

Du filmage au tournage : débrayer l'effet-archives de l'enregistrement cinématographique

From Filming to Shooting: Disengaging the Archival Effect from Cinematic Recording

André Gaudreault et Philippe Marion

Volume 23, numéro 1, automne 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1013370ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1013370ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)

1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gaudreault, A. & Marion, P. (2012). Du filmage au tournage : débrayer l'effet-archives de l'enregistrement cinématographique. *Cinémas*, 23(1), 93–111. <https://doi.org/10.7202/1013370ar>

Résumé de l'article

Dès lors qu'on appréhende l'appareil de prise de vues comme simple dispositif de filmage (au sens d'enregistrement), tout document filmé se voit doté d'une valeur d'archives. Il conviendrait cependant de distinguer le *filmage* (qui est un procédé) du *tournage* (qui est une procédure). Le filmage se soumet au principe d'une réalité à capter, alors que le tournage autoriserait un opérateur-sujet à initier un processus de sublimation de l'image enregistrée. Un détour par la présentation d'opéras filmés dans les salles de cinéma permet d'examiner les modalités de diffusion de ce type de prestation scénique pour laquelle des metteurs en images « virtuoses et agités » superposent au discours de la mise en scène spécifiquement opératique une nouvelle couche de sens. Un peu à l'image de la sublimation du filmage à laquelle la procédure du tournage cinématographique donne lieu, en transfigurant et en transcendant le matériel capté, par l'ajout d'une nouvelle couche d'« interprétation plastique » (Canudo). D'où la proposition de distinguer archivage de reproduction et archivage d'expression. Le premier est basé sur les seules capacités enregistreuses du film. Le second transcende ces capacités, de la part d'un média qui développe alors une expressivité qui lui est propre. Si l'effet-archives est en quelque sorte « embarqué » dans le dispositif de reproduction qu'est l'appareil de prise de vues, l'expression nécessite au contraire une volonté exogène de négocier avec les virtualités expressives d'un média.

Du filmage au tournage : débrayer l'effet-archives de l'enregistrement cinématographique¹

André Gaudreault et Philippe Marion

RÉSUMÉ

Dès lors qu'on appréhende l'appareil de prise de vues comme simple dispositif de filmage (au sens d'enregistrement), tout document filmé se voit doté d'une valeur d'archives. Il conviendrait cependant de distinguer le *filmage* (qui est un procédé) du *tournage* (qui est une procédure). Le filmage se soumet au principe d'une réalité à capter, alors que le tournage autoriserait un opérateur-sujet à initier un processus de sublimation de l'image enregistrée. Un détour par la présentation d'opéras filmés dans les salles de cinéma permet d'examiner les modalités de diffusion de ce type de prestation scénique pour laquelle des metteurs en images « virtuoses et agités » superposent au discours de la mise en scène spécifiquement opératique une nouvelle couche de sens. Un peu à l'image de la sublimation du filmage à laquelle la procédure du tournage cinématographique donne lieu, en transfigurant et en transcendant le matériel capté, par l'ajout d'une nouvelle couche d'« interprétation plastique » (Canudo). D'où la proposition de distinguer archivage de reproduction et archivage d'expression. Le premier est basé sur les seules capacités enregistreuses du film. Le second transcende ces capacités, de la part d'un média qui développe alors une expressivité qui lui est propre. Si l'effet-archives est en quelque sorte « embarqué » dans le dispositif de reproduction qu'est l'appareil de prise de vues, l'expression nécessite au contraire une volonté exogène de négocier avec les virtualités expressives d'un média.

Nous partirons de cette idée toute simple voulant que tout dispositif d'enregistrement soit susceptible de constituer et de restituer un document ayant en quelque sorte valeur d'archives. Ainsi les images de tout film, quel que soit le film et quel que soit le genre dont il relève, pour autant qu'il soit le produit d'une

empreinte photographique, peuvent être considérées comme archives d'un « événement » quelconque, capté par ce dispositif d'enregistrement qu'est l'appareil de prise de vues.

Illustrons tout de suite cette généralité. Pour arriver à nous *documenter* sur une actrice du muet, Mary Pickford par exemple, nous pourrions nous reporter à des images documentaires *enregistrées* lors de la tournée triomphale que l'actrice a effectuée en URSS avec Douglas Fairbanks, en 1926. Nous pourrions aussi, toujours dans le seul et unique but de nous documenter sur l'actrice, avoir recours à des plans tirés des films de fiction dans lesquels elle tient la vedette. Observés de près, les plans enregistrant tel ou tel segment de l'action du film *Sparrows* (William Beaudine et Tom McNamara, 1926), pour ne nommer que celui-là, nous documenteraient sur le style, la prestance et la performance d'actrice de Pickford.

Dans pareil cas, le spectateur serait amené à désactiver ce que Roger Odin (1984) appelle la « lecture fictionnalisante » (pour laquelle le film en question est bel et bien conçu) et à privilégier un autre régime de lecture, celui de la « lecture documentarisante », dont l'un des modes serait, pour nous, la « lecture archivisante² ».

Il y aurait donc au moins deux types d'*images enregistrées* qui permettent une *lecture archivisante*. Ces deux types correspondent à la dichotomie documentaire/fiction, cliché par excellence de la réflexion filmique, si ce n'est de sa non-réflexion. D'un côté, donc, des images enregistrées par des opérateurs-*reporters* au service des entreprises d'information, qui ont tiré ces images du monde bien réel qui nous entoure, un monde que les stars du muet ont parcouru triomphalement, aussi vaste soit-il. De l'autre, des images tournées pour la fiction par des opérateurs au service des studios, disons, et dont nous pouvons détourner le sens puisque, on l'a souvent dit, rien ne nous empêche de lire ces images de fiction pour leur valeur de *document*, pour leur valeur *documentaire*, parce qu'elles sont de nature à *documenter* la prestation de tel ou tel acteur ou actrice qui, dans le monde bien réel d'un studio, a joué à faire « comme si ». Car le simple fait de jouer, ou de tourner un film (fût-il de fiction), constitue une action participant de ce monde qu'on dit réel, au même

titre que de visiter un pays étranger ou de faire sa toilette du matin.

Mais les choses ne sont pas aussi simples, bien entendu, que ce que la dichotomie documentaire/fiction peut nous amener à croire, et il est possible de complexifier un peu notre nomenclature. Non pas en imaginant des ramifications qui partiraient de chacun de ces deux pôles que sont le documentaire et la fiction, mais en faisant plutôt un pas de côté et en déplaçant notre perspective pour tenir compte de cette particularité du dispositif cinéma d'être toujours-déjà archivant.

Pour aller dans ce sens, nous allons faire un détour par ces spectacles filmés qui nous sont proposés ces temps-ci dans les salles de cinéma et qui sont diffusés le plus souvent en direct : opéras, ballets, boxe professionnelle, grandes interviews, compétitions sportives ou encore pièces de théâtre, mettant ainsi pour quelques heures la salle de cinéma au service d'une autre série culturelle³ que le cinéma : l'agora-télé⁴...

Nous avons déjà fait remarquer⁵ que le discours officiel des instances responsables de la mise en marché des produits de l'agora-télé pour salles de cinéma empruntait sans ambages le chemin de la dénégation et de la désinformation, en ne laissant rien transpirer dans leur matériel publicitaire qui indiquerait que de telles représentations sont le fruit d'une mise en images particulièrement proactive et qu'elles sont l'« œuvre » d'une quelconque *instance responsable de la mise en images*. Ainsi en est-il, par exemple, du feuillet distribué dans les salles de cinéma, lors de la diffusion, fin 2009⁶, de l'opéra *Turandot*, monté au Metropolitan Opera de New York, qui ne faisait aucune mention du metteur en images du spectacle présenté⁷.

Même cas de dénégation sur l'affiche annonçant la représentation en salle de cinéma du ballet *Cendrillon*, diffusé en différé, notamment à Montréal en 2008 (voir Figure 1), qui ne souffle pas un mot, elle non plus, de l'*instance responsable de la mise en images*. Aussi n'est-il pas surprenant que la même affiche décrive le procédé utilisé pour permettre le différé comme relevant d'un simple *enregistrement* de la prestation scénique originelle (« Enregistrée au Palais Garnier — Paris, pour le cinéma », peut-on y lire). Ce qui pouvait laisser à entendre que la performance

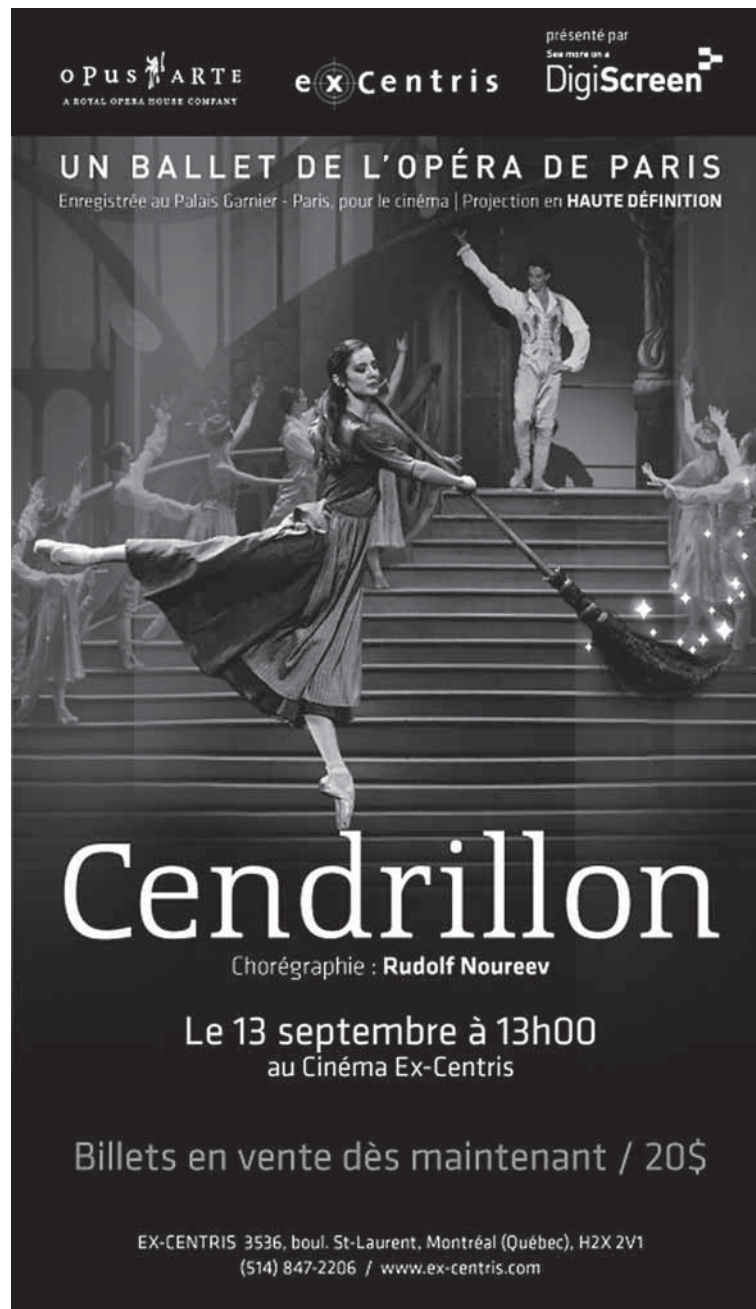


Figure 1 : Affiche promotionnelle du ballet *Cendrillon*, projeté en septembre 2008 dans une salle de cinéma du complexe Ex-Centris, à Montréal.

serait rendue, en salle de cinéma, de façon à respecter le plus scrupuleusement possible son intégrité scénique originelle, par une technique véritablement élémentaire, proche de celle de la caméra de surveillance. Le seul nom de personne mentionné sur cette affiche (une affiche qui ne dit rien de l'instance qui aurait été responsable de l'*enregistrement* ou, pour prendre à la lettre le sens de ce mot, de la « mise en registre » du spectacle) est celui du concepteur/metteur en scène/chorégraphe du conte de Perrault : Rudolf Noureev. On pourrait dès lors en conclure que cette version de *Cendrillon*, que nous sommes invités à aller voir au cinéma, serait le produit d'un processus apparemment obsolète, dans le cadre du moins de la culture cinématographique qui est la nôtre, puisqu'elle serait apparemment le produit, non pas d'un travail de « réalisation », d'un travail de « création cinéastique », mais bel et bien celui d'une simple *captation* passive, par caméra interposée, d'une prestation scénique.

Pourtant, tel ne fut pas le cas. Pas du tout même. En effet, comme le révèlent les extraits du passage du ballet en question à la télévision française⁸, le produit fini de la version filmée de ce ballet est, contre toute attente, le résultat d'une prise de vues à caméras multiples, qui garde la trace de la présence active d'une équipe de réalisation ne s'étant aucunement limitée à une captation passive et neutre. Ce qui n'est pas sans provoquer une collision entre deux séries culturelles jusque-là réputées autonomes : « ballet » et « cinéma ». Une collision du même type que dans le cas du *Turandot* du Met, où c'est cette fois la série culturelle « opéra » qui est allée à la rencontre de la série culturelle « cinéma » (le cinéma invitant l'opéra chez lui), les spectateurs ayant eu droit à tout le contraire d'une captation passive et neutre (quitte à plaire aux adeptes du cinéma et à risquer de déplaire à ceux de l'opéra).

Les critiques appartenant à la série culturelle « opéra » ne s'y trompèrent guère, qui réclamèrent à cor et à cri un plus grand respect de l'œuvre scénique originelle. Ainsi en est-il, par exemple, de tel critique musical d'un quotidien montréalais, qui a, de façon symptomatique et fort révélatrice, fini par prendre en grippe le réalisateur Gary Halvorson, l'un des plus importants *metteurs en images* des opéras du Met de New York. Selon ce

critique, le genre de représentations que sont les opéras filmés ne devrait être vu que comme simple *diffusion* ou simple *transmission* d'une œuvre déjà formée — déjà *préformée* pourrait-on dire —, depuis l'intérieur même d'une autre série culturelle qui n'est pas le cinéma. Sinon l'on court le risque, comme l'écrit le critique musical, de devoir essayer « le parasitage du spectacle à coup de montages hystériques [...], de travelling nerveux et de contre-plongées impossibles » (Huss 2010). C'est que les diffusions des opéras en salle de cinéma n'ont surtout « pas besoin d'un cinéaste virtuose et agité » (Huss 2007). Au contraire, ce dont elles ont besoin, c'est « d'un simple *témoin* d'une action théâtrale » (Huss 2007). En effet, pour respecter le spectacle originel, il faut privilégier la vision large d'un témoin observant une sorte d'objectivité de surplomb :

[...] la poésie de ce spectacle mise, en salle, sur une vue d'ensemble, ce qui est exactement contraire à l'esthétique de la diffusion au cinéma — qui use et abuse des effets de loupe (Huss 2008a).

Il ne devrait s'agir, somme toute, que de *filmer l'opéra*, en rejetant toute forme de contamination d'une série culturelle, ici l'opéra, par une autre, le cinéma. C'est qu'un opéra filmé devrait rester... opéra *filmé*, justement, et ne devrait surtout pas devenir opéra *filmique*. On doit se contenter de produire une *copie*, une simple copie, comme savait si bien le faire le cinématographe, si l'on suit ce que disait, en 1908, Ricciotto Canudo (1995, p. 27) :

[...] le Cinématographe [...] n'est pas encore de l'art, car lui manquent les éléments du choix typique de l'*interprétation* plastique et non de la *copie* d'un sujet, qui feront toujours que la photographie ne sera jamais un art⁹.

Ce que les metteurs en images « virtuoses et agités » des opéras filmés nous proposent, sans le crier sur les toits, c'est, ni plus ni moins, une interprétation plastique de l'opéra d'Untel, mis en scène par Tel Autre. Ce qu'ils nous proposent, c'est donc leur *interprétation* filmique de l'*interprétation* scénique de l'opéra de l'auteur du livret. Soit une *interprétation plastique* au cube. Voilà

bien pourquoi, selon d'aucuns, les opéras filmés devraient, somme toute, ne relever que de la simple captation d'un spectacle sur scène (de la simple captation d'un « *package* attractionnel », pour reprendre l'expression que nous avons suggérée pour désigner l'importation que faisait Edison, dans son studio de West Orange, de spectacles déjà prédéterminés, prédéfinis et préformatés dans et depuis une série culturelle extra-cinématographique¹⁰). Ainsi en est-il, par exemple, d'Eugen Sandow, le fameux culturiste du tournant du XX^e siècle, qui se produisait sur les scènes du monde, et qui fit l'objet d'une captation « kinéto-graphique » dans le studio d'Edison le 6 mars 1894, une bande commercialisée sous le titre *Sandow*¹¹.

Lorsque le metteur en images d'un *package* attractionnel opératique s'investit à fond dans l'interprétation plastique, il risque de faire un affront à l'œuvre opératique originelle, en superposant au discours de la mise en scène spécifiquement opératique une nouvelle couche de sens. Pour les puristes, les opéras filmés ne devraient donc être soumis à aucune forme de « création cinéastique ». Ils ne devraient résulter que d'un simple enregistrement.

Un simple enregistrement... qui pourra, si tant est qu'on le conserve, permettre à ces spectacles d'accéder *a posteriori* au statut de documents d'archives. D'un côté donc, un « spectacle vivant » (celui, disons, du Metropolitan Opera, que l'on capte pour le transmettre dans des salles de cinéma), de l'autre un « spectacle enregistré » (mis en boîte à l'occasion de cette transmission), pour reprendre une dichotomie qui nous vient de la législation française et qui est chère aux membres de la corporation désignée, en France, sous le vocable d'« intermittents du spectacle ».

Cette opposition entre spectacle vivant et spectacle enregistré va justement nous permettre de faire avancer notre réflexion, puisqu'elle peut être mise à profit pour prendre conscience de ce champ aveugle que représente à son égard le cinéma. En effet, à côté du spectacle vivant que serait l'opéra en salle *d'opéra* et du spectacle enregistré que serait, disons, le même opéra diffusé en salle *de cinéma*, quelle est la place occupée par le film de cinéma ? Une œuvre cinématographique, est-ce un spectacle

vivant? Non, bien sûr! *Mais est-ce pour autant un spectacle enregistré?* Pas plus, quoi qu'on puisse en penser à première vue. Bien entendu, tout comme un spectacle enregistré, un film se compose de prestations actérielles enregistrées sur un support qui permet une conservation pouvant donner lieu, ultérieurement, à une diffusion en différé. *Mais un film n'est pas, on en conviendra, un spectacle enregistré.* Il n'en reste pas moins qu'un film est produit grâce à un appareil de prise de vues, qui n'est au départ qu'une simple machine à enregistrer. Il y a donc surgissement, ici, d'un paradoxe apparent: comment expliquer qu'un seul et même appareil puisse ainsi permettre, dans un cas (celui de l'opéra, disons), de transformer un spectacle *vivant* en spectacle *enregistré*, et, dans un autre cas (celui d'une œuvre de cinéma, disons), d'engendrer tout à fait autre chose qu'un spectacle *enregistré* (soit ces spectacles *ni enregistrés ni vivants* que sont les films)?

Normalement, une enregistreuse, ça ne fait qu'une chose: ça enregistre (comme de raison!). Et «ça» enregistre un «spectacle» qui, à un bout de la chaîne, est, toujours-déjà et par nécessité, de l'ordre du vivant. Ce qui produit, toujours-déjà et par tout autant de nécessité, de l'enregistré. Comment alors peut-il se faire que l'appareil cinématographique engendre ainsi autre chose que, purement et simplement, de l'enregistré? *Que s'est-il passé*, dans le continuum historique, pour qu'une telle chose survienne, *que s'est-il passé*, au sein du dispositif, pour qu'une telle possibilité surgisse? Il se serait tout simplement passé — «tout simplement» n'est qu'une façon de parler, bien entendu — que l'appareil de *mise en registre*, inventé à ce qu'on dit par les frères Lumière (et qui servait au départ à transposer sur pellicule le monde devant lequel on le mettait avant d'actionner la manivelle), aurait fini par perdre son statut supposé permanent de simple machine enregistreuse. Il se serait tout simplement passé que, au fil du temps, au fil de l'institutionnalisation du cinéma, l'appareil de prise de vues serait devenu autre chose qu'une simple machine de captation et de reproduction. Et il se serait tout simplement passé qu'une nouvelle catégorie d'artistes, les cinéastes, se seraient *interposés*, et auraient commencé à *superposer*, au monde enregistré par les tourneurs de manivelle, une nouvelle couche de sens, par le

truchement de leur interprétation plastique, et que cette couche de sens, pour faire sens justement, aurait nié en quelque sorte le caractère premier des images sur lesquelles cette couche de sens reposerait pourtant.

Prenons un film de fiction classique comme *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) : la lecture que nous sommes appelés à faire au cours de la projection d'un tel film neutralise l'aspect « archival » du simple filmage de la prestation actorielle. Cette prestation, horodatée ou à tout le moins horodatage, perd ainsi tout ancrage d'horodatage. C'est un peu comme si le matériel filmique était *transfiguré* et qu'il subissait les effets d'un processus de dépassement, de transcendance, de « sursomption », d'« *Aufhebung*¹² ». Le matériel filmique connaît donc en quelque sorte un processus de sublimation (il en bénéficie, même, pourrait-on dire), du fait que le « spectacle » vivant que représente toute prestation actorielle passe immédiatement de son état de « spectacle enregistré » à celui de spectacle « sublimé ». En convoquant et en amalgamant deux célèbres formules, l'une de Roland Barthes (1980) et l'autre d'Octave Mannoni (1969), on pourrait avancer que le spectateur institutionnel se dit, dans son for intérieur, quelque chose comme : « Je sais bien que ça a été enregistré, mais je suis quand même prêt à en faire abstraction. »

D'où le fait qu'il conviendrait, nous semble-t-il, de distinguer deux types d'archivage : l'*archivage de reproduction* et l'*archivage d'expression*. L'archivage de reproduction serait en rapport direct avec les capacités de reproduction du dispositif de base qui, selon les Lumières (cités dans Bessy et Duca 1948, p. 107) eux-mêmes, « permet de recueillir [...] tous les mouvements qui [...] se sont succédé devant l'objectif, et de reproduire ensuite ces mouvements¹³ ». Georges Méliès (1907) ne serait pas en reste qui écrivait en 1907, dans un texte signé par un hypothétique « G. Ménard » (on remarquera la très opportune identité entre les initiales du nom de l'auteur et celle du pseudonyme) :

Le Cinématographe, le dernier perfectionnement de l'art photographique, s'est aujourd'hui imposé dans tous les théâtres de l'Univers. Ce merveilleux appareil, *reproduisant* la vie d'une façon parfaite, a complètement détrôné la lanterne magique de nos pères et les lanternes à projection fixe dites Polyoramas¹⁴.

Pour Lumière comme pour Méliès-alias-Ménard, les cinématographistes pourraient donc, dans un premier temps, se borner à reproduire, purement et simplement, des scènes dites naturelles. On pourrait dire d'eux que ce sont des *reproducteurs de vie*. Erwin Panofsky (1996, p. 109) est du même avis qui dit clairement que :

[...] à la source, nous trouvons la simple reproduction du mouvement : chevaux au galop, trains, voitures de pompiers, rencontres sportives, scènes de rues.

On peut conclure de cela que, comme tout dispositif d'enregistrement, l'appareil de prise de vues serait ainsi susceptible de constituer et de restituer un document ayant en quelque sorte valeur d'archive. On peut même aller jusqu'à généraliser ce principe que nous avons rappelé dans le premier paragraphe du présent texte et qui postule que toute image de film pourrait être considérée comme archivant un « événement » quelconque (pour autant, bien entendu, que cette image soit le produit d'une empreinte photographique).

Pour nommer « *de reproduction* » ce type d'archivage, nous nous inspirons de Malraux (2003, p. 42) et de sa description de la dimension photographique du cinéma :

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, généralement une scène de théâtre véritable ou imaginaire, des acteurs évoluaient, représentaient une pièce ou une farce que l'appareil se bornait à enregistrer.

Telle serait cette faculté d'archivage propre au média cinéma, qui serait basée sur les capacités enregistreuses du film (ce support argentique qui recueille, qui collecte ce qui va *faire* document) et qui définirait cet aspect allographique¹⁵ d'*archivage* « *ontologique* », de captation-restitution, de ce que Souriau (1953, p. 15) appelle l'afilmique.

Historiquement, l'instance représentative de cet aspect des choses, ce serait le *tourneur de manivelle*.

À côté de l'archivage de reproduction, il y aurait l'archivage d'expression, qui survient une fois que l'on a poussé le média à

aller au-delà de sa seule capacité enregistreuse. Le média développe alors une expressivité qui lui est propre, par le truchement du style et de l'opacité expressive d'un auteur, ou du moins d'un énonciateur médiatique s'assumant comme tel. Ce qui est archivé à ce second niveau, c'est le style du créateur ayant conféré au média filmique une forme quelconque de supplément d'âme (c'est bien un tel supplément d'âme que Riciotto Canudo [1995] appelait implicitement de ses vœux lorsqu'il dénonçait le manque d'interprétation plastique du cinématographe). Nous serions ici en présence de l'aspect autographique d'un archivage, non plus simplement de ce qui s'est passé devant la caméra, mais aussi, en un certain sens, de ce qui s'est passé *derrière* elle. Cette forme d'archivage témoignerait de la création d'un univers proprement filmique. N'oublions pas que, pour Souriau (1953), un film permet en quelque sorte de générer un univers éthéré situé quelque part au-dessus de toute inscription dans le réel, et de son inscription sur un support. Le cinéma nous inviterait en effet selon lui à des « voyages immobiles à travers [cet] univers filmique¹⁶ » (p. 15).

Notons que cet archivage d'expression n'appartient pas au même régime d'évidence que le premier, l'archivage de reproduction. En effet, il demeure de l'ordre du virtuel alors que l'autre s'intègre dans une dimension quasi ontologique : l'effet-archives se profile nécessairement dès qu'il y a captation-restitution, dès qu'il y a enregistrement. On pourrait peut-être dire que l'effet-archives est en quelque sorte « embarqué » dans ce dispositif de *reproduction* qu'est l'appareil de prise de vues. Au contraire, l'*expression* nécessite une volonté exogène, un désir extrinsèque de négocier avec les virtualités expressives d'un média, dans une époque et une culture données.

L'instance représentative de cet aspect des choses, ce serait non plus cette fois le prosaïque tourneur de manivelle, mais ce véritable « créateur d'univers filmique » qu'est le *cinéaste*.

Le trait distinctif de l'archivage de reproduction, ce serait la modalité « filmage », là où règne en maître le *tourneur de manivelle* ; celui de l'archivage d'expression, ce serait la modalité « tournage », là où règne en maître le *cinéaste*. Car *filmage n'est pas tournage*, et *tournage n'est pas filmage*. Il s'agit là de deux modalités différentes du rapport aux images à capter avec un

appareil de prise de vues. Dans le cas du *filmage*, de la mise en registre « archivable » (soit ce que nous avons appelé en nous inspirant de Malraux [2003] « archivage de reproduction »), nous pourrions presque dire que nous avons affaire à une réalité *préformée*, c'est-à-dire à une réalité préconfigurée, comme aurait pu l'énoncer Paul Ricœur (1983) en se référant à son système des « trois mimésis ». C'est donc une réalité autonome et « horodatée », que l'on se contente de *prélever*, de filmer et de *mettre en registre*.

Pour faire encore appel aux concepts de Souriau (1953), nous dirons que l'on capte et que l'on enregistre de l'afilmique, transformant ainsi cet afilmique en une archive virtuelle. S'inscrire dans un processus de *filmage* signifie donc que l'on se place sous un principe implicite : celui de respecter (ou de *tenter* de respecter¹⁷) la réalité à capter. L'important résidant ici dans le fait de pouvoir la capter, cette réalité et, partant, de la conserver au mieux et dans toute son épaisseur. On respecte l'aspect déjà *préformé* de cette réalité : le filmeur ne s'autorise pas à intervenir et se refuse à la manipuler, à la transformer. Le *filmage*, c'est, littéralement, de l'*enregistrement* ; ce n'est pas du *tournage*.

Rappelons-nous les principes que le critique du quotidien montréalais souhaitait que le metteur en images d'opéras filmés respecte : éviter de parasiter le spectacle d'opéra à coups de « montages hystériques », de « travelling nerveux » et de « contreplongées impossibles ». En un mot, se contenter de faire un simple *enregistrement* (= *filmage*) et, surtout, éviter de passer à ce stade supérieur qu'est le tournage. L'enregistreur de *packages* attractionnels ne doit pas se prendre pour un cinéaste ; il ne doit être au fond qu'un simple *régisseur visuel* dont la devise devrait être : « J'enregistre, donc j'archive¹⁸ ! » :

La production (ancienne) [de *Manon Lescaut*] du Met fait l'affaire [...]. Très bon niveau d'ensemble, avec le ténor Marcello Giordani, Levine à la baguette et l'élégante régie visuelle de Brian Large (Huss 2008).

Le metteur en images devra ainsi se contenter de son simple rôle de régisseur visuel préposé à la *mise en registre*, à l'exemple d'un Brian Large qui va même jusqu'à faire preuve d'élégance !

Brian Large qui, au contraire de Gary Halvorson ou de Barbara Willis Sweete (autre metteuse en images des opéras du Met), ne joue pas à l'hyper-metteur-en-images ; Brian Large, un homme au nom prédestiné, puisqu'il privilégie le plan « large » :

Hélas, le Met a confié la réalisation vidéo de son spectacle le plus important de l'année [*La Damnation de Faust*] à la sous-douée Barbara Willis Sweete, dont le principal titre de gloire a été de massacrer le *Tristan* de Wagner la saison dernière. Ses errances dans sa réalisation de sans-dessein, sa manière grotesque de tourner en rond avec la caméra en cherchant quelque chose à filmer et d'aller scruter des cellules du dispositif scénique quand une vision large s'imposait ont tué le spectacle (Huss 2008a).

Si, dans le cas de l'archivage de reproduction, nous avons affaire à une réalité *PRÉ*formée, dans le cas de l'archivage d'expression, nous avons affaire à une réalité *PER*formée, performée par l'acte même du tournage (c'est cette dimension de performance qui, selon nous, différencie le *filmique* du *filmé*). Dans ce paradigme¹⁹, le filmeur peut s'autoriser à aménager le profilmique, à le manipuler, le trafiquer, etc. La réalité est donc *performée* dans le sens où elle est majorée ou amplifiée (« boostée », pourrait-on dire) aux fins de la monstration, entendue comme acte délibéré et intentionnel de produire une représentation visuelle, ou aux fins de la narration, entendue comme acte tout aussi délibéré de reconfigurer, de *mettre en intrigue* un donné événementiel, dans un coffrage diégétique plus ou moins élaboré. C'est, comme nous l'avons déjà affirmé ailleurs, le propre de la *cinématographiation*²⁰ : le *filmage* (l'enregistrement, la captation) se mue en *tournage*, et le travail du filmeur ajoute un je-ne-sais-quoi aux images enregistrées, via l'adjonction du supplément d'âme, ou plutôt supplément d'art, inhérent à l'« *Aufhebung* ».

Le tournage, au contraire du simple filmage, introduit l'expression d'une nouvelle instance, autorise le point de vue d'un opérateur-sujet, qui injecte dans les images un supplément venant transcender le simple enregistrement et révéler un nouveau potentiel du moyen d'expression (c'est justement cela, la *cinématographiation*). La mise en archives qui en découle est, dès lors, d'un autre ordre : non plus simple conservation d'un espace-temps horodaté mais trace d'une réappropriation expressive et

filmique. C'est à ce niveau de performance expressive que s'épanouit l'univers filmique : *dans l'affranchissement de la contingence historique, d'où il résulte que les faits et gestes d'un acteur ne sont pas conservés pour eux-mêmes, mais comme partie intégrante d'un univers filmique dans lequel ils s'intègrent.*

Avec le tournage, il y a un *comme si* du côté de l'acteur (qui fait comme s'il était tel personnage), mais il y a également un *comme si* du côté de la caméra. En effet, la caméra fait *comme si* elle enregistrerait du référentiel alors qu'elle sert à faire plus : elle donne accès à une *procédure*, le tournage, qui vient transcender le *procédé* du simple enregistrement (le *filmage*) pour faire en sorte que l'univers filmique advienne. Mais avant que pareil avènement ne soit possible, avant que ne puisse s'enclencher l'archivage d'*expression*, le film doit inévitablement passer par une phase d'archivage de *reproduction*, une phase pour ainsi dire involontaire et statutaire.

C'est là un paradoxe déjà évoqué : il faut passer par la mise en registre pour mieux la transcender, et ouvrir l'accès à l'univers filmique. L'effet-archives est inéluctable pour faire un film basé sur la captation-restitution (les fameuses images en prises de vues dites réelles). Sans archivage du réel capté, impossible de monter, de construire le film. L'effet-archives est tout aussi inéluctable pour faire un film qui cherche à accéder à l'univers filmique (et qui est donc à la recherche d'une forme de dissociation d'avec l'univers afilmique). Cet archivage ne représente pas la finalité du film. Il s'agit plutôt d'embrayer sur l'univers filmique auquel donne accès la *procédure de tournage* et de neutraliser l'univers simple de la captation-restitution, auquel donne accès le *procédé de filmage*. Il faut, en un mot, neutraliser et faire oublier l'archivage de reproduction et donner toute la place à l'archivage d'*expression*. La *performance du tournage* doit prendre le dessus sur la *performance du filmage* et la subsumer.

Un dernier mot pour conclure notre réflexion, et confirmer un tant soit peu l'approche que nous développons ici, en abordant cette *mise en archives* particulière et emblématique que constituent les *making of*, qui revêtent un statut différent selon qu'ils sont produits dans le cadre d'un opéra filmé ou dans celui d'un film générant quelque chose comme un univers filmique.

Dans la plupart des cas, les *making of* d'un opéra filmé ne font que conforter, à leur insu, la dimension « mise en registre respectueuse du filmage » : on vient filmer sur la pointe des pieds, pour montrer comment on a archivé, c'est-à-dire comment on a saisi modestement, par le truchement du dispositif de mise en registre (autant de caméras supposées fidèles, placées ici et là, pour capter au mieux le *package* attractionnel, la cérémonie, la *grand-messe* opératique), une empreinte du spectacle originel.

Il en va bien différemment dans les *making of* qui accompagnent les DVD des films de cinéma aujourd'hui sur le marché. Dans la plupart des cas, ces *making of* ont pour objet d'attester qu'il y a bel et bien eu, en amont du film et avant l'enclenchement de l'*Aufhebung*, avant l'épiphanie de l'univers filmique, un travail de performance dûment enregistré, dûment — et parfois laborieusement, ou dangereusement, ou « ludiquement » — capté. Ce que nous offrent de tels *making of*, c'est la possibilité de *débrayer* de la vitesse de croisière de l'univers filmique. Ce qu'ils nous offrent, c'est au bout du compte un retour à l'*archivage de reproduction*, terreau indispensable à toute épiphanie filmique. Mais cette dimension « archivée » ontologique n'est pas un simple supplément de programme. Par la force même de l'effet d'*archivage de reproduction*, elle vient attester qu'il y a bien eu une série de performances qui ont été enregistrées, qui ont été captées pour mieux servir le confort du *make believe* du spectateur.

Université de Montréal et Université catholique de Louvain

NOTES

1. Côté québécois, ce texte a été écrit dans le cadre des travaux du GRAFICS (Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique) de l'Université de Montréal, subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et le Fonds de recherche du Québec — Société et culture. Le GRAFICS fait partie du Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI). Côté belge, la réflexion et la recherche dont le présent texte fait état ont été réalisées dans le cadre des travaux de l'Observatoire du récit médiatique (ORM) de l'Université catholique de Louvain. Il s'agit d'une version largement remaniée de la communication que les auteurs ont livrée au colloque « The Archive: Memory, Cinema, Video and the Image of the Present » à l'Università degli Studi di Udine (Italie), qui s'est tenu en avril 2011.

2. Odin (1984, p. 267) explique que l'une des spécificités de la lecture documentariste « est que le lecteur construit l'image de l'Énonciateur, en présupposant la réalité de cet Énonciateur ». Ainsi appréhende-t-on le film, tout film (que ce soit un documentaire ou une fiction, car Odin dit bien que les images de fiction peuvent elles aussi enclencher un processus de lecture documentariste), en supposant que ses images ont été produites par quelqu'un qui existe dans la réalité extra-filmique et qui serait responsable de l'adéquation de son énoncé avec la réalité. Le type de lecture documentariste que serait notre lecture archivistique se distinguerait minimalement par une double visée : collecter et conserver des documents, la conservation en vue d'une consultation ultérieure demeurant un trait commun à toute définition du mot « archive ».

3. Pour le sens à donner au concept de « série culturelle », voir André Gaudreault (2008).

4. Le concept d'« agora-télé » a été proposé par Gaudreault dans « *Home cinema et agora-télé. Deux oxymores de notre modernité médiatique* », Martin Walsh Memorial Lecture, une communication présentée simultanément au Congrès annuel de l'Association canadienne d'études cinématographiques et au colloque « Moving Images Studies: History (ies), Method(s), Discipline(s) », organisé par ARTHEMIS (Advanced Research Team on History and Epistemology of Moving Image Study), à Montréal, en juin 2010. Voir aussi Gaudreault et Marion (2012).

5. Dans la communication et dans l'article cités dans la note précédente.

6. En direct, le 7 novembre 2009 ; en différé, le 5 décembre 2009.

7. Comme nous n'avons pas fait d'enquête systématique, nous ne pouvons généraliser, mais il y a fort à parier que les feuillets d'information distribués en salle pour l'ensemble des opéras du Met taisent ainsi le nom du metteur en images et, même, tout rapport avec l'opération de diffusion/transmission. Peut-être est-ce en partie pour éviter de trop insister auprès du spectateur en salle de cinéma sur la distance qui le sépare de la scène où le spectacle se joue. Il y a là une certaine volonté, assez illusoire nous semble-t-il, de transparence et une façon de donner en quelque sorte le change au spectateur de la salle de cinéma (ce qui sera bientôt contredit par le jeu des caméras, qui n'est pas toujours très transparent!).

8. Le 18 octobre 2010, sur France 2. Voir : <http://www.francetv.fr/culturebox/cendrillon-de-rudolf-noureev-le-18-octobre-sur-france-2-40753>.

9. C'est l'auteur qui souligne.

10. Colloque international « Film Style » à l'Università degli Studi di Udine (Italie) en 2006. Voir Gaudreault et Marion (2010).

11. Consultable à l'adresse suivante (copie en provenance du site officiel de la Library of Congress) : <http://www.youtube.com/watch?v=HWM2ixqua3Y>. Tourné le 6 mars 1894, le film a été commercialisé le 18 mai de la même année.

12. Dans le cadre de notre réflexion, le mot allemand *Aufhebung* est à prendre au sens de « dépassement ». Précision importante, si l'on songe qu'il s'agit d'un concept de la philosophie de Hegel qui n'est pas toujours facile à saisir puisqu'il veut à la fois dire quelque chose et, en quelque sorte, son contraire (dans son *Encyclopédie des sciences philosophiques*, Hegel [1970, p. 530] écrit d'ailleurs ceci à ce propos : « Cette ambiguïté dans l'usage de la langue, suivant laquelle le même mot a une signification négative et une signification positive, on ne peut la regarder comme accidentelle et l'on ne peut absolument pas faire à la langue le reproche de prêter à confusion, mais on a à reconnaître ici l'esprit spéculatif de notre langue, qui va au-delà du simple "ou bien-ou bien" propre à l'entendement ».) Karl Marx se réfère aussi au concept d'*Aufhebung*, en l'adaptant à sa propre conception du monde. Dans « Logique hégélienne et formalisation », le philosophe québécois Yvon Gauthier (1967, p. 152) a

recours au néologisme « sursomption » pour en rendre le sens en français : « Nous proposons la traduction “sursumer” et “sursomption” pour “*aufheben*” et “*Aufhebung*”. La dérivation étymologique s’appuie sur le modèle “assumer — assumption”. La sémantique du mot correspond à l’antonyme de “subsomption” que l’on trouve chez Kant. »

13. Texte reproduit sur le carton d’invitation aux premières projections publiques organisées par les Lumières, en décembre 1895, au Salon indien du Grand Café, à Paris.

14. C’est nous qui soulignons. Ce texte constitue l’essentiel d’un programme du théâtre Robert-Houdin qu’on trouve à la Bibliothèque Nationale (*Théâtre Robert-Houdin. Grandes Matinées de Prestidigitation*, programme, s.d., Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, 8-RO-17411), qui peut être daté, selon Jacques Malthête (courriel personnel expédié à André Gaudreault le 19 juillet 2012), de 1907. Le même document est cité sans mention précise de source par Bernard Chardère (1987, p. 128), et par Jacques Deslandes (1963, p. 99-101) qui le date de 1912. Notons par ailleurs que le mot « polyorama » désigne la lanterne magique double ou triple, selon Laurent Mannoni (courriel personnel expédié à André Gaudreault en février 2006) : « Le “polyorama”, en projection lumineuse et en France à la fin du XIX^e siècle, désigne les lanternes doubles ou triples qui produisent des fonds enchaînés (*dissolving views*) ».

15. Pour des précisions sur le couple allographique/autographique, voir notamment Gaudreault (2012).

16. C’est l’auteur qui souligne.

17. Bien entendu, le respect absolu de la réalité extra-médiatique est impensable, puisque toute captation par filmage procède, ne serait-ce que de façon minimale, d’une *interprétation* du monde, même quand ce filmage affiche un degré proche de zéro comme le fait la simple mise en registre.

18. Marie-Anne Chabin (1999) va encore plus loin que nous, si l’on se fonde sur le titre de son ouvrage : *Je pense donc j’archive*.

19. Le modèle que nous avons esquissé dans nos recherches récentes nous a amenés à privilégier le concept de paradigme sur celui de « période », tout simplement parce qu’il n’implique pas la rigidité d’une succession linéaire qui nous exposerait aux pièges multiples de la téléologie. Les paradigmes correspondent à des moments forts d’une diachronie, mais ils ne sont pas, nécessairement, mutuellement exclusifs. Leur succession relative autorise certains chevauchements. Voir Gaudreault et Marion (2007).

20. Voir Gaudreault et Marion (2012). Le terme « cinématographiation » dérive du néologisme « graphiation » introduit par Philippe Marion dans le cadre de l’étude de la singularité graphique de la bande dessinée. La monstration graphique de la bande dessinée est placée sous le signe pragmatique d’une énonciation graphique toujours-déjà signée, qui est la graphiation. Voir Marion (1993). Pour les dernières évolutions du concept, voir Marion (2012).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Barthes 1980 : Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, 1980, 192 p.

Bessy et Duca 1948 : Maurice Bessy et Lo Duca, *Louis Lumière. Inventeur*, Paris, Prisma, 1948, 130 p.

Canudo 1995 : Ricciotto Canudo, *L’usine aux images* [1927], Paris, Séguier/Arte, 1995, 381 p.

Chabin 1999 : Marie-Anne Chabin, *Je pense donc j'archive. L'archive dans la société de l'information*, Paris, L'Harmattan, 1999, 207 p.

Chardère 1987 : Bernard Chardère, *Lumières sur Lumière. Une documentation*, Lyon, Institut Lumière/Presses universitaires de Lyon (coll. « Collection Lumière »), 1987, 341 p.

Deslandes 1963 : Jacques Deslandes, *Le boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès*, Paris, Cerf (coll. « 7^e art »), 1963, 107 p.

Gaudreault 2008 : André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS (coll. « Cinéma et audiovisuel »), 2008, 252 p.

Gaudreault 2012 : André Gaudreault, « Cet art plus photographique qu'auto-graphique que serait le cinéma... », dans Joseph Delaplace, Pierre-Henry Frangne et Gilles Mouëllic (dir.), *La pensée esthétique de Gérard Genette*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 211-219.

Gaudreault et Marion 2007 : André Gaudreault et Philippe Marion, « Pour une nouvelle approche de la périodisation en histoire du cinéma », *Cinémas*, vol. 17, n^{os} 2-3, 2007, p. 215-232.

Gaudreault et Marion 2010 : André Gaudreault et Philippe Marion, « The Mysterious Affair of Styles in the Age of Kine-Attractography », *Early Popular Visual Culture*, vol. 8, n^o 1, 2010, p. 17-30.

Gaudreault et Marion 2012 : André Gaudreault et Philippe Marion, « Le cinéma est encore mort ! Un média et ses crises identitaires... », dans Thierry Lancien (dir.), *MEI n^o 34. Écrans & médias*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 27-42.

Gauthier 1967 : Yvon Gauthier, « Logique hégélienne et formalisation », *Dialogue*, vol. 6, n^o 2, 1967, p. 151-165.

Hegel 1970 : Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques*, tome 1, *La science de la logique* [1817], traduit de l'allemand par Bernard Bourgeois, Paris, Vrin, 1970, 82 p.

Huss 2007 : Christophe Huss, « Metropolitan Opera — Votre cinéma n'est pas un cinéma... Retransmissions en direct des représentations : le directeur général a fait entrer le Met dans une nouvelle ère », *Le Devoir*, 17 décembre 2007.

Huss 2008 : Christophe Huss, « Musique classique — Salomé ouvre la saison du Met dans les cinémas », *Le Devoir*, 11 octobre 2008.

Huss 2008a : Christophe Huss, « Metropolitan Opera — La Damnation de Lepage. Un échec affligeant », *Le Devoir*, 24 novembre 2008.

Huss 2010 : Christophe Huss, « Le Metropolitan Opera au cinéma — Pour les yeux d'Elina », *Le Devoir*, 18 janvier 2010.

Malraux 2003 : André Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma* [1940], Paris, Nouveau monde (coll. « Cinéma d'écrivains »), 2003, 77 p.

Mannoni 1969 : Octave Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou L'autre scène*, Paris, Seuil, 1969, 321 p.

Marion 1993 : Philippe Marion, *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur. Essai sur la bande dessinée*, tome 1, Louvain-la-Neuve, Academia (coll. « Nouvelle série »), 1993, 291 p.

Marion 2012 : Philippe Marion, « Emprise graphique et jeu de l'oie. Fragments d'une poétique de la bande dessinée », dans Éric Maigret et Matteo Stefanelli (dir.), *La bande dessinée. Une médiaculture*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 175-188.

Odin 1984 : Roger Odin, « Le film documentaire, lecture documentarisante », dans Jean-Charles Lyant et Roger Odin (dir.), *Cinéma et réalités*, CIEREC, Université de Saint-Étienne, 1984, p. 263-278.

Panofsky 1996: Erwin Panofsky, *Trois essais sur le style*, traduit de l'anglais par Bernard Turlle, Paris, Le Promeneur, 1996, 233 p.

Ricœur 1983: Paul Ricœur, *Temps et récit*, tome 1, *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil (coll. « Ordre philosophique »), 1983, 404 p.

Souriau 1953: Étienne Souriau, « Les grands caractères de l'univers filmique », dans Henri Agel *et al.*, *L'univers filmique*, Paris, Flammarion (coll. « Bibliothèque d'esthétique »), 1953, p. 11-31.

ABSTRACT

From Filming to Shooting: Disengaging the Archival Effect from Cinematic Recording

André Gaudreault and Philippe Marion

Once the moving picture camera is seen simply as a filming apparatus (in the sense of recording something), all filmed documents take on archival value. We should nevertheless distinguish between *filming* (which is a process) and *shooting* (which is a procedure). Filming submits to the principle of a reality to be captured, while shooting gives an operator-subject leave to initiate a process of sublimation of the recorded image. Through a discussion of opera broadcasts in movie theatres, the authors examine the means of disseminating this kind of stage performance, for which “virtuoso and fidgety” putters into images superimpose a new layer of meaning onto the discourse of the specifically operatic *mise en scène* in a manner somewhat like the way film shooting gives rise to the sublimation of filming by transfiguring and transcending the material captured through the addition of a new layer of “plastic interpretation” (Canudo). Hence the proposal to distinguish between reproductive archiving and expressive archiving. The former is based solely on film's recording capabilities, while the latter transcends this capacity on behalf of a medium which then develops its own expressivity. While the archival effect is in a sense “inherent to” the reproductive apparatus constituted by the moving picture camera, expression, on the contrary, requires an outside will to negotiate with the expressive potentialities of the medium.