

Préambule

**Élisa Carfantan, Simon Daniellou
et Jean-Baptiste Massuet**



« Adieu 35 : la révolution numérique est terminée » titraient les *Cahiers du cinéma* en novembre 2011, marquant la fin d'une époque liée à une certaine forme de cinéphilie fondée sur l'argentique¹, mais également la fin d'une période de transformation que d'aucuns ont pu considérer comme radicale. Pourtant le terme de « révolution », partagé par une grande majorité des discours sur le cinéma depuis son entrée dans le troisième millénaire², ne rend pas compte des modalités singulières de ce changement de paradigme, qu'il faudrait aborder autant à la lumière de ses phénomènes de discontinuité que de continuité. En effet, si la notion de « révolution » charrie avec elle l'idée de rupture et de remise à zéro, force est de constater que « l'ère numérique » se caractérise par une forme d'hybridité, reposant pendant plus d'une décennie sur la cohabitation (plus ou moins harmonieuse) de deux paradigmes techniques quant au tournage et à la diffusion des films. Que ces derniers soient tournés sur pellicule puis numérisés pour le montage (et diffusés également numériquement), ou filmés avec des caméras DV ou HD avant d'être transférés sur un support 35 mm, on constate bien dans quelle mesure « l'ancien » et le « nouveau » monde s'articulent, au point que cette rencontre finisse par constituer un enjeu fort au sein de l'institution cinématographique.

¹ Une certaine frange de la cinéphilie contemporaine a par exemple pu regretter l'avènement du numérique reposant sur une esthétique souvent qualifiée de « froide », bien loin de la « chaleur du grain » de la pellicule dans le cadre de l'argentique.

² Pour ne prendre que quelques exemples, citons Philippe Chantepie et Alain Le Diberder, *Révolution numérique et industries culturelles*, Paris, La Découverte, « Repères », 2010 ; Rémy Rieffel, *Révolution numérique, révolution culturelle ?*, Paris, Gallimard, 2014 ; le dossier « Effets spéciaux : la révolution numérique » paru dans la revue *Positif*, n° 669, novembre 2016 ; Valérie Vignaux, « Archives de cinéma et révolution numérique : conduite du changement et formation », 1895, n° 46, AFRHC, 2005 ; Jean-Philippe Tessé, « La révolution numérique est terminée », *Cahiers du cinéma*, n° 672, novembre 2011.

De fait, si des changements profonds se sont bien opérés au sein du cinéma ces vingt dernières années, sans doute serait-il plus légitime de privilégier l'idée de « transition » ou encore de « mutation » numérique à celle de « révolution », afin de marquer la dimension progressive de cette transformation. Selon l'historien des techniques Jean-Baptiste Fressoz, l'idée même de transition, héritée de la pensée néo-malthusienne et en particulier de l'ingénierie du nucléaire des années 1950 face à l'épuisement annoncé du pétrole³, serait au demeurant à nuancer, dans le cadre plus large d'une remise en cause d'une « vision excessivement “phasiste” de l'histoire des techniques » faisant écho aux formules usitées en préhistoire (« L'Âge de... ») :

[...] une technique n'en remplace pas totalement une autre, elles s'additionnent. L'infrastructure matérielle de nos sociétés est très ancienne : les objets qui nous entourent n'ont pas été inventés aujourd'hui, ils existent depuis des décennies. Mais la technique est obsédée par le futur et tend à négliger l'ancien, les structures, le rémanent. [...] L'idée d'un perpétuel perfectionnement s'installe au début du XIX^e siècle : l'historicité de la technique s'impose à ce moment-là⁴.

Le manque de recul dans le domaine des techniques audiovisuelles nous incite donc à la prudence, en envisageant la transition comme processus supposant un empilement des techniques, plutôt que comme phase intermédiaire avec un début et une fin clairement identifiés ; un processus certes étalé dans le temps, mais surtout diffus, voire « remédiable » comme cela a pu être le cas avec le retour en grâce du disque vinyle dans une industrie culturelle voisine. Que l'argentique et le numérique puissent ainsi cohabiter nous incite en outre à penser que le changement opéré ces dernières années au sein de l'institution-cinéma est plus souterrain que sa mise en avant dans les médias et les discours ne le donne à percevoir⁵. De fait, les transformations du cinéma liées au numérique ne sont pas aussi « visibles » pour le spectateur, par exemple, que celles engendrées par l'arrivée du cinéma parlant à la fin des années 1920.

Pourtant, aussi souterraine et disparate soit-elle, cette transition a un impact inversement proportionnel sur l'ensemble des acteurs ou des pratiques liés à la fabrication des films (entre autres), concernant aussi bien la production,

³ « #83 - Transition énergétique : un mythe dangereux ? Jean-Baptiste Fressoz », *Greenletter Club*, YouTube. Dernière consultation le 5 juillet 2023. [En ligne]. URL : <https://youtu.be/YbebLbnGyoU>.

⁴ Jean-Baptiste Fressoz et Muriel Louâpre, « L'ère anthropocène : pour en finir avec la fin de l'histoire. Entretien avec Jean-Baptiste Fressoz », *Écrire l'histoire*, n° 15, 2015. Dernière consultation le 5 juillet 2023. [En ligne]. URL : <http://journals.openedition.org/elh/589>.

⁵ On peut aussi penser que la résurgence de l'argentique se fait sur de nouvelles bases et est accompagnée de nouveaux discours (autour du grain, des rendus de peau, ou de « valeurs » prétendument associées à l'image numérique comme un rendu plus « authentique » moins « froid », etc.), représentations que l'on peut interroger.

l'esthétique, la technique, la diffusion, la réception, l'économie, ainsi que les métiers du cinéma, touchés à des degrés divers par cette phase d'hybridité⁶. Difficile d'ignorer cette transformation du milieu, qui amène à reconfigurer les gestes, les savoirs, les compétences, mais aussi la communication entre les différents postes de création, quitte à amener les principaux intéressés à réinventer entièrement leur manière de travailler. Mais l'histoire du cinéma n'a-t-elle pas été émaillée de ce type de moments transitionnels (l'arrivée du son, de la couleur, de la télévision, de la vidéo, etc.) qui ont constamment fait bouger les lignes du côté des métiers ? De fait, c'est à l'aune d'une recontextualisation, replaçant cette phase d'hybridité dans une histoire des techniques du cinéma plus longue, que l'on peut juger la complexité de ce moment numérique. La « transition numérique » n'est ainsi pas uniquement à appréhender sous l'angle du passage des pratiques liées à l'argentique vers celles liées au numérique, mais plutôt comme la caisse de résonance d'enjeux plus profonds liés à l'hybridité même du cinéma, qui « survit » constamment aux innovations menaçant à première vue de le faire disparaître.

En ce sens, cette dimension transitoire, qui tend à phagocyter le discours, n'est nullement exclusive et se devrait d'être complétée par une étude plus profonde des considérations pratiques, sociologiques, ou encore économiques présidant aux usages de techniques nouvelles dont le numérique n'est finalement qu'une sorte de mise à jour. Comment le numérique nous aide-t-il à comprendre la manière dont les pratiques cinématographiques ont évolué et/ou se sont perpétuées, à la fois depuis les premiers usages de la vidéo par exemple, mais aussi au regard des techniques de portabilité (son et image), ou des trucages en postproduction (« effets visuels ») ?

Il est à ce titre intéressant de constater la résurgence des problématiques techniques dans le cadre de la réflexion sur le cinéma depuis quelques années, s'expliquant sans nul doute par ce bouleversement technologique. Il convient néanmoins, pour ne pas trop orienter la réflexion vers une approche qui serait essentiellement technique, d'articuler ces considérations à des aspects plus généraux, notamment autour de la manière dont les films se voient pensés et façonnés, à plusieurs niveaux. C'est ce que propose ce septième numéro de la revue *Cr éation Collective au Cin éma*, qui vise à interroger, sous cet angle spécifique, l'évolution des métiers, des gestes ou encore des outils de la création cinématographique, afin de mieux entendre et évaluer les bouleversements qu'a connus la pratique du cinéma depuis plusieurs années et que paraissent entériner les usages liés au numérique – que ce soit au niveau industriel ou au niveau de la pratique expérimentale ou amateur, par exemple.

⁶ Sur ce point, voir par exemple Réjane Hamus-Vallée et Caroline Renouard (dir.), *Cin émAction*, n° 155, « Les métiers du cinéma à l'ère du numérique », Paris, Corlet, 2015.

Ce numéro de *Création Collective au Cinéma* émane d'un colloque organisé les 2 et 3 décembre 2021 à l'École Louis-Lumière et à La Fémis dans le cadre du programme ANR BEAUVIATECH⁷, partie française du programme international TECHNÈS (« Des techniques audiovisuelles et de leurs usages : histoire, épistémologie, esthétique »)⁸, deux projets scientifiques qui ambitionnent d'interroger, entre autres, la relation argentique/numérique dans le domaine du cinéma en cherchant à la replacer dans un contexte bien plus large d'histoire des techniques et des formes. Ce colloque cherchait à constamment croiser le regard des chercheurs et celui des professionnels du cinéma, ce dont les présents actes souhaitent témoigner, entre articles scientifiques et transcriptions de tables rondes. Dans la suite logique des questions posées au sein de ce préambule sur les notions de « révolution » et de « transition », **André Gaudreault** et **Philippe Marion** proposent une réflexion introductory aux enjeux du numérique, déjà exposée dans leur ouvrage *La Fin du cinéma ?*, qui revient sur les grandes questions épistémologiques qu'a pu faire émerger ce nouveau paradigme technologique, tant sur le plan de l'identité culturelle du cinéma que de la création collective. Bien sûr, ce nouveau paradigme n'apparaît pas *ex nihilo*, ni ne fait disparaître les anciennes pratiques rattachées à l'argentique : afin de mieux entendre cette cohabitation, les deux articles suivants s'attacheront à nuancer cette « nouveauté » du numérique en rappelant à quel point ses enjeux font écho à un autre moment important dans l'histoire technique des images en mouvement, soit l'émergence de la vidéo. Le texte de **Barbara Turquier** permet d'observer ce moment en décrivant la courte vie du département vidéo de La Fémis dans les années 1980, ce qui souligne aussi le rôle des écoles de cinéma ayant vécu ces différents changements et se questionnant sur cette histoire et leurs pratiques – une approche que le colloque tenait à mettre en avant en s'associant à La Fémis et à l'ENS Louis-Lumière pour poser ces questions au sein de leurs propres murs. En portant son analyse du côté des films eux-mêmes, **Arnaud Widendaële** propose d'évaluer ces enjeux à travers l'émergence d'un cinéma « électronique » dans les années 1970, que la technologie soit sollicitée à des fins de prévisualisation, d'enregistrement ou de montage. **Ariane Papillon** analyse de son côté l'usage de *smartphones* comme caméras principales dans le cadre de tournages

⁷ Ce colloque était co-organisé par Élisa Carfantan, Simon Daniellou, Jean-Baptiste Massuet, Gilles Mouëllic, Giusy Pisano et Barbara Turquier.

⁸ Né à l'université Rennes 2 en 2013 et associant au Canada, en Suisse et en France trois universités (Montréal, Lausanne, Rennes 2), trois écoles de cinéma (Institut National de l'Image et du son/INIS à Montréal, École Cantonale d'Art de Lausanne/ECAL, La Fémis à Paris) et trois cinémathèques nationales (Cinémathèques québécoise, suisse et française), le programme TECHNÈS travaille à repenser l'histoire du cinéma et ses méthodes en étudiant les techniques et technologies qui ont accompagné les mutations du médium.

professionnels afin d'identifier les caractéristiques (légèreté, mobilité, proximité, familiarité, bricolage, etc.) de l'imaginaire « amateur » ainsi convoqué et donc d'atténuer l'opposition entre une démocratisation de la fabrique audiovisuelle perçue comme révolutionnaire à l'échelle individuelle et une crise d'un cinéma professionnel supposément figé dans ses pratiques.

L'article d'**Éric Thouvenel** cherche pour sa part à montrer en quoi le numérique va également ressusciter paradoxalement certaines formes collectives de cinéma expérimental en argentique, par le biais des laboratoires partagés. Une manière d'introduire un autre aspect de la question, à savoir celui du renouvellement des méthodes de travail face à l'apparition de nouvelles machines, de nouveaux appareils, qui bien souvent perpétuent ou déplacent des problématiques techniques plus anciennes, comme en témoigne **Julie Peruch** à propos de l'impact de l'arrivée des premières caméras numériques sur les équipes de tournage en France, en particulier sur le plan hiérarchique, par leur façon de troubler les frontières des différents champs de compétence des corps de métiers réunis avant (au moment des tests préparatoires du matériel) et pendant le tournage. Ce renouvellement technologique a bien sûr des conséquences sur la forme même des films produits : **Camille Pierre** en donne quant à elle un aperçu par le biais de la postproduction sonore, et plus particulièrement du « nettoyage » des pistes son, qui vise à créer un son « propre », sans trace de la machine. **Réjane Hamus-Vallée** et **Caroline Renouard** abordent de leur côté le cas des trucages produits par ordinateurs dans le cadre des effets visuels français, et la difficile reconnaissance des artistes qui en sont à l'origine dans un contexte de résistance au numérique entre 1982 et 2001. Cette question de l'image graphiquement retouchée ou intégralement créée par ordinateur fera aussi l'objet de la réflexion de **Bérénice Bonhomme** à propos du film d'animation *Persepolis* (Vincent Paronnaud et Marjane Satrapi, 2007), initialement prévu comme une association de dessins sur papier et d'images de synthèse intégrées à la 2D, avant que les premiers ne prennent une place plus importante dans la production, significative des inquiétudes des professionnels de cette branche au moment de la réalisation du film.

Enfin, deux contributions vont nous permettre de mesurer les résonances du passage au numérique jusqu'au bout de la chaîne, en considérant les conditions de réception. **Kira Kitsopanidou** s'intéresse ainsi à la façon dont le lieu longtemps privilégié de la salle de cinéma se voit inclus dans un écosystème de plus en plus vaste et aux frontières toujours plus poreuses tandis que **Claude Forest** nous propose un panorama de la transition numérique dans les pays d'Afrique qui, par leur diversité, montrent encore une fois à quel point l'idée de « révolution » et même de « moment » numérique est à nuancer, d'un point de vue plus économique et politique cette fois.

Ce « cahier recherche » sera accompagné d'un « cahier création » dédié aux transcriptions des tables rondes qui se sont tenues lors de ce colloque. L'une d'entre elles se consacre à la question de l'ingénierie du son et regroupe **Valérie de Loof, Florent Lavallée, Jean-Pierre Laforce** ainsi que **Mélissa Petitjean**, dans la continuité de l'article de Camille Pierre. L'arrivée des techniques numériques a en effet entraîné des changements très importants en ce qui concerne l'organisation du travail autour du son, que ce soit sur le plan de l'enregistrement, du montage ou du mixage. Ces changements sont discutés autant du point de vue de leur temporalité, avec l'interpénétration que le numérique apporte entre les différentes étapes de production du son, que de la place nécessaire pour les accueillir, comme les salles de mixage devenues de plus en plus petites.

La deuxième table ronde s'intéresse également à ces questions d'espace en se focalisant sur les laboratoires partagés, dans la continuité de l'article d'Eric Thouvenel, grâce à la présence de **Mariya Nikiforova, Nicolas Rey, Paula Rodriguez-Polanco** et **Guillaume Vallée**. En revenant sur ces lieux singuliers, ces artistes abordent la question des savoir-faire et des pratiques telles qu'elles peuvent être transmises entre des individus, et réfléchissent aux raisons qui les poussent à l'ère du numérique à entretenir ce partage des savoirs qui ne saurait être réduit à l'idée que la pratique de l'argentique traduit une unique approche expérimentale du cinéma.

La dernière table ronde, enfin, se concentre sur la différence d'approche de l'image entre la pellicule et les fichiers numériques, aussi bien pour les directeurs de la photographie que les réalisateurs et les monteurs, représentés par **Martin Roux, Mathieu Vadepied, Sébastien Mingam** et **Éponine Momenceau**. Ils questionnent notamment la neutralité de l'image telle qu'elle peut être obtenue par le biais d'une émulsion ou d'une interface colorimétrique et ce qu'une telle recherche a pu traduire en termes de fabrication et de représentation des images, mais également du point de vue de la constitution des équipes dans les laboratoires pour l'étalonnage et le développement des films.

À travers ces trois tables rondes, il s'agit pour ces professionnels ayant vécu la transition numérique ou s'étant formés à travers celle-ci de revenir sur les changements réels au sein de leur pratique ou de leur formation, ainsi que d'interroger leur rapport au monde en fonction des choix et moyens techniques à leur disposition.

Ce rapport étroit, constant, entre enjeux techniques et pratiques artistiques qui se dessine tout au long du numéro a été au cœur des préoccupations de

notre regretté collègue Gilles Mouëllic, à l'initiative du colloque dont sont tirés ces actes mais décédé en juin 2023, avant leur parution. Professeur d'études cinématographiques depuis 2006 au sein du département des arts du spectacle de l'Université Rennes 2, Gilles était spécialiste des rapports entre le cinéma et la musique mais aussi de l'improvisation au cinéma. Il avait orienté depuis une dizaine d'années sa réflexion sur les relations entre technique et esthétique, mettant au jour des pratiques singulières du cinéma contemporain à travers l'étude d'œuvres de Laurent Cantet ou Rabah Ameur-Zaïmeche et renouvelant les regards portés sur des cinéastes comme Jean-Luc Godard, Johan van der Keuken ou John Cassavetes. Dépassant les fortes personnalités de ces artistes, Gilles savait mettre au premier plan la dimension collective de la pratique cinématographique, qu'il s'agisse d'étudier les rapports entre prise d'image et prise de son ou d'inclure les comédiens, professionnels comme amateurs, dans le processus de création. Cette attention, il en avait tout autant fait un impératif dans son travail de chercheur, que ce soit comme directeur de l'unité de recherche « Arts : Pratiques et Poétiques » entre 2012 et 2016 ou comme responsable de plusieurs projets nationaux ou internationaux. Parmi ceux-ci, citons FILCRÉA (« Filmer l'acte de création ») entre 2008 et 2013, le grand projet TECHNÈS consacré à l'histoire des techniques et associant le Canada, la Suisse et la France entre 2016 et 2022, et le programme BEAUVIATECH entre 2018 et 2021, autour de la figure de l'ingénieur Jean-Pierre Beauviala et de la firme Aaton, qui a brillé durant quatre décennies, tant dans le domaine de l'argentique – *via* l'élaboration de plusieurs célèbres caméras 16 mm et 35 mm au cours des années – que de la vidéo (avec la Paluche) et du numérique, notamment grâce à l'enregistreur Cantar dont Gilles a beaucoup étudié les potentialités et modalités d'application.

C'est dire si l'absence de Gilles se fait déjà cruellement sentir pour nombre de collègues, amis et proches ayant considérablement apprécié collaborer, partager et grandir avec lui tout au long de ces années. Aussi lui dédions-nous tout naturellement ce numéro de *Création Collective au Cinéma*, le cœur serré mais avec un enthousiasme que nous espérons à la hauteur de son inventivité et de son exigence intellectuelle.