

*Entre expérimentations plastiques
et pratiques professionnelles :
la place des laboratoires partagés
dans les pratiques argentiques contemporains*

**Table ronde avec
Mariya Nikiforova, Nicolas Rey,
Paula Rodriguez-Polanco, Guillaume Vallée**



Cette table ronde a eu lieu lors du colloque international : « Repenser la transition numérique », le 3 décembre 2021, à La Fémis (Paris).

Comité d'organisation : Élixa Carfantan (Université Rennes 2), Simon Daniellou (Université Rennes 2), Jean-Baptiste Massuet (Université Rennes 2), Gilles Mouëllic (Université Rennes 2), Giusy Pisano (ENS Louis-Lumière) et Barbara Turkiquer (La Fémis).

Table ronde modérée par Éric Thouvenel et transcrite par Mélanie Droual.



• **Mariya Nikiforova** est cinéaste et responsable du centre de documentation de Light Cone, coopérative historique qui s'occupe de la diffusion et désormais de la postproduction du cinéma expérimental en France. Elle est aussi coordinatrice des résidences Atelier 105, mises en place par Light Cone.

• **Guillaume Vallée** est un cinéaste résidant à Montréal mêlant dans son travail les pratiques argentiques, numériques et vidéographiques. Il était présent à Paris lors de la semaine durant laquelle le colloque « Repenser la transition numérique » a eu lieu pour travailler à l'un de ses prochains films dans le cadre des résidences de l'Atelier 105.

• **Paula Rodriguez-Polanco** est cinéaste, scénariste et programmatrice. Elle a réalisé plusieurs films, notamment le court métrage *Heliconia* (2020), montré

dans plusieurs festivals et tourné en Super 8. Elle prépare actuellement un projet de thèse en recherche-crédation, intitulé *Archaisme contemporain / Matérialité et artifice au cinéma*.

• **Nicolas Rey** est cinéaste et membre fondateur du laboratoire L'Abominable, longtemps situé à Asnières puis à La Courneuve, en région parisienne, et qui est en train de devenir le Navire Argo¹, projet situé dans les anciennes usines Éclair à Épinay-sur-Seine. Il a aussi été l'initiateur de la charte Filmprojection21², qui vise à promouvoir et à défendre la projection des films sur le support argentique pour lequel ils ont été conçus à l'origine.



Éric Thouvenel : Dans un contexte où les tournages se font, aujourd'hui, en très grande majorité en numérique, il nous semblait intéressant de constater que les pratiques argentiques, non seulement n'ont pas disparu, mais qu'elles connaissent même une certaine vigueur, et peut-être aussi désormais une relative stabilité, ce dont témoigne l'activité d'un certain nombre de laboratoires qu'on peut qualifier de « partagés ». C'est notamment le cas des laboratoires regroupés au sein du réseau international Filmlabs³, constitué à ce jour de cinquante-sept laboratoires sur le globe. À partir de cette situation, il nous semblait donc intéressant de mettre au cœur de cette table ronde le rôle des laboratoires dans les pratiques argentiques contemporaines, même si l'on ne parlera pas uniquement de cela. D'abord, parce que ces lieux constituent une certaine forme de conservatoire actif des machines, mais aussi des savoir-faire techniques et pratiques liés au travail en argentique. Ensuite, parce que ce sont des lieux où les opérations de développement, de tirage des copies, de traitement optique et parfois sonore, par exemple le travail à la tireuse optique, ne sont pas considérées comme des opérations neutres ou de pure prestation, mais bien comme des étapes à part entière, et parfois même des étapes fondamentales de la création cinématographique, c'est-à-dire des lieux et des moments où les formes s'inventent aussi dans une relation avec ces machines, et à travers ces opérations. Et puis enfin, parce que les laboratoires sont des lieux dans lesquels la verticalité des rapports entre les gens, entre les membres

¹ Dernière consultation le 6 juillet 2023. [En ligne]. URL : <https://navireargo.org/>.

² Dernière consultation le 6 juillet 2023. [En ligne]. URL : <https://www.filmprojection21.org/>.

³ Dernière consultation le 6 juillet 2023. [En ligne]. URL : <https://www.filmlabs.org/fr/>.

d'une équipe de cinéma n'a pas vraiment cours. Autrement dit, ce sont des lieux dans lesquels la sociabilité, le partage des savoirs, des compétences, des questionnements aussi, est quelque chose de très important. Le sens que l'on y donne à la pratique, à son temps propre et au cheminement de la réflexion sur la création échappe, au moins en partie, aux impératifs de rentabilité, d'efficacité, de vitesse d'exécution qui ont souvent cours dans un projet de film, pour des raisons assez évidentes.

Une autre raison qui motivait à aborder les pratiques argentiques contemporaines à partir des activités des laboratoires partagés était qu'elle allait nous mener à interroger des cinéastes – mais pas seulement, puisqu'ils ont souvent aussi d'autres casquettes –, pour essayer de comprendre un peu mieux ce qu'ils y font, comment et pourquoi ils le font. Il existe aujourd'hui un imaginaire collectif qui semble envisager les pratiques argentiques autour de deux pôles assez radicalement opposés. D'un côté, dans un cadre industriel, persistent des usages multiples du Super 8, du 16 mm, du 35 mm, voire parfois du 70 mm. On peut citer ainsi quelques exemples de réalisateurs très médiatisés ces dernières années comme Christopher Nolan, Paul Thomas Anderson, Quentin Tarantino, voire, dans le champ du cinéma d'auteur, quelqu'un comme Todd Haynes avec son chef opérateur Ed Lachman, ou le cas, plus récemment, de Kelly Reichardt ; mais aussi un grand nombre de projets qui recourent à l'argentique dans le champ de la publicité ou du clip. Et puis d'un autre côté, il y a, en tout cas dans l'imaginaire commun, les pratiques argentiques non professionnelles, qui sont presque invariablement ramenées à l'activité de cinéastes dits « expérimentaux ». Et il est vrai que ces cinéastes, dont le souci n'est pas forcément de produire des récits articulés, des images réalistes, forment une bonne part des gens qui, aujourd'hui, s'engagent dans ces pratiques argentiques, ce qui est le cas d'une bonne part aussi des usagers des laboratoires partagés.

Mais cette équation « argentique = expérimental » nous a semblé assez réductrice. En organisant cette table ronde, nous avons donc l'ambition de tordre le cou à cette idée reçue, parce que cette équation dissimule, en vérité, la diversité des pratiques filmiques argentiques. Elle dissimule aussi cette porosité de plus en plus grande qu'il y a entre les champs de l'expérimental et du documentaire, ce dont témoigne notamment, depuis plusieurs années, la programmation d'un certain nombre de festivals dans laquelle des dialogues se nouent entre les cinéastes « expérimentaux » et les documentaristes, des gens qui transgressent assez allègrement les frontières de ces registres autour de ce qu'ils ont envie de faire dans le champ de l'argentique.

C'est donc pour toutes ces raisons que nous avons voulu inviter des cinéastes, engagés de différentes manières et à différents niveaux dans ces

pratiques argentiques, pour qu'ils et elles nous parlent de la façon dont ils les envisagent, et de la place occupée par ces technologies dans leur travail.

Je me tourne pour commencer vers Paula. Tu as tourné en 2020 le court métrage de fiction *Heliconia*, qui a été financé par le GREC (Groupe de Recherches et d'Essais Cinématographiques) et qui a été projeté dans de nombreux festivals : à Dresde, à Mar de Plata, à Bilbao, à Lisbonne et à la Documenta Madrid. Ce film a reçu la mention spéciale du Prix Premier au Festival international de cinéma de Marseille (FIDMarseille) en 2020. Il dure environ une demi-heure et il a été entièrement tourné en Super 8. Tu continues aussi à réfléchir à l'usage que tu fais de ce format, dans le cadre de ton projet de thèse. Tu as également collaboré avec Marie Losier, cinéaste qui travaille aussi beaucoup en argentique. Je voulais peut-être commencer par te demander ce qui explique ton attachement au format Super 8 en particulier, pour quelles raisons tu as tourné *Heliconia* en Super 8 et ce que tu recherches et ce qui t'intéresse, à la fois en tant que cinéaste, ou peut-être d'un point de vue un peu plus théorique, dans ce format.

Paula Rodriguez-Polanco : Merci beaucoup de m'avoir invitée. Le court métrage *Heliconia* a été complètement tourné en Super 8, pour une durée d'une trentaine de minutes. Dans mon film précédent, j'avais mélangé numérique et Super 8.

Je vais plutôt commencer par un côté pratique : je suis directrice de la photographie, et en même temps je suis quelqu'un qui n'est pas du tout technique. J'ai un rapport à la technique assez amateur. C'est une relation assez intuitive par rapport au support et au médium. Et je pense que le Super 8 et le 16 mm me permettent d'avoir ce rapport presque instinctif au cinéma. Il y a également une liberté de mouvement que permettent ces formats, ces petites caméras assez amateurs. Il y a une liberté relativement grande. Et il y a aussi une intimité que j'aime beaucoup avec ces supports. Cela permet d'avoir des équipes très réduites. Je travaille vraiment avec de toutes petites équipes, des amis. Cette liberté des supports me permet ainsi de créer des liens assez forts. Par rapport au sujet, cela crée une intimité qui est très importante dans mon cinéma. Une intimité qui est, d'une certaine manière, une affectivité. Je pense que ces petits viseurs des caméras nous obligent à entretenir un lien assez direct et intime eu égard au sujet filmé, à l'objet que l'on filme. C'est très important pour moi. Et s'il y a quelque chose que j'aime beaucoup dans ces supports, c'est qu'ils sont dits mineurs, dans le cas du Super 8 ou du 16 mm. Ils ont quelque chose d'indépendant, même si l'on essaie de les contrôler. Il est presque impossible de les maîtriser à cent pour cent. Il y a un côté assez imprévisible, incontrôlable qui ouvre la porte à la surprise et qui est très

important dans ma manière de faire des films. Et il y a aussi cet aspect instable, ce grain exposé, son caractère organique.

Par là je reviens à la matérialité de ces formats, très importante pour mon travail, une plasticité qui est indissociable de ce que je fais. Je viens plutôt des arts plastiques et je pense que je prends l'image presque comme un objet. Je pense que la matérialité de ces supports marginaux, ou dits mineurs, permet de concevoir l'image un peu comme un objet dans le temps, dans le sens où on va travailler l'image comme une sorte de sculpture, comme des couches, des ailes d'argent. Il y a aussi un hasard qui se voit dans l'image même, entre chaque plan, et cela permet de la travailler un peu comme avec un objet.

Dans ma recherche je travaille sur l'historicité du Super 8 et du 16 mm dans le sens où, d'une part, ce sont des supports dits mineurs, et qui ont représenté à la base une démocratisation des images en mouvement. Et en même temps, cette démocratisation a créé une sorte de révolution technique et culturelle. Ces supports sont en effet devenus vraiment populaires, alors même qu'ils étaient une partie intégrante de la contre-culture, notamment par l'utilisation qu'en a faite le cinéma expérimental d'après-guerre. Dans ma recherche, je m'interroge justement sur cette problématique de supports populaires qui relèvent en même temps de la contre-culture. On est face à une révolution artistique, symbolique, culturelle et technique. J'essaie donc de faire l'histoire de ces supports jusqu'à aujourd'hui. Comment ces supports s'incarnent et se réactualisent-ils dans des pratiques contemporaines, là où notre pratique se situe ? Je pense justement qu'aujourd'hui, en utilisant ces supports, on invoque et on convoque l'histoire du médium. Je fais de la fiction, et ce que tu disais tout à l'heure des laboratoires était tout à fait juste : il y a une horizontalité. On lutte un peu contre cette efficacité du standard, du numérique aujourd'hui. Et je pense qu'aujourd'hui l'utilisation de supports tels que le Super 8 et le 16 mm relève d'un choix politique et esthétique. Je pense qu'aujourd'hui, alors que le numérique constitue le standard de l'image, faire des films en argentique crée des temps beaucoup plus étirés. Je crois qu'il y a une nécessité de retourner à la matière même des choses. Ma recherche se pose dans la continuité de l'éthique du tournant matériel des années 1990. Et je pense que dans l'ère du virtuel durant laquelle nous vivons, il y a une nécessité de revenir à l'ontologie des choses et à leur matière même. C'est quelque chose d'urgent et de vital.

Éric Thouvenel : Merci beaucoup. Il y a pas mal de choses que tu dis que l'on va aborder à différents moments de cette table ronde, notamment du rapport intuitif ou de la dimension d'intimité dont tu parlais. Je pense que l'on en reparlera tout à l'heure parce que ce sont aussi des choses qui ont été mises en avant par d'autres cinéastes quand les premières petites caméras numériques sont arrivées, et qu'il y a là quelque chose que les cinéastes qui travaillent en

numérique peuvent revendiquer aussi. Mais peut-être que cela ne se passe pas exactement au même endroit, que ce n'est pas le même type d'intimité, que ce n'est pas le même type de rapport à l'intuition non plus. Il y a des choses que tu as dites qui recourent aussi, quelque part, la coupure entre le champ amateur et le champ professionnel, en tout cas quelque chose que l'on comprend et que l'on envisage comme tel.

Je propose peut-être que l'on prolonge ce que tu viens de nous dire avec un extrait de *Heliconia*. J'avais sélectionné un extrait qui est en fait le début du film, les deux premières minutes, notamment parce qu'il y a un rapport très particulier à la lumière. Il y a des plans en extérieur et en intérieur. Il y a aussi des plans de nuit, ce qui va poser la question des conditions de tournage, et notamment du travail et de la réflexion sur la lumière dont on pourra peut-être parler. D'un point de vue technique, le Super 8 est aussi un format que l'on peut estimer compliqué à utiliser, notamment en basse lumière [Ill. 1 à 3].



Ill. 1 à 3 : *Heliconia* (Paula Rodriguez Polanco, 2020)

Je souhaitais que l'on débute la table ronde avec Paula, parce que l'exemple de *Heliconia* permettait de placer la discussion sous les auspices de la fiction. On y reviendra, mais avant cela on va un peu continuer notre tour de table. Je vais à présent me tourner vers Mariya. Mariya, tu as été ou tu es membre de plusieurs laboratoires, notamment de L'Etna et L'Abominable, où tu as développé certains de tes films. Tu es aussi coordinatrice des résidences Atelier 105, organisées par Light Cone depuis quelques années. Il s'agit souvent, pour les cinéastes qui participent à ces résidences, de se poser des questions sur la postproduction de films qu'ils ont tournés en argentique – tu me corrigeras si je réduis un peu les choses. Pourrais-tu nous parler un peu des différents aspects de cette activité, à la fois en tant que cinéaste, membre de deux équipes de laboratoires, et dans le travail que tu fais chez Light Cone ?

Mariya Nikiforova : Merci beaucoup pour l'invitation. Je peux dire que mon histoire avec le cinéma des laboratoires, le cinéma expérimental, commence par la pratique parce que j'ai fait des études assez classiques en réalisation de cinéma dans une école à Boston. C'était entre 2005 et 2009, l'enseignement se faisait donc en 16 mm. Comme c'est le cas dans beaucoup d'écoles de cinéma aux États-Unis, plusieurs cinéastes expérimentaux enseignaient là-bas. J'ai eu la chance de suivre les cours d'un cinéaste expérimental qui s'appelait Robert Todd. Il m'a beaucoup influencée à ce moment. D'une part parce que dans ses films il y a une très belle photographie en 16 mm, qu'il tournait toujours avec une Bolex. Des images très propres, vraiment parfaitement réalisées. D'autre part, il nous a en même temps fait découvrir des pratiques alternatives : le développement à la main, l'intervention sur pellicule, etc., ce qui m'a beaucoup plu à ce moment-là. Tout d'un coup, j'ai compris qu'il était possible de jouer en faisant des films, de se servir des erreurs ou des aléas dus à un processus un peu libre, et que l'on pouvait approfondir quelque chose dans son projet de manière conceptuelle par le support, en approfondissant le travail sur ce dernier. Puisque cela m'avait plu, j'ai continué à suivre des ateliers pratiques. Et j'ai commencé par entendre des rumeurs sur les laboratoires indépendants argentiques en Europe, notamment par l'intermédiaire du cinéaste Kevin Rice. Il était revenu d'Europe à ce moment-là et parlait, entre autres, de L'Abominable. Et après, absolument par hasard, j'ai vu le film *Autrement, la Molussie* de Nicolas Rey (2012) en pensant que j'allais voir un film de Nicholas Ray avec James Dean⁴, et j'étais donc assez surprise. Mais en même temps cela tombait bien parce que cela m'intéressait déjà. Et quand Nicolas, qui était présent, a pris la parole, il a encore une fois évoqué L'Abominable. J'étais fascinée. J'ai donc décidé de postuler pour un Master en

⁴ *La Fureur de vivre* (*Rebel Without a Cause*), Nicholas Ray, 1955.

France afin d'écrire un mémoire sur ce sujet, pour comprendre les laboratoires et me rapprocher d'eux, ce que j'ai fait⁵. J'ai adhéré à L'Étna et à L'Abominable en 2014 ou 2015. J'ai aussi pu rencontrer des gens d'autres laboratoires en Europe, par exemple à Berlin, à Rotterdam, à Prague.

Il y a aussi des rencontres de laboratoires lors desquelles les gens se réunissent pour partager les techniques, les nouvelles et leurs films. C'est donc une opportunité pour se rencontrer. Ensuite, les laboratoires ont commencé à surgir aux États-Unis. Mes anciens camarades de Boston ont lancé un laboratoire qui s'appelle AgX. Le même phénomène s'observe au Mexique, où j'ai vécu plus d'un an. J'y ai rencontré plusieurs personnes travaillant dans un laboratoire expérimental. Par ailleurs, le travail sur mon mémoire m'a encore plus sensibilisé à l'importance du support, à l'importance de la manière dont on choisit de fabriquer un film, parce que je pense que tout ce processus influe énormément sur comment on conceptualise le film, non seulement sur l'esthétique et sur la manière dont les spectateurs perçoivent l'image, mais aussi simplement la manière dont on l'écrit, dont on le crée. Et parallèlement à mon mémoire, j'ai commencé à travailler à Light Cone. C'est un lieu de distribution du cinéma expérimental, qui possède une importante collection de films sur pellicule. Même si aujourd'hui on distribue peut-être plus de films en numérique, on continue quand même de recevoir de nouvelles copies en 16 mm ou 35 mm pour la distribution. Maintenant je suis coordinatrice de l'Atelier 105, une résidence de postproduction vidéo soutenue par un dispositif de la Région Île-de-France [Ill. 4]. Comme cela a été évoqué, Guillaume [Vallée] y fait sa résidence en ce moment. Ce n'est pas pensé exclusivement pour le cinéma argentine, mais cela attire pas mal de cinéastes



Ill. 4 : Résidence de Kathryn Ramey à l'Atelier 105

⁵ Mariya Nikiforova, *Laboratoires photochimiques indépendants. Politique, technique, esthétique*, mémoire de Master en études cinématographiques et audiovisuelles, sous la direction de Nicole Brenez, université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2016.

qui travaillent avec la pellicule. Ce qui est intéressant, c'est qu'il y a vraiment beaucoup de manières de combiner les approches argentiques et numériques. Il y a ceux qui travaillent à partir d'images 16 mm ou Super 8 et qui veulent finir avec un DCP de leur film. Il y a aussi ceux qui font de l'étalonnage numérique pour ensuite revenir à une copie 35 mm. Il y a ceux qui mélangent le format argentique, la vidéo de portable, les mini DV, tous types de supports.

On voit ici un projet issu de la résidence, *Purkyně's Dusk* (2020) de Helena Gouveia Monteiro, cinéaste basée en Irlande [Ill. 5 à 7]. Ce qui est intéressant dans ce projet, c'est justement ce type de mélange, parce qu'elle a travaillé avec des images en Super 8 qu'elle a teintées chimiquement. Les images ont ensuite été étalonnées numériquement lors de la résidence.



Ill. 5 à 7 : *Purkyně's Dusk* (Helena Gouveia Monteiro, 2020)

Cela devient donc une image vraiment hybride, entre les deux, qui n'est plus ni purement argentique, ni purement numérique. C'est une sorte de liberté que j'admire. Je trouve cela intéressant, même si je suis toujours très attachée à la

projection argentique. Les manières dont on peut faire dialoguer les différents supports m'intéressent beaucoup, en même temps que l'idée de penser le numérique par l'argentique et inversement, en les faisant se heurter l'un contre l'autre. Je pense qu'il y a vraiment beaucoup de choses à explorer et que les différents supports ont beaucoup de choses à nous raconter.

Éric Thouvenel : Peux-tu nous dire en quelle année ont été mises en place ces résidences de l'Atelier 105, et combien de cinéastes vous y recevez chaque année ?

Mariya Nikiforova : Ça a commencé en 2014. L'idée est d'accueillir environ dix projets par an. Il y a un appel à projets deux fois par an.

Éric Thouvenel : Là encore, je retiens ce que tu nous disais sur la fin : cette idée pour les cinéastes de ne pas se sentir prisonniers, ni d'une chaîne qui serait entièrement numérique d'un bout à l'autre, ni d'ailleurs d'une chaîne qui serait entièrement argentique. La possibilité de s'autoriser à prendre ce que l'on a envie de prendre, que les motivations soient purement pratiques ou esthétiques, influe sur la conception du film, en travaillant avec tel ou tel type de configuration technique. C'est une chose qui m'intéresse particulièrement dans les films qui sont postproduits dans le cadre de l'Atelier 105. On reviendra sur cette question de savoir si, finalement, travailler en argentique signifie être contraint par la chaîne argentique. Cela peut être, bien sûr, un choix des cinéastes mais c'est, en réalité, peu souvent le cas. Et ce n'est pas du tout le cas dans le travail de Guillaume Vallée, vers qui je me tourne à présent.

Guillaume, tu as la particularité de travailler sur des supports très différents : le Super 8, le 16 mm mais aussi la vidéo analogique, parfois même la 3D numérique. Avec peut-être un double fil rouge, qui est d'une part celui de la matérialité des images, et d'autre part une approche que tu qualifies toi-même de « techno-artisanale ». Peux-tu nous dire ce qui se joue aujourd'hui dans ta pratique, autour de ces passages effectués entre différents médiums ? Comment détermines-tu à un moment donné que, pour un film que tu vas lancer, tu seras plutôt à l'aise pour le faire en 16 mm ou en vidéo analogique, ou avec des moyens complètement numériques ? Plus précisément aussi, peut-être peux-tu nous dire quelques mots de cette résidence de postproduction que tu es en train d'achever dans le cadre de l'Atelier 105 ?

Guillaume Vallée : Merci beaucoup pour l'invitation. Je suis très content d'être ici aujourd'hui. Je vais simplement commencer par un petit parcours, justement biographique, concernant ce qui m'a poussé à travailler sur pellicule. Je raconte toujours cette anecdote-là. J'ai commencé mes études dans le

cinéma d'animation, un cinéma qui m'a toujours intéressé, à l'université Concordia à Montréal, donc une université anglophone. Et quand je suis arrivé là-bas, je ne parlais pas anglais et je ne dessinais pas. Il fallait donc que je trouve un moyen de m'adapter aux techniques de l'image par image, et c'est là que j'ai découvert la pellicule. J'ai commencé à travailler à partir de chutes, des pellicules qui étaient non utilisées dans le temps où Concordia enseignait encore la pellicule. J'ai découvert que l'on pouvait graver, peindre la pellicule et réduire l'intermédiaire entre la main et la matérialité du médium. C'est surtout cette matérialité-là qui m'intéressait. J'ai eu plaisir à entendre parler d'intuition créative, de démocratisation à propos des moyens de création. À vrai dire il y a beaucoup de similitudes entre le cinéma expérimental et le cinéma de fiction. Quand on travaille sur pellicule justement, je trouve cela intéressant. Ce ne sont pas uniquement des pratiques expérimentales, comme Éric le disait un peu plus tôt.

J'ai commencé à inclure la vidéo dans mon travail durant mon Master en cinéma, où j'avais comme directeur de thèse Richard Kerr, un réalisateur expérimental canadien qui m'a poussé à explorer le médium vidéo, un médium qui ne m'intéressait pas à la base parce que je ne croyais pas à sa matérialité. Chose qui est complètement fautive, parce que j'ai commencé à travailler avec la vidéo analogique et à modifier les signaux vidéo. En observant les bandes magnétiques de VHS, j'ai vu que le médium vidéo était aussi malléable et j'en suis logiquement venu à me dire : « Il est possible de mélanger les deux. Comment peut-on travailler avec la matérialité de la vidéo et de la pellicule, et écrire des œuvres hybrides ? » J'ai découvert le travail d'Al Razutis, un artiste multimédia basé sur la côte ouest canadienne. Il a justement amené cette notion d'hybridité film-vidéo dans les années 1970. Ce qui est intéressant, c'est qu'il me disait, la dernière fois que je lui ai parlé, que les cinéastes expérimentaux détestaient son travail à la base, parce qu'ils disaient que c'était un peu de l'hérésie de dire que ses films étaient des films et non des vidéos. Il y a eu tout un débat là-dessus. C'est un artiste qui m'inspire beaucoup parce qu'il touche à tous les médiums. L'idée est d'utiliser le meilleur de chaque médium, et je le rejoins ici, surtout sur la question de l'accessibilité des médiums. Il s'agit de créer des œuvres à faible coût, mais qui peuvent quand même être fantastiques.

À Montréal, l'Office National du Film du Canada (ONF) – cela ne fait pas très longtemps – a commencé à numériser les pellicules et à s'en débarrasser. Cela concernait beaucoup de films d'archives, de documentaires des années 1930, 1940, 1950 ou 1960. Et ils jetaient les bobines dans les poubelles. Il est génial de les récupérer car cela permet de détourner les images. Dans ma pratique, j'utilise justement beaucoup de détournements, de réappropriations, de recontextualisations d'images dans un but principalement esthétique. J'ai

donc trouvé très pratique de me dire : « Si j'ai besoin d'un certain type de scène ou d'images, je peux aller fouiller dans les archives, puis trouver et me réapproprier ces images qui sont, pour la plupart, dans le domaine public, ou qui sont complètement oubliées ». Beaucoup d'amis me donnent de la pellicule. J'en ai beaucoup dans mon atelier que je n'ai probablement jamais utilisée, mais c'est toujours pratique. Et j'aime beaucoup cette notion d'accessibilité. Je reviens souvent là-dessus, parce que j'aime cette notion selon laquelle n'importe qui aurait pu travailler avec ces médiums afin qu'ils ne deviennent justement pas des pratiques de niche. Je donne par exemple des ateliers de gravure et de peinture sur pellicule, destinés autant aux enfants qu'aux adultes. Et c'est le meilleur résultat : tout le monde peut travailler avec ces techniques, réaliser des images comme cela avec du temps et de la pratique, ce qui donne à apprécier le côté primitif du travail directement sur pellicule.

Et justement avec la transition numérique – parce que je travaille en numérique – toutes mes images sur pellicule sont numérisées. Revient encore la question de l'accessibilité, car c'est pratique. Pourquoi galérer à monter mon film sur pellicule – chose que j'ai déjà faite dans le passé – si je peux utiliser Adobe Premiere pour monter mon film ? C'est beaucoup plus rapide et plus simple. La diffusion se fait plus facilement aussi, parce que je crée principalement des œuvres filmées pour les montrer. Et j'adore, moi, les fichiers vidéo, pour pouvoir diffuser mon travail beaucoup plus facilement. Cette ouverture-là, je la trouve très importante. Quand je faisais mon BFA en film d'animation, j'étais très puriste vis-à-vis de la pellicule. Je ne voulais pas toucher à la vidéo. Mais finalement, pourquoi se fermer des portes quand on a justement le privilège d'avoir accès à autant de technologies : numérique, analogique, pellicule argentique ? On a accès à tout et j'ai beaucoup de chance. J'ai des amis qui ont vécu cette transition et qui ont des difficultés, parfois, à travailler en numérique.

J'ai commencé à travailler récemment en vidéo 3D, en anaglyphe⁶ à vrai dire. J'ai suivi une formation avec Al Razutis, en Colombie britannique, sur la vidéo stéréoscopique. J'ai justement découvert les possibilités de cette 3D-là, « *low-fi* » – je mets des guillemets –, de basse qualité. J'ai quand même un peu de difficultés à créer des images très propres. J'aime beaucoup salir l'image, la transformer, la détruire et la modifier, jusqu'à en créer une autre. On a accès à une réalité propre. Je mise sur le fait de créer des œuvres qui ne reposent pas seulement sur une beauté artificielle. Créer une structure narrative à travers la

⁶ Une image anaglyphe est la résultante de deux images légèrement décalées (pour respecter la parallaxe de la vision humaine), et visionnées à l'aide de lunettes sur lesquelles sont disposées des filtres de couleurs différentes, ce qui produit le sentiment que l'image est en relief.

matérialité des médiums, c'est ce qui m'intéresse. Et j'aime l'idée de changer de médium. Je parlais un peu plus tôt d'hybridité film-vidéo. Par exemple, je travaille présentement sur un projet de film en Super 8 et en anaglyphe. C'est quand même intéressant : qu'est-ce qu'une même image montre, représente sur différents supports ? C'est assez fascinant. J'ai fait une résidence d'artistes québécois cet été, et j'ai filmé des structures, des barrages hydroélectriques immenses. C'est génial de voir à quel point les images en anaglyphe, en Super 8 ou en numérique sont complètement différentes même si le plan est le même. J'aime cette idée de structure narrative à travers cette matérialité-là.

Je peux aussi parler un peu de Light Cone, chez qui je fais justement une résidence. J'ai détourné une bande-annonce sur 35 mm de *Naissance des pieuvres* de Céline Sciamma (2007) en travaillant sur l'émulsion filmique. Et puis pour ce projet-là, je me suis dit : « J'aimerais que la réalisation soit accessible ». J'ai donc travaillé sur 5000 photogrammes environ. Je les ai numérisés à la maison avec un scanner que j'ai trouvé, de seconde main. C'était la première fois que je travaillais de cette manière-là, et je n'aurais pas pu y arriver en utilisant uniquement le support argentique. Voilà comment je fonctionnais : la bande-annonce est composée en moyenne de 48 à 72 photogrammes par plan. J'ai décidé d'œuvrer sur huit photogrammes à la fois que je travaillais directement sur la pellicule. Je les numérisais, retravaillais par-dessus et numérisais à nouveau. J'ai fait fondre l'émulsion, j'ai peint, j'ai gratté mais une fois transféré en numérique j'utilise des outils technologiques pour le finir [Ill. 8 à 10].



Ill. 8 à 10 : *Elles s'élèvent, ces forteresses éponges* (Guillaume Vallée, 2021-2022)

Éric Thouvenel : En quoi a consisté le travail que tu as fait cette semaine chez Light Cone ? Est-ce que c'était un travail de montage, d'étalonnage ou de conformation ?

Guillaume Vallée : C'était un travail d'étalonnage et, pour beaucoup, de recadrage. La numérisation était très, comme on dit, « faite maison ». Tous les cadres et photogrammes n'étaient donc pas égaux, et il a fallu que je les recadre. Quand j'ai recadré 5000 photogrammes un par un, j'ai travaillé par séquence. J'ai vraiment travaillé la structure du film à Light Cone, étant donné que j'étais arrivé avec 5000 fichiers TIF. Je me suis demandé : « Qu'est-ce que je fais avec ça ? » J'ai donc tout recadré, monté et colorisé.

Éric Thouvenel : Et donc le scan des images avait déjà été fait auparavant ?

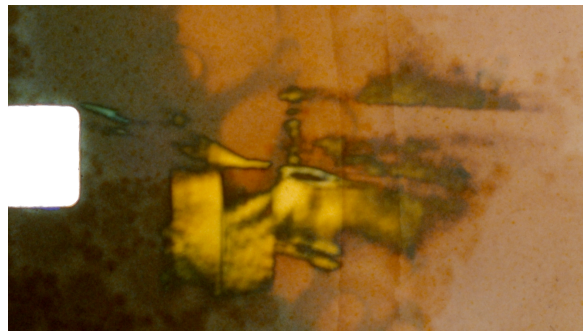
Guillaume Vallée : Exactement.

Éric Thouvenel : Je pose la question car je sais que Light Cone, il y a quelques années maintenant, a fait l'acquisition d'un scanner de très bonne qualité qui permet d'obtenir des photogrammes à partir d'éléments-films.

Guillaume Vallée : C'est cela que je voulais mentionner. Tu parles de scanner. Habituellement je fais numériser mes images sur pellicule. Je tourne donc beaucoup en Super 8 et en 16 mm. Je fais numériser cela dans le laboratoire Frame Discreet à Toronto. Je développe alors à la main la pellicule en couleurs et en noir et blanc. On a aussi le laboratoire Niagara Custom Lab à Toronto, fait pour les artistes. J'y ai envoyé des pellicules que j'avais enterrées et qui s'étaient décomposées. Ils ont des machines conçues exprès pour les pellicules sales. Et pour les films sur lesquels je travaille, à Light Cone je n'aurais pas pu faire numériser la pellicule parce que je travaillais avec des boucles, par bandes. Je me limite donc beaucoup dans mon travail au niveau des photogrammes. J'essaie souvent de ne pas dépasser 72 photogrammes que je réutilise en boucle pour créer des œuvres de cinq, sept ou huit minutes. Avec ce processus, l'image initialement présente sur la pellicule n'existe plus parce qu'elle a été transformée. Après la numérisation je l'ai même encore plus détruite. Il y a vraiment une dégradation de l'image qui se fait en temps réel.

Éric Thouvenel : Alors justement on va voir un de tes films, qui n'est pas celui sur lequel tu as travaillé cette semaine puisque c'est un travail qui est encore en cours. Est-ce que tu peux nous en dire deux mots ?

Guillaume Vallée : Oui. C'est un film court. J'ai été approché par une artiste canadienne, Stacey Donen, qui a créé « Greetings from Isolation », une invitation destinée aux cinéastes canadiens pour créer une œuvre ayant pour thème le confinement. J'ai donc créé l'œuvre *are you haunted, daddy?*, basée sur une discussion que j'ai eue avec mon fils. Je ne sais plus pourquoi, il était obsédé par les maisons hantées et les fantômes. Il me demandait s'il était possible, pour une personne, d'être hanté comme une maison peut être hantée. Je trouvais cela hyper intéressant comme question venant d'un garçon de neuf ans. J'ai alors travaillé en Super 8, là encore en jouant sur l'hybridité film-vidéo. J'ai travaillé en vidéo analogique à la base, avec du *video feedback*, avec différents effets de synthétiseur vidéo que j'ai refilmés en Super 8, et que j'ai développés à la main. J'ai aussi filmé dans une église. Et j'avais également une partie en noir et blanc, des bobines que j'avais tournées quelques années auparavant pour un clip, que je n'avais pas utilisées et que j'ai décidé de développer plusieurs années après, et d'inclure dans ce film [Ill. 11].



Ill. 11 : *are you haunted, daddy?* (Guillaume Vallée, 2020)

Éric Thouvenel : Je me tourne maintenant vers Nicolas Rey, cinéaste et membre fondateur de l'un des principaux laboratoires partagés à l'heure actuelle, L'Abominable. L'équipement technique de ce laboratoire, les savoir-faire de ses membres en font un lieu qui n'attire pas seulement des cinéastes dits « expérimentaux » – même s'ils sont nombreux à y venir, disons, dans une perspective plastique –, mais aussi beaucoup de cinéastes qui viennent y développer des films et des projets qui touchent au-delà du cinéma expérimental – par exemple au champ de la création documentaire, de l'essai cinématographique. Je voulais te demander, Nicolas, d'une part de nous expliquer un peu ce qu'est ce lieu, L'Abominable, le matériel que l'on y trouve, la façon dont ses membres y travaillent, ce que les gens viennent y faire ; et d'autre part, d'un point de vue personnel, comment tu perçois le désir qui anime les cinéastes travaillant à La Courneuve. Que cherchent-ils dans ces locaux ? Comment perçois-tu ce lieu possible d'articulation des pratiques dites

« mineures » avec un champ du cinéma qui serait dit plus « professionnel » au regard des pratiques argentiques ?

Nicolas Rey : Merci pour cette invitation. Je vais peut-être, pour commencer, saluer le titre du colloque et l'écart qu'il prend par rapport à l'idée de révolution numérique. J'entends les cinéastes parler d'un choix dans une palette, et donc d'un agrandissement de la palette qu'aurait représenté la survenue du numérique. Je pense que ce n'est pas donné. Cet agrandissement de la palette *devrait* être là, mais le monde dans lequel on vit et les processus industriels font que ce qui est arrivé ressemble plus à un aplatissement ou à un écrasement numérique qu'à autre chose. La résilience du film, qui est réelle et déborde largement le phénomène des laboratoires partagés, n'est pas donnée. Il faut continuer à la construire. Tisser des ponts entre les différents utilisateurs des supports photochimiques aujourd'hui pourra aider à tenir et à renforcer cette position minoritaire et réelle qui se construit. Pardon pour ce petit préambule. Pour parler de L'Abominable, c'est une structure qui existe depuis vingt-cinq ans. Elle s'est montée au moment du pic du photochimique, et a eu la chance de pouvoir agréger le matériel, le savoir-faire, les compétences tout au long de son histoire, mais aussi les locaux – tenir dans le temps les locaux est aussi une question importante pour bon nombre des cinquante-sept laboratoires qui constituent le réseau Filmlabs.

On peut voir la bascule qui a eu lieu autour de 2012 : d'un côté, il y a eu la possibilité de récupérer des camions de déménagement entiers de matériel qui coûtait des centaines de milliers d'euros. D'un autre côté, on a eu la tristesse de voir les personnes qui travaillaient dans les laboratoires de l'industrie, des techniciennes et techniciens qui avaient trente ou quarante ans d'expérience, être délogés du jour au lendemain. En même temps on a pris conscience que reposait en partie sur nos épaules le fait de continuer à faire perdurer les savoir-faire autour du photochimique avec ces outils que l'on pouvait désormais avoir. Donc effectivement, et dès le départ en fait, L'Abominable a attiré, et même a été créé par un groupe d'une dizaine de personnes extrêmement composite, avec une plasticienne, un artiste-peintre, un photographe... Je pense que le champ du cinéma expérimental lui-même est très poreux et se doit de l'être. Par hasard, quand on a préparé la table ronde, j'ai jeté un œil sur un ouvrage de Dominique Noguez, *Trente ans de cinéma expérimental en France (1950-1980)*⁷, une espèce d'annuaire des cinéastes expérimentaux français. J'y trouve les noms d'Alexandre Alexeïeff, de Christian Boltanski, de Michel Bulteau, de Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet, de Charlélie

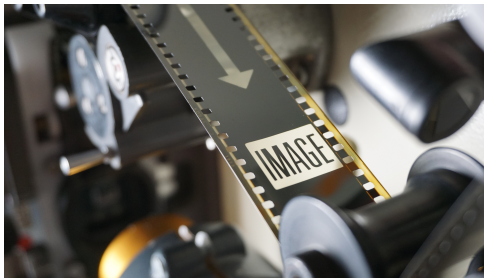
⁷ Dominique Noguez, *Trente ans de cinéma expérimental en France (1950-1980)*, Paris, A.R.C.E.F., 1982.

Couture, de Marguerite Duras, de Jean Genet, de Raymond Hains, de Jacques Villeglé, de Babette Mangolte, de Jacques Monory, et j'en passe. On voit déjà que le cinéma expérimental des années 1970 recensé dans ce livre est extrêmement hétéroclite. À L'Abominable on croise effectivement des cinéastes venant de tous les champs, du documentaire mais aussi de la fiction. Après, il est certain que dans ces laboratoires il y a malgré tout des contraintes techniques importantes et qui influent assez naturellement sur le type de production. Il est vrai que nous avons la chance d'avoir réussi à mettre en place, depuis longtemps maintenant, des petites machines à développer. Du coup, bien que nous ayons commencé, comme tous les laboratoires de cinéastes, avec le développement à la main, en spire, comme le ferait un photographe, on a pu passer sur des outils permettant le développement de métrages plus importants. On développe à 80 mètres par heure. Dans les laboratoires industriels c'était plutôt 1500, 2000 ou 3000 mètres par heure. À côté des tanks de l'industrie, on a des bicyclettes. Mais quand même, cela change la donne et cela permet d'envisager d'autres types de projets qu'en spire, bien que, même quand on développait uniquement en spire, quelques farfelus dont je fais partie ont réussi à faire des longs métrages.

Éric Thouvenel : S'agissant de la développeuse que vous avez, il me semble que vous pouvez travailler la couleur. Au niveau du son, je ne sais plus, j'ai un doute. Tu me disais que l'on a souvent estimé que c'était très compliqué, que c'était un défi mais que cela posait aussi des questions intéressantes. Je sais qu'il t'est arrivé aussi, notamment, de te tourner vers le Niagara Custom Lab à Toronto. C'était pour *Schuss !* (2005), parce qu'il y avait des choses que tu ne pouvais pas faire à L'Abominable et que tu avais besoin d'aller vers un autre laboratoire à ce moment-là.

Nicolas Rey : D'abord, dire que 80 % du métrage qui passe par L'Abominable, c'est du 16 mm. Il y a du Super 8 et il y a un peu de 35 mm, mais comme la plupart des cinéastes qui travaillent chez nous travaillent en autoproduction et donc payent de leur poche, le 16 mm est évidemment beaucoup moins coûteux que le 35 mm tout en permettant d'aller jusqu'à la fabrication d'une copie de projection. Même si ce n'est pas le cas de tous les cinéastes – certains terminent en numérique et c'est très bien ainsi –, d'autres ont à cœur à produire une copie film. Or, comme je le disais, nous n'avons longtemps développé qu'en spire. Ensuite, nous avons commencé à avoir le développement à la machine, mais cela ne suffisait pas pour aller jusqu'à une copie finalisée d'un film. Pour cela, il faut maîtriser la fabrication de la piste sonore, ce qu'on appelle le son optique, qui jouxte l'image sur la copie. Donc pendant longtemps les cinéastes allaient jusqu'au montage d'une copie de

travail sur table et ensuite ils apportaient leurs éléments dans un laboratoire de l'industrie pour faire la copie finale. C'est ce que l'on a compris en 2012 au moment où on est arrivé à La Courneuve [Ill. 12 à 14], que cela n'allait plus être jouable, parce qu'il y a très peu de laboratoires de l'industrie – même s'il y en a encore – qui continuent à tirer des copies en 16 mm. Cela devient de plus en plus coûteux, de plus en plus compliqué pour un cinéaste, qui paye de sa poche, de le financer. Et en même temps, on pouvait avoir l'équipement nécessaire à ces copies finales et à partir de cette période-là, même un peu avant, on a commencé à être capable de tirer des copies sonores, d'abord en noir et blanc, puis en couleur. C'est un peu technique, mais en 16 mm on est pour l'instant limités à faire des copies couleur sans blanchiment⁸, ce qui donne une esthétique particulière en terme de contraste et de saturation des couleurs. On est en train de travailler sur la possibilité d'agrandir la palette, et de savoir également faire des copies sonores 16 mm avec le procédé complet qui permet d'avoir une image blanchie normale.



Ill. 12 à 14 : Laboratoire L'Abominable, La Courneuve

⁸ Un traitement sans blanchiment consiste, à l'étape du développement d'un positif couleur, à maintenir l'argent métallique dans l'image, au lieu de l'évacuer. Il en résulte notamment une hausse des contrastes, une désaturation des couleurs et un sentiment de granularité plus fort.

Éric Thouvenel : Ce que l'on peut dire sur le 16 mm aussi, c'est qu'il représente aujourd'hui un format intéressant. D'une part parce que la taille de l'image est bien supérieure à celle du Super 8, même si elle est en revanche inférieure à celle du 35 mm. Néanmoins, il n'y a pas seulement la question de la fabrication des films qui se pose, mais aussi celle de leur projection. Pour les cinéastes qui souhaitent que leurs films continuent à être projetés dans des salles avec des projecteurs argentiques, il est aujourd'hui plus simple de projeter en 16 mm qu'en 35 mm, parce que l'on est vraiment dépendant des lieux en mesure de projeter du 35 mm alors que pour le 16 mm on peut trouver des projecteurs mobiles relativement facilement. Il y a des 35 mm mobiles aussi, mais c'est quand même beaucoup plus rare.

Nicolas Rey : Oui, tout à fait. C'est un paradoxe de la distribution aujourd'hui, de faire circuler ces films sur ces supports. Quelque part c'est plus simple, plus souvent, en 16 mm qu'en 35 mm. Le Super 8 est aussi devenu très coûteux, il coûte presque le même prix que le 16 mm à la minute. Donc c'est vrai que cela dissuade de travailler en Super 8, même si ce n'est pas moi, qui ai fait beaucoup de films en Super 8, qui vais en dire du mal.

Éric Thouvenel : Paula, par exemple, vers qui t'es-tu tournée pour faire développer les bobines de *Heliconia* ? J'imagine qu'il y a un moment où il a dû y avoir une acquisition numérique pour effectuer le montage. Et au stade du développement, comment as-tu procédé ?

Paula Rodriguez-Polanco : Oui, justement. Je voulais essayer de le développer à L'Abominable mais cela a été très compliqué à cette époque. J'ai fini par le développer chez Andec Filmtechnik, à Berlin. J'ai tout renvoyé, numérisé aussi. Donc le montage a aussi été numérique, ainsi que l'étalonnage. Je partage beaucoup ce que vous disiez, Nicolas, sur cette liberté d'hybridité de l'image, de passer d'un support à l'autre. Et je pense qu'aujourd'hui, quand on travaille en argentique ou en numérique, il faut arrêter de sacrifier les supports pour se sentir vraiment libre de passer de l'un à l'autre.

Éric Thouvenel : Donc c'est le laboratoire qui l'a fait. As-tu pu dialoguer avec les gens du laboratoire Andec Filmtechnik sur des demandes que tu avais, ou des paramètres techniques particuliers ? Parce que l'on sait que le Super 8 est un format qui, pendant très longtemps, était développé indifféremment dans des cuves gigantesques. On avait donc une même solution chimique et un même processus de développement qui était appliqué simultanément dans une cuve à quelque chose comme 500 bobines. Ce qui évidemment, quand on a un désir de cinéaste et que l'on n'est pas dans la perspective d'être dans l'usage

amateur du Super 8, peut être problématique. As-tu pu avoir un dialogue avec le laboratoire à ce niveau-là ?

Paula Rodriguez-Polanco : J'ai pu l'avoir, mais c'était très compliqué parce que normalement on n'a pas ce type de dialogue. On remplit un formulaire, et c'est tout. Et moi j'ai eu la chance de travailler en amont avec un étalonneur qui m'a dit : « Il faut que tu fasses vraiment attention avec ces gros laboratoires. Tu leur dis ça, ça, et ça. » J'ai eu également la chance d'avoir plusieurs échanges sur la caméra que j'utilisais avec Christophe Goulard de L'Abominable, qui m'a beaucoup dit de faire attention avec ces choses. J'ai donc vraiment forcé le dialogue avec Andec à Berlin, et cela s'est très bien passé après. Mais je pense que pour les gens qui ne s'y connaissent pas trop, c'est compliqué en fait. Tu ne sais pas vraiment ce qu'ils font. Plus on coche de cases sur leur formulaire, plus c'est cher. Les gens ne savent pas, et c'est dommage.

Éric Thouvenel : Et puis j'imagine aussi que pour un laboratoire – il en reste quelques-uns – qui fait vraiment de la prestation sur ces supports, il n'est pas toujours simple d'imaginer que les gens qui envoient leurs bobines, particulièrement en Super 8, ont un certain niveau d'exigence et des attentes. D'autant plus que tu confies les seules bobines que tu as tournées, ce qui implique qu'il n'y a pas le droit à l'erreur. En gros, il faut que cela fonctionne bien la première fois. Il y a donc des enjeux très forts là-dessus aussi.

Question du public : Dans le cadre de vos activités respectives, au-delà de ce que vous savez faire et pouvez faire, en termes de coût, rencontrez-vous quand même des problèmes d'approvisionnement ? Si oui, à quel niveau ? Cela concerne-t-il les supports, les produits chimiques, éventuellement les pièces de machines ou même des logiciels qui ne sont plus à jour ?

Nicolas Rey : C'est un peu un combat de tous les jours. Mais bon, on a quelque part la chance – je parle prudemment – que Kodak ait réussi à passer le cap. Ils disent vendre aujourd'hui 4 % de la surface sensible qu'ils vendaient à la grande époque. Un industriel qui a survécu à une chute de sa production de 96 %, c'est quand même quelque part de l'ordre du miracle, pour employer un mot qui n'est pas très capitaliste. Cela tient au fait que Kodak ait d'autres secteurs d'activité. Il y a un choix, peut-être aussi, d'image, de marketing. Mais c'est une grande chance, parce qu'évidemment tout commence par le film. Pour le reste, ce sont des déplacements : ce n'est plus au même endroit que l'on peut trouver la chimie, ce n'est plus au même endroit que l'on peut faire éventuellement réparer une caméra film. Et c'est bien plus ténu, évidemment.

Il y a des enjeux terribles à long terme. Je pense notamment à la maintenance des caméras, même pour les loueurs de l'industrie. Parce qu'en fait – et c'est là où se trouve le paradoxe –, si l'industrie arrête complètement, nous serons aussi balayés. Et le même type d'enjeux existe autour de la projection du film photochimique, bien sûr.

Guillaume Vallée : Au Québec, il est très facile de s'approvisionner en pellicule. On a un gros studio de cinéma, le Mel's Studios. Ils vendent du Super 8, du 16 mm ou du 35 mm. C'est donc très accessible. À l'intérieur de ce gros studio, quelqu'un s'occupe de les vendre. Mais c'est toujours du bouche-à-oreille finalement. On parlait de communauté, et justement, à Montréal, il y a une communauté de cinéastes expérimentaux très liés. Il y a deux ans, je cherchais des chimies E-6 pour développer des pellicules Ektachrome, introuvables au Canada. Et puis le problème avec les produits chimiques, c'est que souvent il est illégal de les envoyer par la poste quand c'est liquide. J'ai alors appris par une cinéaste expérimentale montréalaise, Erin Weisgerber, qu'il y avait, dans un petit village au Québec, un homme ayant des produits chimiques. Je pouvais donc maintenant commander le E-6. Et puis il y a un site internet, Argentix, qui bien qu'il ressemble à un site internet des années 1990, est très complet : chimie, noir et blanc, couleur, pellicule. Le site ne permet cependant pas de se procurer de pellicule filmique – uniquement des pellicules photographiques –, mais il y a néanmoins les mêmes produits parce que les deux reposent pratiquement sur la même chimie. Il est donc très facile de s'approvisionner. Le seul problème, c'est le coût. À vrai dire, c'est extrêmement cher, surtout avec Kodak qui aurait mis en circulation la pellicule Ektachrome à un prix beaucoup trop élevé. Mais en même temps, on ne tourne pas de la même façon en pellicule qu'en numérique. Quelques bobines suffisent. Mais ce sont les coûts, même pour les produits chimiques, qui constituent la barrière. Sinon pour l'approvisionnement, c'est assez simple au Québec. Il y a aussi les laboratoires Niagara Custom Lab et Frame Discreet qui vendent de la pellicule. C'est donc assez facile à trouver.

Paula Rodriguez-Polanco : Je voulais rebondir un peu sur ce que disait Nicolas Rey à propos de la réparation des caméras. En France je sais qu'il y a très peu de personnes qui sont capables de le faire. Il y a Christophe Goulard et André Egido. Ce sont d'anciens techniciens des boîtes Nizo. Je sais qu'en Suède il y a aussi Björn Andersson qui travaillait pour Beaulieu. Mais il y a vraiment très peu de gens. Et je voulais dire que le partage et la transmission des connaissances sont vraiment très importants, et même vitaux car sans eux tout ce que l'on fait va devenir invisible et précaire.

Mariya Nikiforova : Je voulais aussi ajouter que malgré ces problèmes, il y a pas mal d'activités dans le milieu des laboratoires, d'adaptation, de bricolage ou de remplacement des chimies qui manquent. Il est aussi question d'anticiper la disparition de certaines chimies qui permettent de développer de la pellicule avec, pour prendre un exemple classique, du café. Cette recette, qui contient du café et de la vitamine C, ne donne pas les mêmes résultats qu'une chimie commerciale, ce qui influe sur l'esthétique du film. C'est seulement un exemple parmi d'autres parce qu'il y a aussi eu le projet Maddox. Il consistait à fabriquer de l'émulsion photosensible et à produire sa propre pellicule⁹. Ce n'est pas du tout au même niveau qu'une pellicule industrielle, mais il y a des tentatives. Et au niveau des équipements aussi, il y a pas mal d'inventions. Il y a des gens qui fabriquent des appareils trop difficiles à trouver autrement. Par exemple il y a un petit appareil qui permet de contrôler la Bolex en image par image et d'automatiser la prise de vues. Il a été réalisé par un de mes amis, Matthew McWilliams. Il l'a fait en découpant au laser et en utilisant l'impression 3D, des processus contemporains donc. Et il travaillait aussi sur une application qui permettrait de contrôler ce petit appareil sur iPhone. Donc ce n'est pas seulement du bricolage pour adapter ce qui manque, mais aussi de l'invention et de la création.

Question du public : Est-ce que vous pensez que le développement de toute cette activité par les cinéastes expérimentaux qui maintiennent le travail en argentique a une influence sur la profession, c'est-à-dire sur l'industrie ? Vous parliez du fait que Kodak était à 4 %. Est-ce que vous pensez que cela va descendre encore ou que cela va se maintenir ? Par rapport à l'implantation du numérique, est-ce que vous pensez que le film est à son plancher le plus bas ou il peut remonter ?

Nicolas Rey : Je ne sais pas répondre à cette question avec certitude. Cela fait longtemps que je n'ai pas trop regardé où se situait la division film de

⁹ Séminaire ainsi nommé en hommage à Richard Leach Maddox (1816-1902), physicien anglais qui mit 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 6 juillet 2023. [En ligne]. URL : <http://www.lafuriaumana.it/index.php/66-archive/lfu-33/767-noelie-martin-pratique-des-émulsions-artisanales> ; <http://www.lafuriaumana.it/index.php/68-archive/lfu-35/850-noelie-martin-pratique-des-émulsions-artisanales> ; <http://www.lafuriaumana.it/index.php/69-archive/lfu-36/884-noelie-martin-pratique-des-émulsions-artisanales-iii>.

Kodak ces dernières années avec la pandémie, etc. Ce n'est pas grâce à nous que Kodak a continué. Un effet majeur a été l'entente avec les studios à Hollywood, lesquels se sont engagés à produire un certain nombre de longs métrages sur une période donnée en pellicule. Grâce à cela Kodak a pu aller voir sa banque en quelque sorte. Ils ont fermé toutes les usines qu'ils avaient dans le monde sauf l'usine mère à Rochester. Ils ont évidemment mis sur le carreau des milliers de personnes. La présence de l'argentique est très différente selon les pays et les continents. C'est certainement plus fort en Amérique du Nord qu'en Europe. En France il y a beaucoup de tournages de clips et de publicités en pellicule, mais aussi quelques films « d'auteur ». Je n'aime pas trop cette terminologie, mais l'on voit de quoi on parle. Il y a cette réalité qui perdure et je pense, comme je vous le disais, que pour moi Kodak a passé le cap, c'est-à-dire que maintenant cela remonte peut-être petit à petit et ils arrivent à tenir, enfin je l'espère.

Éric Thouvenel : Tu l'avais évoqué rapidement tout à l'heure, Nicolas, en disant qu'ils avaient aussi passé le cap au prix d'un repositionnement de leur image. Et l'une des choses qui en a été assez symptomatique chez Kodak est la réflexion autour de la fabrication d'une caméra Super 8, ce qu'ils n'avaient *a priori* pas fait avant. En tout cas, c'est un marché sur lequel ils n'étaient, en terme de caméra, pas vraiment présents. Les prototypes construits par Kodak d'une caméra Super 8, et qui ont été montrés dans des salons il y a quatre ou cinq ans maintenant, étaient des objets extrêmement curieux parce qu'ils étaient présentés comme un « écosystème » hybride argentique / numérique, avec des choses très bizarres, parce que la visée des images, par exemple, se faisait uniquement à partir d'un écran LCD. Il n'y avait pas de visée optique, donc ce sont des choses qui sont quand même très étranges. Il y avait tout un tas de boutons, de connexions dont les gens de Kodak eux-mêmes ne savaient pas vraiment dire à quoi cela allait servir. Mais ils disaient que cela servirait plus tard, qu'ils allaient trouver. Et puis, il y avait en même temps, et c'était assez intéressant d'un point de vue sociologique et économique, la question d'un marché de niche. Ils sont passés, c'est ce que disait Nicolas tout à l'heure, d'un marché extrêmement étendu à un autre très restreint. Et ce qui est assez symptomatique, c'est que cette caméra est restée à l'état de prototype. Ces dernières années il y a plein de gens qui attendaient de voir si elle allait être mise en vente, et ça n'a pas été le cas. Et je serais étonné qu'elle sorte un jour, parce qu'au fond, ce sont les études de marché aussi qui le déterminent. En l'occurrence, c'était une caméra qui s'adressait essentiellement à des utilisateurs plutôt « professionnels ». Je pense que l'idée était de vendre cette caméra à des gens qui allaient l'utiliser dans le champ de la publicité, du vidéo-clip ou pour des séquences situées à l'intérieur de longs métrages, dans un cadre industriel.

Donc on est vraiment dans une période où ça bouge. Ils ont passé le cap, comme tu le disais Nicolas, mais ils sont toujours extrêmement attentifs et prudents, parce que cela reste très fragile. Et derrière il y a effectivement des gens comme vous qui essaient d'être indépendants vis-à-vis de l'industrie – même si vous en restez forcément dépendants à un endroit parce qu'il y a la question de la fabrication de la pellicule. Tu évoquais, Mariya, le séminaire Maddox. L'une des difficultés sur laquelle buttent les gens qui s'y sont investis, c'est la fabrication du support film en tant que tel, autant si ce n'est plus que l'émulsion. Et là, pour le coup, produire un support qui soit régulier en termes de perforations notamment, c'est quasiment impossible hors d'un cadre industriel.

Nicolas Rey : Je rejoins quand même ce que disait Mariya. Le fait que les laboratoires partagés soient des espaces d'expérimentation est aussi une grande richesse, même si effectivement cela ne fait pas la différence dans le bilan financier de Kodak, surtout si l'on fait la pellicule nous-mêmes ! Mais quand même, ça joue et ça tente de tisser des liens. Et je pense que c'est cela qu'il faut essayer de faire, comme on s'y efforce.

Question du public : Je ne sais pas pour vous Nicolas Rey, mais j'ai remarqué que vous avez tous des parcours universitaires. Et du coup je me demandais dans quelle mesure cela a pu influencer votre pensée de l'image, voire celle de votre pratique. Avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec d'autres cinéastes ?

Paula Rodriguez-Polanco : Moi je suis colombienne. Cela fait dix ans que je suis en France. J'ai suivi plusieurs cursus différents à l'université. J'ai fait de la philosophie, de l'histoire de l'art, des arts plastiques, du cinéma. Je ne sais pas si cela m'a influencé d'une certaine manière ou pas, mais cela m'a permis d'avoir une confluence de savoirs et de faire des rencontres. Tout à l'heure Éric parlait de Marie Losier. C'est quelqu'un que j'ai rencontré à la faculté. Elle était ma professeure. J'ai par la suite travaillé avec elle pendant six ans et cela m'a vraiment beaucoup nourrie.

Mariya Nikiforova : Je pense que oui, le travail sur mon mémoire de Master m'a beaucoup nourrie, parce qu'au départ j'ai voulu explorer cette question pour comprendre ce que je cherchais, moi, en tant que cinéaste. Je pense donc qu'en réfléchissant sur la question, j'ai pu comprendre ce que je voulais faire. C'est aussi pour cela que je me suis davantage ouverte à d'autres supports aussi.

Guillaume Vallée : Pour ma part cela a vraiment forgé ma pratique. J'étais dans une université qui formait des cinéastes. Concordia était une université qui permettait de faire du documentaire, de la fiction, de l'expérimental, un peu de tout, mais surtout qui enseignait la création en pellicule. L'équipe enseignante était très inspirante. À vrai dire, cela m'a permis de créer des projets en parallèle de l'école. Mes plus grandes réalisations se sont faites avec des enseignants qui me suivaient, qui me guidaient à côté. Mariya parlait d'ouverture. Cela m'a ouvert à un monde que je n'aurais sûrement pas connu en tant qu'autodidacte. Et puis il y a aussi les rencontres, notamment avec les jeunes avec qui je travaille actuellement. Ils ont développé des projets dans le cadre du cinéma expérimental, de fiction, documentaire, tout confondu. L'université m'a aussi permis d'avoir des opportunités en tant qu'artiste. Au Canada, on a beaucoup de programmes de bourses pour les artistes. Cela aide aussi, dans le sens où j'ai dû parler de ma pratique pour obtenir des bourses. C'est donc très pratique.

Éric Thouvenel : Il est sûr que le rôle de l'université Concordia à Montréal est historiquement déterminant sur ces questions. De manière générale, se pose ici la question de la formation, qui est importante à deux endroits. Il y a d'abord la question de la formation intellectuelle et historique. Par exemple, plusieurs de mes anciens étudiants sont dans cette salle aujourd'hui, pour assister au colloque, et peut-être qu'ils et elles n'y seraient pas sans des gens qui, à un moment donné, leur ont fait découvrir des films et évoqué ces pratiques. Il y a des endroits où ces films-là, ces pratiques-là ne sont pas abordés dans les cursus universitaires. Il y a donc un moment où il est nécessaire de rappeler que ces films existent, qu'ils ont une histoire, et que ces pratiques existent toujours au présent. C'est une première dimension. L'autre, très importante elle aussi, est la question de la formation concrète. Dans les lieux où les gens apprennent à faire du cinéma aujourd'hui, est-ce qu'il y a des espaces, des moments dévolus à la manipulation de ces appareils, à la compréhension de ce que l'on peut faire quand on est dans une démarche cinématographique qui passe par les outils argentiques ? Il s'agit là de la formation à l'utilisation des caméras, à la sensibilisation au développement. Lors de la table ronde d'hier¹⁰, quelqu'un évoquait le fait qu'auparavant, pour avoir sa carte de chef monteur, il fallait obligatoirement avoir fait un stage dans un laboratoire. Donc ce sont aussi ces questions, en terme de formation professionnelle, qui se posent aujourd'hui. Il y a des lieux où dans les cursus sont intégrés des moments où l'on va mettre des apprentis cinéastes, monteurs ou chefs opérateurs face à un objet qu'est une caméra 16 mm par exemple. Et

¹⁰ Cf. Table ronde « Une révolution sonore ? »

il y a d'autres endroits où cela ne se passe pas. C'est un enjeu, et une vraie question. Il y a ce double aspect dans la formation qui est vraiment crucial. J'imagine que Nicolas aura des choses à dire là-dessus aussi.

Nicolas Rey : Moi j'ai fait des études d'aviation !

Éric Thouvenel : Le cinéaste québécois Alexandre Larose a lui aussi fait des études d'aéronautique, et on rencontre d'ailleurs pas mal de cinéastes expérimentaux qui ont une formation d'ingénieur. Ce n'est sans doute pas anodin...

Nicolas Rey : Par rapport à ce que tu viens de dire et ce qui s'est dit avant, on est partenaires de La Fémis, depuis plusieurs années maintenant, pour un atelier de prises de vues dont Light Cone est aussi partenaire. On utilise une Bolex 16 mm avec les étudiants réalisateurs et étudiantes réalisatrices. Je salue cette ouverture, parce que c'est assez étonnant de penser qu'à La Fémis on peut avoir cette expérience-là. Et d'autre part, sur un autre versant, on est aussi devenu partenaire de l'école pour l'enseignement de la sensitométrie, puisque le stage en laboratoire de la grande époque et tout ce qui allait avec ont disparu des radars il y a déjà longtemps. Et du coup, là aussi je salue la confiance de l'école, qui nous est renouvelée chaque année, d'accueillir les étudiants en Image pour un module de sensitométrie, l'approche scientifique de l'exposition et du développement que l'on fait dans notre laboratoire, avec une pratique directe pour les étudiants.