

*Tournant écosystémique et singularités partagées :
les laboratoires de cinéastes
au prisme de la transition numérique*

Éric Thouvenel



« Le libre-arbitre est un manuel de chimie »

Jean Giono, *Le Hussard sur le toit*, 1951

« Activate participation, collectively make space for possibility, and celebrate what comes out of it¹. »

Dans l'imaginaire collectif comme pour une partie de l'historiographie du cinéma, un préjugé tenace associe de longue date les films des cinéastes « expérimentaux » à une activité menée de manière presque exclusivement solitaire. Des avant-gardes des années 1920 aux pratiques contemporaines, en passant par les films *underground* des années 1960, il n'est pas rare de voir ces cinéastes associés à une forme de subjectivité radicale, refusant les diktats du travail en équipe et de l'organisation collective : soit (dans le meilleur des cas) au nom d'une résistance au modèle industriel et mercantile censément incarné par Hollywood, et à la hiérarchie imposée par les « professionnels de la profession » ; soit (dans le pire des cas) au nom de la réduction à une posture outrancièrement « auteuriste », et à l'imaginaire romantique du génie solitaire.

Il est vrai que de nombreux cinéastes expérimentaux ont mené, et continuent de mener, un travail qui s'effectue souvent, pour une bonne part, en solitaire. Les raisons en sont diverses, et se combinent parfois entre elles, qu'il s'agisse de la nature même de leur intervention sur le support film, difficilement compatible avec un travail en équipe (grattage, dessin, collage, ponçage ou rephotographie à la tireuse optique par exemple) ; d'une approche visant à affirmer la primauté d'un regard subjectif et souverain, et par extension le refus du compromis inhérent à toute entreprise de création collective ; ou encore, et plus prosaïquement, du manque de moyens économiques. Aujourd'hui encore, pour bien des cinéastes expérimentaux, ce travail solitaire

¹ Lisa Marr, « In conversation with Karel Doing », dans Karel Doing (dir.), *Phytography*, autoédition, 2022, n.p.

n'est pas ressenti comme une contrainte mais comme un élément majeur de leur liberté de création, un gage de maîtrise des conditions matérielles et artistiques dans lesquelles ils mènent leur travail, et une assurance que celui-ci pourra s'effectuer dans une temporalité préservée des servitudes inhérentes aux conditions professionnelles de production, qui impliquent entre autres l'établissement d'un plan de travail et d'un cahier des charges, le respect des délais et des horaires, dans la limite d'un budget soigneusement contrôlé².

Cet attachement des cinéastes expérimentaux à la liberté créatrice, et aux conditions dans lesquelles ils en usent, ne signifie pas pour autant qu'ils demeurent arc-boutés sur une vision solipsiste, dans laquelle on a parfois beau jeu de les enfermer. On peut ainsi rappeler que les premiers mouvements d'avant-garde qui s'intéressèrent au cinéma possédaient tous peu ou prou un horizon collectif, qui n'empêchait pas la création individuelle mais visait à la rassembler sous l'étendard d'un programme esthétique, philosophique ou politique, généralement énoncé dans des manifestes, comme ce fut le cas pour les mouvements futuriste, Dada, surréaliste ou, plus tardivement, lettriste. En France, au lendemain de la Première Guerre mondiale, les cinéastes regroupés *a posteriori* sous l'appellation d'avant-garde impressionniste comme Louis Delluc, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier, Jean Epstein ou Abel Gance, avaient en commun leur désir d'inventer des formes nouvelles tout en s'inscrivant pleinement dans l'industrie du cinéma, qu'ils ambitionnaient de réformer de l'intérieur. Certains d'entre eux ont ainsi vu leurs films produits par les grandes firmes de l'époque, avec le concours de nombreux techniciens et dans un cadre parfaitement orthodoxe au plan professionnel. On peut mentionner en outre, et sans être le moins du monde exhaustif, quelques-unes des nombreuses et fécondes collaborations qui émaillent l'histoire du cinéma expérimental, relativisant quelque peu l'image d'un travail mené en totale autarcie : Luis Buñuel et Salvador Dalí, Alexandre Alexeïeff et Claire Parker, Norman MacLaren et Evelyn Lambart, Michael Snow et Pierre Abeloos ou Carl Brown, Hollis Frampton et Michael Snow, Jonas Mekas et son frère Adolphas ou Storm de Hirsch, Olivier Fouchard et Mahine Rouhi, Djouhra Abouda et Alain Bonnamy, Nicolas Rey et Christophe Goulard, Stan Brakhage et Joseph Cornell ou Phil Solomon, Alexandre Larose et Solomon Nagler, Frédérique Devaux et Michel Amarger, parmi beaucoup d'autres.

² Plusieurs cinéastes avec lesquels je me suis entretenu depuis une dizaine d'années ont ainsi regretté d'avoir occasionnellement travaillé dans un cadre impliquant de passer par une société de production, afin de bénéficier des aides allouées par le CNC au début des années 2000, dans le cadre de l'aide sélective au court métrage expérimental. Le gain d'argent et de moyens techniques était loin de compenser, selon eux, la perte de liberté et les lourdeurs administratives inhérentes à la gestion d'un budget, aussi modeste fût-il.

Si, comme le rappelle Dominique Noguez, « on commence à parler [à partir des années 1940] de “cinéma personnel”, ou “individuel”, ou “privé”³ », la volonté d’expression personnelle, l’intransigeance qu’elle requiert ou l’isolement qu’elle provoque ont peu à peu cristallisé une image d’Épinal : un portrait de l’artiste en monade, pas totalement erroné au demeurant, mais qui présente l’inconvénient d’offrir un reflet souvent trompeur de la réalité concrète du travail de ces cinéastes. Comme le note à nouveau Noguez, la période flamboyante du cinéma *underground* qui s’est ouverte au début des années 1960 aux États-Unis a été fondamentalement marquée – et rendue possible – par une dynamique d’entraide entre les cinéastes⁴, et par une multitude de tentatives visant à mettre sur pied des projets collectifs, qu’il s’agisse des tournages, de la distribution ou de la projection des films.

Quelques années plus tard, un pas supplémentaire sera franchi avec la création de la London Film-Makers’ Co-operative (LFMC) en 1966, et surtout avec l’installation de celle-ci en 1969 dans des locaux conçus comme un véritable lieu de création partagé⁵. Outre les activités dévolues à la distribution et à la projection des films, la LFMC se distingue notamment par ses efforts pour mettre à disposition des cinéastes un ensemble d’infrastructures et de ressources techniques (caméras, projecteurs, tireuses optique et contact, développeuse, table de montage...), qui seront gérées et utilisées en commun, sous l’impulsion notamment de Malcolm Le Grice qui en fut l’une des chevilles ouvrières. Ce désir de trouver les moyens d’une complète autonomie technique et artistique vis-à-vis de l’industrie constitue ainsi un moment fondateur de ce que j’avais proposé naguère d’appeler le tournant « écosystémique » du cinéma expérimental⁶, marqué par l’importance de la figure du laboratoire dans le champ des pratiques expérimentales argentiques.

Le modèle imaginé par les fondateurs de la LFMC restera toutefois sans postérité véritable pendant près de vingt ans, le développement d’un véritable réseau des laboratoires cinématographiques partagés datant quant à lui du

³ Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Paris Expérimental, 2010 [1979], p. 23.

⁴ Voir Dominique Noguez, *Une renaissance du cinéma – Le cinéma « underground » américain*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 174-176.

⁵ Au début du mois d’octobre 1969, la coopérative s’installe dans les locaux du New Arts Lab, aussi connu sous le nom de Institute for Research in Art and Technology (IRAT). Le bâtiment était situé sur Robert Street, un peu au nord du quartier de Soho. Pour plus d’informations sur l’histoire de la LFMC, voir Mark Webber (dir.), *Shoot Shoot Shoot – The First Decade of the London Film-Makers’ Co-operative 1966-1976*, Londres, LUX, 2016.

⁶ Je me permets de renvoyer ici à mon texte « Des *marginalia* cinématographiques aux écosystèmes filmiques : le “troisième âge” du cinéma expérimental », dans Rodolphe Olcèse et Vincent Deville (dir.), *L’Art tout contre la machine – Usages et critiques des dispositifs mécaniques dans les arts visuels*, Paris, Hermann, 2021, p. 243-254.

début des années 1990. Mais contrairement à ce que l'on pourrait penser, ce n'est pas le spectre de la disparition du support film qui a provoqué ce développement des pratiques de laboratoire à la fin du XX^e siècle, mais plus simplement la nécessité de faire essaimer à l'époque les connaissances dans le champ du développement et du tirage artisanaux des copies, pour répondre à une demande croissante de la part des cinéastes⁷. La transition numérique a en revanche agi comme un accélérateur, contrarié mais puissant, de cette dynamique à partir de la fin des années 2000, pour donner lieu à un réseau désormais très actif, rassemblant actuellement près de soixante laboratoires artisanaux, essentiellement en Europe et en Amérique du Nord, mais aussi en Amérique du Sud, en Asie et en Océanie⁸.

C'est cet aspect contemporain de l'histoire des pratiques filmiques que je voudrais tâcher d'exposer un peu plus précisément dans cet article, en montrant que si la transition numérique a représenté un séisme pour les cinéastes attachés à l'usage du médium film, elle a aussi permis le développement et la consolidation de formes d'organisation, de relation et de création permises par les usages du laboratoire comme outil créatif, qui existaient depuis les années 1970 mais qui étaient demeurées pour ainsi dire en jachère depuis cette époque. Ces manières de faire et de penser les films prolongent et renouvellent ainsi une tradition discrète, mais vivace, de création collective dans le champ du cinéma expérimental, essentiellement sous la forme de la mutualisation des outils, des savoirs et des compétences. Elles donnent lieu à des démarches, des pratiques et des formes qui entretiennent des liens étroits de cohérence et de solidarité humaine et artistique. Elles s'incarnent dans des gestes mineurs et des pratiques modestes⁹ – cuisiner, bricoler, jardiner –, qui ont comme horizon commun la production de singularités partagées. En effet, avec ces lieux que sont les laboratoires argentiques artisanaux, ce ne sont pas seulement des espaces de résistance à l'hégémonie du numérique qui se développent, comme on l'a beaucoup dit, mais aussi et avant tout des espaces de création, de vie et de partage. Ils ne permettent pas seulement aux cinéastes de continuer à travailler *avec* le médium film, mais aussi de continuer à *le* travailler, comme un véritable matériau. D'en

⁷ Sur le contexte d'émergence des laboratoires partagés au début des années 1990, voir notamment Gran Lux (collectif), *Kinetica – Lieux d'expérimentations cinématographiques en Europe*, Vénissieux, La Passe du Vent, 2011 ; et Nicolas Rey, « Les laboratoires cinématographiques d'artistes, perspective historique ». Dernière consultation le 16 février 2022. [En ligne]. URL : <https://www.filmlabs.org/diffusion/ecrits/les-laboratoires-cinematographiques-d-artistes/>.

⁸ Voir le site du Réseau mondial des laboratoires de cinéastes FilmLabs. Dernière consultation le 16 février 2022. [En ligne]. URL : <https://www.filmlabs.org/fr/>.

⁹ Sur la notion de geste mineur, voir Erin Manning, *Le geste mineur*, Dijon, Les presses du réel, 2019 [2016].

interroger les possibles, d'en éprouver les résistances et les limites. Ils permettent aussi de penser autrement les manières de faire du cinéma, que ce soit en termes de rapport à la temporalité de la création, aux moyens techniques et économiques qu'elle nécessite, ou aux personnes qui interviennent de près ou de loin dans ce travail, en mettant l'accent sur ce qui se joue au moment de la création elle-même, plutôt que sur son potentiel résultat.

Dans le giron de ces lieux à la fois symboliques et très concrets que sont les laboratoires cinématographiques partagés, on a ainsi pu voir se développer depuis une trentaine d'années des rapports à la création qui préexistaient à la transition numérique, mais qui se sont appuyés à la fois sur et contre elle, pour affirmer leur attachement au médium film et le rôle essentiel qu'y joue le partage des savoirs et des sensibilités. À travers ces pratiques, ne s'affirme pas seulement un désir de pouvoir continuer à faire des films en Super 8, en 16 ou en 35 mm, mais aussi de contester le modèle industriel de l'usine pour lui substituer des modes d'organisation jugés plus pertinents, comme avait déjà pu le faire Dziga Vertov par exemple, dans un autre contexte, au milieu des années 1930¹⁰. À travers le retour à des procédés anciens, ou la refabrication de machines de prise de vues disparues, ces cinéastes ne se contentent pas de réinventer l'eau chaude, mais ils remontent au point de bifurcation historique où les impératifs de progrès et de standardisation industrielle ont conduit à l'arrêt de procédés qui n'avaient pas été entièrement explorés, ou trop vite abandonnés, entreprenant ainsi une forme de rétro-histoire qui permet d'envisager des possibles jamais advenus. À travers l'invention de machines originales ou le détournement de dispositifs existants, ils repensent plus largement les rapports entre ingénierie – mise au service d'un projet spécifique – et bricolage – comme aire de jeu ouverte à toutes les potentialités et toutes les dérives dans le temps long. Enfin, à travers le modèle du jardin, c'est toute une façon de penser non seulement la question de l'empreinte écologique du cinéma qui s'invente, mais plus largement, toute une façon de repenser la fabrication des films d'un point de vue écosystémique, engageant la question de la mutualisation des espaces, des machines et des savoir-faire, de la répartition des tâches ou des rapports dans le travail.

¹⁰ Dziga Vertov, « Proposition de l'auteur-réalisateur Dziga Vertov pour l'organisation d'un laboratoire de création » [1936], *Le ciné-œil de la révolution. Écrits sur le cinéma*, Vienne/Dijon, Österreichisches Filmmuseum/Les presses du réel, 2019, p. 522 : « La proposition d'organiser un laboratoire de création [...] a été suscitée par le besoin de mettre fin au gaspillage de force et de temps, par la nécessité d'instituer un ordre raisonnable dans tous les processus de notre activité non standardisée, d'organiser convenablement notre base technique, de trouver un rythme de travail, d'éliminer tous les obstacles qui s'opposent à la réalisation de la tâche fixée. Le laboratoire a pour but de nous permettre d'organiser convenablement notre travail. »

Renvoyant à première vue à la sphère des activités domestiques davantage qu'à la création artistique au sens noble du terme, cuisiner, bricoler et jardiner¹¹ constituent pourtant aujourd'hui trois grands types de gestes mineurs, qui structurent les pratiques argentiques au sein des laboratoires. Le mineur, écrit Erin Manning, « est une force qui traverse [l'organisation de type majeur], déstabilise son intégrité structurelle et problématise ses principes normatifs¹². » Ces verbes renvoient donc simultanément à des principes heuristiques – faire du cinéma comme on cuisine, comme on bricole ou jardine – et à des actions tout à fait concrètes et pragmatiques, qui rendent les films possibles tout en s'incarnant à travers eux. Il n'est évidemment pas possible ici d'en rendre compte de façon exhaustive ou même un tant soit peu complète ; aussi renverra-t-on pour chacun d'eux à un ou deux exemples plus précis, qui permettront de mettre en lumière la façon dont chacun de ces gestes de cinéma met en jeu la création collective dans les pratiques expérimentales, et la façon dont la transition numérique en a rebattu les cartes.

Cuisiner

Développer un film argentique de façon artisanale, tirer soi-même une copie en laboratoire, sont des pratiques qui renvoient de manière assez évidente à l'imaginaire d'une cuisine filmique. Dans l'histoire du cinéma expérimental, certains discours en témoignent directement et concrètement, comme les nombreuses conférences données par Peter Kubelka depuis la fin des années 1960 sur la cuisine comme forme d'art¹³, ou les considérations techniques très précises fournies jadis par Hollis Frampton sur ce qu'il appelait les « paramètres du traitement¹⁴ » et le rôle qu'y tiennent les éléments organiques entrant dans la composition des émulsions. La pratique de certains cinéastes comme Olivier Fouchard, Jürgen Reble, Louise Bourque ou Carl Brown a souvent été comparée à la sphère de l'alchimie¹⁵, mais ces entreprises

¹¹ On pourrait aussi ajouter le geste de coudre, que je ne traiterai pas ici par manque de temps, et parce qu'il entre moins directement en résonance avec les pratiques de laboratoire.

¹² Erin Manning, *Le Geste mineur*, op. cit., p. 9.

¹³ Voir à ce sujet le documentaire de Martina Kudláček *Fragments of Kubelka* (2012).

¹⁴ Hollis Frampton, « Les paramètres du traitement » [1976], *1895*, n° 87, printemps 2019, p. 13-33. Je me permets également de renvoyer à l'analyse que j'ai faite de ce texte sous l'angle de la cuisine : Éric Thouvenel, « Développer, cuisiner, résister. Écosystèmes filmiques selon Hollis Frampton », *Hors Champ*, avril 2019. Dernière consultation le 16 février 2022. [En ligne]. URL : <https://horschamp.qc.ca/article/dvelopper-cuisiner-rsister>.

¹⁵ Voir notamment Olivier Schefer, « Cinéma expérimental et nature naturaliste – Imaginaire romantique du devenir naturel », dans Rodolphe Olcèse et Vincent Deville (dir.), *L'art tout contre la machine*, op. cit., p. 21-30 ; et André Habib, « À propos de trois "alchimistes" de la

de contestation des « bonnes pratiques », visant à modifier les températures de développement, la composition ou l'ordre des bains, dessinent aussi une communauté d'imaginaires entre l'ordre de la conversion alchimique de la matière et la cuisine des images, comme en atteste l'emploi du champ lexical culinaire par des cinéastes qui identifient littéralement leurs recherches techniques à des « recettes¹⁶ ».

Si la métaphore de la cuisine n'y est pas convoquée de manière directe, on pourrait tout de même en dire autant des recherches collectives qui ont été menées ces dernières années dans le cadre des séminaires nomades dits « Maddox¹⁷ », autour de la fabrication artisanale d'émulsions sensibles. La première session de ce séminaire eut lieu à l'automne 2014 dans les locaux de L'Abominable à La Courneuve – eux-mêmes situés dans d'anciennes cuisines municipales –, et regroupait plusieurs cinéastes qui s'étaient déjà intéressés de près à ces questions, parmi lesquels la Néerlandaise Esther Urlus, les Français Nicolas Rey et Guillaume Ferry, les États-Uniens Kevin Rice et Robert Schaller, ou encore les Canadiens Alex McKenzie et Lindsay McIntyre. Les suivantes furent organisées au laboratoire MTK à Grenoble en 2016, puis à Rotterdam, au laboratoire Filmwerkplaats, en 2018.

Les questions, ou les problèmes, se présentaient sur deux fronts principaux. D'une part, il s'agissait de retrouver des formules chimiques permettant de générer la solution contenant à la fois les cristaux d'halogénure d'argent et la gélatine, à travers un processus complexe de « maturation » impliquant des étapes successives de réchauffement et de refroidissement. D'autre part, il s'agissait d'imaginer des systèmes techniques et un protocole permettant

pellicule : Aura, destruction et reproductibilité numérique », *Hors Champ*, juillet 2008. Dernière consultation le 16 février 2022. [En ligne]. URL : <https://horschamp.qc.ca/article/aura-destruction-et-reproductibilit-numrique>.

¹⁶ Helen Hill, *Recipes for Disaster – a handcrafted film cookbooklet*, autoédition, 2001. Steven Woloshen, *Recipes for reconstruction – The Cookbook for the Frugal Filmmaker*, Montréal, Steven Woloshen/Scratchatopia Books, 2010.

¹⁷ En hommage à Richard Leach Maddox (1816-1902), physicien anglais qui mit notamment au point, en 1871, le procédé de photographie au gélatinobromure d'argent. La formule de ce procédé, publiée volontairement par Maddox dans le *British Journal of Photography* sans dépôt de brevet, sera notamment reprise par George Eastman pour la mise au point de la méthode au collodion humide. Sur les séminaires Maddox, voir la série de trois articles publiés par Noélie Martin sous le titre « Pratique des émulsions artisanales » I, II et III. Dernière consultation le 16 février 2022. [En ligne]. URL : <http://www.lafuriaumana.it/index.php/66-archive/lfu-33/767-noelie-martin-pratique-des-emulsions-artisanales> ; <http://www.lafuriaumana.it/index.php/68-archive/lfu-35/850-noelie-martin-pratique-des-emulsions-artisanales> ; <http://www.lafuriaumana.it/index.php/69-archive/lfu-36/884-noelie-martin-pratique-des-emulsions-artisanales-iii>.

l'application de l'émulsion sur le support¹⁸, de manière stable, adhésive et uniforme. Concernant les choix de composition des émulsions, les participants ont notamment exploré des possibilités visant à obtenir des émulsions orthochromatiques et panchromatiques, à recréer une émulsion selon le procédé couleur autochrome, ou encore à ajouter différents sensibilisateurs afin d'augmenter une photosensibilité initialement très faible¹⁹ [Ill. 1 à 4].



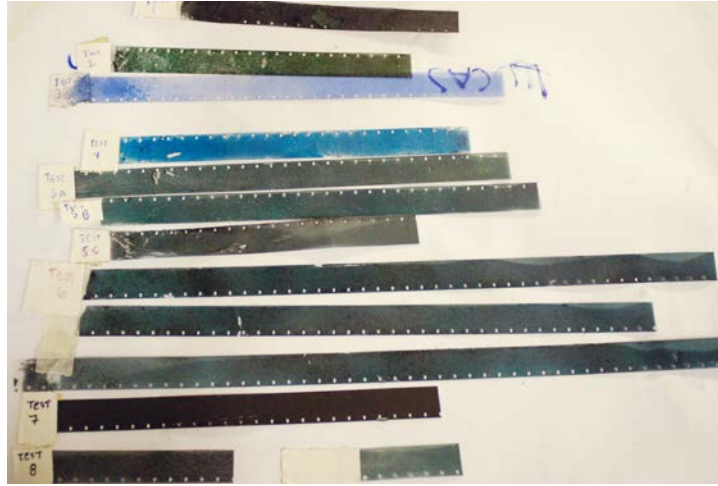
Ill. 1 : Film-test avec émulsion orthochromatique. Séminaire Maddox III, MTK, Grenoble, 2016



Ill. 2 : Constitution des groupes de travail.
Séminaire Maddox IV, Filmwerkplaats, Rotterdam, 2018. Photo : Noélie Martin

¹⁸ Mariya Nikiforova, « Laboratoires photochimiques indépendants. Politique, technique, esthétique », mémoire de Master 2 en études cinématographiques et audiovisuelles, sous la direction de Nicole Brenez, Université Sorbonne-Nouvelle – Paris 3, 2016, p. 61 : « Pour le moment, le support utilisé est de l'amorce transparente ou de la pellicule à laquelle on a [préalablement] retiré l'émulsion, car toutes les deux possèdent déjà la couche substratante qui facilite l'adhésion de la nouvelle émulsion. »

¹⁹ *Ibid.*, p. 62.



Ill. 3 : Échantillons de tests Autochrome. Différents colorants ont été utilisés. Séminaire Maddox IV, Filmwerkplaats, Rotterdam, 2018. Photo : Noélie Martin



Ill. 4 : Test Autochrome visionné sur table de montage. Séminaire Maddox IV, Filmwerkplaats, Rotterdam, 2018. Photo : Noélie Martin

D'un point de vue plus strictement « mécanique », les difficultés étaient nombreuses également, puisque, outre la question du lavage et de la stabilisation de l'émulsion, du découpage et de la perforation du support vierge – qui reste sans doute un horizon difficilement atteignable à l'échelle artisanale –, l'un des problèmes immédiats était celui du couchage de l'émulsion liquide sur le support, généralement du 16 mm. Sur ce point, les participants imaginèrent ou perfectionnèrent plusieurs dispositifs artisanaux

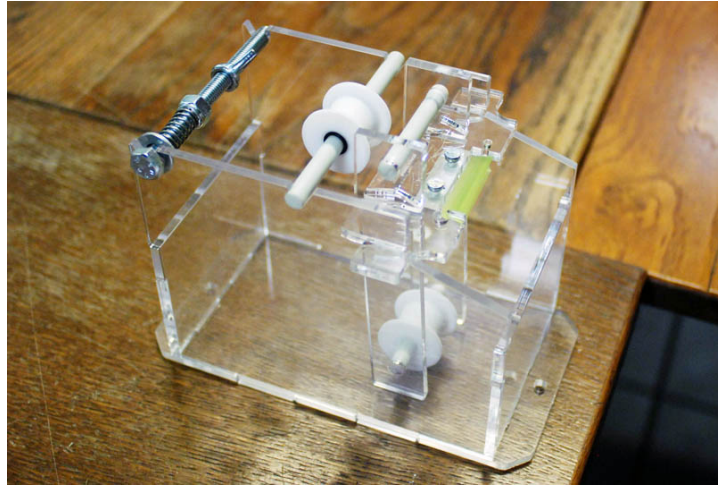
pour pallier l'utilisation de pinceaux, d'éponges ou de pulvérisateurs, jugés peu satisfaisants. Mentionnons entre autres la « MiniMadBox » élaborée lors du séminaire de 2016 à partir d'une raclette à vitre appareillée à un simple bidon plastique, et perfectionnée par Kevin Rice pour le séminaire suivant en recourant à des matériaux pourvus de propriétés spécifiques, « compatibles avec les chimies employées (chimiquement résistants, inertes, imperméables à l'eau, rigides, transparents) » et permettant d'obtenir « un instrument accessible, portatif, simple d'utilisation pour les praticiens²⁰ » tout en restant peu coûteux. Il faut donc souligner ici, à rebours d'une lecture possiblement passiviste de ces pratiques, la dimension d'emblée collective des travaux²¹ mais aussi l'utilisation récurrente de technologies récentes comme les imprimantes 3D ou la découpe au laser, qui ont permis la fabrication de la « MiniMadBox » dans sa seconde version à partir d'un fichier numérique, en particulier pour la conception des rouleaux d'entraînement du support situés à l'intérieur du dispositif [Ill. 5 et 6].



Ill. 5 : « MiniMadBox » version 1, machine fabriquée pour couler l'émulsion sur support film vierge, plastique, raclette à vitre, fil de fer.
Séminaire Maddox III, MTK, Grenoble, 2016. Photo : Noémie Martin

²⁰ Noémie Martin, « Pratique des émulsions artisanales II », art. cité.

²¹ Pour ne pas trop idéaliser non plus cet élan collectif, Noémie Martin évoque dans son travail les tensions qui ont aussi traversé les participants au séminaire Maddox, menant à la formation de deux « groupes » dont les objectifs ont pu se révéler sensiblement différents.



Ill. 6 : « MiniMadBox » version 2, machine fabriquée pour coucher l'émulsion sur support film vierge, acrylique, fibre de verre, inox, téflon, caoutchouc. Séminaire Maddox IV, Filmwerkplaats, Rotterdam, 2018. Photo : Noélie Martin

Les difficultés techniques qui se présentaient à ces cinéastes cherchant à fabriquer leurs propres émulsions étaient donc nombreuses, et nécessitaient un assez haut niveau de compétences, qui a pu être obtenu par la mise en commun des savoirs et des expériences, mais aussi par la mise en œuvre de leurs hypothèses à travers des protocoles techniques facilités par les technologies numériques. Si ces pratiques ont été minutieusement documentées ces dernières années, elles demeurent néanmoins extrêmement marginales, même dans le champ du cinéma expérimental où la grande majorité des cinéastes continue de réaliser des films en utilisant les émulsions proposées par l'industrie. Ces expériences fournissent toutefois des enseignements précieux sur ce qui anime la démarche des cinéastes. Celle-ci ne relève en effet pas seulement d'une cuisine filmique, mais aussi d'une forme d'archéologie, puisqu'il s'agit de retrouver des formules chimiques ou des solutions pratiques – littéralement, des recettes – qui ont été souvent oubliées, ou rendues peu accessibles par les politiques successives de brevets qui protègent les méthodes de fabrication industrielles²². S'il s'agit bien de collecter des méthodes pour maintenir vivant un ensemble de savoir-faire lié aux technologies argentiques

²² À ce titre, l'ouvrage d'Esther Urlus *Re:Inventing the Pioneers* constitue une bonne synthèse des informations glanées dans une multitude de manuels du XIX^e et du XX^e siècles. Esther Urlus, *Re:Inventing The Pioneers. Film Experiments on Handmade Silver Gelatin Emulsion and Color Methods*, autoédition, s.d. Dernière consultation le 16 février 2022. [En ligne]. URL : <https://estherurlus.hotglue.me/d-i-y>.

face au spectre de leur possible disparition, il s'agit aussi, plus profondément peut-être, de retourner à l'origine de ces pratiques pour proposer des expériences de bifurcation dans lesquelles la démarche de rétro-ingénierie rencontrerait celle d'une archéologie spéculative des pratiques filmiques.

La fabrication artisanale d'émulsions ne permet donc pas seulement de retrouver des savoirs enfouis. Il ne s'agit pas de tenter un alignement – illusoire – sur les standards techniques élaborés au sein de l'industrie, mais plutôt de réinterroger, à travers ces pratiques, le sens et les enjeux de l'activité humaine qui consiste à « faire des films ». Si les films tournés à partir d'émulsions artisanales demeurent en effet très exposés à toutes sortes d'aléas et de difficultés qui rendent difficile la maîtrise du résultat final, notamment pour ce qui est de la fabrication d'une émulsion couleur, les cinéastes insistent néanmoins sur le rôle plus décisif encore du processus à travers lequel ils ont tenté de donner naissance aux images, et qui les a encouragés à trouver la signification de leur travail dans leur démarche, plus que dans ses « résultats ». Ou, pour le dire, autrement, à voir dans cette démarche elle-même le résultat concret de leur travail collectif, puisqu'à travers elle s'est construit un faisceau d'inventions techniques, de réflexions épistémologiques et d'engagements éthiques dont ces images portent un témoignage direct. Conçus dans un esprit de curiosité et de partage, diamétralement opposé à la logique du dépôt de brevet et du secret industriel, les séminaires Maddox ont mis en œuvre une politique quasi systématique de mise en commun des savoirs et des expériences, de divulgation des sources et des résultats²³, entérinant d'une certaine manière le parallèle entre traitement chimique et traitement culinaire, le laboratoire et la cuisine comme espaces communs et partagés.

Bricoler

Que ce soit par nécessité ou par vocation, l'histoire des laboratoires cinématographiques partagés est traversée par des rapports à l'invention technique qui invitent à y pratiquer le cinéma sous le sceau du bricolage, là encore conçu comme activité collective, ou visant un usage mutualisé. Au

²³ Chris Gehman, « Toward Artisanal Cinema: A Filmmakers' Movement », dans Scott MacKenzie et Janine Marchessault (dir.), *Process Cinema – Handmade Film in the Digital Age*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2019, p. 180 : « While individual artists may keep certain “secret recipes” to themselves, the general ethic in this community is one of skills-sharing and the widespread dissemination of available knowledge. As Esther Urlus writes on her website, [...] “to be able to resurrect the art, science and craft of silver gelatin emulsions we need to experiment freely and share openly... Let's not keep any secrets! These (chemical) recipes, celluloid experiments and emulsion extras should be absolutely public”. »

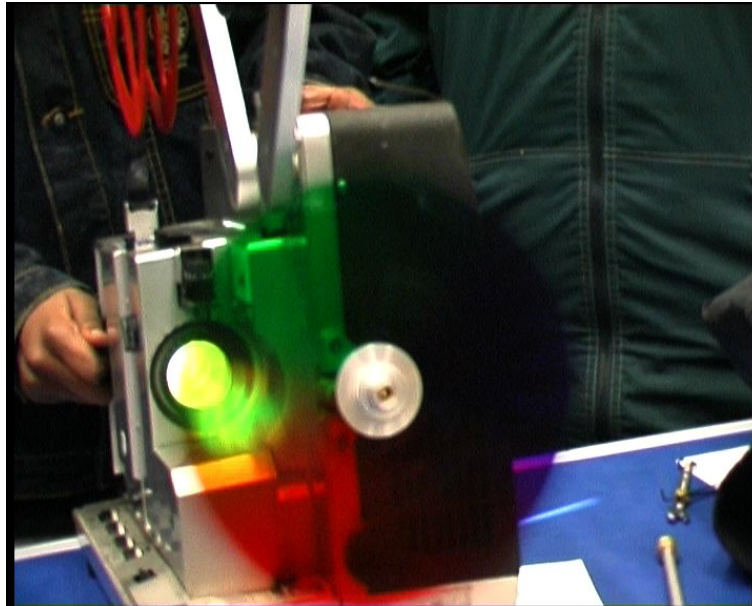
même titre que la cuisine, on peut entendre ce substantif comme une vague métaphore, mais on peut aussi envisager de prendre ce geste mineur très au sérieux, en considérant le bricolage comme une forme de rationalité spécifique. Penser la création cinématographique avec le bricolage ouvre ainsi un champ de réflexion très vaste, et d'une immense fécondité théorique et pratique, mais que l'on pourra seulement effleurer ici. Disons brièvement que dans le sillage des réflexions pionnières de Claude Lévi-Strauss, Michel de Certeau, et d'autres après eux²⁴, on peut identifier plusieurs manières de penser la fabrication du film à partir du cadre épistémologique que fournit cette pratique concrète, et les enjeux qu'elle soulève.

En premier lieu, bricoler signifie constituer une aire de jeu, c'est-à-dire un cadre, flottant au besoin, à l'intérieur duquel il sera possible d'être ouvert à l'indétermination, à l'imprévu, à l'erreur, à l'adaptation et au hasard, et qui institue simultanément un ensemble de possibles techniques et esthétiques. C'est en ce sens que le bricolage doit être pensé en relation à l'ingénierie, qui met plutôt en œuvre des savoirs et des moyens en vue d'un projet déterminé, dans la perspective de ce que Gilbert Simondon a appelé une « technicité ouverte²⁵ ». Le bricolage et l'ingénierie ne sont pas des modèles étanches qui s'excluent mutuellement : ils constituent plutôt des pôles complémentaires, entre lesquels tend la pratique des cinéastes, qu'ils travaillent dans les modestes laboratoires argentiques partagés ou au sein des studios de production les plus « innovants ». Si l'on rencontre sans doute davantage de bricoleurs « purs » chez les cinéastes expérimentaux que chez les « professionnels », c'est parce qu'ils se laissent porter plus volontiers au gré des dérives de leur travail, ce que ne permettent évidemment pas les contraintes d'un environnement de production dont les coûts obligent à la rentabilité et, par conséquent, à l'adoption de procédures normées et de calendrier rigoureux. Certains films expérimentaux nécessitent cependant des démarches qui relèvent, en partie au moins, de l'ingénierie. C'est le cas – notoire – du dispositif de prise de vues sophistiqué conçu par l'ingénieur de l'ONF Pierre Abeloos pour le tournage de *La Région centrale* de Michael Snow, en 1971. C'est le cas également de certaines

²⁴ Voir notamment Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962 ; Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1980 ; Pierre-François Dupont-Beurier, *Petite philosophie du bricoleur*, Toulouse, Milan, 2006 ; Françoise Odin et Christian Thuderoz (dir.), *Des mondes bricolés ? Arts et sciences à l'épreuve de la notion de bricolage*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2010.

²⁵ Gilbert Simondon, « Psychosociologie de la technicité » [1961], *Sur la technique (1953-1983)*, Paris, Presses universitaires de France, 2014, p. 27-129 ; et Benoît Turquety, « Il faut ouvrir les machines – L'épistémologie des médias avec Gilbert Simondon », dans Laurent Le Forestier, Gilles Mouëllic et Benoît Turquety (dir.), *Écrans*, n° 13, « Techniques et machines de cinéma, objets, gestes, discours », 2020, p. 25-40.

démarches de rétro-ingénierie, comme dans le cas des fabrications d'émulsions artisanales déjà évoquées, ou encore dans celui de la caméra Bolex 16 mm modifiée par Nicolas Rey et Christophe Goulard autour de 2002, pour l'équiper d'un système de prise de vues fonctionnant sur le principe du Kinémacolor, dispositif d'enregistrement des couleurs mis au point initialement par George Albert Smith au début du XX^e siècle²⁶. L'arrivée de Christophe Goulard au sein du laboratoire L'Abominable en 2001 avait en effet permis de trouver des solutions concrètes pour réhabiliter des machines défectueuses – notamment des développeuses –, puis de fabriquer ce dispositif de Kinémacolor [Ill. 7] pourvu de filtres vert et rouge disposés devant l'objectif, d'abord dans le cadre d'un atelier scolaire, et utilisé ultérieurement par Nicolas Rey pour son long métrage *Schuss !* (2005)²⁷ [Ill. 8 à 11].



Ill. 7 : Kinémacolor conçu par Christophe Goulard et Nicolas Rey à L'Abominable, 2002

²⁶ Sur le principe du Kinémacolor, voir Benoît Turquety, « Cinéma, couleur, mouvement. Kinémacolor et abstraction », *EU-topias*, vol. 1-2, 2011, p. 25-37.

²⁷ Voir Éric Thouvenel et Carole Contant, « La véritable clé, c'est d'avoir un outil – Entretien avec Nicolas Rey », *Fabriques du cinéma expérimental*, Paris, Paris Expérimental, 2014, notamment p. 101 et 107.



III. 8 : *Schuss !* (Nicolas Rey, 2005)



III. 9 : *Schuss !* (Nicolas Rey, 2005)



Ill. 10 : *Schuss !* (Nicolas Rey, 2005)



Ill. 11 : *Schuss !* (Nicolas Rey, 2005)

Telles qu'elles sont menées et approfondies au sein des laboratoires depuis une trentaine d'années, les pratiques de bricolage permettent donc de maintenir, de réparer ou, parfois, de fabriquer des machines, dont l'usage ne sera pas forcément immédiat, mais qui constituent un stock mis à disposition de celles et ceux qui voudront un jour les utiliser, sans toujours savoir à

l'avance ce qu'ils en feront²⁸. Dans cette configuration, le paradigme du bricolage est profondément lié à la question des idiosyncrasies des objets techniques et des pratiques artistiques. Il concerne tout à la fois des technologies, des gestes et des formes qui sont extrêmement singuliers, et qui n'ont vocation à être ni répétés, ni généralisés. Les cinéastes qui s'inscrivent dans de telles démarches sont donc liés par des pratiques différentes, mais qui ont en partage cette différence elle-même. Leur solidarité s'ancre dans ce que l'on pourrait appeler des singularités partagées. Plus largement, le cadre épistémologique du bricolage permet aussi d'interroger les fonctions et les limites de la pensée du cinéma comme achèvement ou « perfection » technique, et donc, du cinéma comme art technique en tant que tel. En effet, l'idée même d'une industrie du cinéma fondée sur la division des tâches, sur l'organisation du travail et des compétences au service d'un projet plus vaste, appelle nécessairement un ensemble de méthodes et un rapport à la technique dans lesquels l'innovation est fondée sur la rationalité et la systémativité. Ou plutôt, les formes de rationalité qui prévalent dans l'industrie sont systématiques, organisées, hiérarchisées, et elles tendent vers l'idée d'une efficacité du travail en vue d'un produit fini (le film), qui doit être aussi « parfait » que possible. Cette manière de procéder a produit, et elle continuera sans doute de produire, de très grands films, et cela n'aurait pas grand sens d'en juger la valeur esthétique, comparativement aux films expérimentaux. Mais il importe, pour mieux comprendre ces derniers – et peut-être éviter de les juger à l'emporte-pièce –, de saisir la logique qui est à l'œuvre dans leur élaboration. En bref, faire acte de bricolage en cinéma implique donc d'accepter l'idée qu'un film, ou une suite de films, pourra être montré (et vu) comme un *work in progress* ou, plus radicalement, comme quelque chose qui n'est pas « fini » ou « abouti », et ne le sera peut-être jamais.

Jardiner

L'une des caractéristiques des travaux menés au sein de la LFMC dès le début des années 1970, et plus largement, de tout un pan des pratiques filmiques expérimentales de cette époque, est liée à l'attention soutenue que les cinéastes ont pu porter à la dimension écologique de leurs projets de films,

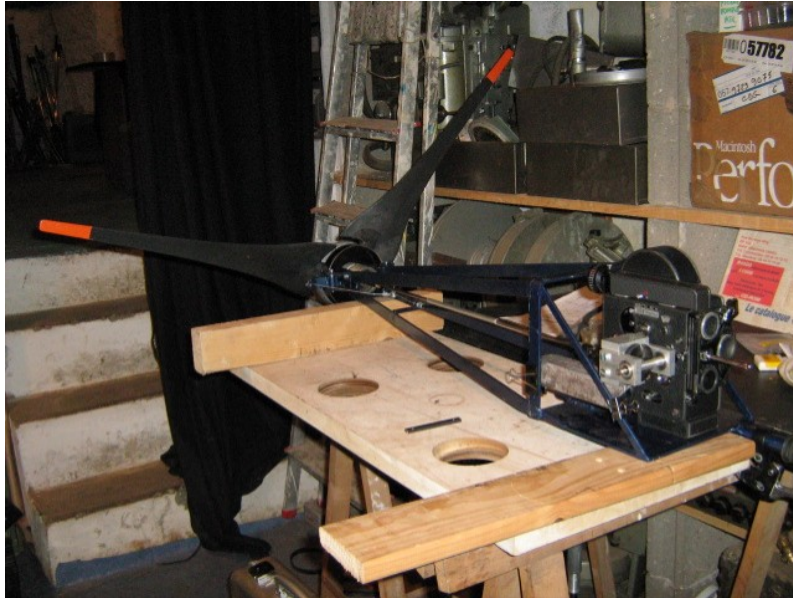
²⁸ Sur ce sujet, et dans une optique typique à la fois de l'éthique des laboratoires et du « web participatif », il est intéressant de consulter les fiches techniques élaborées au fil des quinze numéros de *L'Ébouillanté*, fanzine publié à tour de rôle par différents laboratoires entre 1995 et 1999 ; ou, aujourd'hui, celles que l'on trouve sur le site du réseau international Filmlabs, et notamment l'encyclopédie participative « Wikipelloche ». Dernière consultation le 16 février 2022. [En ligne]. URL : <https://www.filmlabs.org/wiki/fr/start>.

articulant le désir de montrer les formes de la nature avec celui des formes d'enregistrement qui en rendraient compte. En témoignent notamment des œuvres aussi essentielles que celles de James Benning ou de Peter Hutton aux États-Unis, de Rose Lowder en France, ou encore de Chris Welsby au Royaume-Uni, toutes entamées il y a près d'un demi-siècle, et patiemment menées pendant des décennies. Membre de la coopérative de Londres, Chris Welsby avait élaboré entre 1972 et 1974 une série de films²⁹ réalisés à partir de protocoles de tournage incluant plusieurs caméras 16 mm fixées sur trépied, et reliées à de petits moulins à vent de sa fabrication, ainsi qu'à des anémomètres qui déterminaient tantôt la direction dans laquelle les caméras allaient effectuer des panoramiques, tantôt le déclenchement ou l'arrêt, l'accélération ou le ralentissement du mécanisme d'obturation [Ill. 12]. C'est un principe voisin que Nicolas Rey et Christophe Goulard reprendront près de quarante ans plus tard en mettant au point le Zephirama, caméra éolienne utilisée sur le tournage de *autrement, la Molussie* (Nicolas Rey, 2012), un film inspiré d'un texte de l'écrivain allemand Günther Anders, qui avait été par ailleurs l'un des pionniers de l'écologie politique [Ill. 13 à 17].

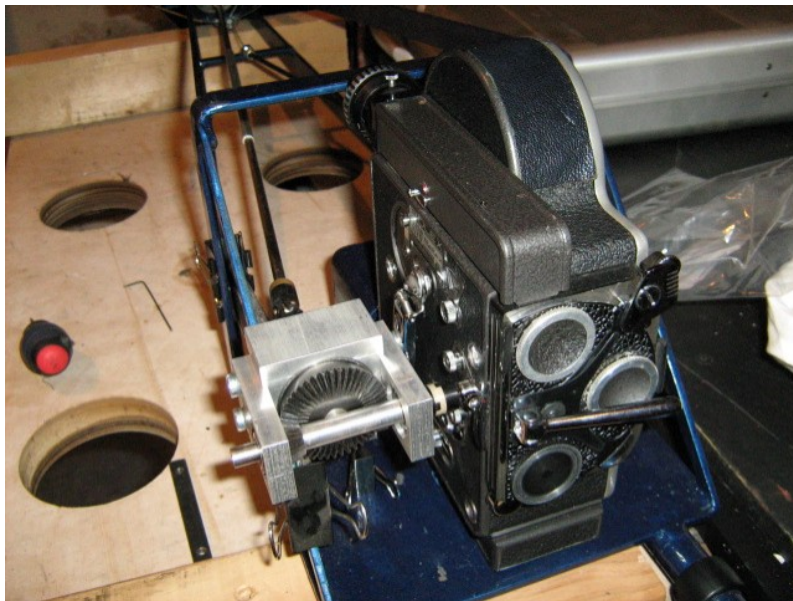


Ill. 12 : Tournage de *Wind Vane* (Chris Welsby, 1972). Photo : Chris Welsby

²⁹ Notamment *Windvane* (1972), *Windmill Two* (1973), *Wind Mill Three* et *Anemometer* (1974).



Ill. 13 : Le Zephirama utilisé sur le tournage de *autrement, la Molussie* (Nicolas Rey, 2012)



Ill. 14 : Le Zephirama utilisé sur le tournage de *autrement, la Molussie* (Nicolas Rey, 2012)



Ill. 15 : Le Zephirama utilisé sur le tournage de *autrement, la Molussie* (Nicolas Rey, 2012)



Ill. 16 : Le Zephirama utilisé sur le tournage de *autrement, la Molussie* (Nicolas Rey, 2012)

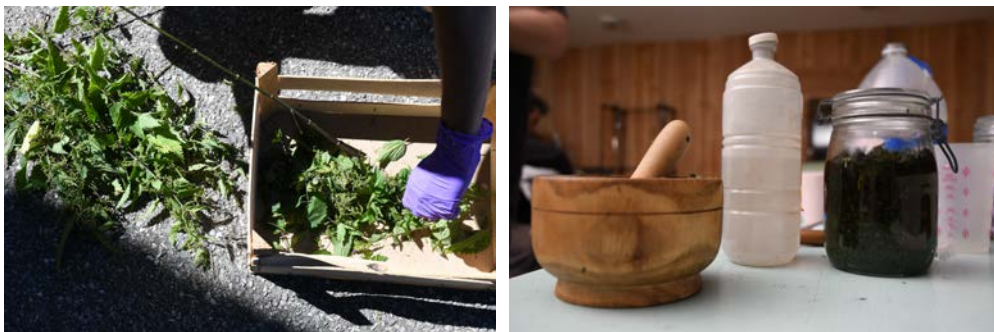


Ill. 17 : Le Zephirama utilisé sur le tournage de *autrement, la Molussie* (Nicolas Rey, 2012)

Si la transition numérique a permis aux laboratoires de développer des communautés d'intérêt autour de la cuisine et du bricolage des images sur une large échelle géographique, elle a aussi favorisé l'extension d'une réflexion approfondie et collective sur l'écologie des formes et des pratiques filmiques³⁰, qui existait depuis plusieurs décennies mais qui a pris ces dernières années un tour à la fois plus urgent, et plus résolu. Très largement occultée jusqu'ici par l'histoire du cinéma et particulièrement en contexte industriel, la question de l'empreinte écologique du développement des films n'a pas disparu pour autant avec la chute de la production des stocks d'émulsions argentiques. Les cinéastes qui tiennent aujourd'hui à continuer d'employer le médium film se demandent ainsi souvent quelles solutions trouver pour minimiser l'impact écologique de leur travail, dans une démarche que l'on qualifie généralement d'« eco-processing ». Depuis une dizaine d'années environ, le réseau

³⁰ La bibliographie concernant ce qu'on nomme aujourd'hui l'approche « écopoétique » dans le champ du cinéma est très vaste, et en pleine expansion. On se bornera donc ici à en donner une référence pionnière, et deux plus récentes : Scott MacDonald, *The Garden in the Machine – A Field Guide to Independent Films about Place*, Berkeley, University of California Press, 2001 ; Gaspard Delon, Charlie Hewison et Aymeric Pantet (dir.), *Écocritiques – Cinéma, audiovisuel, arts*, Paris, Hermann, « Cahier textuel », 2023 ; Sophie Lécole Solnychkine et Camille Prunet (dir.), « Végéter – Une écologie des formes à partir du végétal », *La Furia Umana* n° 37. Dernière consultation le 16 février 2022. [En ligne]. URL : <http://www.lafuriaumana.it/index.php/70-archive/lfu-37>.

international des laboratoires Filmlabs a notamment permis d'agréger plusieurs efforts individuels ou collectifs consistant à mettre au point des procédés de développement sans agents polluants, notamment à base de grassenol, de caffenol de pomme de terre ou de vin, de vitamine C, de soda, ou encore de fleurs, de fruits et légumes pour obtenir des solutions de développement, de fixage ou de teintage des images³¹ [Ill. 18 à 25]. Un laboratoire situé dans l'Ontario au Canada, l'Independent Imaging Retreat ou « Film Farm », a notamment accueilli ces dernières années des cinéastes qui y ont mené des ateliers autour du « phyto-développement », et le terrain adjacent est de plus en plus utilisé pour y faire pousser des plantes qui ont été spécifiquement choisies pour être utilisées dans les processus de développement ou de teintage : magnolias, jacinthes, hortensias, jonquilles, rhododendrons, origan, rose, menthe, échinacées, ail, noix ou tournesol par exemple³². Sur un front adjacent, des recherches sont en cours pour essayer d'obtenir des procédés de fabrication d'émulsions « véganes », qui ne recourraient pas à l'utilisation de gélatines animales. Néanmoins comme le rappelait déjà Hollis Frampton dans les années 1970, concevoir une émulsion souple, solide et chimiquement fiable sans recourir à ce type de gélatine reste pour l'instant un horizon difficilement atteignable³³.

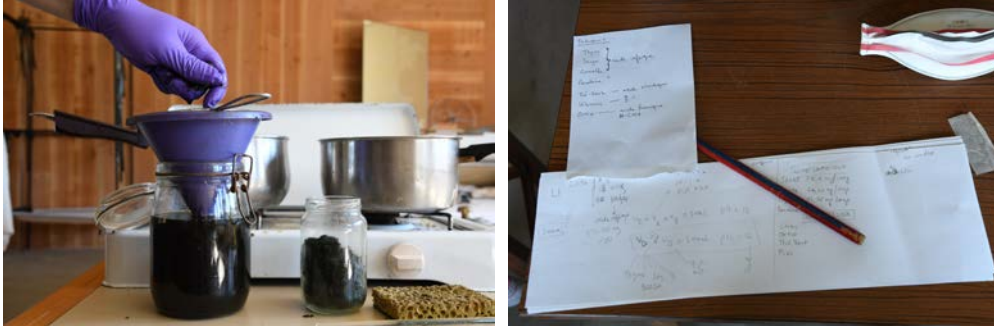


Ill. 18 et 19 : Recherches pour la mise au point d'un révélateur à base d'orties cendrées par Clizia Centorrino, Joyce Lainé, Lucie Leszez, Jacopo Rasmì, Marco Alfonso, été 2020.
Photos : Atelier MTK

³¹ Sur ce sujet, voir notamment Kathryn Ramey, *Experimental Cinema – Break the Machine*, New York, Focal Press, 2016, p. 197-216 ; Kim Knowles, *Experimental Film and Photochemical Practices*, Palgrave MacMillan, 2020, p. 137-184 ; Karel Doing (dir.), *Phytography, op. cit.*

³² Voir Kim Knowles, *Ibid.*, p. 172-175 ; Philip Hoffman, « Vulture Aesthetics: Process Cinema at the Film Farm », dans Luisa Greenfield, Deborah S. Phillips et al. (dir.), *Film in the Present Tense. Why Can't we Stop Talking about Analogue Film?*, Berlin, Archive Books, 2018, p. 37-45.

³³ Hollis Frampton, « Les paramètres du traitement », art. cité, p. 16-17.



Ill. 20 et 21 : Recherches pour la mise au point d'un révélateur à base d'orties cendrées par Clizia Centorrino, Joyce Lainé, Lucie Leszez, Jacopo Rasmi, Marco Alfonso, été 2020.
Photos : Atelier MTK



Ill. 22 et 23 : Recherches pour la mise au point d'un révélateur à base d'orties cendrées par Clizia Centorrino, Joyce Lainé, Lucie Leszez, Jacopo Rasmi, Marco Alfonso, été 2020.
Photos : Atelier MTK.



Ill. 24 : Recherches pour la mise au point d'un révélateur à base d'orties cendrées par Clizia Centorrino, Joyce Lainé, Lucie Leszez, Jacopo Rasmi, Marco Alfonso, été 2020.
Photos : Atelier MTK



Ill. 25 : Recherches pour la mise au point d'un révélateur à base d'orties cendrées
par Clizia Centorrino, Joyce Lainé, Lucie Leszez, Jacopo Rasmi, Marco Alfonso, été 2020.
Photos : Atelier MTK

Ces préoccupations écologiques, et les pratiques auxquelles elles donnent lieu, sont en tout cas intéressantes parce qu'elles rejoignent là encore, d'une autre manière, les modes d'organisation collectifs et mutualisés que l'on rencontre au sein des laboratoires contemporains. Elles participent ainsi de ce que j'avais proposé d'appeler ailleurs un « troisième âge » du cinéma expérimental, structuré par un paradigme qui n'est plus celui des avant-gardes (marqué par le modèle de la « pyramide spirituelle » proposé par Kandinsky), ni celui des rapports antagonistes entre la marge et le centre, mais un paradigme précisément écosystémique, dans son fonctionnement concret comme dans les formes auxquelles il donne lieu.

Il faudrait bien sûr prendre davantage de temps pour déplier véritablement les enjeux de ces pratiques, expliquer en détail leur fonctionnement, et montrer plus précisément l'impact qu'elles ont sur les formes filmiques contemporaines. Mais on peut néanmoins essayer, pour conclure, de synthétiser leur apport en quelques points qui me semblent particulièrement importants.

Tout d'abord, en indiquant que les pratiques culinaires, bricoliques et écologiques dans le champ du film argentique laissent entrevoir une certaine idée de l'environnement comme quelque chose qui n'est pas seulement « ce que l'on filme », mais plutôt de l'environnement comme média, comme un lieu médial, lui-même producteur d'images ou d'une certaine disposition à produire des images³⁴.

Ensuite, que ces pratiques peuvent être prises aussi comme des invitations à penser autrement la manière de faire des films, et ce qu'on en attend. Il ne s'agit évidemment pas d'inciter tous les cinéastes à faire des films abstraits avec des machines bricolées, ni de les développer avec des décoctions de plantes ; mais plutôt de regarder vraiment ce que sont ces manières de faire, et ce qu'elles peuvent nous apprendre sur ce que pourrait être une organisation mutualisée et non-hiérarchique du travail, un rapport au temps non déterminé par des impératifs de rendement, et une relation différente à ce que l'on est censé attendre d'un film en termes de « résultat », en plaçant les enjeux du côté du moment et des conditions dans lesquels le film se fait, plutôt que du côté de son évaluation en tant que produit fini³⁵.

Les cuisiniers, les bricoleurs et les jardiniers ne nous disent pas comment il faudrait faire des films : ils indiquent des manières possibles d'envisager leur fabrication. Ils ne s'opposent pas à la transition numérique, mais demandent simplement de pouvoir continuer à travailler avec leur matériau de prédilection, parce que le médium film est pour eux un lieu d'invention et d'expérience qui ne concerne pas seulement les formes cinématographiques mais aussi, et plus profondément peut-être, les manières de vivre avec le cinéma. Les denrées qu'ils cultivent et qu'ils récoltent, qu'ils concoctent et qu'ils bricolent, ils ne les vendront sur aucun marché, ils n'en tireront aucun profit, ou très peu. Ils sont, ou ils cherchent à être, autonomes et autosuffisants, et leurs images, à cet égard, le sont aussi. C'est par et à travers leur activité qu'ils écrivent l'histoire du cinéma à leur manière, collectivement : une histoire discrète, une histoire palimpseste, une histoire qui ne laisse pas de traces, ou très peu : un cinéma de moindre empreinte. Il s'agit là, me semble-t-il, d'un mouvement profond, qui

³⁴ Gregory Zinman, « Echoes of the Earth: Handmade Film Ecologies », dans Scott MacKenzie et Janine Marchessault (dir.), *Process Cinema*, *op. cit.*, p. 115 : « John Durham Peters argues that rather than think of environments as sites of aesthetic reception, we can consider how “environments are media”, systems of mediation shaping human and non-human experience. »

³⁵ Pour un exemple d'une mise en œuvre concrète de ces principes, voir le beau texte publié récemment par Clizia Centorrino, Lucie Leszez et Joyce Lainé, « Les laboratoires argentiques indépendants entre créations et recherches. Dialogues », *La Furia Umana*, n° 42. Dernière consultation le 16 février 2022. [En ligne]. URL : <http://www.lafuriaumana.it/index.php/76-lfu-42/1075-clizia-centorrino-lucie-leszez-joyce-laine-les-laboratoires-argentiques-independants-entre-creations-et-recherches>.

n'a évidemment pas vocation à devenir un modèle dominant, mais qui ouvre des alternatives, et dont les principes résonnent aujourd'hui très fort avec ce que l'on peut attendre d'un monde dans lequel il serait peut-être possible d'imaginer d'autres règles pour fabriquer les films, et d'autres sensibilités pour les comprendre³⁶.



Bibliographie

- CENTORRINO Clizia, LESZEZ Lucie et LAINE Joyce, « Les laboratoires argentiques indépendants entre créations et recherches. Dialogues », *La Furia umana*, n° 42. Dernière consultation le 16 février 2022. [En ligne]. URL : <http://www.lafuriaumana.it/index.php/76-lfu-42/1075-clizia-centorrino-lucie-leszez-joyce-laine-les-laboratoires-argentiques-independants-entre-creations-et-recherches>.
- DE CERTEAU Michel, *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1980.
- DELON Gaspard, HEWISON Charlie et PANTET Aymeric (dir.), *Écocritiques – Cinéma, audiovisuel, arts*, Paris, Hermann, « Cahier textuel », 2023.
- DOING Karel (dir.), *Phytography*, autoédition, 2022.
- DUPONT-BEURIER Pierre-François, *Petite philosophie du bricoleur*, Toulouse, Milan, 2006.
- FRAMPTON Hollis, « Les paramètres du traitement » [1976], *1895*, n° 87, printemps 2019, p. 13-33.
- HABIB André, « À propos de trois “alchimistes” de la pellicule : Aura, destruction et reproductibilité numérique », *Hors Champ*, juillet 2008. Dernière consultation le 16 février 2022. [En ligne]. URL : <https://horschamp.qc.ca/article/aura-destruction-et-reproductibilite-numerique>.
- HILL Helen, *Recipes for Disaster – a handcrafted film cookbooklet*, autoédition, 2001.
- HOFFMAN Philip, « Vulture Aesthetics: Process Cinema at the Film Farm », dans Luisa GREENFIELD, Deborah S. PHILLIPS et al. (dir.), *Film in the*

³⁶ Pour l'aide qu'ils m'ont apportée, tous mes remerciements à Clizia Centorrino, Elio Della Noce, Joyce Lainé, Lucie Leszez, Noélie Martin, Nicolas Rey et Chris Welsby.

Present Tense. Why Can't we Stop Talking about Analogue Film?, Berlin, Archive Books, 2018, p. 37-45.

KNOWLES Kim, *Experimental Film and Photochemical Practices*, Palgrave MacMillan, 2020.

LECOLE SOLNYCHKINE Sophie et PRUNET Camille (dir.), « Végéter – Une écologie des formes à partir du végétal », *La Furia umana*, n° 37. Dernière consultation le 16 février 2022. [En ligne]. URL : <http://www.lafuriaumana.it/index.php/70-archive/lfu-37>.

LEVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

MACDONALD Scott, *The Garden in the Machine – A Field Guide to Independent Films about Place*, Berkeley, University of California Press, 2001.

MACKENZIE Scott et MARCHESSAULT Janine (dir.), *Process Cinema – Handmade Film in the Digital Age*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2019.

MANNING Erin, *Le Geste mineur*, Dijon, Les presses du réel, 2019 [2016].

MARTIN Noélie, « Pratique des émulsions artisanales » I, II et III. Dernière consultation le 16 février 2022. [En ligne]. URL : <http://www.lafuriaumana.it/index.php/66-archive/lfu-33/767-noelie-martin-pratique-des-emulsions-artisanales> ; <http://www.lafuriaumana.it/index.php/68-archive/lfu-35/850-noelie-martin-pratique-des-emulsions-artisanales> ; <http://www.lafuriaumana.it/index.php/69-archive/lfu-36/884-noelie-martin-pratique-des-emulsions-artisanales-iii>.

NIKIFOROVA Mariya, « Laboratoires photochimiques indépendants. Politique, technique, esthétique », mémoire de Master 2 en études cinématographiques et audiovisuelles, sous la direction de Nicole Brenez, Université Sorbonne-Nouvelle – Paris 3, 2016.

NOGUEZ Dominique, *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Paris Expérimental, 2010 [1979].

NOGUEZ Dominique, *Une renaissance du cinéma – Le cinéma « underground » américain*, Paris, Klincksieck, 1985.

ODIN Françoise et THUDEROZ Christian (dir.), *Des mondes bricolés ? Arts et sciences à l'épreuve de la notion de bricolage*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2010.

OLCESE Rodolphe et DEVILLE Vincent (dir.), *L'Art tout contre la machine – Usages et critiques des dispositifs mécaniques dans les arts visuels*, Paris, Hermann, 2021.

- RAMEY Kathryn, *Experimental Cinema – Break the Machine*, New York, Focal Press, 2016.
- RENARD Thierry, *Kinetica – Lieux d'expérimentations cinématographiques en Europe*, Vénissieux, La Passe du Vent, 2011.
- REY Nicolas, « Les laboratoires cinématographiques d'artistes, perspective historique ». Dernière consultation le 16 février 2022. [En ligne]. URL : <https://www.filmlabs.org/diffusion/ecrits/les-laboratoires-cinematographiques-d-artistes/>.
- SIMONDON Gilbert, « Psychosociologie de la technicité » [1961], *Sur la technique (1953-1983)*, Paris, Presses universitaires de France, 2014, p. 27-129.
- THOUVENEL Éric, « Développer, cuisiner, résister. Écosystèmes filmiques selon Hollis Frampton », *Hors Champ*, avril 2019. Dernière consultation le 16 février 2022. [En ligne]. URL : <https://horschamp.qc.ca/article/dvelopper-cuisiner-rsister>.
- TURQUETY Benoît, « Cinéma, couleur, mouvement. Kinémacolor et abstraction », *EU-topias*, vol. 1-2, 2011.
- TURQUETY Benoît, « Il faut ouvrir les machines – L'épistémologie des médias avec Gilbert Simondon », dans Laurent LE FORESTIER, Gilles MOUËLLIC et Benoît TURQUETY (dir.), *Écrans*, n° 13, « Techniques et machines de cinéma, objets, gestes, discours », 2020, p. 25-40.
- URLUS Esther, *Re:Inventing The Pioneers. Film Experiments on Handmade Silver Gelatin Emulsion and Color Methods*, autoédition, s.d. Dernière consultation le 16 février 2022. [En ligne]. URL : <https://estherurlus.hotglue.me/d-i-y>.
- VERTOV Dziga, « Proposition de l'auteur-réalisateur Dziga Vertov pour l'organisation d'un laboratoire de création » [1936], *Le ciné-vil de la révolution. Écrits sur le cinéma*, Vienne/Dijon, Österreichisches Filmmuseum/Les presses du réel, 2019, p. 521-528.
- WEBBER Mark (dir.), *Shoot Shoot Shoot – The First Decade of the London Film-Makers' Co-operative 1966-1976*, Londres, LUX, 2016.
- WOLOSHEN Steven, *Recipes for reconstruction – The Cookbook for the Frugal Filmmaker*, Montréal, Steven Woloshen/Scratchatopia Books, 2010.