

De la pellicule aux fichiers numériques

Table ronde avec Martin Roux, Mathieu Vadepied, Sébastien Mingam, Éponime Momenceau



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 Turquier (La Fémis).

Table ronde modérée par Vincent Sorrel et transcrite par Ambre Ménard.



• **Sébastien Mingam** est étalonneur. Il a notamment travaillé sur les longs métrages *La Raison du plus faible* (2006) et *38 Témoins* (2012) de Lucas Belvaux, *Kidon* (2013) d'Emmanuel Naccache ou encore *Boîte noire* (2021) de Yann Gozlan.

• **Éponime Momenceau** est directrice de la photographie et réalisatrice (les courts métrages *Jungle* en 2012 et *Waves Become Wings* en 2013). Diplômée de La Fémis en 2011, elle travaille pour plusieurs courts métrages et documentaires (*Les Murs* [2010], *Chiens* [2013], *Made in Bolivia* [2013], *Le Printemps de Bernard* [2014], *Princes among Men* [2017]) et a été nommé en 2016 pour le César de la meilleure photographie pour *Dheepan* (Jacques Audiard, 2015).

• **Martin Roux** est directeur de la photographie. Diplômé de l'ENS Louis-Lumière (2012), il commence sa carrière comme assistant de Caroline Champetier (*Les Innocentes* en 2016, *Les Gardiennes* en 2017...), Mikael Buch (*Simon et Théodore*, 2017), avant de travailler avec David Teboul (*Mon Amour*,

2020), Ludovic Bergery (*L'Étreinte*, 2021) ou encore Fred Grivois (*L'Invitation*, 2021).

• **Mathieu Vadepied** est directeur de la photographie, réalisateur et scénariste. Après un CAP de photographe, il a notamment travaillé avec Idrissa Ouedraogo (*Samba Traoré*, 1992), Xavier Durringer (*J'irai au paradis car l'enfer est ici* en 1997, *Les Vilains* en 1999) et Jacques Audiard (*Sur mes lèvres*, 2001). *Tirailleurs*, 2022, son deuxième long métrage de fiction, fait l'ouverture de la section « Un certain regard » au Festival de Cannes en 2022.



Vincent Sorrel : La transition numérique dont nous parlons aujourd'hui a déjà commencé depuis longtemps. On peut se poser la question de savoir si elle est encore en cours, ou si elle est éventuellement – et complètement – terminée. Lors d'une précédente table ronde¹, Nicolas Rey a parlé d'un « écrasement numérique » à propos des laboratoires artisanaux, ce qui est aussi un effet de cette transition, même s'il y a aujourd'hui une palette de techniques qui n'a jamais été aussi large puisque l'on peut réaliser en argentique comme en numérique. Nous sommes donc dans une période où coexistent beaucoup de techniques différentes, dont la vidéo que nous allons être amenés à évoquer également.

Pour commencer, nous pouvons évoquer la situation du cinéma numérique à partir des éléments discutés lors d'une table ronde avec Caroline Champetier en 2016 à la Cinémathèque française². Aujourd'hui, les caméras de cinéma numérique sont des outils très précis qui permettent de capter des informations en nombre d'une manière neutre grâce à des systèmes comme les *logs* ou les ACES³. Ces caméras produisent une image avec très peu de contraste, ce qui donne énormément de possibilités d'intervention sur cette image pour créer une esthétique à partir de cet enregistrement d'informations. Cela amène à une première question : qui crée l'image ? Est-elle créée au moment du tournage par le directeur de la photographie, ou est-ce que ça se situe plus tard, au

¹ Cf. Table ronde « Entre expérimentations plastiques et pratiques professionnelles, la place des laboratoires partagés dans les pratiques argentiques contemporaines ».

² « De l'argentique au numérique, quelle continuité ? », table ronde rassemblant Caroline Champetier, José Manuel Costa, Jacques Doillon, Bruno Patin et Céline Ruivo à l'occasion du festival *Toute la mémoire du monde*, Paris, La Cinémathèque française, 6 février 2016.

³ L'Academy Color Encoding System (ACES) est un système standardisé de gestion de couleurs.

moment de la postproduction, avec l'étalonneur ? Est-ce le *D.I.T.* (*Digital Imaging Technician*⁴) qui crée l'image, le capteur de la caméra, la caméra elle-même, ou les logiciels de traitement ? Et à quel moment cette image est-elle créée ?

Sébastien Mingam, vous êtes étalonneur ou *color scientist*, et vous avez déjà eu l'occasion d'installer un banc d'étalonnage directement sur un tournage. Parfois, il y a des mois de préparation avant le début d'un tournage pour un étalonneur alors qu'en argentique, il n'intervient qu'à la fin de la production d'un film. Donc la question est à la fois de savoir qui crée l'image, mais aussi où est-elle créée ? Au moment de la préparation, des essais, des repérages sur le tournage ou bien en postproduction ?

Sébastien Mingam : Il se trouve que c'était un tournage avec une installation de panneaux LED, ce qui nécessitait des essais avant le tournage pour des problématiques évidentes. La question de savoir si l'image se crée au début, pendant, ou après le tournage est aussi liée à la volonté du chef opérateur et à la façon dont il veut organiser son travail. Aujourd'hui, je pense qu'on est déjà prisonnier d'un système où il y a beaucoup de *freelance* et où tout est segmenté. Il y a une période de montage pendant laquelle il ne se passe plus rien en termes d'image, et à la fin on a un rendez-vous puis deux ou trois semaines pour livrer un étalonnage qui sera définitif. C'est un sujet que j'aimerais aborder aujourd'hui : au-delà de l'aspect technique, il y a la façon dont on transmet, dont on fabrique les films, et le numérique a démocratisé ces outils. Je crois que vous en avez parlé lors d'une autre table ronde sur le son⁵, mais il se passe la même chose en termes d'image : tout le monde a aujourd'hui accès à l'étalonnage, mais la transition numérique a, je pense, effacé la transmission. Chacun est dans son coin et il n'y a plus cet échange entre les différents intervenants. Je pense que l'étalonneur est un artisan. L'étalonnage est un métier d'artisanat, et non d'artistes. Et comme dans tout métier d'artisanat, il y a la notion d'élève et de maître. Aujourd'hui, cela se perd et nuit au processus de fabrication des films et à la façon dont on envisage la construction d'une image.

⁴ Le *Digital Imaging Technician* est un technicien dont le métier a émergé avec l'adoption du numérique sur les plateaux. Il centralise les informations artistiques et techniques autour des images numériques, créant ainsi un lien entre la préparation, le tournage et la postproduction. Il travaille sous la direction du chef opérateur. Pour en savoir plus, voir le site de l'association française des *D.I.T.*, l'ADIT (<https://www.a-dit.com/>) et Alexia de Mari, « Émergence des Digital Imaging Technician (D.I.T.) : vers la reconnaissance d'un nouveau métier ? », *Mise au point*, n° 12, 21 décembre 2019. Dernière consultation le 1^{er} avril 2023. [En ligne]. URL : <http://journals.openedition.org/map/3366>.

⁵ Cf. Table ronde « Une révolution sonore ? ».

Vincent Sorrel : Ces questions sur la technique nous amènent très vite vers la pratique, la transmission, les gestes, ainsi que des questions d'organisation professionnelle. Les questions techniques sont des questions humaines, ce qui est toujours important à rappeler. Avec ces caméras qui permettent que la saisie des informations soit la plus neutre possible, comment voit-on l'image ? Sur le tournage, sur quelle base travaille-t-on ? Est-ce que la fabrication d'une LUT⁶ ou d'un *look* peut se comparer à l'élaboration d'une émulsion ?

Martin Roux : Sur l'origine de l'image, il faut être précis, car en réalité quand on regarde une image de cinéma, on regarde de manière concaténée un ensemble de choses qui sont, en fait, dans une très large majorité, des éléments de fabrication artistique appartenant au champ de la décoration, de la lumière, des costumes, du jeu des acteurs, de la direction artistique en général. C'est tout ça l'image. À cette question, « qui construit l'image », il faut donc répondre : beaucoup de personnes, et en premier lieu des personnes qui ne sont pas techniciennes. J'ai l'impression que l'image dont on essaie de parler, c'est l'interface colorimétrique et textuelle qui est ce qui vient se poser sur le réel mis en scène et organisé par toutes ces personnes. Et, dans une certaine mesure, justement parce que ce qui est devant la caméra a une force toute particulière, cette interface a finalement assez peu d'importance. On pourrait s'interroger sur ce que doit être la nature de cette interface entre, disons, ce réel organisé, et sa reproduction au spectateur. Mon travail de directeur de la photographie tourne autour de cette question de ce qui reste de l'image et des spécificités plastiques quand il n'y a presque plus rien de la mise en scène et de ces choses-là. J'aime bien cette notion d'interface, et c'est ça qui est convoqué ici.

Vincent Sorrel : L'enjeu, qui consiste à ce que les caméras soient des outils de captation et que l'image soit la plus neutre possible, représente-t-il un idéal technique ? Est-ce que l'on peut parler d'une idéologie de la transparence ?

Martin Roux : Je ne sais pas s'il y a une idéologie derrière tout ça. Le fait est que, pour le dire autrement, cette question de l'interface a été pendant très longtemps prise en charge principalement par Kodak, qui avait opéré un travail de psychophysique. Avec leur puissance de recherche et de publication, ils écrasaient quelque peu le reste des émulsionneurs et, même s'il y avait des divergences, il y avait une sorte de doxa, d'intelligence de la psychophysique qui était produite par Kodak. Sur un certain nombre de paramètres, ils ont

⁶ Une *Look-Up Table* (LUT) est un tableau de valeurs numériques fixes qui peuvent être converties afin d'effectuer des corrections automatiques sur les contrastes, la luminance ou les couleurs de l'image.

donc géré l'interface et décidé de manière relativement unilatérale que la représentation cinématographique du monde devait être dissemblante au réel. Ils estimaient aussi que l'attente colorée était convergente pour tout le monde, qu'il y avait une préférence de la représentation à laquelle il fallait coller, ce qui soulève de nombreuses questions. Et comme il n'existait que ce paradigme de la représentation captée mécaniquement, il en devenait invisible. Les études faites par Kodak se basaient sur de la psychophysique et s'attachaient à la préférence des publics. Elles commencent dans les années 1960 et 1970 et font émerger les concepts de couleur de mémoire et de couleur préférée. En effet, Kodak va se rendre compte que la couleur de mémoire, c'est-à-dire la mémoire qu'on a de la couleur du réel, est assez infidèle sur un certain nombre de paramètres et qu'il y a des biais systématiques, parfois très simples. Par exemple, on se souvient des couleurs saturées comme moins saturées qu'elles ne l'étaient, tout simplement parce que ces couleurs n'ont généralement pas une importance capitale pour nous dans la mesure où elles ne se trouvent pas sur le visage d'un proche ou sur des choses qui nous sont essentielles. On va donc les endormir dans notre mémoire. Et notre préférence colorée, ce qu'on préfère voir, ce n'est pas ce qui est fidèle au réel, mais ce qui est fidèle à notre mémoire. C'est une idée assez belle : pour Kodak, fabriquer des images de cinéma c'est fabriquer des souvenirs du réel. Cela semble justifier l'ensemble de ce qu'on peut s'autoriser en termes de fabrication d'image en général, qu'on soit directeur de la photographie ou metteur en scène : tant que c'est conforme à notre mémoire, même si c'est totalement déformé, c'est acceptable. C'est une idée impressionniste : il faut produire de l'impression. C'est à partir de là que Kodak pousse ses pellicules dans le sens de cette préférence colorée de la mémoire et acte le fait que la mémoire du réel et la préférence colorée se distinguent assez nettement de la question de la fidélité, d'où le fait d'embrayer sur des représentations dissemblantes.

Vincent Sorrel : C'est ce que vous expliquez dans vos conversations avec Caroline Champetier qui sont publiées sur le site de l'AFC⁷ : avec les émulsions, Kodak proposait une interprétation du réel, un projet esthétique, élaboré à partir d'un travail scientifique approfondi. Avec le numérique, est-ce que les fabricants cherchent à fabriquer une image qui serait au départ la plus neutre possible ? Est-ce le meilleur point de départ pour créer ?

⁷ Entretien avec Martin Roux, Caroline Champetier, « Vers la Couleur », *Contre-Champ AFC*, nos 315-316, novembre 2020 et janvier 2021. Dernière consultation le 22 février 2023. [En ligne]. URL : <https://www.afcinema.com/Vers-la-Couleur-1ere-partie.html> et <https://www.afcinema.com/Vers-la-Couleur-2eme-partie.html>.

Martin Roux : Je n'ai pas l'impression que les constructeurs de caméras numériques ont persisté à souhaiter avoir à leur charge une représentation interprétée du monde. Un certain nombre de constructeurs se sont plutôt posés en ingénieurs et ont fabriqué des outils qui devaient se rapprocher de colorimètres. Mais d'autres ont quand même essayé d'induire un petit déplacement vers une forme d'amélioration esthétique. C'est par exemple le sentiment que j'ai avec Arri : il y a une affection gigantesque pour leurs premières caméras numériques, dont le succès s'explique à mon avis par le fait qu'ils se soient placés dans une logique d'interprétation un tout petit peu plus poussée que d'autres fabricants. On est complètement désarmés quand on a une représentation très fidèle, car on ne sait pas comment la transformer.

Vincent Sorrel : Martin vient d'évoquer des caméras qui se rapprochent de colorimètres, donc d'instruments de mesure. Dans sa communication sur l'optique⁸, Pascal Martin parle aussi d'une amélioration des objectifs afin qu'ils laissent passer un maximum d'informations les plus précises possible. Or, l'image n'est pas faite que d'informations : il y a aussi des marqueurs esthétiques qui viennent créer une matière, une forme, une interprétation. Aujourd'hui, peut-on partir de cet enregistrement relativement neutre et l'envisager comme un large océan des possibles, ou bien cet horizon est-il un peu trop vaste pour s'y retrouver ? Dans cet océan, où se situe l'espace de la recherche d'une image ?

Mathieu Vadepied : C'est une vaste question, mais je l'aborde maintenant davantage par rapport à des problématiques de metteur en scène que de chef opérateur. Je dirai que, pour moi, tout commence à l'écriture. Cette question de l'image, pour laquelle on va choisir un support, une caméra, un parti pris, est l'aboutissement d'un très long chemin de création d'images mentales qui amène à avoir des envies de films ou de scénarios. Ceux-là sont d'abord assez volatiles, puis ils se fixent sur des endroits du monde pour qu'on puisse construire une sorte d'univers fictionnel à partir de ces images – mais il y a un univers visuel et sonore dès l'écriture. C'est en tout cas vraiment comme ça que ça vient pour moi, avant que ne démarre le processus de toutes les collaborations, qui sont gigantesques. Au moment concret du tournage, c'est le choix des collaborateurs qui va jouer : chacun ramène son univers et son talent, et c'est là que les choses se mettent en mouvement. C'est assez lâche dans un premier temps, puis ça se précise jusqu'à l'étape de l'étalonnage. Avec le chef opérateur, on fait de nombreux essais et, même si on se perd un peu, on sait

⁸ Pascal Martin, « Le numérique aura-t-il à terme raison de l'objectif ? », colloque *Repenser la transition numérique*, 2 décembre 2021, Paris, ENS Louis-Lumière.

que cette recherche va aboutir au moment où on aura terminé le montage et investi un univers, des visages, et toutes ces choses qui composent un film. Pour moi, c'est une recherche qui, en ce qui concerne la dimension visuelle, se termine à l'étalonnage. L'image se conçoit d'abord avec tous ces collaborateurs : le coloriste, l'étalonneur, le chef opérateur... Ce sont ces choix des espaces, des décors, des volumes, des contrastes, des costumes ou encore des maquillages qui constituent l'image. C'est avec ça qu'on compose ensuite, à partir d'un support qu'on choisit, qu'il soit numérique ou pas. C'est vrai que c'est un peu abyssal. J'ai grandi dans un univers argentin, et il y a eu une longue période d'apprentissage de ces nouvelles écritures. On continuait à tourner en pellicule, mais on avait affaire aux salles d'étalonnage qui devenaient de plus en plus sophistiquées : on pouvait sélectionner les couleurs, des parties des images, faire des zones, faire des flous, etc. Il y a donc eu une période d'apprentissage, qui d'ailleurs n'était pas réservé à la fiction. Je me souviens qu'avec Jacques Audiard, avant de travailler ensemble pour *Sur mes lèvres* (2001), on a fait beaucoup de clips, qui étaient un champ d'exploration de cette jonction entre l'argentin et toutes ces possibilités d'étalonnage qui s'ouvraient et permettaient de travailler les couleurs, les contrastes, le grain, etc. On pouvait faire des choses très extravagantes dans les années 1990, en liant tout ça aux traitements chimiques, puis j'ai l'impression qu'on a petit à petit retrouvé une sorte d'équilibre dans ce champ énorme. C'est vrai qu'une image numérique dont le *look* n'a pas été travaillé semble toute grise, toute plate, alors il faut opérer un décalage dans l'imagination pour transposer cette étape d'enregistrement neutre. Mais je ne sais pas si cette neutralité relève d'une question technique où si c'est vraiment un choix artistique que de vouloir laisser un champ des possibles à cette étape de l'étalonnage. C'est pour pallier ce caractère abyssal qu'on essaie de trouver un *look* en faisant beaucoup d'essais et en choisissant des caméras particulières. Personnellement, je n'ai pas d'expertise à proprement parler sur la question technique, car je me suis un peu déconnecté de ces questions pointues sur l'image électronique et les caméras numériques. Mais j'ai assisté au moment où ça passait de l'un à l'autre : j'étais chef opérateur sur *Intouchables* (Olivier Nakache et Éric Toledano, 2011). J'ai tourné en 35 mm avec une Alexa dans l'optique d'une exploitation en film, mais c'est l'année où ça a basculé et finalement, notre exploitation a été faite en numérique. J'ai donc vécu ce passage, mais c'est aussi le moment où j'ai quitté le métier de chef opérateur pour me connecter à d'autres centres d'intérêt, d'autres dimensions liées à l'imagination qu'on peut avoir des films qu'on veut faire. Je suis en ce moment en train de monter un film d'époque qui se passe au début du siècle, pendant la guerre 1914-1918, pour lequel on a fait beaucoup d'essais de caméras en tentant de voir s'il y avait des différences notoires entre les supports, les différentes caméras, les capteurs. J'ai l'impression que le

chemin qui a été fait était aussi lié au choix des optiques, auquel je suis maintenant plus sensible qu'à celui des caméras. Ici, le choix a été fait de tourner en Alexa pour des questions d'ergonomie, de légèreté, de visée, et non pas vraiment pour des questions de qualité ou de sensibilité du capteur.

Vincent Sorrel : L'environnement ACES permet d'obtenir les mêmes images avec une caméra ou une autre. Est-ce qu'il y a un enjeu normatif ?

Sébastien Mingam : Je suis assez d'accord avec ce que vient de dire Mathieu : les caméras se « ressemblent » de plus en plus. Pour avoir fait des essais pour des tournages avec différents types de caméras, quand on travaille aujourd'hui dans l'espace colorimétrique de l'ACES ou du TLog chez Baselight, on se rend compte que les bases fournies sont extrêmement proches. Tout devient très homogène, alors les choix créatifs se font effectivement plutôt sur des questions d'optique que sur les caméras elles-mêmes, d'autant qu'avec le développement des outils apparaissent dans les machines d'étalonnage des *plug-ins* qui permettent de recréer des sensations liées à certaines optiques. En termes de texture, on peut vraiment, de manière artificielle, emmener une image assez loin – pas forcément dans ses couleurs, mais dans son piqué, son modelé. Encore faut-il avoir le temps de faire les choses et de les exposer. En général, on n'a pas plus d'une demi-journée ou d'une journée pour faire des essais et créer des LUT pour le tournage. Le prochain rendez-vous pour l'étalonnage a ensuite lieu des mois après sans qu'il ne se passe grand-chose entre temps. Je pense que c'est un problème que l'on a aujourd'hui : on a des outils très performants, mais notre modèle français de fabrication n'est pas forcément adapté à l'exploitation de tout ça.

Vincent Sorrel : Cela revient à la question de cet espace de recherche et au temps nécessaire à cette recherche mais aussi aux lieux. Qu'est-ce qui remplace le fabricant d'émulsion ? Le laboratoire de développement ?

Sébastien Mingam : Le problème est qu'il y a de moins en moins de gens fixes pour développer ces questions-là et aller au fond des choses. De plus en plus de laboratoires sont, et je le dis gentiment, des prestataires de services. À l'époque de l'argentique, tous les laboratoires avaient des étalonneurs fixes qui avaient accès à l'image.

Vincent Sorrel : Dans les laboratoires, il y avait des équipes constituées qui dialoguaient entre elles et avec un directeur technique. D'ailleurs, la renommée était celle du laboratoire en lui-même, n'est-ce pas ?

Sébastien Mingam : Exactement. Avec la plupart des films tournés en numérique, il n'y a plus cet échange, ni une personne qui étalonne les rushes au quotidien et discute avec le chef opérateur pour faire évoluer l'image au fur et à mesure du tournage grâce à une interaction continue. Aujourd'hui, on applique les LUT et on tire droit les rushes.

Vincent Sorrel : En même temps, cet espace vaste d'interactions avec la technique laisse la possibilité à une directrice ou un directeur de la photographie de s'approprier ces outils, de développer une recherche personnelle qui intègre à la fois l'étalonnage et la prise de vue ?

Martin Roux : La question est effectivement de savoir d'où vient l'induction esthétique, et quels sont les paramètres qui ont vraiment un impact esthétique. Je ne crois pas que les caméras soient encore un inducteur esthétique dans le cas des gammes de caméras très chères. Et en vérité, je pense qu'une partie des optiques ne le sont plus non plus : avec l'AFC, on a fait des projections d'optiques à l'aveugle, c'est-à-dire sans dire leur nom, et on s'est rendu compte que les gens n'étaient pas capables de dire laquelle était laquelle, et que quand on retire le label Leica à une optique elle ne paraît plus si belle que ça. D'où vient donc la prescription ? Il y a un champ des possibles qui est très large, et je ne crois pas qu'un étalonneur ou une personne qui arrive tard dans le processus de création puisse prendre en charge l'ensemble des inductions esthétiques. En France, comme il n'y a pas de structure pour produire du savoir-faire et de l'intelligence, pas de laboratoire qui publie des données de recherches, on cherche de la prescription, et ensuite des outils spécifiques. J'aimerais bien entendre Éponine sur ce sujet. Je crois beaucoup au fait de fabriquer une dissemblance du réel, or, avec un outil très puissant et très large, on n'est pas ou peu capable de faire des torsions intéressantes. Chez Kodak, c'était tout de même des centaines de personnes qui produisaient de l'intelligence colorée. C'est incroyable d'imaginer qu'on arrive à deux, juste un chef opérateur et un étalonneur, à faire la même chose, d'autant qu'on doit réinventer la poudre à chaque film alors que des centaines de personnes ont passé trente ans à faire de la recherche là-dessus. La question qui se pose est de trouver comment consolider ce savoir.

Vincent Sorrel : Éponine Momencau s'appuie sur une démarche inverse en ne choisissant pas forcément une technique qui laisse la place à tout ce qui reste à construire, mais un système technique avec lequel il s'agit d'explorer les possibilités d'un outil, de comprendre ses caractéristiques et ce qu'il est capable de produire. L'enjeu est d'en explorer les limites et d'inventer, mais à partir d'une proposition déjà existante.

Éponine Momenceau : Pour reprendre ce que disait Sébastien, c'est vrai qu'il y a un côté artisanal qui est en train de se perdre. On est dans un vertige de choses très immatérielles, dans l'artifice d'un étalonnage qui a la capacité de reproduire des choses qui auparavant se basaient sur le choix d'une caméra, d'une émulsion, des optiques, et est maintenant une affaire de *plug-ins*. Ça devient assez vertigineux, on peut effectivement se noyer dans tout ça, et peut-être perdre une certaine pensée esthétique à cause d'une posture qui consiste à se dire que tout est possible avec un ordinateur. Je crois que quand on va au cinéma, on a envie d'être emporté et de ne pas voir la réalité telle qu'elle est, de plonger quelque part en étant amené par les caractéristiques esthétiques de l'image. Dans cette dynamique, ces recherches psychophysiques de Kodak sont intéressantes. Ma façon de réagir à ça est effectivement d'exploiter les outils de la manière la plus simple. Je n'ai pas vraiment suivi l'évolution des caméras et de possibilités de tournage comme le 8K, ce genre de choses. Souvent, quand je choisis une caméra, je tourne avec la définition la plus basse possible, car je trouve que c'est largement suffisant pour retrouver cette matière que je cherche dans mes films et dans les images que je produis. J'aime travailler à partir de contraintes. Avant, c'était le choix de la pellicule qui était assez restreint. Je me rends compte que j'essaie souvent d'exploiter les choses à partir de contraintes très fortes : j'ai souvent produit des vidéos avec de tout petits outils à partir desquels je me demande quel type d'image je vais pouvoir faire. Je me fiche de la définition, je veux juste emmener le spectateur quelque part et faire une recherche de couleurs et de textures à partir de ce que j'ai en main. J'aime créer les choses sur le moment, et ne pas me dire qu'on verra ça à l'étalonnage.

Vincent Sorrel : Autrement dit, ne pas partir à la recherche d'un idéal préconçu et paradoxalement vide mais des possibilités et des impossibilités de l'outil, pour les dépasser ?

Éponine Momenceau : C'est ça. Je crois que j'ai une démarche assez picturale. Quand je produis des images, j'ai tendance à aller vers des choses assez floues, texturées, aux couleurs poussées. C'est ma façon de révéler le monde tel que j'ai envie de le proposer au spectateur. J'ai l'impression que plus la définition est élevée, moins on voit, et plus ça devient dérangeant pour la vision humaine, qui n'est pas capable de voir tout ce que proposent les caméras d'aujourd'hui. Je me sens un peu perdue dans les images trop définies, trop parfaites... J'ai besoin de mettre des filtres pour proposer une révélation du monde tel que je l'imagine et que j'ai envie de le peindre.

Vincent Sorrel : Cela nous ramène à la question de la contrainte. Dans les discussions entre Martin et Caroline Champetier⁹, vous parlez d'une « dictature Kodak », c'est-à-dire d'un espace de contraintes au sein duquel il y a la nécessité de créer des nuances et des gestes à partir de ce qui est donné. Quel est votre rapport avec cet espace colorimétrique devenu très vaste ? Comment l'appivoiser ? En se créant des contraintes ?

Martin Roux : C'est un problème infini. J'ai effectivement l'impression que notre travail, comme celui de la mise en scène, c'est de hiérarchiser l'information. C'est le cas dans ce questionnement sur la définition de l'image : il y a des éléments dont l'intensité de présence doit être baissée, comme des poils de barbe, pour donner un exemple très concret. Certaines choses doivent être moins visibles que d'autres, car on n'est pas capable de tout trier lorsque l'on reçoit l'ensemble sur un écran de cinq mètres comme on le ferait dans le réel, où on passe notre temps à shunter l'information pour trouver celles qui sont importantes. C'est pareil pour la couleur. Par exemple, la manière dont les peaux sont organisées en pellicule repose sur une palette de couleur au détriment d'autres. Les couleurs saturées notamment sont laissées dans un flux total et dans des compressions d'informations. On supprime toujours de l'information à certains endroits, *a priori* dans les choses peu importantes, pour la redistribuer vers des choses qui sont capitales. Avec des outils numériques, c'est assez compliqué, car il faut penser une somme de redistribution de l'information, ainsi que des outils qui permettent cela. C'est finalement ce qu'on fait quand on développe un *look* – je préfère le mot émulsion : on essaie de fabriquer une palette pour mettre en valeur ce qui doit être vu dans l'espace, fictionnel ou non, qu'on est en train de créer. Il se trouve qu'en fiction de cinéma, on fait souvent les mêmes mouvements qui consistent à optimiser le rendu des peaux en leur donnant une couleur qu'on trouve agréable, légèrement décalée par rapport à la réalité, moins saturée. Il y a un ensemble de choses qu'on fait de manière un peu automatique. La question de savoir comment rassembler et exécuter toutes ces idées est un processus assez long, et si l'on ne prépare pas suffisamment tout ça, on se retrouve vite à fabriquer une interprétation trop simpliste, trop fidèle, où les déformations ne sont pas assez fortes ou pas aux bons endroits. Finalement, on était bien contents quand ce travail était fait pour nous.

Mathieu Vadepied : Ça me fait penser à mon parcours et au petit choc qu'a été l'arrivée des caméras numériques. Il y a eu une vraie errance dans cette perte de l'aspect chimique, organique, sensuel, charnel qu'on a avec une

⁹ Entretien avec Martin Roux, Caroline Champetier, « Vers la Couleur », art. cité.

caméra. J'aimais en avoir une à l'épaule, avec la sensation de la pellicule qui défile, le son du magasin qui tourne. Plus la technologie avance, plus tout ça semble lisse, parfait. C'est aussi vrai pour les optiques : on n'a plus de contrainte et on est un peu perdus quand on aborde de façon technique et artistique la recherche de l'image. Ma réponse à ça est de systématiquement essayer de retrouver cette sensibilité, et ce à tous les endroits, aussi bien à l'étalonnage que dans la façon dont j'envisage le cadre, les prises de vue, tout ce que je peux faire pour altérer cette image sans caractère. Ça peut être, comme disait Éponine, travailler les flous. En fait, tout ce qui peut amener à des accidents dans cette image trop technique, trop parfaite. Il peut y avoir un aspect rétrograde dans cette errance : on cherche à retrouver le grain de telle pellicule, on utilise des *plug-ins* pour que l'image ressemble à telle émulsion... Il y a une sorte de perte de sensibilité de la matière elle-même, alors j'essaie de créer des accidents, de la rendre plus singulière par ses défauts plutôt que par ses qualités techniques ou ses potentiels infinis.

Éponine Momencau : J'ai l'impression qu'on est assez nombreux à être dans cette démarche de toujours rajouter du grain, une texture, ce qui finalement va à l'encontre de toutes ces évolutions techniques et numériques qui nous poussent à travailler avec des outils ultras définis. Je crois qu'on est très nombreux à faire ce chemin inverse en postproduction, à vouloir remettre de l'organique et dégrader des images qu'on a tournées en 8K pour qu'elles soient projetées en 4K ou en 2K. C'est une démarche contradictoire, et je trouve que c'est intéressant de se demander comment aller plus droit au but avec l'outil numérique, sans devoir passer par ce chemin complexe sur lequel on tourne avec énormément de définition, on gère des rushes qui pèsent des tonnes avec des ordinateurs qui tournent énormément, etc. Ces outils deviennent effectivement très techniques alors qu'ils étaient auparavant assez sensuels et simples, mécaniques, on aimait les avoir à l'épaule. Les caméras Aaton par exemple étaient très bien pensées pour ça. Aujourd'hui, ça devient des espèces d'ordinateurs avec plein de câbles. Ce n'est ni très agréable, ni très sensuel, et je pense qu'il est important de retrouver ce rapport à l'objet et de se l'approprier.

Vincent Sorrel : Mathieu parlait du bruit : y a-t-il un rapport avec l'émotion ?

Éponine Momencau : Oui, certaines caméras génèrent un bruit intéressant et qui produit déjà une texture. C'est pour ça qu'il faudrait essayer de s'emparer un peu plus de l'outil et de retrouver un rapport direct avec lui, plutôt que de parier sur des *plug-ins* qui ne font que reproduire tout ça.

Vincent Sorrel : Comment cela se passe-t-il pour la formation ? Sébastien, comment t'es-tu formé à être coloriste ?

Sébastien Mingam : J'ai découvert le monde de l'étalonnage au début des années 2000 au laboratoire Éclair à Épinay, au département des rushes de long métrage. À l'époque, il fallait passer des heures à sortir les rushes en ne travaillant qu'en primaire puisque les outils n'étaient évidemment pas aussi performants qu'aujourd'hui. C'était, je pense, la meilleure des écoles pour apprendre ce métier. Il y avait un contact quotidien avec un chef opérateur parce qu'on était à un endroit stratégique : on était la première personne à voir les images et donc à pouvoir signaler d'éventuels problèmes. Le coup de fil de l'assistant rush était attendu tous les jours sur le plateau pour être sûr qu'il n'y avait pas de problème. C'est comme ça qu'on peut apprendre à manipuler une image, à échanger avec un directeur de la photographie. Je suis un peu nostalgique, car c'était vraiment quelque chose de très intéressant.

Vincent Sorrel : La table ronde sur le son a rappelé l'importance des lieux comme l'auditorium, à la fois pour la qualité de l'espace dans lequel le son peut être mixé, mais aussi pour les échanges entre techniciens et donc dans un enjeu de transmission. D'après vous, qu'est-ce qui devrait être enseigné aujourd'hui sur ces questions ?

Martin Roux : Je ne sais pas vraiment. Il est intéressant de lire ce qui est fait en recherche psychophysique, car ça a longtemps permis de fabriquer des images de film, même si les chefs opérateurs n'étaient pas forcément au courant. Il y a eu une sorte de *quiproquo* ontologique sur le rapport à la déformation ou à la fidélité du cinéma : on entendait constamment parler de la fidélité des pellicules alors que le point même de leur excellence était leur infidélité. J'ai le sentiment que, industriellement, on a un peu raté la marche en capitalisant sur cette question de la fidélité. Faire ce travail de regarder l'ensemble de ce qui a été produit comme savoir sur la perception de la couleur, la préférence colorée et les endroits où chercher des déformations optimales est donc le chemin qu'il faudrait plutôt prendre. En France, l'industrie est un peu fragilisée par le coût qui est investi dans la production, qui fait que les laboratoires se sont débarrassés de leurs permanents et, pour une grande partie d'entre eux, n'ont pas de capacité de prescription. Dans les pays anglo-saxons qui ont une industrie en meilleure santé, notamment les États-Unis et la Grande-Bretagne, il y a des labos qui font de la recherche colorée et qui ont des postes qu'on appelle « *color scientist* », même si le terme de *scientist* est un peu exagéré. Ce sont des gens qui ne sont pas étalonneurs, mais

qui font la courte échelle à l'étalonneur en lui induisant des sortes de « mieux » dans le comportement coloré de la pellicule, qui développent une émulsion, un *look* avec lui en faisant en sorte que ça soit robuste, que ça fonctionne tout le temps – au même titre qu'en pellicule, quelle que soit l'entrée d'informations, il y a une réponse en sortie, un résultat qui est cohérent avec un univers coloré homogène et sans aberration. Il faut travailler à développer des comportements colorés qui interprètent les caméras numériques en donnant au monde une nouvelle palette, dont une partie peut être centrale à la plupart des projets, parce qu'en réalité je crois qu'on cherche tous à peu près les mêmes choses : il y a très peu de films où les peaux seraient bleues tout le temps. C'est une conviction que j'ai, mais elle n'est pas partagée par tout le monde. Certaines personnes sont dans une posture beaucoup plus libérale et considèrent que chacun doit pouvoir faire ce qu'il veut à l'étalonnage. Le fait est que tous les travaux de recherche en psychophysique que j'ai lus tendent plutôt à constater que les gens préfèrent toujours la même chose. À propos du contraste comme de la saturation ou d'autres choses, ce qui est très intéressant dans les travaux de Kodak c'est qu'il y a une convergence des panels de gens qui se mettent d'accord sur des préférences colorées de manière très majoritaire. Ça veut donc dire qu'on a un système perceptif qu'on partage, qui est là depuis quelques dizaines de milliers d'années, qui ne va pas changer tout de suite, et qu'on peut avoir des briques en commun, des comportements vertueux de la couleur qui marcheront pour de nombreux films. Il n'y a ainsi pas forcément besoin de repartir d'une page blanche à chaque fois, et il est possible de faire de la recherche entre les films et de collaborer à des éléments de recherche en commun sur la couleur. C'est en tout cas comme ça que j'aimerais que ça se passe.

Question du public : (Éric Thouvenel) Je voulais rebondir à la fois sur une remarque qu'a faite Éponine et sur une chose sur laquelle vous êtes tous beaucoup revenus pendant la table ronde. Éponine, vous avez évoqué la question de la contrainte, et il se trouve que cette question était déjà un peu présente dans les discussions qu'on a eues sur le son : cette autre table ronde me faisait déjà penser qu'implicitement (sans forcément qu'il y ait une idéologie sous-jacente), une des promesses que le numérique a semblé faire était que la contrainte allait tomber. Rhétoriquement, il y avait l'idée de promouvoir un rapport au cinéma dans lequel d'un seul coup tombaient toutes les barrières, tout devenait possible et les seules limites devenaient celles de l'imagination. Sauf qu'on voit bien, dès qu'on entend parler les professionnels du cinéma, qu'ils ont besoin de s'appuyer sur quelque chose pour construire quelque chose, d'avoir un point de rebond. Par exemple avec le son, l'ouverture sur une multiplicité de pistes devenait un problème potentiel. En vous écoutant, je me

disais que ça rebondissait sur cette question de la neutralité de l'image. Je trouve que le cinéma numérique a souvent du mal à affirmer et à assumer l'identité plastique de ses propres images : on voit bien qu'on cherche à revenir à des rapports au grain, à la chaleur, etc. Plutôt que d'aller chercher du grain argentique on va par exemple pouvoir aller chercher du bruit numérique en tournant en basse définition, mais je suis toujours frappé de voir comment les films, il y a déjà une dizaine d'années, ont essayé d'affirmer et d'assumer d'être des films numériques à part entière avec une certaine froideur et une hyper-netteté. Est-ce que ça veut dire qu'avant cette netteté on ne voyait pas bien ? Je pense à un film américain donc c'est peut-être un peu différent, mais *Speed Racer* des sœurs Wachowski (2008) est très intéressant de ce point de vue là parce qu'il a été très mal reçu à sa sortie : personne ne l'a compris, tout le monde le détestait et le trouvait d'une laideur consommée, ou presque. Aujourd'hui, on se dit que c'est un film qui assumait le côté lisse, froid et hyper-défini de ces images. En tant que cinéphile, j'ai très hâte de voir des films dans lesquels les cinéastes et les chefs opérateurs assumeront aussi cette image-là, de peut-être lâcher prise, même si je ne suis pas sûr que ça correspondra à mes goûts esthétiques. Dans ce que vous dites, je suis en particulier frappé par l'extrême cohérence avec ce que les gens qui travaillent dans le son nous ont dit : on retombe sur les mêmes problématiques et c'est finalement logique que vous cherchiez les mêmes réponses quand on se pose la question de la transition numérique, et celle de savoir si on est encore dedans ou si elle est déjà terminée, tout en remettant ça à l'échelle de l'histoire des formes. Une dernière chose : Martin, vous évoquiez le fait qu'on a un appareil perceptif qui continue d'avoir des préférences en termes de couleurs, et je me demande dans quelle mesure notre rapport de proximité permanent aux images, qui s'est terriblement accéléré, fait que des gens comme Kodak ont aussi défini des sensibilités. Les préférences de couleurs sont liées à notre appareil perceptif qui est ancien, mais on voit bien aussi quand on montre certaines choses à un public que s'il n'est pas habitué à les voir, il y a un moment de rejet, puis il y a un accoutumance.

Martin Roux : Je crois plutôt que notre système visuel travaille à 95 % en pilote automatique, parce qu'on analyse énormément d'informations en même temps. Je crois qu'il n'est pas tout à fait juste d'imaginer qu'on soit des objets culturels au point d'être en maîtrise de notre capacité automatique à voir le monde. La question de la définition notamment est un vrai sujet, car la sur-définition est un problème de vitesse de hiérarchisation de l'information dans l'image. Il y a des films qui assument tout à fait l'esthétique numérique. Je pense par exemple aux films de David Fincher comme *Millennium* (2011) ou sa série sur Netflix, *Mindhunter* (2017), qui sont impeccablement numériques, mais

bénéficient d'une gestion des informations spatiales et des très hautes fréquences, ce qui fait qu'on n'a pas du tout le sentiment de piqué. D'autres films qui sont dans le champ du numérique provoquent une gêne texturale. Par exemple, dans le dernier film d'Ang Lee (*Gemini Man*, 2019), il y a un problème sur la hiérarchisation de l'information, et ça n'a rien à voir avec le fait que ça soit du numérique ou pas. Il se trouve qu'en argentique les choses tombaient plutôt bien parce qu'il y avait beaucoup d'éléments qui flattaient notre système perceptif, comme le bruit qui est, de manière générale, quelque chose qui est très bien accueilli par nos sens : on aime le bruit blanc, on s'endort avec le son de la pluie, etc. On n'est pas obligé de voir le fait de chercher à recoller du bruit sur des images comme une espèce de fétichisme, c'est juste qu'on a compris que ce n'était pas absurde par rapport à notre système perceptif, que c'était même bienvenu. Il existe des éditeurs de jeux vidéo qui mettent du grain sur leurs jeux, donc je ne suis pas sûr que le côté « tout culturel » soit tout à fait exact, notamment sur des questions de texture et de définition. On lit les images de manière tellement automatique que s'il y a une gêne visuelle, j'estime qu'il y a un problème. La sur-définition ne date pas du numérique : le 70 mm est archi-défini, mais la manière dont cette définition est distribuée n'est pas comparable. Les sur-saturations aussi gênent la lecture de l'image, et c'est quelque chose qu'on ne vit pas dans le réel. Notre système perceptif gomme les sur-saturations et on n'a de concentration que pour des saturations faibles qui concernent des éléments qui comptent pour nous : la peau, le ciel, les feuillages, etc. Je ne crois pas que ça soit très pertinent de faire ainsi une dichotomie franche entre numérique et argentique, mais je crois qu'il faut essayer de comprendre comment cette technologie va pouvoir être efficace. D'une certaine manière, je pense que dans l'esthétique des films de Fincher aujourd'hui, il y a beaucoup de choses qui sont des inspirations très concrètes de films alors que ça n'en a pas du tout l'aspect, ce que je trouve remarquablement intelligent.

Éponine Momencau : Je crois en effet qu'il ne faut pas être dans une nostalgie de l'argentique, mais s'emparer des outils numériques pour créer une image contemporaine, en trouvant sur quoi s'appuyer dans ce champ des possibles. Avec le numérique, c'est comme si on donnait à un peintre tous les pigments et qu'il fallait qu'il refasse toute la chimie des couleurs pour pouvoir se mettre à peindre, ce qui va un peu à rebours de la pensée artistique d'une image.

Vincent Sorrel : Est-ce qu'une approche artistique se construit aussi dans un dialogue avec une machine et ses possibilités ? Entre ce que l'on peut faire

et d'autres choses que seule la machine peut générer... Qu'est-ce que l'on peut faire ensemble ? Comment composer à partir d'une proposition existante ?

Question du public : (Gilles Mouëllic) Il y avait effectivement déjà dans la discussion sur le son cette dichotomie entre des discours généraux sur la technologie et ce qu'elle peut faire aujourd'hui et l'aspect humain de la création. C'est intéressant lorsqu'Éponine ou Mathieu parlent de leurs films en disant qu'il leur faut trouver le rapport avec le réel, les corps et les décors qu'ils souhaitent avoir, et comment le projet artistique va déterminer les choix techniques, qui sont très vastes aujourd'hui, mais restent d'abord des choix artistiques. Ça se retrouve aussi dans le discours de Mathieu sur ce film à propos de la guerre 1914-1918, où il faut imaginer quelque chose de très particulier en termes d'image, ou encore sur le travail sur *Dheepan* (Jacques Audiard, 2015), où un certain nombre de choix artistiques ont été déterminés par les lieux de tournage. Durant la table ronde avec des ingénieurs et autres techniciens du son, il y avait aussi l'idée que la technique partait d'abord des voix, des bruits du monde que l'on veut enregistrer, ce qui devient problématique lorsqu'il y a vingt-quatre, trente-huit ou un nombre considérable de pistes, car il faut faire des choix. De la même façon, pour Éponine ou Mathieu, ce qui se joue à l'image avec le metteur en scène est d'abord un rapport au monde qu'on essaie de retranscrire à partir des moyens techniques. La question que je pourrais vous poser est : est-ce que le numérique permet des choses qui n'étaient pas possibles auparavant ? Est-ce que les potentialités artistiques se nourrissent des potentialités techniques, particulièrement dans les deux cas que vous évoquez, à savoir un film en costume sur la Première Guerre mondiale et *Dheepan* qui est un film plutôt lié aux lumières et à des lieux particuliers de la banlieue parisienne ?

Mathieu Vadepied : En ce qui me concerne, il n'y a pas eu de changement fondamental. Il y a des questions de durée, car le numérique permet des prises *a priori* plus longues par rapport à l'argentique où les plans ne peuvent faire que dix minutes maximum. Il y a sûrement eu des moments dans *En thérapie* (Éric Toledano et Olivier Nakache, 2021) où on a été au-delà de ces dix minutes, mais je ne crois pas que ce soit une avancée majeure, et j'aurais fait avec si j'avais été contraint à dix minutes. Par ailleurs, pour parler de ma façon de travailler, j'avais au départ l'idée que le numérique allait altérer ce moment un peu sacré du tournage où l'on cherche quelque chose qui est presque de l'ordre du miracle, dans le sens où quelque chose que l'on n'a pas forcément imaginé doit advenir et dépasser en émotions et en sensations le projet de chaque plan. Mais dans les deux films que j'ai tournés en numérique, cette tension et cet espace n'étaient pas différents : j'avais deux caméras, et j'en prenais parfois une

des deux. C'est à ce moment-là que quelque chose changeait : je me suis aperçu qu'à cause de ce manque de rapport physique avec l'outil, j'avais moins de plaisir à filmer. Ce que je voyais dans l'œil m'intéressait moins, il n'y avait plus ce rapport charnel et sensuel avec le corps et la chorégraphie que je pouvais repérer avec les acteurs. Mais en réussissant à me départir un peu du plaisir qu'il y a à fabriquer ces images en tant que cadreur, je pense que j'ai trouvé une nouvelle place de metteur de scène, qui donne plus de liberté au chef opérateur. Mais je n'ai pas eu la sensation que mon approche était fondamentalement différente vis-à-vis de ma pensée sur les plans, sur la mise en scène ou sur ce que devait être le film au final. Pour revenir sur ce réflexe de vouloir altérer l'image ou de la penser en essayant de trouver quelque chose qui l'accidente pour qu'elle ne soit pas lisse, je ne pense pas que ça soit de la nostalgie, ni que ça n'appartienne qu'au cinéma. Je n'ai pas envie de vivre dans un monde lisse, et cela déborde la question de la fabrication de l'image au cinéma. Cette résistance pose de manière riche et dialectique la question de ce qu'on va faire de ce support numérique. Mais l'objectif final est toujours d'arriver à être dans l'émotion, dans l'organique, dans ce que l'on donne à voir du monde. Pour moi, ça touche à un terrain sensible, et pas simplement plastique.

Éponine Momencau : Je suis tout à fait d'accord. J'essaie justement d'aller exploiter les limites de la caméra numérique, et c'est là que je trouve des possibilités parfois plus grandes qu'avec la pellicule. Sur *Dheepan* par exemple, j'ai beaucoup tourné en très basse lumière, et je trouvais ça intéressant d'exploiter cela. Ça me permettait aussi de simplifier les installations. Il y a donc peut-être des possibilités à exploiter à ce niveau-là avec le numérique, mais j'essaie aussi de toujours garder la méthodologie que j'appliquais en argentique, cette tension au moment du tournage et l'importance du rapport à l'objet.

Question du public : (Giusy Pisano) Au moment de la transition avec le numérique on a beaucoup utilisé l'expression de « postproduction ». Je viens de l'argentique, et en argentique on ne parlait pas de postproduction : tout faisait partie du traitement de l'image, en Italie comme en France. J'ai l'impression qu'on essaie depuis quelque temps de déplacer ce mot, ce qui est revenu aussi du côté du son. La première question posée par Vincent était d'ailleurs de savoir où se forme l'image, et si elle se forme avant la postproduction ou pas. Je sais que Martin parle de « développement », ce qui m'a surpris : pour moi, le développement va avec un processus chimique. Je voulais donc savoir s'il y a dans votre pratique cette idée d'aller faire des tests en situation au tournage et de revenir tout de suite à l'étalonnage sans l'étalonneur – pour être mieux

ensuite avec lui, car il n'est pas question de se passer de son savoir-faire. Voyez-vous un changement dans cette pratique depuis quelques années ? Pour le son, tout le monde a exprimé durant la table ronde la nécessité d'avoir dans les écoles des initiations aux différents métiers du son, pour savoir ce que font l'ingénieur, le mixeur, le monteur, etc. Cela renvoie aussi à l'importance du lieu de travail et de formation, qui doit aussi être un lieu de rencontre. Cela dit, quand on essayait d'aller un peu plus au fond des choses, tout le monde restait d'accord sur le fait que le métier d'ingénieur reste un métier particulier, tout comme celui du mixeur. Mais tous ceux qui étaient là disaient tout de même qu'il fallait un dialogue. Ce qui nous manque le plus, c'est cette séparation entre production et postproduction. J'ai l'impression que quelque chose est en train de mûrir, et que l'on revient à cette idée que la création cinématographique est un tout, qu'il n'y a pas de séparation. Faut-il alors parler de postproduction ?

Mathieu Vadepied : Je ne saurais pas vraiment répondre à cette question, mais je sais que je fais beaucoup d'efforts pour que toutes les personnes avec qui je collabore après le tournage soient intégrées dans un travail de préparation et un dialogue qui commence bien avant le tournage. Ce sont des questions de méthodologie de transmission et de philosophie de la collaboration. Chacun devrait pouvoir arriver à se projeter sur l'ensemble du processus pour que tous les moments puissent être partagés, et pas seulement ceux où on doit vraiment fonctionner ensemble. C'est aussi une question d'engagement, qui est compliquée, car elle se confronte évidemment à des questions économiques : les gens ne sont pas payés pour travailler en préparation. C'est le cas des gens qui font de la postproduction notamment, puisqu'ils participent à un processus qui se passe après le tournage. Mais je crois que l'engagement de chacun, le fait de pouvoir mûrir les choses, est important. Par exemple, la question se pose pour le son ou la musique, qui sont souvent évoqués en bout de course, y compris dans leur aspect économique. Les compositeurs souffrent de ça, car il n'y a pas de dialogue en amont et qu'il ne reste pas assez d'argent, alors ils ne travaillent pas assez longtemps. C'est un cercle vicieux. La réponse que je trouve est de faire en sorte qu'il y ait une transversalité sur l'ensemble du processus, ainsi qu'une transmission entre les personnes. Par exemple, que le mixeur, le monteur son et l'ingénieur du son se rencontrent avant le tournage, ou parler de montage avec le chef opérateur et le monteur, ou encore de la musique et des univers sonores. Pour donner un exemple concret, quel bruit faisaient les armes en 1914 ? Peut-on faire de la recherche là-dessus ? Il faut autant que possible impliquer tout le monde, et le plus en amont possible. Ça reste cependant assez compliqué à cause de questions économiques, tout comme il est important de

considérer les questions de relation, d'envie, de désir de chacun de s'engager un peu plus en amont dans le processus.

Question du public : (Pascal Martin) J'ai quelques remarques et une question. Trop d'information tue l'information, c'est ce que vous dites à propos du numérique. Le directeur de la photographie Bernard Zitzermann disait qu'il faut maîtriser la technique pour mieux lui tordre le cou. En même temps, on se rend compte que tout ça dérive aussi de nos habitudes visuelles, des images qu'on a mémorisées. J'ai tendance à dire qu'il y a deux générations : celle de l'argentique, à laquelle on appartient, et celle du numérique, à laquelle la nouvelle génération a été formée et dont elle a vu les images ; et force est de constater qu'avec des gens comme vous, qui ne vous positionnez pas du tout de cette façon là, la transition va être longue avant d'arriver à avoir deux perceptions différentes. Faut-il seulement avoir deux perceptions différentes ? Compte tenu du fait qu'on a beaucoup d'informations, vous qui êtes à ce moment charnière, comment voyez-vous la façon dont les formations dans nos écoles doivent s'orienter pour essayer de donner des pistes aux étudiants et les former aux métiers de demain ?

Vincent Sorrel : Comment voyez-vous l'avenir du métier de coloriste ?

Martin Roux : Je pense qu'il faut vraiment former à la postproduction, car aujourd'hui une partie des cadres de laboratoires viennent de l'argentique, ou en tout cas n'ont pas été formés dans une pensée numérique pure, il leur manque par conséquent de nombreux concepts qui pourraient être très utiles. On peut donner l'exemple de la FTM, la fonction transfert de modulation, qui est le contraste par « bande de fréquence » dans une image. Les images de films sont belles dans leur texture parce que la FTM disparaît dans les hautes fréquences au profit du grain. La FTM est aussi un paramètre optique qu'on peut moduler en postproduction, donc il faut un certain degré de transversalité technico-esthétique pour arriver aujourd'hui à un être un bon producteur. Avec des caméras et des outils en général qui livrent beaucoup de possibilités, il faut bien comprendre les phénomènes engagés par les outils pour arriver à une image avec une vraie singularité, sans simplement subir les outils et la manière dont ils se présentent à nous.

Sébastien Mingam : La question du futur de la formation des coloristes est compliquée. Je pense que le fait que les laboratoires d'aujourd'hui n'aient plus de fixes est un vrai problème. Pendant toutes les années que j'ai pu passer à Mikros, il y avait tous les ans des étudiants qui venaient étalonner leurs courts métrages de fin d'année. Il y avait des partenariats entre Mikros et l'ENS

Louis-Lumière et des échanges avec l'équipe d'étalonneurs, les responsables techniques, etc. Aujourd'hui, c'est difficile de recréer ce lien. Il se trouve que depuis que j'ai quitté Mikros il y a deux ans, j'ai créé ma propre structure avec deux autres anciens étalonneurs de Mikros, et on réfléchit aussi à ces questions-là. Comment, avec les armes qu'on a en tant que petite structure, peut-on recréer du lien, de la transmission ? Nous allons peut-être recruter quelqu'un dans un futur proche, peut-être quelqu'un en sortie d'école.

Vincent Sorrel : La création de ce collectif de coloristes est-elle déjà une façon de créer du lien et du savoir ?

Sébastien Mingam : Oui, tout à fait. C'est aussi pour travailler d'une autre façon. J'ai la chance de travailler régulièrement avec un chef opérateur avec qui on récupère l'intégralité des rushes une fois le tournage terminé pour faire de la recherche pendant toute la période de montage. Ainsi, quand arrive le jour de l'étalonnage définitif, on a déjà répondu à de nombreuses questions, et l'on peut travailler sur une autre temporalité. Pour revenir sur cette idée de transmission, en embauchant quelqu'un qu'on forme, on essaie de se dire qu'il deviendra peut-être fixe dans une boîte, comme les étalonneurs de renom dans le monde anglo-saxon qui sont finalement plutôt des directeurs artistiques, avec des gens plus jeunes qu'eux pour finir le travail et préparer la génération future.

Vincent Sorrel : Éponine Momencaeu évoquait la relation à l'outil et ses enjeux politiques tout en prenant en considération des aspects émotionnels, affectifs, sensuels dans les différentes manières de s'approprier un outil : comment cela devient-il un enjeu d'apprentissage ?

Éponine Momencaeu : Il ne faut jamais cesser de répéter aux étudiants la chose suivante : s'il faut effectivement comprendre ces outils techniques, leurs enjeux et leurs possibilités, c'est avant tout pour mieux s'en libérer. Ça reste un œil qui regarde quelque chose à travers l'outil-caméra, qui demeure une merveilleuse interface pour proposer une image, un film, un univers au spectateur. L'œil et l'envie de retranscrire ce qu'on voit sont premiers. C'est un travail collectif avec le réalisateur et toute une équipe de personnes, et il ne faut pas se perdre dans la technique et se dire qu'on va travailler avec les outils les plus performants. Ce qui va créer quelque chose de vivant, c'est ce rapport à un outil en proposant de le voir également comme quelque chose de vivant, pas seulement comme un ordinateur ou une technique.