêve des premiers inventeurs : reproduire le mouvement de la vie, surprendre la vie elle-même, dans une représentation mimétique. Le concept de « reproduction » peut également vouloir dire la multiplication des copies, avec la possibilité toujours ouverte de contrefaçon, par exemple dans l'expression « toute reproduction de ce livre est interdite ». Dans le cas qui nous occupe, il serait plus clair de parler de duplication (une ou plusieurs copies de l'original). Ces deux procédures, représentation et duplication, souvent confondues dans l'idée de reproduction mécanisée, doivent être distinguées. Par exemple, si Walter Benjamin et André Bazin s'intéressent tous deux à la « reproduction mécanique » – l'expression se retrouve chez Bazin également –, il est peu contestable que le premier s'intéresse surtout à la duplication des œuvres d'art dans une perspective matérialiste, alors que le deuxième se penche surtout sur la représentation du réel à révéler (comme le voile de Véronique se révèle être par enregistrement la *vraie image* du Christ). Il est d'ailleurs notable que Bazin ne cite point Benjamin dans *Qu'est-ce que le cinéma?*, ni nommément dans aucun autre de ces quelque 2500 articles, alors qu'il le connaissait forcément par l'*Esquisse d'une psychologie du cinéma* de Malraux (1940, 1946) où l'article de Benjamin est cité dans sa version française de 1936⁸. Il est plus que probable que Bazin ne connaissait que le titre (« L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée ») puisqu'il en reprend la formule (« la reproduction mécanique⁹ »).

La duplication doit d'autant plus être distinguée de la représentation que celle-ci n'implique pas nécessairement celle-là. La duplication est faite à partir d'une

• 8 – André MALRAUX, *Esquisse d'une psychologie du Cinéma*, (1) Paris, Gallimard, 1946; (2) Paris, Association française du Festival international du film, 1976, publié à l'occasion du 30^e anniversaire du Festival international du film Cannes; (3) Paris, Nouveau monde, 2003.

• 9 – Voir André BAZIN, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma?*, t. 1, *Ontologie et langage*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1958, p. 14.

matrice, que ce soit le moule du Gramophone Berliner ou le film négatif à partir duquel on tirera les positifs. On sait que les rouleaux de cire Edison ne pouvaient pas être dupliqués au début, et les chanteurs devaient enregistrer autant de fois leur chant que de copies désirées, ce qui explique que l'inventeur commence par des salons de phonographes (*phonograph parlors*). On peut aussi penser à un film de famille ou une œuvre expérimentale qui n'existerait qu'en une seule copie. Si la duplication empêche les arts de la reproduction mécanisée d'avoir une valeur fétichiste reliée à l'unicité d'un objet, comme c'est le cas d'un tableau avec tout ce que cela implique pour le marché de l'art, elle est quand même au principe de l'économie du cinéma, de la photographie et du disque. Les trois procédures distinguées sont déterminantes ici. La captation et l'enregistrement sauvegardent une performance unique qui pourra ensuite être représentée en différé. Il n'est plus besoin alors de payer les artistes à chaque représentation : ce qui est multiplié alors ce sont les lectures, non l'objet. Quant à elle, la duplication de l'objet créera les conditions d'une industrie, puisqu'elle permet une économie d'échelle importante.

À ces étapes s'ajoute pour certaines pratiques la question de la construction ou de la réalisation, située entre l'enregistrement et le couple conservation/reproduction, que ce soit par le *phonomontage* ou le montage filmique, mais je n'en parlerai pas ici¹⁰ pour me concentrer sur l'enregistrement.

Les premiers temps de l'enregistrement

L'enregistrement d'une donnée ou d'une image à l'aide d'un appareil approprié n'existe pas comme sens dans le *Littre* en 1877. Pourtant, dès les tout débuts du Cinématographe, on fait référence au terme, probablement à cause du succès du phonographe, mais également du fait de la *scientificité* mise en avant de l'appareil Lumière (dans la mesure où plusieurs instruments scientifiques enregistrent des données, sinon des images). Le reporter du *Progrès de Lyon* proclame le 12 juin 1895 : « Dans plusieurs années, mêmes plusieurs siècles, on pourra revoir avec toute leur animation des scènes quelconques que la photographie aura enregistrées avec une fidélité mathématique¹¹. » Dans le *Nature* du 11 janvier 1896, un journaliste s'exclame : « Que d'applications utiles à l'enseignement des arts et des sciences, à l'enregistrement et à la conservation des grandes scènes théâtrales¹². » *Le Figaro* du 25 juin 1896 relate que : « M. C. Cerf, installé

• 10 – À ce sujet, voir mon article « Phonographie, cinéma et musique rock. Autour d'un impensé théorique chez Walter Benjamin », *Cinémas*, 24/1 (« Nouvelles pistes sur le son »), Montréal, automne 2013.

• 11 – J. GIRAUD, « Enregistrer », in *op. cit.*, p. 112.

• 12 – *Ibid.*

à Moscou pendant les dernières fêtes du Couronnement, a eu la très heureuse idée [...] d'«enregistrer» [...] une série d'instantanés¹³. » Si pour les premiers spectateurs le prodige démarre la représentation du réel, pour les journalistes il s'agit également d'attester la fonction de conservation du Cinématographe, dans une visée utilitariste – le cinéma naissant est sommé de servir à l'Art légitimé ou à la Nation. Lors de ces premières années, l'expression « enregistrer une scène » ou une « vue » sera fréquente.

Passées ces années de découvertes où les vues animées sont une attraction en elles-mêmes, on peut poser l'hypothèse, à vérifier, que l'enregistrement deviendrait moins important comme *topos*, du moins dans le discours journalistique. Mon hypothèse de travail est celle-ci : s'il demeure peu étudié en études cinématographiques, c'est que l'enregistrement est en quelque sorte le péché originel du cinéma, procédure de base qui devra être dépassée dans l'optique d'une légitimation artistique du dispositif. Lorsque les frères Lumière ne voyaient pas d'avenir à leur invention, n'est-ce pas du fait que, dans leur optique, ce n'était qu'un dispositif d'enregistrement et de reproduction? De ce point de vue, le *graphe* de « cinématographe » est la part maudite, historiquement refoulée, du *cinéma*. Aussi, les cinématographistes vont inventer deux voies pour s'affranchir de cette tare originelle. D'une part, filmer des contenus (en l'occurrence théâtraux ou romanesques) qui possèdent une aura artistique, au contraire du document lumieriste. Ainsi, quand Méliès dit qu'il a mis le cinéma dans la voie artistique, il spécifie qu'avant lui l'appareil n'avait servi qu'à l'enregistrement de scènes réelles. D'autre part, les cinématographistes, à la suite de Méliès, vont développer des procédés comme les trucages, le montage et le découpage pour s'affranchir de l'enregistrement et faire du cinéma une construction. Ricciotto Canudo développera cette idée en affirmant qu'il ne suffit pas qu'un « écraniste » – mot qu'il utilise pour cinéaste – se contente de filmer le réel; ce dernier doit imposer un style à sa vision avec les moyens de son art. Le cinéma muet va amplifier ce préjugé contre l'enregistrement. Selon Bazin, les deux voies opposées pour ce faire seront celles de l'Expressionnisme allemand du cinéma russe. Le premier par les décors, le maquillage et l'éclairage stylisés; le deuxième par un montage créateur – bien que cette partition soit quelque peu arbitraire.

André Malraux et le découpeur

S'il n'est pas le premier à le faire, celui qui va le mieux fonder un retournement complet en faveur de la fonction d'enregistrement et de représentation du réel sera

• 13 – *Ibid.*

André Bazin¹⁴. Notez qu'il ne sera pas question de Walter Benjamin, d'une part parce qu'il s'agit du sujet d'un autre article¹⁵; d'autre part parce que Benjamin ne discute, en somme, que de duplication. Pour Bazin, il s'agit de revenir au fondement ontologique du cinéma, à savoir le réalisme comme restitution du réel. On peut se demander si le fameux article de Bazin sur « L'ontologie de l'image photographique » (1945) est une réponse au texte d'André Malraux intitulé *Esquisse d'une psychologie du Cinéma* (écrit en 1939, publié en article dans *Verve* en juin 1940, puis augmenté dans un livre en 1946 chez Gallimard). Malraux résume bien les préjugés sur l'enregistrement :

« Tant que le cinéma n'était que le moyen de reproduction de personnages en mouvement, il n'était pas plus un art que la phonographie ou la photographie de reproduction. Dans un espace circonscrit, généralement une scène de théâtre véritable ou imaginaire, des acteurs évoluaient, représentaient une pièce ou une farce que l'appareil se bornait à enregistrer. La naissance du cinéma en tant que moyen d'expression (et non de reproduction) date de la destruction de cet *espace circonscrit*; de l'époque où le découpeur imagina la division de son récit en plans, envisagea, au lieu de photographier une pièce de théâtre, d'enregistrer une succession d'instantanés, d'approcher son appareil [...], de le reculer; surtout de substituer au plateau de théâtre le "champ", l'espace qui sera limité par l'écran – le champ où l'acteur entre, d'où il sort, et que le metteur en scène *choisit*, au lieu d'en être prisonnier. Le moyen de reproduction du cinéma était la photo qui bougeait, mais son moyen d'expression, c'est la succession des plans¹⁶. »

Pour Malraux, la phonographie est le mauvais objet que le cinéma doit dépasser pour atteindre le statut d'art. La reproduction est l'ennemi juré de l'expression artistique si l'enregistrement n'est pas au service de celle-ci : le cinéma ne doit pas se « borner » à enregistrer, mais doit plutôt secondariser l'enregistrement par rapport à la *découpe*. L'écrivain fait du découpage le fait expressif qui permet de dépasser la simple fonction d'enregistrement-reproduction : le « découpeur » doit « enregistrer une succession d'instantanés » grâce à la mobilisation du point de vue. Malraux ajoute ensuite que le cinéma parlant vint changer la donne. Davantage que la phonographie, simple enregistrement à son époque, la radio et le cinéma feront du son un domaine expressif :

• 14 – Ce qui ne veut pas dire que Bazin soit seul dans cette voie, comme le montre Laurent LE FORESTIER, « La "transformation" ou pour une histoire de la critique sans critique », 1895 n° 62 (décembre 2010), p. 9-27.

• 15 – J.-P. STROIS-TRAJIAN, « Phonographie, cinéma et musique rock », art. cit., automne 2013.

• 16 – A. MALRAUX, *op. cit.*, sans pagination.

« Tant que [le son au cinéma] ne fut qu'une phonographie, il resta aussi dérisoire que le fut le film muet tant qu'il demeura une photographie. Il devint un art quand les metteurs en scène comprirent que le grand-père du son des films parlants n'était pas le disque, mais la composition radiophonique¹⁷. »

Cette référence à la radio peut étonner, mais pensons seulement à *La guerre des mondes* d'Orson Welles diffusé en 1938, un an avant l'écriture du texte de Malraux. Le cinéma parlant poussera encore plus loin la donne en proposant un montage-son et un montage-image, non sans oublier le couplage des deux. Il y aurait lieu de se pencher sur le fait que les radio-romans et le cinéma proposaient des œuvres sonores montées bien avant la musique concrète et le rock – on retrouve là une influence souterraine, ne serait-ce que dans les techniques de coupure et d'assemblage.

André Bazin et la prise d'empreinte

Ce développement de Malraux sur l'art cinématographique et le « découpage », procédé expressif détournant le cinéma du simple enregistrement du mouvement (duquel ni Lumière ni Méliès ne s'affranchiraient selon lui), Bazin placera ses principaux écrits théoriques dans ses brisées. Dans son essai cardinal, « Ontologie de l'image photographique » (1945), s'il prolonge souvent Malraux, il le contredit parfois avec force, puisqu'il voit dans le découpage langagier un moyen d'imposer un discours univoque face à la réalité. Cette position, il la marquera rétrospectivement dans un article sur le documentaire *Avec André Gide* (Yves Allégret, 1952) pour *France-Observateur* en mars 1952 :

« Les temps sont venus où nous redécouvrons la valeur de représentation brute du cinéma. Le célèbre jugement esthétique de Malraux selon lequel le cinéma a commencé, comme art, avec le montage [en fait, le découpage chez Malraux], a été momentanément fécond, mais ses vertus sont épuisées. La première émotion esthétique due au cinéma est bien celle qui faisait s'écrier aux spectateurs du *Grand Café* : "Les feuilles bougent"¹⁸. »

Pour Bazin, il faut retourner à l'essence de l'art cinématographique, à savoir « l'imitation plus ou moins complète du monde extérieur¹⁹ » dans sa durée. Faut-il pour ce faire racheter le péché originel du cinéma – ce *graphe* perdu. Non sans

• 17 – *Ibid.*, sans pagination.

• 18 – A. BAZIN, « André Gide », in *Qu'est-ce que le cinéma?*, t. 1, in *op. cit.* (note 8), p. 74. C'est Bazin qui souligne.

• 19 – A. BAZIN, « Ontologie de l'image photographique », *ibid.*, p. 12.

surprise, dans « Ontologie de l'image photographique », il ne parle pas explicitement d'enregistrement, dans la mesure où ce qui l'intéresse c'est la *représentation* mimétique comme restitution du réel, représentation qui répondrait au besoin psychologique de vaincre le temps entropique tout en sauvegardant l'ambiguïté du monde. Il y a quand même l'idée d'enregistrement quand il dit que : « Fixer artificiellement les apparences charnelles de l'être c'est l'arracher au fleuve de la durée : l'arrimer à la vie²⁰ », mais il l'applique alors autant à la momie égyptienne qu'au cinéma (pour qu'il y ait véritablement enregistrement, il faut une fixation sur un support). Parlant du moulage des masques mortuaires qui « présentent, eux aussi, un certain automatisme dans la reproduction », il fait une comparaison qui entre dans le paradigme de l'enregistrement : « En ce sens on pouvait considérer la photographie comme un moulage, une prise d'empreinte de l'objet par le truchement de la lumière²¹. » La « plaque sensible » de la photographie, dont le cinéma découle ontologiquement en ce qui a trait à la fixation de la vie réelle, est au centre de sa réflexion. Il le redira en 1955 de façon synthétique :

« La photographie est tout autre chose [que le portrait]. Non point l'image d'un objet ou d'un être, mais bien plus exactement sa trace. Sa genèse automatique la distingue radicalement des autres techniques de reproduction. Le photographe procède, par l'intermédiaire de l'objectif, à une véritable prise d'empreinte lumineuse : à un moulage. [...] Mais la photographie est une technique infirme dans la mesure où son instantanéité l'oblige à ne saisir le temps qu'en coupe. Le cinéma réalise l'étrange paradoxe de se mouler sur le temps de l'objet et de prendre par surcroît l'empreinte de sa durée²². »

Dans l'essai ayant pour titre « Mythe du cinéma total » (1945), il rappelle que les expériences de Plateau sur la persistance rétinienne arrivèrent au même moment où « la chimie s'intéressât de son côté à la fixation automatique de l'image²³ ». Même si la photographie recèle des lacunes par rapport à la peinture, notamment à cause du noir et blanc, elle offre néanmoins une « satisfaction complète de notre appétit d'illusion par une reproduction mécanique dont l'homme est exclu », dit-il²⁴. Plus loin, il précise que par la photographie : « Pour la première fois, une image du monde extérieur se forme automatiquement sans interven-

• 20 – *Ibid.*, p. 11.

• 21 – *Ibid.*, p. 14, note 1.

• 22 – A. BAZIN, « Théâtre et cinéma », in *Qu'est-ce que le cinéma?*, 2^e édition, Paris, Les Éditions du Cerf, 1994, p. 151.

• 23 – A. BAZIN, « Le mythe du cinéma total », in *Qu'est-ce que le cinéma?*, t. 1, *op. cit.* (note 9), p. 23.

• 24 – André BAZIN, « Ontologie de l'image photographique », *ibid.*, p. 14.

tion créatrice de l'homme, selon un déterminisme rigoureux²⁵. » Pour lui, « [l'] existence de l'objet photographié participe [...] de l'existence du modèle comme une empreinte digitale²⁶ ».

Résumons-nous. Fixation, moulage de la lumière, plaque sensible, formation automatique, empreinte : nous sommes bien, par la relation indicielle, dans le paradigme de l'enregistrement, même si le terme même ne s'y trouve pas. L'essence du cinéma comme art ne serait donc point de s'éloigner de l'enregistrement, mais d'y revenir au contraire, puisque c'est sa spécificité en tant qu'images photographiques. La phrase célèbre de l'auteur : « Pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de la durée et comme la momie du changement²⁷ », vient suggérer que ce qui est fixé sur le support, c'est l'écoulement du temps dans le mouvement des êtres. Passons sur le fait que la phonographie avait cette puissance vingt ans avant le cinématographe, si tant est qu'un son puisse aussi être une image. Le grand paradoxe tient en ceci que ce n'est pas le mouvement qui est enregistré sur le support, puisque chaque image est fixe. Contrairement à la phonographie qui enregistre une réalité continue, du moins dans la durée, le cinéma fixe des unités discrètes fixes, les photogrammes. En ce sens, le cinéma découle bien de la photographie, mais plus précisément de la photographie *instantanée* – les premiers commentateurs remarquèrent que le cinématographe en était le triomphe –, comme le conçoit Bazin quand il dit que l'image animée avait besoin pour naître d'une « émulsion sensible *sèche*, capable de prendre une image instantanée²⁸ ». L'essence du cinéma n'est donc pas le mouvement enregistré, mais bien l'illusion de ce mouvement généré par le dispositif. Or, dans son développement théorique, Bazin ne peut ou ne veut tirer les conclusions théoriques de cette *illusion*.

Siegfried Kracauer et la réalité matérielle

Le théoricien qui, exemplairement, va mettre l'enregistrement au centre de sa réflexion n'est autre que Siegfried Kracauer dans *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, ouvrage publié en anglais en 1960. Comme chez Benjamin et Bazin, le livre commence par une partie importante sur la photographie. Kracauer pose une continuité entre les deux dispositifs, et l'enregistrement est le fondement d'où découle toute sa réflexion. S'il ne cite qu'une entrevue de Bazin avec Buñuel, Kracauer reste en phase avec le critique français, malgré de profondes divergences idéologiques, lorsqu'il s'agit de revenir à ce qui fait la particularité du médium :

• 25 – *Ibid.*, p. 15.

• 26 – *Ibid.*, p. 18.

• 27 – *Ibid.*, p. 16.

• 28 – A. BAZIN, « Le mythe du cinéma total », *ibid.*, p. 22.

« Le film est pleinement lui-même lorsqu'il enregistre et révèle la réalité matérielle. Or cette réalité comporte nombre de phénomènes qui ne sont guères perceptibles que grâce à la capacité qu'a la caméra de les saisir au vol. Et comme tout médium privilégie les choses qu'il est seul à pouvoir rendre, on peut s'attendre à ce que le cinéma soit mù par le désir de représenter la vie matérielle en ce qu'elle a de fugitif, de plus éphémère. Les foules des rues, les gestes involontaires, les impressions passagères sont ses mets de choix. Il est significatif que les contemporains des frères Lumière aient fait l'éloge de leurs films – les premiers qu'on eût faits – parce qu'ils montraient "le frémissement des feuilles sous l'action du vent"²⁹. »

Le cinéma est donc pris en tenaille entre son désir de stylisation, de fiction, et ses fonctions d'enregistrement et de révélation qu'il ne doit jamais oublier sous peine de singer les arts anciens et de ne jamais trouver son rôle spécifique, sa singularité esthétique. Kracauer argumente plus loin : « Si chargé d'intentions que soit le maniement de la caméra, elle ne serait plus une caméra si elle n'enregistrait pas les phénomènes visibles pour eux-mêmes. Elle s'accomplit pleinement dans le rendu du "frémissement des feuilles"³⁰. » Enregistrer le monde, c'est montrer de lui ce qui n'a jamais été vu et qui était là sous nos yeux, comme la lettre volée de Poe³¹. À l'inverse des autres arts qui construisent des « totalités signifiantes », de haut en bas, la photographie, et le cinéma avec elle, crée, de bas en haut, ce qu'il appelle par un syntagme figé une « caméra-réalité³² ». Relecteur de l'ouvrage de Kracauer, Erwin Panofsky avançait les mêmes idées dans son célèbre essai « Style et matière du septième art » (c'est la seule fois que dans ce texte il parlera de l'enregistrement). Affirmant que les arts figuratifs (peintures, romans, etc.) partent d'une « conception idéalisée du monde » sans utiliser directement les matériaux de la réalité, il ajoute :

« Hormis le cas très particulier du dessin animé, c'est avec des choses et des personnes réelles, pas avec une matière neutre, que le cinéma façonne une composition dont le style et, à l'occasion, l'aspect fantastique ou éminemment symbolique viennent moins de l'interprétation du monde qui a germé dans l'esprit de l'artiste que de sa manipulation des objets physiques et du matériel d'enregistrement. [...] Le problème est de manipuler et de filmer une réalité non stylisée et d'obtenir néanmoins un résultat

• 29 – Siegfried KRACAUER, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, 2010, p. 13-14. Remarquez qu'à l'instar de Bazin, Kracauer donne le même exemple des feuilles qui bougent remarquées par les premiers spectateurs comme preuve de la primauté de l'enregistrement.

• 30 – *Ibid.*, p. 15.

• 31 – *Ibid.*, p. 422.

• 32 – *Ibid.*, p. 63.

qui ait du style. Proposition non moins légitime et ambitieuse que toutes les propositions des formes d'art plus anciennes³³. »

Conclusion partielle

Cette discussion, trop rapide certainement jusque dans ses embardées, de quelques théorisations canoniques – et considérées comme telle – de l'enregistrement au cinéma devra être approfondie en passant au crible d'autres penseurs et praticiens du cinéma, et ce afin de nuancer l'apport des penseurs discutés, tout en définissant le contexte d'énonciation, c'est-à-dire en historicisant les énoncés. Comme l'affirme Laurent Le Forestier dans son article remarquable sur « la transformation Bazin », il importe avant tout de :

« Montrer [...] la nécessité d'historiciser Bazin dans la synchronie des discours pluriels, plutôt que de continuer à ne l'envisager que dans une perspective diachronique, où la relation à de glorieuses figures tutélaires suffit à expliquer un succès qui doit pourtant sans doute beaucoup plus à ce statut de point de convergence³⁴. »

Pour notre recherche, il faudra relire, entre autres, les premiers critiques ou théoriciens comme Ricciotto Canudo, Louis Delluc, Béla Balázs, Émile Villermoz, Jean Epstein, Rudolph Arnheim ou Albert Laffay, mais également tout le contexte des débats sur la photogénie ou le réalisme. On pourrait amorcer ce prolongement futur en repartant des propos de l'un des inventeurs du cinéma et du phonographe. Non, on ne fait pas référence ici à Thomas Alva Edison... En 1867, le poète Charles Cros dépose un pli cacheté à l'Académie des sciences pour un *Procédé d'enregistrement et de reproduction des couleurs, des formes et des mouvements*³⁵ :

« En présentant successivement des surfaces convenablement sensibilisées au foyer de la chambre obscure, avec une rapidité suffisante – donnant par exemple au maximum [sic] dix arrêts par seconde – on obtiendra un nombre donné d'épreuves négatives représentant chacune une très courte période de la scène mouvementée. Ensuite en faisant repasser les positifs

• 33 – Erwin PANOFSKY, « Style et matière du septième art », in *Trois essais sur le style*, Paris, Le Promeneur, 1996, p. 140-141 (traduction française d'un article de 1936 qu'il a augmenté en 1937, 1940 et 1947). Kracauer cite (*op. cit.*, p. 435) le passage juste avant, mais non celui-ci d'où semblent tirés ses pré-supposés théoriques.

• 34 – Laurent LE FORESTIER, *art. cit.*, p. 27.

• 35 – Pour en savoir plus sur le dispositif de Cros, voir J.-P. SIROIS-TRAHAN, « "L'Idéal électrique." Cinéma, électricité et automate dans *L'Ève future* de Villiers de L'Isle-Adam », in Olivier ASSELIN, Silvestra MARINIELLO et Andrea OBERHUBER (dir.), *L'ère électrique/The Electric Age*, Ottawa, Presses de l'université d'Ottawa, 2011, p. 131-154.

de toutes ces épreuves, selon l'ordre de leur prise, devant le regard, on aura l'illusion du mouvement continu, non plus dans l'œuvre souvent assez mal réussie d'un dessinateur plus riche de patience que d'imagination, mais dans la trace de la réalité même³⁶. »

Cette focalisation poétique sur l'enregistrement, Cros la marquera ensuite dans le titre même d'un texte du *Collier de griffes*. Le poème « Inscription » ne fait de référence explicite qu'à la photographie des couleurs et au Paléophone, mais le poète évoque en quoi tout enregistrement possède la puissance de « sauver l'être par son apparence³⁷ » :

J'ai voulu que les tons, la grâce,
Tout ce que reflète une glace,
L'ivresse d'un bal d'opéra,
Les soirs de rubis, l'ombre verte
Se fixent sur la plaque inerte.
Je l'ai voulu, cela sera.

Comme les traits dans les camées
J'ai voulu que les voix aimées
Soient un bien, qu'on garde à jamais,
Et puissent répéter le rêve
Musical de l'heure trop brève;
Le temps veut fuir, je le soumets.

En 1877, une décennie après le premier, il décrit le principe de son Paléophone dans un autre pli dont le titre est *Procédé d'enregistrement et de reproduction des phénomènes perçus par l'ouïe*, quelque temps avant qu'Edison n'invente le phonographe. On remarque qu'il emploie la même formule pour ses deux brevets : Procédé d'enregistrement et de reproduction... Contrairement à chez Edison, ce n'est plus le cinéma qui découle du phonographe, mais plutôt l'inverse, ce qui bouleverse pas mal d'idées reçues sur la généalogie des deux dispositifs. Son ami, Villiers de L'Isle-Adam, pensa à coupler les deux inventions de Cros dans les scènes de cinéma musical en couleurs de son *Ève future* (1886), lorsqu'il décrit que les « mouvements s'accusaient avec le fondu de la Vie elle-même, grâce aux procédés de la photographie successive, qui, le long d'un ruban de six coudées, peut saisir dix minutes des mouvements d'un être sur des verres microscopiques³⁸ ». Ce saisissement de la vie grâce à l'enregistrement et à la reproduction des images sonores et visuelles, il faut pouvoir le penser, comme l'écrit Cros, « dans la trace de la réalité même ».

• 36 – *Ibid.*, p. 141.

• 37 – A. BAZIN, « Ontologie de l'image photographique », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, t. 1, *op. cit.* (note 9), p. 12.

• 38 – Villiers DE L'ISLE-ADAM, *L'Ève future* (1^{re} éd., 1886), Paris, P.O.L., 1992, p. 172. Je souligne.