



PENSER LA PHOTOGRAPHIE DU FILM CONCEPTUALIZING MOTION PICTURE PHOTOGRAPHY

Rennes, 18-19 novembre 2021

Appel à communications

Colloque dirigé par Bérénice Bonhomme, Simon Daniellou et Priska Morrissey

Unité de Recherche Arts : pratiques et poétiques (université Rennes 2), Institut Universitaire de France, Groupe de recherche « Création collective au cinéma » (Lara-Seppia, université Toulouse Jean-Jaurès et 2I2S, Université de Lorraine)



Que désigne-t-on lorsque l'on parle de la *photographie* d'un film ? Une technique ? Un métier ? Une esthétique ? Une ambiance ? Est-il possible d'en mettre au jour certains éléments définitionnels et caractéristiques au gré d'analyses historiques, techniques ou esthétiques ? Ce colloque souhaite offrir un espace de réflexion pluridisciplinaire afin de mieux saisir les enjeux de la photographie du film, de mieux comprendre ce qu'est une image de cinéma et comment les hommes et femmes la fabriquent et l'habitent. L'ambition n'est pas ici de définir des « écoles », d'aborder la photographie à l'aune de la question des genres (film noir, comédie musicale, etc.) ni de faire l'histoire des différences entre noir et blanc et couleur – autant de sujets qui mériteraient des colloques à part entière –, mais de s'interroger sur la définition d'une notion, la « photographie du film », et d'explorer ses frontières, ses limites, ses non-dits, ou encore l'histoire de sa constitution, afin de mieux la saisir dans sa complexité et sa diversité. Il est ainsi possible d'envisager divers axes de réflexion, bien souvent au croisement de plusieurs approches :

Une notion à historiciser pour mieux en saisir les diverses définitions possibles

Un premier axe de réflexion consisterait en une approche historicisée de la notion même de « photographie du film » et de son autonomisation au sein du système de fabrication du film, depuis l'analyse des sommaires des premiers ouvrages sur le cinéma jusqu'à l'histoire de la professionnalisation des métiers du cinéma qui s'appuie sur la division des tâches. Outre la notion de « photographie du film », il s'agirait d'historiciser, mais toujours en relation avec cette dernière, celles de « direction de la photographie », « chef opérateur », « lumière », « éclairage », etc. En bref, proposer une réflexion sur cette terminologie et sur son évolution au fil des décennies et selon les zones géographiques. Quel fut le rôle des associations professionnelles dans la définition des termes et dans la délimitation des sphères d'intervention de chacun et (en cours de route) chacune ? Dans quelle mesure la transition numérique modifie-t-elle la définition ou la conception de la photographie ?

Penser les limites et frontières de la notion de « photographie du film », c'est aussi s'interroger sur l'ensemble des éléments qui jouent un rôle tant en amont (sensibilité des pellicules, caractéristiques et aberrations chromatiques des objectifs...) qu'en aval (différence de tirage des négatifs selon les

laboratoires, influence des qualités d'un bain sur telle ou telle copie, températures variables des lampes de projecteur en fonction de leur époque de conception ou de leur usure, réétalonnages...). Quand nous analysons une image cinématographique, ne devrions-nous pas nous interroger sur ses particularités : quelle version ? quel étalonnage ou quel télécinéma ? quelle projection ? quelles conditions de réception et de perception ?

Approche technique et sociologique des métiers : la « logique combinatoire » du mesurable et du collaboratif

Tout comme la photographie fixe, à propos de laquelle André Rouillé (*La Photographie : entre document et art contemporain*, 2005) identifie une « logique combinatoire », la photographie *du film* repose sur la combinaison d'outils aux effets quantifiables. On choisira tel objectif ou telle ouverture de diaphragme en fonction de la qualité de la lumière, de la sensibilité de la pellicule. On optera pour tel maquillage, telle ou telle couleur pour le décor, tel tissu pour un costume en fonction des possibilités et contraintes des outils de prise de vues et des désirs en matière de rendu. Cette logique combinatoire, on la retrouve sur un plan collaboratif entre les métiers (collaboration institutionnalisée, aux espaces définis par les professionnels, leurs formations, etc.) comme entre les individus (chaque film constitue un nouveau projet, inédit, bien souvent avec une équipe renouvelée). Considérer la photographie du film, c'est donc envisager l'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. On pense bien sûr aux collaborations du directeur de la photographie avec son équipe (le chef électricien par exemple) et avec le metteur en scène, mais aussi avec les responsables des effets spéciaux, les fabricants de maquillage et maquilleurs, les décorateurs et costumiers, ou encore les acteurs qui peuvent chercher à contrôler leur image ou réclamer une certaine liberté de mouvement sur le plateau, voire imposer un directeur de la photographie. La question de la collaboration pose donc celle des frontières de l'espace des compétences et responsabilités de chacun. Ainsi, on pourra interroger ce qui relie, différencie ou sépare le travail du directeur de la photographie de celui du cadreur ou du photographe de plateau. On pense également à la manière dont le budget et le

plan de travail rejaillissent sur le choix du matériel ou sur l'organisation d'une équipe et la répartition des tâches.

Des enjeux esthétiques à envisager sous un nouveau jour

Ce colloque souhaiterait également explorer ce qu'un tel angle de réflexion peut apporter à l'étude des œuvres. Comment la photographie de film participe-t-elle des formes et des récits cinématographiques ? On songe ici à ce qu'implique la mise en mouvement d'une photographie, à l'échelle de la séquence ou du plan (changement à vue de l'éclairage, acteur se déplaçant dans la lumière...) comme à celle du film dans son ensemble (son rythme visuel, sa « partition photographique »). Les faiblesses ou défauts apparents peuvent devenir des marqueurs stylistiques (le contre-jour chez Godard, la sous-exposition chez Grandrieux, les *lens flares* chez J.J. Abrams...), voire des vecteurs de signification (l'image brûlée, les couleurs désaturées). Parfois, l'accident lumineux s'envisage comme partie prenante d'une épiphanie, le hasard jouant pour beaucoup dans la célèbre photogénie telle qu'entendue par Delluc. L'exploration des frontières qui se situent aussi bien en bas (sous-exposition) qu'en haut (éblouissement, aveuglement) de la courbe de lumière travaille à une même disparition d'informations. Ainsi, la photographie du film est aussi le lieu où se rejoue occasionnellement la dialectique du visible et de l'invisible si propre au cinéma.

INFORMATIONS PRATIQUES

SITE INTERNET : <https://penserlaphotographiedufilm.wordpress.com/>

Le colloque se déroulera à Rennes les **18 et 19 novembre 2021**. Au vu du contexte, toute personne habitant à l'étranger pourra intervenir à distance (modalités techniques à préciser) et cette possibilité sera élargie aux autres participants si la crise sanitaire actuelle l'impose.

Modalités de soumission et calendrier :

Les propositions de communication, de 2 500 signes maximum, rédigées en français ou en anglais et accompagnées d'une brève notice bio-bibliographique, sont à envoyer **avant le 28 février 2021** aux trois adresses suivantes :

berenice.bonhomme@univ-tlse2.fr

simon.daniellou@univ-rennes2.fr

priska.morrissey@univ-rennes2.fr

La réponse aux propositions de communications sera adressée en **avril 2021**. Pour plus d'informations, n'hésitez pas à contacter l'une ou l'un d'entre nous.