

*Les relations des équipes image  
aux technologies visuelles numériques  
dans le cinéma français*

**Julie Peruch**



Entre 2019 et 2020, j'ai effectué des observations de deux préparations de matériel pour deux longs métrages de fiction comprenant deux caméras, dans deux lieux de location de matériel image en région parisienne. J'ai également réalisé des entretiens avec des professionnels de l'image (*Digital Imaging Technicians*<sup>1</sup>, loueurs de matériel, directeurs de la photographie et assistants image) pour compléter mes observations. Les deux sociétés de location de matériel ont été créées à la fin du XX<sup>e</sup> siècle ; la première s'est développée dans la location de matériel au format pellicule, donc dans le secteur du cinéma, alors que la deuxième était spécialisée dans la publicité, donc dans le format vidéo pour l'audiovisuel. Ce n'est qu'avec l'arrivée du numérique que cette dernière a développé son activité dans le secteur du cinéma. Les dispositifs de location, de préparation et d'essais de matériel sont similaires entre les deux sociétés. Elles comprennent des comptoirs pour récupérer et restituer le matériel loué, un atelier de réparation et d'adaptation de matériel en fonction du projet, des bureaux pour la gestion de l'entreprise (administration, réception et gestion des commandes) et des box d'essais de matériel. Les techniciens préparent le matériel dans un box d'environ 6 mètres sur 3. Dans la majorité des cas, les box communiquent entre eux. Mes observations ont porté sur deux projets de longs métrages de fiction en format numérique. Les préparations duraient deux semaines pour chacun des deux projets et j'ai observé une à deux semaines chaque site.

La préparation du matériel image consiste à regrouper l'ensemble des pièces sélectionnées par le directeur de la photographie, tester les pièces entre elles,

---

<sup>1</sup> D'après le site de l'Association des *Digital Imaging Technicians* (ADIT), un *Digital Imaging Technician* (D.I.T.) est un technicien de plateau qui assiste le directeur de la photographie dans les réglages des outils de prise de vue et dans le pré-étalonnage des rushes. Il est également chargé de transférer les rushes de la journée au studio de montage. Il travaille principalement sur les plateaux de tournages avec des outils numériques mobiles.

effectuer les premiers réglages optiques des objectifs et les faire correspondre aux outils de pointage, paramétrer la colorimétrie de la caméra, marquer toutes les pièces par des vignettes, créer des inventaires et charger tout le matériel dans un camion pour le tournage. Un tournage de film peut comprendre plusieurs caméras et chaque caméra doit être configurée avec ses propres accessoires, et compte un premier et un deuxième assistant pour chacune. Le troisième assistant se charge des écrans de retours vidéo, qui constituent un système technique appelé par certains des assistants le « village vidéo ». Il s'agit de l'ensemble des écrans disponibles sur un plateau de tournage pour que les techniciens et artistes puissent avoir accès à la photographie en train d'être fabriquée. Le directeur de la photographie opère sur les deux caméras et dirige l'ensemble de ses assistants. Il ne participe pas à la préparation, mais il vient quelques heures dans le ou les box pour essayer de nouveaux outils et vérifier la configuration du matériel.

Sur le plan hiérarchique, le troisième assistant est situé en bas de l'échelle. Il répond aux indications du deuxième assistant qui, lui, ne donne des indications qu'au troisième assistant et ne répond qu'au premier assistant. Ce dernier ne donne des indications qu'au deuxième assistant et ne répond qu'aux indications du directeur de la photographie qui, lui, ne donne des indications qu'au premier assistant. De manière informelle, le premier assistant peut conseiller le directeur de la photographie si celui-ci le demande. Chaque technicien manipule l'outil qui lui est attribué en fonction de son statut et le fait dans la temporalité qui correspond à son statut. Par exemple, le premier assistant manipule le *steadicam* pour le tester durant la préparation mais ne le manipule pas pendant le tournage, l'action étant réservée au directeur de la photographie pour effectuer les prises de vue (ou à l'opérateur *steadicam*).

La photographie de cinéma par prises de vue numériques n'est pas une innovation qui a abouti à des systèmes techniques stabilisés mais qui poursuit des transformations continues sur toute la chaîne de la fabrication de l'image. Avec la multiplication et la diversification du matériel numérique de prise de vue et du traitement de l'image, les pratiques de manipulation des objets techniques dans le département image ont rebattu les cartes des rapports de pouvoir générés par les rapports hiérarchiques, ainsi que du regard professionnel sur les images. En prenant en compte qu'une innovation est un processus socio-technique complexe qui produit différents effets sur les usagers<sup>2</sup>, et à partir des observations que j'ai réalisées, j'ai pu repérer que l'innovation numérique dans le domaine des technologies de l'image n'est pas

---

<sup>2</sup> Madeleine Akrich, Michel Callon et Bruno Latour, « À quoi tient le succès des innovations ? 1 : L'art de l'intéressement ; 2 : Le choix des porte-parole », *Gérer et comprendre. Annales des Mines*, n° 11 et 12, 1988, p. 4-17 et p. 14-29.

un phénomène ayant produit de nouvelles formes d'organisations socio-techniques. Au contraire, cette innovation a introduit les équipes audiovisuelles dans un changement socio-technique permanent. Par la focalisation sur l'appropriation des technologies numériques par les équipes image au moment de la préparation du matériel de tournage, cet article vise à comprendre quelles dynamiques relationnelles le format numérique contribue à reconfigurer. Dans une première partie, il sera question de l'incorporation du matériel de tournage par les équipes image. Une deuxième partie traitera des savoirs et des rapports de pouvoir au sein d'une hiérarchie organisationnelle. Enfin, une analyse de l'interaction entre les outils et le regard sera réalisée dans une troisième partie.

### **La matérialité du corps et du matériel image**

Cette étape du processus de fabrication de la photographie est une simulation de la manipulation des outils durant le tournage. Les techniciens se projettent dans les situations qu'ils vont rencontrer sur le plateau et les possibles formes de chaque dispositif technique, étant donné que chaque plan demande une configuration particulière qui peut varier selon les conditions de tournage et les décisions des chefs d'équipe au moment du tournage. Comme les dispositifs techniques varient pour chaque tournage, même si les techniciens connaissent les outils, ils ne connaissent pas les relations qui peuvent exister entre les outils pour chaque type de projet.

Les équipes techniques restent souvent les mêmes d'un projet à l'autre, l'interconnaissance et la confiance développée dans un projet étant réutilisée pour un projet futur. Paul, un *Digital Imaging Technician (D.I.T.)* d'une quarantaine d'années rencontré durant un essai de matériel, me dit qu'il y a eu une sélection entre les membres pour le projet. Même s'ils se connaissent, ils apprennent pendant les essais à se connaître pour le projet en question, c'est-à-dire par rapport aux futures conditions de tournage et par rapport aux outils qui sont sélectionnés spécifiquement pour le tournage.

Le dispositif technique se construit en portant la trace des hiérarchies entre les membres de l'équipe. Même si celles-ci ne sont pas aussi saillantes que durant le tournage, les essais permettent aux assistants de se projeter dans la place que chacun occupera sur le tournage. Le dispositif technique est aussi un dispositif social qui se construit durant la préparation. Les actes de communication sont un phénomène qui permet de comprendre comment se met en place le dispositif socio-technique. Les techniciens communiquent sur les outils qu'ils vont faire interagir entre eux au moment du tournage et par cette communication, ils visualisent leurs futures interactions sociales sur le tournage. Par l'usage des outils ils façonnent leurs interactions. Avec

l'incorporation des hiérarchies, des outils et des formes d'intercommunication, la préparation technique est une préparation sociale pour le tournage. Les essais sont une des pratiques qui leur fait intégrer leur place dans la hiérarchie, les inégalités et les injustices que produisent les rapports de domination dans le secteur<sup>3</sup>. Aussi, le développement des outils numériques et les nouveaux acteurs qui les accompagnent, viennent déstabiliser les rapports de domination impliqués dans l'organisation hiérarchique de l'équipe image, en particulier le *D.I.T.* et les technologies qu'ils manipulent<sup>4</sup>. Plus précisément, ce sont les processus de décision qui se redistribuent par la présence des *D.I.T.* et de leurs technologies.

Il est à noter que toutes les technologies du *D.I.T.* ne sont pas transformatrices des rapports hiérarchiques. La gestion des rushes (l'ensemble des prises de vue du tournage), par exemple, qui est officiellement à sa charge et qui devient une nécessité sur un plateau de tournage, n'est pas toujours accompagnée d'un *D.I.T.* Ce dernier est un professionnel que toutes les productions ne peuvent pas se payer même si les technologies qu'il manipule sont devenues indispensables sur un plateau. Quand il n'y a pas de *D.I.T.* sur un projet, c'est souvent le deuxième assistant image qui prend la charge d'une partie de son travail. Le deuxième assistant chargé de gérer les données numériques, ou la *data*, des rushes n'a pas la capacité de troubler la hiérarchie dans laquelle il est inséré. Durant mes observations d'une préparation de matériel chez un loueur, je constate que Mathieu, un deuxième assistant, réalise une partie du travail d'un *D.I.T.* en étant chargé de la préparation du matériel informatique de gestion de la *data* qu'il manipulera à la fin de chaque journée de tournage pour effectuer le *backup* des rushes. Le *backup* consiste à transférer les rushes vers les studios de postproduction. Alors que les enjeux de pouvoir se trouvent dans la constitution de l'image et dans le choix du matériel de prise de vue. C'est tout l'enjeu qui s'opère dans la séparation entre les actions techniques et les actions artistiques : les premières, tel le *backup*, sont plus dévaluées que les secondes, tel le pré-étalonnage. Les technologies du *backup* ne sont pas en mesure d'être utilisées pour créer de nouveaux rapports de pouvoir. C'est davantage le *D.I.T.*, en tant que nouveau métier, qui entraîne une perte de repères pour le directeur de la photographie qui ne sait pas où le situer dans la hiérarchie. De plus, le *D.I.T.* utilise une table de pré-étalonnage sur le plateau de tournage qui a un impact sur l'étalonnage. Sacha, *D.I.T.* d'une

<sup>3</sup> Cf. Mark Banks, *Creative Justice: Cultural Industries, Work and Inequality*, Londres, Rowman & Littlefield, 2017 ; Nicolas Dodier, *Les Hommes et les machines : la conscience collective dans les sociétés technicisées*, Paris, Éditions Métailié, 1995.

<sup>4</sup> Cf. Alexia de Mari, « Émergence des Digital Imaging Technician (D.I.T.) : vers la reconnaissance d'un nouveau métier ? », *Mise au point*, n° 12, 2019. Dernière consultation le 22 juin 2023. [En ligne]. URL : <https://journal.openedition.org/map/3366>.

trentaine d'années reçu en entretien, m'indique les technologies qu'il manipule et les effets sur le processus de fabrication de la photographie :

Il y a des équipes caméra qui commencent à comprendre qu'on ne peut pas demander tout à son second assistant caméra. Autrefois, au temps de la pelloche, c'était le second qui se chargeait de changer les magasins et on n'en parlait plus. Aujourd'hui, c'est bien plus que de changer un magasin. Ce sont aussi des histoires de métadonnées, de transmissions des informations qui ont été mises sur le plateau, qui doivent être suivies jusqu'à la fin de la postproduction. Tu ne peux pas tout recharger, tu ne peux pas recommencer à zéro en postproduction. La postproduction aujourd'hui c'est une continuité de ce qui a été envisagé sur le plateau, en termes de *looks*<sup>5</sup>.

Antoine, un *D.I.T.* d'une trentaine d'années, reçu en entretien<sup>6</sup>, m'explique que s'il n'est pas embauché par un directeur de la photographie sur un plateau de tournage, ses tâches sont réparties entre le directeur de la photographie et ses assistants. En fait, il ne s'agit pas d'une répartition de l'activité du *D.I.T.*, ce qui signifierait que celui-ci existerait avant l'émergence de ces tâches. C'est plutôt parce que ces tâches ont émergé que le poste de *D.I.T.* est apparu. Il s'agit d'une multitude d'activités qui se sont développées dans les studios d'étalonnage et qui en ont été extraites pour s'intégrer sur les plateaux de tournage. Ces nouvelles activités sont apparues parce que de nouvelles caméras numériques sont apparues dans les années 2000. Les nouveaux systèmes techniques qu'elles contenaient ont entraîné un déploiement de fonctionnalités et d'outils pour la fabrication d'un nouveau type d'image, l'image numérique. Aussi, il est à noter que même si elles sont issues des technologies de l'audiovisuel, les technologies numériques ne sont plus associées à un échec socio-professionnel pour le milieu du cinéma<sup>7</sup> et ont largement été intégrées aux systèmes socio-techniques du cinéma.

Et cette intégration vient modifier les représentations et les cadres de l'expérience<sup>8</sup> du tournage, y compris l'expérience corporelle. Lors de l'observation de la préparation de matériel pour un autre projet chez un autre loueur, je remarque des formes d'incorporation des fonctionnalités du dispositif technique de Paul, le *D.I.T.* sur le projet, en relation avec celui des deux caméras et donc des deux premiers assistants pour chaque caméra. Laura, la

---

<sup>5</sup> Entretien réalisé à Paris le 24 septembre 2020.

<sup>6</sup> Entretien téléphonique réalisé le 19 septembre 2020.

<sup>7</sup> Cf. Jérôme Bourdon, « Film ou vidéo. Réflexions sur la pérennité d'une controverse technique », *Techniques and Culture. Revue semestrielle d'anthropologie des techniques*, n° 54-55, 2010, p. 651-669. Dernière consultation le 22 juin 2023. [En ligne]. URL : <https://journals.openedition.org/tc/730>.

<sup>8</sup> Cf. Erving Goffman, Isaac Joseph, Michel Darteville et Pascale Joseph, *Les Cadres de l'expérience*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.

deuxième assistante d'une des deux caméras de ce projet, m'explique qu'ils ont réglé la veille des bagues d'ouverture des diaphragmes des caméras et qu'elles sont reliées au dispositif du *D.I.T.*, dispositif qui donne un accès direct à ces réglages d'« ouverture de l'iris » des caméras *via* des écrans informatiques. C'est dans ce sens que l'informatisation des technologies de fabrication de la photographie devient une nouvelle technologie de tournage qui s'articule aux plus anciennes comme le réglage du diaphragme de la caméra.

Les technologies de l'image numérique se diffusent dans différents domaines, qui vont de la détection de mouvements à l'informatisation des données visuelles. Du fait de ces transformations multiformes, les techniciens image doivent suivre l'évolution continue des technologies de prise de vue. Le marché des technologies exerce ici un rapport de pouvoir entre les outils qui y circulent et les usagers qui les manipulent. Les corps des techniciens doivent en permanence s'adapter à ces nouveautés. Par ces innovations, leurs corps se modifient, et les essais de matériel sont un lieu important d'intégration corps-technologies pour se préparer à l'interaction entre les deux éléments durant le tournage. Les techniciens incorporent les outils dans la mesure où ils intègrent leurs fonctionnalités avec ce qu'ils comprennent de leur corps. Les outils ne sont pas un prolongement de leurs corps mais un prolongement d'une idée qu'ils s'en font. Les outils modèlent leurs corps *pour* le tournage. Et les outils numériques viennent s'insérer dans ce processus d'incorporation.

Dans cette reconfiguration de l'écologie corporelle, le regard, en tant que spécificité des techniques du corps, est particulièrement investi par les techniciens. Par les manipulations des outils et les activités perceptives médiées par ces technologies, le regard devient plus productif dans les relations du corps avec les outils de pointe. Ces relations entraînent les activités perceptives des techniciens dans des tâches précises en fonction des outils qu'ils manipulent et de la place qu'ils occupent dans le processus de fabrication de la photographie.

### **Les savoirs sur le matériel image des techniciens image et des loueurs de matériel**

Lors d'une observation d'essais de la table de pré-étalonnage auprès de Paul, je me concentre sur son calibrage de la luminosité des deux caméras prévues pour le tournage. Je remarque qu'il est connecté aux capteurs numériques des caméras par son outillage informatique (plusieurs écrans, une table de contrôle, un logiciel de traitement d'images). Cette fonctionnalité lui donne accès aux informations numériques sur leur niveau de colorimétrie. Il peut ainsi centraliser les informations du rendu visuel des caméras pendant le tournage.

La capacité du dispositif technique du *D.I.T.* à centraliser les informations visuelles avant le tournage et à en diriger une partie par le pré-étalonnage porte les enjeux du développement des systèmes informatiques accompagnant les caméras numériques. Sacha m'explique que la reconfiguration technologique, qui a commencé dans les années 2010, a demandé un important travail de préparation informatique des caméras et des images qu'elles produisent, alors que le directeur de la photographie et les assistants image en activité en maîtrisaient peu les connaissances. Le directeur de la photographie a donc dû se reposer sur les savoirs des *D.I.T.* mais également des nouveaux assistants image tout juste diplômés des grandes écoles de cinéma. Or, les savoirs sur les outils de traitement numérique de l'image sont aussi des savoirs sur l'image qui peuvent reconfigurer les rapports hiérarchiques. Cependant, la capacité des *D.I.T.* à transformer ces rapports se fait de manière complexe. Sacha n'a pas été formé dans une école comme Louis-Lumière. En l'écoutant revenir sur ses difficultés à s'insérer dans le milieu du fait de ne pas avoir intégré ce type d'institution, je comprends que les savoirs des assistants ou des *D.I.T.* peuvent être utilisés par le directeur de la photographie. Sacha m'explique les rapports entre l'AFC<sup>9</sup>, l'association française des directrices et directeurs de la photographie cinématographique et les étudiants de l'ENS Louis-Lumière :

- En gros il y a une sorte d'échange, c'est-à-dire que l'AFC fait des interventions, très souvent même. Des anciens de l'AFC, des gens de l'AFC sont des professeurs permanents à Louis-Lumière, et en échange Louis-Lumière sort de cette école des futurs chefs opérateurs ou alors des futurs premiers assistants caméra, mais aussi des gens qui ont des nouvelles connaissances dans la nouvelle technologie d'aujourd'hui, dans les caméras numériques.
- [Question] On crée un réseau et en même temps on forme...
- ...des jeunes qui vont nous aider, nous qui sommes dépassés de temps en temps...

Les directeurs de la photographie plus installés, comme les membres de l'AFC, utilisent le savoir de leurs futurs assistants qui sont formés aux technologies numériques. Même si les directeurs de la photographie exploitent les savoirs de leurs subordonnés, les subordonnés peuvent utiliser ces savoirs dans les projets pour participer au processus de décision de contenus visuels (comme le font les étalonneurs).

Des nouveaux savoirs associés à la transformation numérique des caméras et du système technique qui l'accompagne se développent aussi dans les technologies que manipulent le directeur de la photographie et ses assistants comme les techniques de pointage. Comme le directeur de la photographie ne participe pas à la préparation et à la manipulation de certains outils, il délègue à

---

<sup>9</sup> Dernière consultation le 20 janvier 2023. [En ligne]. URL : <https://www.afcinema.com/>.

ses assistants certaines activités qui constituent la fabrication de la photographie. Cette contribution des assistants se retrouve dans les prises de décisions sur le choix d'une partie du matériel et ses réglages et ils sont en mesure de conseiller le directeur de la photographie dans l'usage des outils au moment du tournage.

Même si les nouvelles technologies sont présentées et mises sur le marché dans les salons professionnels par les échanges entre les directeurs de la photographie et les fabricants de matériel<sup>10</sup>, ce sont dans les relations entre les assistants image et les loueurs qu'elles deviennent opérantes pour un projet de film en particulier, et c'est dans leur mise en application qu'elles prennent un sens pour les professionnels<sup>11</sup>. Dans les lieux de location de matériel, les savoirs des loueurs et leurs conseils influencent les stratégies de composition de matériel et d'usages pour le tournage. Les loueurs sont d'importantes personnes ressources pour transmettre des savoirs sur les nouvelles technologies. En plus d'adapter les configurations technologiques aux situations de tournage, ils pratiquent un important travail de conseil et de formation des assistants image. Dans ce sens, ils participent à la constitution du matériel et à son futur usage sur le tournage. En traitant des problèmes de configuration et de fonctionnement de matériel, ils communiquent avec les assistants image sur des questions de traitement de l'image. L'acquisition et la transmission de savoirs qui s'opèrent durant ces échanges façonnent des pratiques et des expériences visuelles communes.

Mais le rythme d'acquisition de ces connaissances est à flux tendu et exige une adaptation continue, autonome et individuelle des techniciens<sup>12</sup>. Les assistants se forment notamment par des *workshops* chez les loueurs, mais aussi directement durant la préparation du matériel image. Lors de mes observations chez un loueur, Marie, une première assistante image, consulte un site d'informations techniques sur son téléphone portable pour avoir des compléments d'information sur le fonctionnement d'une nouvelle technologie pour les assistants image. Il s'agit de capteurs de mouvements des comédiens pour le pointage, le *Cine RT*, autour duquel des *workshops* ont été organisés<sup>13</sup>. « Faire le point » sur les comédiens est toujours réalisé par les premiers assistants, et cette technologie a été conçue pour les assister informatiquement.

---

<sup>10</sup> Terrains de recherche réalisés à plusieurs Micro Salon (2018, 2019, 2020, 2022). Dernière consultation le 23 février 2023. [En ligne]. URL : <https://microsalon.fr/>.

<sup>11</sup> Cf. Madeleine Akrich, Michel Callon et Bruno Latour, art. cité, p. 19 ; Julie Peruch, « Avid à la conquête du marché français du cinéma (1980-1990) : entre hybridations techniques et conversion des usagers », *Cahiers d'Histoire du Cnam*, n° 12, 2019, p. 47-71.

<sup>12</sup> Mark Banks, *op. cit.*, p. 200.

<sup>13</sup> Dernière consultation le 10 février 2023. [En ligne]. URL : <http://www.aoassociés.com/workshop-20-cinert/>.

Marie apprend à se servir de l'outil en même temps qu'elle le paramètre. Le fait de devoir toujours être attentif aux nouvelles technologies qui arrivent sur le marché peut aussi être un enjeu d'emploi pour les techniciens. Durant un *workshop* sur l'utilisation du *Cine RT*, un technicien image explique à un collègue que son manque de rapidité dans l'acquisition de connaissances à propos d'une ancienne technologie l'a exclu du marché de l'emploi dans ce secteur quelques années auparavant. C'est pour se former aux nouvelles technologies et retrouver du travail qu'il vient à des *workshops* des sociétés de location. Par les échanges qui circulent lors des *workshops* ou des préparations de matériel, les loueurs s'informent sur la façon dont les assistants s'approprient les outils pour les projets. Les sites de location de matériel image deviennent des lieux privilégiés pour s'échanger ces savoirs entre les connaissances des loueurs sur les nouvelles technologies et celles des assistants sur leurs usages.

Le travail d'intégration des connaissances sur les outils numériques se fait en partant des subordonnés comme les *D.I.T.* et les assistants, et des acteurs externes à la production comme les loueurs. Les savoirs des assistants image et des *D.I.T.* sont des ressources pour les directeurs de la photographie mais ces connaissances ont pour effet de transformer les relations hiérarchiques. Cependant, la participation des subordonnés n'est pas la manifestation d'une liberté d'expression ou d'une autonomie créatrice, elle est la participation à la production de la valeur de la photographie qui a un effet sur la production de la valeur de l'assistant sur un marché du travail concurrentiel.

### **Le regard comme technique du corps et comme savoir-pouvoir**

Durant la préparation du matériel, les techniciens effectuent un important travail d'imagination des situations de tournage et de la mise en image du scénario. Les prises de vues ne sont pas encore réalisées et il n'est pas de la responsabilité des assistants du directeur de la photographie ni du *D.I.T.* de concevoir la forme que va prendre la photographie du film, mais les diverses pratiques des techniciens participent à sa fabrication. La pratique imaginative va se particulariser (parce qu'elle peut prendre différentes formes à différentes étapes) lors des essais, plus précisément au moment où les assistants entrent en relation avec le scénario et le matériel de location, en articulation avec les premiers échanges verbaux. Ce sont ces mises en relation entre les techniciens, le scénario (une de ses versions) et les outils qui produisent le fait d'imaginer des plans potentiels du film. Ces formes imaginaires vont leur servir de point de référence pour les formes visuelles qui vont se matérialiser sur le plateau de tournage. Ce qui signifie que la photographie existe déjà dans l'imagination des assistants au moment des essais de matériel. Cette étape du processus est une

préparation mentale visant à visualiser les plans et la situation où les techniciens doivent intervenir pour en fabriquer une partie. C'est-à-dire qu'ils se projettent dans un espace socio-technique (le lieu du tournage) en articulation avec une photographie imaginaire (les plans). Cette imagination participe à la construction d'un regard professionnel qui sera « au service<sup>14</sup> » du tournage et du directeur de la photographie.

Antoine, un des *D.I.T.* que j'ai rencontrés, me fait part de l'importante proximité professionnelle qu'il entretient avec le directeur de la photographie avec lequel il met en place des *LUT*<sup>15</sup> et des *looks*<sup>16</sup> qui serviront de références pour la fabrication des plans durant le tournage. Pour le choix des *looks*, le directeur de la photographie lui présente un *moodboard*<sup>17</sup> composé de photographies d'anciens films, des photographies du décor du projet, des œuvres picturales. Avec ce support, Antoine cherche à « traduire l'intention »<sup>18</sup> du directeur de la photographie. Il me décrit comment se déroule ce moment d'échange avec le directeur de la photographie en me lisant un mail qu'il a reçu de lui. Le texte qu'il lit semble inviter le *D.I.T.* à s'imaginer un environnement visuel, sans pour autant donner les détails d'un lieu ou d'un décor. Il est plutôt question de lumière et d'ambiance associées à des états émotionnels. Pour construire le *look* du projet ou de certaines séquences, Antoine doit donc opérer des correspondances entre des termes faisant référence à des émotions et des éléments colorimétriques. Les *D.I.T.* interviennent dans la constitution de l'image du fait de leurs savoirs sur leurs outils et de la confiance que certains ont pu acquérir auprès des directeurs de la photographie, ce qui n'est pas le cas de tous. En effet, certains directeurs de la photographie m'ont fait part du fait que la présence des *D.I.T.* en tant qu'interlocuteurs, et non pas celle des technologies qu'ils amènent sur les plateaux, peut troubler la marge d'autonomie, et la valeur, qu'a un directeur de la photographie dans la fabrication de l'image du film.

À partir de la mise en commun de regards situés et intentionnels<sup>19</sup> par rapport aux positions de chacun dans le processus, par les outils que les

---

<sup>14</sup> L'expression « au service de » apparaît souvent dans mes échanges avec les techniciens pour qualifier leur positionnement professionnel vis-à-vis de leur supérieur hiérarchique.

<sup>15</sup> *Look-Up Table*. Une *LUT* est un outil d'étalonnage numérique qui permet de construire et modifier des éléments colorimétriques numériques dans une photographie.

<sup>16</sup> Un *Look* est une composition visuelle créée à partir de *LUT*.

<sup>17</sup> Le *moodboard* est un document papier ou numérique dans lequel le décideur inscrit l'ensemble des images et éléments visuels qui serviront de références et d'inspiration pour le projet.

<sup>18</sup> Extrait de l'entretien téléphonique réalisé le 19 septembre 2020.

<sup>19</sup> Louis Quéré, « Action située et perception du sens », dans Michel De Fornel et Louis Quéré (dir.), *La Logique des situations : nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales, Raisons pratiques*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2020, p. 301-338.

techniciens utilisent et par les savoirs qui s’y développent, un regard collectif et professionnel<sup>20</sup> se construit dans la chaîne de fabrication de la photographie de film. L’arrivée des *D.I.T.* et de leurs technologies participent à une reformulation de ce regard par des formes d’échanges verbaux et visuels qui sont propres à l’étalonnage et qui interviennent en amont dans ce processus. Le regard des techniciens doit trouver des repères dans le déploiement d’éléments visuels d’une image devenue informatisée dans différentes technologies. Cette technique perceptive s’articule à des rapports de pouvoir entre les professionnels. C’est par ses technologies et ses savoirs sur les technologies de pré-étalonnage que le *D.I.T.* peut utiliser son regard comme appui à la prise de décision dans le processus de fabrication. Mais d’autres outils, pas spécifiques à un poste, peuvent avoir un effet sur le regard, le savoir et le pouvoir des techniciens, et plus largement des professionnels présents sur le plateau.

Parmi les outils qui sollicitent le regard des techniciens et des artistes, les moniteurs numériques du « village vidéo » prennent une place très importante dans la constitution du matériel de tournage, notamment par le dispositif de connexion que nécessitent les écrans avec les autres outils. C’est le troisième assistant, situé au plus bas de la hiérarchie de l’équipe image, qui a la charge de la préparation de ce dispositif et de son fonctionnement durant le tournage.

Contrairement au *D.I.T.*, ce n’est pas le technicien qui exerce un rapport de pouvoir avec ses technologies, ce sont les usages que l’ensemble de l’équipe fait des écrans qui sont générateurs de pouvoir chez les membres de l’équipe image. La présence des écrans sur les plateaux de tournage donne un accès visuel à l’image en cours de fabrication pour une grande partie des équipes. Cet accès génère des échanges entre les professionnels sur la qualité de l’image en cours de fabrication. Le fait d’accéder visuellement à l’image et de pouvoir faire des commentaires sur elle, a un effet sur les rapports hiérarchiques entre les membres, et remet en question la capacité du directeur de la photographie à avoir une autorité sur le reste de l’équipe du film (toutes hiérarchies confondues). Durant les productions au format pellicule, il n’existait aucun moniteur assez performant pour diffuser une image proche de celle recherchée et même si les assistants image pouvaient, comme le directeur de la photographie, déduire la finalité de la photographie à partir de calculs, il n’existait aucune preuve directement visible de l’exactitude de ces prévisions. Par la définition de l’image comme preuve de vérité, les moniteurs du « village vidéo » exposent directement le résultat du travail du directeur de la

---

<sup>20</sup> Charles Goodwin, « Professional Vision ». *American Anthropologist*, vol. 96, n° 3, p. 606-633, 1994. Dernière consultation le 22 juin 2023. [En ligne]. URL : <https://doi.org/10.1525/aa.1994.96.3.02a00100>.

photographie. Comme l'accès visuel à l'image en cours de fabrication est réparti sur le plateau, le directeur de la photographie n'est plus le seul à être en mesure d'évaluer l'image, même s'il est le seul à prendre les décisions finales par rapport à sa fabrication et c'est à lui que revient la responsabilité de l'image finale. Parce qu'il se sait observé dans son travail et que des formes de communications sur son travail circulent sur le plateau (remarques verbales, regards), les nouveaux observateurs de l'image en cours de fabrication peuvent à la fois déstabiliser l'autorité du directeur de la photographie et modifier les modalités de décision relatives à la fabrication de l'image.

Comme les outils participent à la construction du regard des techniciens au moment du tournage, les outils numériques ouvrent de nouvelles façons de percevoir les images, d'en parler et d'imaginer une image terminée. L'image suit une transformation importante durant son processus de fabrication, du fait de son passage par différents supports médiatiques qui ont un rendu et un format variable. Chaque fois qu'un professionnel regarde un moniteur, il lui sert de référence pour son observation du moniteur suivant, alors que chaque écran dans un dispositif technique n'est pas calibré dans un format identique, ce qui crée des disparités d'observation et d'évaluation de l'image entre les professionnels et chez un même professionnel. Comme l'explique un technicien retour vidéo dans une entreprise de location de matériel :

C'est quand même une image, donc tout le monde la regarde. [...] C'est une espèce de truc – un peu irrationnel... Maintenant tu sais finalement que, par exemple, s'il y a un moniteur de mauvaise qualité, tu n'es pas à la bonne résolution, que tu n'es pas à la bonne taille d'image, et pourtant, si tu laisses ce moniteur faux, seul et unique sur le plateau, tout le monde va le regarder et tout le monde va, consciemment ou inconsciemment, le prendre comme référence<sup>21</sup>.

La photographie n'est donc pas un objet figé, mais un objet qui prend plusieurs formes dans les situations où on l'observe. Ce qu'il faut prendre en compte, c'est que le support fait partie de sa fabrication<sup>22</sup>. Ce support est, à un moment donné, une partie de l'objet image. Ce que donnent à voir les écrans numériques utilisés durant le tournage constitue un des éléments qui participent à la reconfiguration du regard des techniciens image.

Mais la perception visuelle ne repose pas entièrement sur les technologies visuelles. Les technologies numériques ne modifient pas une perception visuelle originelle, cette perception est en transformation constante, elle est

---

<sup>21</sup> Entretien réalisé en région parisienne le 10 mai 2019.

<sup>22</sup> Jonathan Crary, *Techniques de l'observateur: vision et modernité au XIX<sup>e</sup> siècle*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2016.

d'ailleurs une construction historique<sup>23</sup>. La perception des images ne s'élabore pas seulement dans les relations avec les outils, mais aussi par les formes de communication entre les techniciens, leurs références à des contenus visuels, ainsi que par les discours et les savoirs sur la perception visuelle.

Les pratiques de regard des professionnels de l'audiovisuel sont prises dans des rapports aux outils et dans des rapports de pouvoir inscrits dans les outils. Ces rapports de pouvoir se situent dans les tensions créées au sein du marché des technologies numériques et dans les dynamiques relationnelles modifiées avec l'arrivée constante de nouvelles technologies. C'est la dimension matérielle de leur construction d'un regard partagé et dynamique<sup>24</sup>. Le regard est une pratique sociale partagée parce qu'il est mis en commun et il est également dynamique parce qu'il est fait de tensions produites par un type de rapports de pouvoir dans le processus de fabrication de contenus visuels. Et c'est par ce regard que se fabriquent des formes visuelles, donc la photographie du film.

Préparer le matériel caméra, c'est préparer sa place et son regard de technicien image pour le tournage. En formant des combinaisons d'outils, les assistants image forment leur corps pour être prêts à occuper une place et à voir *avec* les outils. L'informatisation des outils de prise de vue et des sources de visionnage des images en cours de fabrication demande de repositionner son corps, à la fois celui manipulateur d'outils et celui observateur d'images.

Analyser les pratiques d'observation et d'interaction outils-vision humaine révèle la construction et la réactualisation d'une politique de la fabrication de la photographie, c'est-à-dire une façon de gérer et de gouverner les modalités de sa fabrication.

Dans cette perspective, la transition numérique n'est pas une transition de l'image en soi mais elle opère des transformations dans les rapports de pouvoir au sein d'une hiérarchie professionnelle et dans l'organisation des pratiques visuelles. Aussi, l'analyse de l'articulation entre ces deux formes d'activités dans le secteur de l'audiovisuel mérite d'être approfondie. Ceci dans le but de comprendre comment le regard, en plus d'être une construction collective et historique, est aussi un moyen d'action sociale et politique au sein d'un groupe.



---

<sup>23</sup> Cf. Michael Baxandall, *L'Œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985 ; Jean Lassègue, *Ernst Cassirer : du transcendantal au sémiotique*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2016.

<sup>24</sup> Stuart Hall a défini le regard des contenus audiovisuels comme un enjeu de pouvoir entre les consommateurs et les producteurs de contenus. Dans cet article, les dynamiques de pouvoir se trouvent entre les acteurs de la production de contenus.

## Bibliographie

- AKRICH Madeleine, CALLON Michel et LATOUR Bruno, « À quoi tient le succès des innovations ? 1 : L'art de l'intéressement ; 2 : Le choix des porte-parole », *Gérer et comprendre. Annales des Mines*, n° 11 et 12, 1988, p. 4-17 et p. 14-29.
- BAXANDALL Michael, *L'Œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985.
- BANKS Mark, GILL Rosalind et TAYLOR Stephanie, *Theorizing Cultural Work. Labour, continuity and change in the cultural and creative industries*, Londres, Routledge, 2013
- BANKS Mark, *Creative Justice: Cultural Industries, Work and Inequality*, Londres, Rowman & Littlefield, 2017.
- BOURDON Jérôme, « Film ou vidéo. Réflexions sur la pérennité d'une controverse technique », *Techniques and Culture. Revue semestrielle d'anthropologie des techniques*, n° 54-55, 2010, p. 651-669. Dernière consultation le 22 juin 2023. [En ligne]. URL : <https://journals.openedition.org/tc/730>.
- CRARY Jonathan, *Techniques de l'observateur: vision et modernité au XIX<sup>e</sup> siècle*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2016.
- CRARY Jonathan et CHAMAYOU Grégoire, *24/7 : le capitalisme à l'assaut du sommeil*, Paris, La Découverte, 2014.
- DODIER Nicolas, *Les Hommes et les machines : la conscience collective dans les sociétés technicisées*, Paris, Éditions Métailié, 1995.
- GOFFMAN Erving, JOSEPH Isaac, DARTEVELLE Michel et JOSEPH Pascale, *Les Cadres de l'expérience*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.
- GOODWIN Charles, « Professional Vision ». *American Anthropologist*, vol. 96, n° 3, 1994, p. 606-633. Dernière consultation le 22 juin 2023. [En ligne]. URL : <https://doi.org/10.1525/aa.1994.96.3.02a00100>.
- HALL Stuart, « Encoding and Decoding in the Television Discourse » [1973], dans GRAY Ann et al. (dir.), *Centre for Contemporary Cultural Studies selected working papers*, vol. 2, Abingdon, Routledge, 2007. Dernière consultation le 9 juillet 2022. [En ligne]. URL : <http://epapers.bham.ac.uk/2962/>.
- LASSÈGUE Jean, *Ernst Cassirer : du transcendantal au sémiotique*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2016.

MARI Alexia de, « Émergence des Digital Imaging Technician (D.I.T.) : vers la reconnaissance d'un nouveau métier ? », *Mise au point. Cahiers de l'association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel*, n° 12, 2019. Dernière consultation le 22 juin 2023. [En ligne]. URL : <https://journals.openedition.org/map/3366>.

PERUCH Julie, « Avid à la conquête du marché français du cinéma (1980-1990) : entre hybridations techniques et conversion des usagers », *Cahiers d'Histoire du Cnam*, n° 12, 2019, p. 45-70.

QUÉRÉ Louis, « Action située et perception du sens », dans DE FORNEL Michel et QUÉRÉ Louis (dir.), *La Logique des situations : nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales, Raisons pratiques*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2020, p. 301-338.

SIMONDON Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 2012.