

Introduction

Que désigne-t-on lorsque l'on parle de la photographie du film ? Un ensemble d'outils techniques et de gestes pratiques ? Un métier, une équipe ? Une composante du film qu'on peut analyser de manière indépendante comme on peut le faire avec le montage, le décor ou le son ? Est-il possible de mettre au jour certains éléments définitionnels et caractéristiques au gré d'études historiques, techniques ou esthétiques ? C'est ce que vise cet ouvrage en offrant un espace de réflexion collective autour de la photographie de film, l'ambition étant ainsi d'éclairer en retour ce qu'est une image de cinéma, comment les hommes et femmes la fabriquent et la perçoivent.

La photographie, élément indissociable du film

Pour qui n'est pas spécialiste des études cinématographiques, l'expression « photographie du film » est éventuellement trompeuse. On peut croire qu'il s'agit des photographies fixes réalisées au moment du tournage (« photographies de plateau ») et en coulisses de la fabrication des films (« photographies de tournage ») et qui servent, entre autres, à la promotion du film dans les revues ou les halls des salles de cinéma. On peut également songer aux photogrammes extraits de l'œuvre filmique dont la nature paradoxale, entre photographie et cinéma, a pu être soulignée par Philippe Dubois qui en fait « le nœud, la charnière, le plus, l'exact point (*punctum*) de passage entre cinéma et photographie¹ ». Certes, la réification tronquée sous la forme de photogrammes tirés à part ou de captures d'écran (comme on en trouvera en cet ouvrage) donne des indices maigres et très partiels de ce qu'est la photographie du film. Il en est de même des palettes chromatiques offrant une vision synthétique des couleurs dominantes des plans comme le propose par exemple en 2016 Alexandre Tournay dans son ouvrage *La Couleur des films : dictionnaire chromatique du cinéma*². Palettes et photogrammes sont autant d'outils de visualisation d'un aspect, forcément incomplet, de la photographie d'un film. Celle-ci doit en effet être pensée dans son mouvement, sa temporalité, son évolution au cours d'un plan et d'un plan à l'autre.

Par ailleurs, il est à noter que d'autres travaux ont abordé, dans une optique comparative, photographie fixe et cinéma. Dans cet ouvrage, si la photographie fixe est analysée, c'est dans l'optique d'affiner notre compréhension de la photographie *du film*, en l'occurrence sous l'angle d'une remédiation de la photographie fixe vers le cinéma. Il convient néanmoins de rappeler la proximité de ces deux médiums, ce dont témoigne l'expression « photographie du film ». Au moment de l'invention du cinématographe, on utilise d'ailleurs pour qualifier les nouveaux procédés les termes de chronophotographie ou de photographie animée. Ces dénominations éclairent l'histoire fragmentée d'un médium qui s'insère dans des séries culturelles préexistantes. Au-delà des discours portant sur la filiation entre la photographie et le cinématographe (qui a pu être présenté au départ comme une innovation « moderne » de la photographie), la photographie reste partie prenante du cinéma. Pour Siegfried Kracauer, il ne fait aucun doute que c'est à la photographie

« et, particulièrement à l'instantané, que revient légitimement la première place parmi ces constituants du film, car elle est et reste indéniablement le facteur déterminant du contenu filmique. La nature de la photographie survit dans celle du film³ ».

Kracauer propose alors de partir de ses considérations sur le médium photographique et de simplement les « réélaborer et les prolonger » afin de caractériser le médium filmique. Ces remarques invitent à se demander dans quelle mesure la photographie du film peut être envisagée comme une synecdoque du film lui-même. Même sonore, le film existe par ses images. En français, la photographie du film est souvent nommée « image » tout simplement. On parlera par exemple d'« équipe image » pour évoquer celle que dirige le directeur ou la directrice de la photographie⁴. Dans d'autres langues, le terme photographie du film est équivalent à celui de cinématographie. C'est le cas en anglais où *cinematography* se définit comme l'art et la méthode de photographier les films tandis que *cinematographer* renvoie à la figure de l'opérateur à la caméra ou de directeur de la photographie qui supervise l'ensemble de la prise de vues.

Ouvrons ainsi cette réflexion plurielle sur la photographie du film en la présentant d'abord comme cette composante indissociable et non détachable du film et qui recouvre des éléments aussi divers que la texture et les couleurs de l'image, l'éclairage, le cadre, la mise au point, les mouvements de caméra, mais aussi certains trucages optiques. L'un des premiers éléments de définition de la photographie du film est donc qu'elle ne peut être d'aucune manière – ou alors de façon tronquée, partielle et donc fausse – détachée du film. Ainsi, mouvement et temporalité (et donc montage) doivent être pris en compte quand on étudie la photographie du film.

Cette indissociabilité caractérise bien sûr d'autres contributions à l'œuvre collaborative. C'est le cas, par exemple, du costume, du jeu d'acteur, des effets spéciaux, du décor qu'on aurait du mal à analyser en dehors, justement, du film. Mais, précisons encore : en dehors de leur représentation, de leur image et, partant, de leur traduction photographiée. Voilà qui éclaire certaines difficultés qu'on expérimente à vouloir déterminer les frontières de la « photographie du film ».

Une logique combinatoire, un enjeu partagé

Ceci nous conduit à proposer un deuxième critère définitionnel, à savoir la logique combinatoire comme principe directeur de la photographie du film. André Rouillé a déjà rappelé la logique combinatoire de la technique de la photographie fixe en soulignant que chacun des choix effectués pour régler une exposition (ouverture du diaphragme, temps de pause, choix de l'émulsion, etc.) doit être pensé en fonction de l'autre⁵. On ajuste ici en compensant ailleurs et selon que l'on souhaite, par exemple, une image plus ou moins lumineuse ou avec plus ou moins de profondeur de champ. Cette logique combinatoire fonctionne de la même manière en cinématographie, avec la contrainte supplémentaire du temps de pause nécessairement réduit, voire strictement contraint.

Au-delà des choix techniques, cette notion de logique combinatoire peut être élargie aux éléments filmés qui composent l'image. Étendre ainsi la perspective est utile pour penser la manière dont l'ensemble des collaborateurs – maquilleurs, chefs décorateurs, chefs costumiers, comédiens, etc. – intègre dans leur travail l'enjeu du rendu photographique. Les liens entre photographie du film et décors sont certainement parmi les plus évidents puisque ces derniers déterminent souvent la place et la direction de certaines sources de lumière (fenêtres, lampes, etc.). Rappelons cependant que cette conception des éclairages au sein des espaces peut être suivie, rehaussée ou contredite par l'éclairage et les choix du chef opérateur qui commence généralement son travail une fois celui du chef décorateur terminé. Au côté de ces lignes directrices suggérées par l'espace, la couleur d'un mur, d'un rouge à lèvres, d'un tissu ou encore un maquillage spécial ne ressortiront pas de manière identique selon les choix effectués au moment de la prise de vues et du traitement de l'image en postproduction. Même l'équipe son ne peut s'abstraire de cette affaire, son travail étant rythmé par les questions de cadre et de lumière, ne serait-ce que pour éviter de faire des ombres avec son matériel. D'où l'importance, bien souvent, de la phase préparatoire au tournage qui permet que tous les collaborateurs œuvrent dans une direction commune.

D'où, également, l'idée que la photographie du film est bien un enjeu partagé. Ce partage implique un ensemble de collaborateurs qui s'étend bien au-delà du trinôme directeur de la photographie-réalisateur-producteur, ce dernier ayant un rôle tout aussi décisif que les deux premiers (qu'on pense à la manière dont un budget et un plan de travail rejaillissent sur le choix du matériel ou sur l'organisation d'une équipe et la répartition des tâches). Cet ouvrage collectif veut donc donner à voir cette écologie systémique – avec ses impératifs industriels, économiques, techniques, idéologiques – qui préside à la fabrique du film et aux divers modes de collaboration à l'intérieur de l'équipe image et au-delà.

La question qu'on peut dès lors se poser est la suivante : jusqu'où poursuivre l'idée que la photographie du film est le fruit d'une coconstruction ? L'ambition de cet ouvrage est d'en explorer les confins. En amont, il s'agit

de réfléchir à la place de la photographie du film dans les scénarios. En aval, plusieurs entretiens et études démontrent qu'il est nécessaire de penser la photographie du film à l'aune des conditions de projection et donc de la salle de cinéma, prolongeant la pertinence de la notion de logique combinatoire. Ainsi, les scénaristes peuvent être force de proposition, tandis que les projectionnistes, voire tout spectateur réglant son écran domestique, doivent être intégrés à la prise en considération et l'analyse de la photographie du film. Dans les deux cas, celle-ci continue de pouvoir être envisagée comme étant l'objet d'une construction partagée.

De l'historicité de la photographie du film

Une autre interrogation découle de la mise au jour des problématiques de collaboration, à savoir comment l'historiciser. Ici, on peut distinguer au moins deux niveaux d'enquête. Premièrement, quand et selon quelles modalités la photographie du film devient-elle un enjeu en tant que tel ? Deuxièmement, par qui cet espace et ce champ de compétences sont-ils partagés, à quelle hauteur et comment ce partage se redéfinit-il selon les contextes ? Dans l'un et l'autre cas, la réflexion présuppose la distinction de la photographie du film comme un élément autonome, reconnu et délimité. Cela suppose d'être attentifs au vocabulaire, aux découpages thématiques proposés par les manuels et ouvrages de vulgarisation dans la présentation des coulisses du film et notamment de la prise de vues. Cela implique également de se demander ce que cette photographie du film recouvre dans chaque contexte. Autant d'éléments qui, à l'analyse, illustrent l'historicité de cette notion.

L'invention de la photographie du film va de pair avec la reconnaissance d'une expertise. Elle a pu en certains moments de son histoire et de manière interdépendante avec d'autres processus de légitimation du film, faire elle-même l'objet d'une « artification », c'est-à-dire un passage du non-art en art, tel que défini par Roberta Shapiro⁶. Dans l'industrie du cinéma, ce champ de compétences et d'expertise s'est incarné et institutionnalisé dans un ou

plusieurs métiers. Les processus de reconnaissance comme la répartition des tâches sont fonction des contextes. Les tâches d'un opérateur ou d'un directeur de la photographie peuvent varier d'une période, d'un pays, voire d'une société ou d'un film à l'autre.

Ainsi, l'historicité de la photographie du film (son invention et institutionnalisation dans les discours, sa reconnaissance, ses métiers) constitue, au côté de celui de la coconstruction, un second axe de réflexion transversale proposé dans ce collectif.

Plusieurs contributions s'attachent par exemple à mettre en valeur un moment précis d'un processus d'artification, mêlant analyse des discours et des films et, plus largement, d'une culture visuelle. On notera à ce propos l'importance de la maîtrise des éclairages. Circulant d'un texte à l'autre, on perçoit, entre autres choses, la responsabilité de cette maîtrise des ombres et des lumières dans l'histoire de la reconnaissance de la photographie du film et de celles et ceux qui la « signent ».

L'historicité de la photographie du film est également abordée du point de vue professionnel et de l'élasticité de cette fameuse équipe image.

Dans l'ouvrage, plusieurs contributions interrogent les frontières, les cas limite et les reconfigurations de cette « équipe » et du poste de directeur ou directrice de la photographie. Ainsi, dans le cadre du cinéma amateur, le cinéaste occupe virtuellement l'ensemble des postes, prenant généralement comme modèle l'organisation industrielle telle que présentée dans les manuels. Dans le cinéma expérimental, en revanche, le travail de la photographie du film semble bien plus clairement envisagé dans sa logique intégrée et non autonomisable du travail du film en son entier.

Au sein de l'industrie cinématographique, l'histoire des métiers liés à la photographie du film est mouvante. Comme pour les enjeux partagés, il nous importait ici de brasser en un même effet choral des études et des entretiens avec des professionnels en activité. Les postes, les termes, la nature et la division des tâches varient selon les périodes, mais également selon les pays, voire selon le type de film. L'incursion dans le cinéma d'animation traditionnel montre combien la notion de photographie du film est labile. Les limites

entre les différents corps de métier apparaissent comme fluctuantes, ceci allant souvent de pair avec des expérimentations esthétiques et techniques.

L'histoire des techniques fait en effet partie des critères les plus évidents de transformation des métiers et pratiques de la photographie du film. L'actuelle transition numérique constitue un moment significatif qui témoigne du lien entre techniques, nouveaux usages et modalités de l'exécution professionnelle. La transformation des outils conduit les professionnels de l'image (tournage et postproduction) à repenser leurs pratiques et leurs rôles. On perçoit à quel point se négocie en ces lieux la transformation d'une équipe et de ses tâches respectives, entre innovations et persistance d'une contrainte de sentier qui maintient, jusque dans les termes utilisés, un schéma organisationnel, technique et culturel préexistant. Enfin, la possibilité de simuler sur ordinateur des rayons lumineux dans un environnement et leur réflexion par des surfaces, l'usage de plus en plus courant d'une photographie « virtuelle » et d'effets visuels construits en postproduction illustrent ces transformations et invitent à questionner ce qui, aujourd'hui, fait photographie du film.

Notes

1. Philippe DUBOIS, *Photographie et cinéma. De la différence à l'indistinction*, Paris, Mimésis, 2021, p. 291.
2. Alexandre TOURNAY, *La Couleur des films. Dictionnaire chromatique du cinéma*, Paris, Pyramid éditions, 2016.
3. Siegfried KRACAUER, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, trad. Daniel Blanchard et Claude Orsoni, Paris, Flammarion, 2010 (1960), p. 61.
4. Durant les deux premières décennies d'exploitation du cinématographe en France, on trouve les termes de « photographe », « cinématographiste », « cinégraphiste », « opérateur » puis « opérateur de prise de vues » pour qualifier le métier de celui qui s'occupe de la caméra. Le « chef opérateur » semble indiquer dans les années 1910 plutôt celui qui dirige l'équipe d'opérateurs au sein d'une maison d'édition. Dans les années 1920, émerge la figure du « chef opérateur » comme opérateur dirigeant l'équipe d'opérateurs sur un film (chacun a une caméra). À la fin de cette décennie, on voit apparaître un « directeur technique » ou « directeur des prises de vues » qui n'est généralement pas responsable d'un appareil de prise de vues mais supervise l'ensemble des choix concernant la prise de vues, les trucages optiques, etc. De ce terme, découle l'usage de l'expression directeur de la photographie qui s'impose et qui est aujourd'hui synonyme de chef opérateur.
5. André ROUILLÉ, *La Photographie*, Paris, Gallimard, 2005, p. 40 et suiv.
6. Roberta SHAPIRO, « Qu'est-ce que l'artification ? », communication au XVII^e congrès de l'Association internationale des sociologues de langue française, Tours, juillet 2004, [<https://shs.hal.science/halshs-00010486v2/file/Artific.pdf>], consulté le 19-06-2023.