André GAUDREAULT, Martin LEFEBVRE, dirs,
*Techniques et technologies du cinéma. Modalités, usages
et pratiques des dispositifs cinématographiques à travers
l'histoire*

Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2015,
300 pages

Aurélio Savini

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/9898>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.9898

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2015

Pagination : 372-374

ISBN : 9782814302600

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Aurélio Savini, « André GAUDREAULT, Martin LEFEBVRE, dirs, *Techniques et technologies du cinéma. Modalités, usages et pratiques des dispositifs cinématographiques à travers l'histoire* », *Questions de communication* [En ligne], 27 | 2015, mis en ligne le 01 septembre 2015, consulté le 25 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/9898> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.9898>

leurs revendications de manière structurée, de ces jeunes qui ont assimilé que l'utopie n'est pas l'irréalisable en portant les germes du changement : économie collaborative, éthique, intelligence transversale, open-source, conscience globale ?

Gilles Boenisch

Crem, université de Lorraine, F-57000
gilles.boenisch@gmail.com

André GAUDREULT, Martin LEFEBVRE, dirs, *Techniques et technologies du cinéma. Modalités, usages et pratiques des dispositifs cinématographiques à travers l'histoire*.

Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2015, 300 pages

Cet ouvrage deviendra sans doute une étape fondamentale voire fondatrice d'un aspect souvent négligé de la recherche cinématographique : les relations entre cinéma et technologie. Gilles Mouëllic précise dans son avant-propos : « Si quelques études ponctuelles ont défriché ces nouveaux champs d'investigation, la dimension collective de ce projet est née de la volonté de plusieurs universitaires québécois, français et suisses » (p. 7). Dans leur présentation (pp. 9-17), André Gaudreault et Martin Lefebvre indiquent que les « quatorze contributions rassemblées ici abordent la question des innovations technologiques et de leur impact sur les pratiques, les discours et les formes cinématographiques » (p. 11) en ayant la « conviction que c'est d'abord à travers les discours – celui des inventeurs, des historiens et des critiques de cinéma, ou encore celui des auteurs de manuels techniques et de brevets d'invention, etc. – que se dévoile la signification de chacune des innovations examinées » (p. 15).

Cette méthodologie permet de renouveler l'historiographie du cinéma en plaçant les outils, les instruments, les discours, au cœur des pratiques artistiques. L'ouvrage est divisé en trois parties : « Enregistrement, captation et invention » (pp. 20-91) ; « Techniques du film et innovations technologiques » (pp. 93-191) ; « Formes, usages et pratiques » (pp. 193-258). Les contributions renouvellent souvent l'analyse traditionnelle et abordent des thématiques originales comme le texte de Catherine Clepper (pp. 125-142) sur les expériences de cinéma odorant aux États-Unis à l'ère du parlant ou celui d'Alan Cholodenko (pp. 225-241) sur l'animation apocalyptique.

Mais même à propos de sujets plus classiques, les textes sont stimulants. Ainsi, pour analyser ce qui précède l'institutionnalisation de la cinématographie à l'époque des images animées d'Edison et Lumière, André

Gaudreault (pp. 41-60) s'intéresse-t-il à l'évolution de la presse spécialisée : « C'est en effet dans les revues ou les journaux commerciaux issus de séries culturelles hétérogènes et exogènes, comme par exemple *The Optical Magic Lantern Journal and Photographic Enlarger* (Royaume-Uni), *L'Industriel forain* (France) ou *The New York Dramatic Mirror* (États-Unis), que le cinématographe trouve refuge » (p. 46). Un regret cependant dans cette archéologie du fait cinématographique : l'oubli de Louis Leprince (ou Le Prince) qui aurait pu bénéficier de cette approche en réseau culturel, à travers une trajectoire qui l'a emmené de la peinture sur céramique aux dépôts des premiers brevets sur le cinéma, en passant par le spectacle de panoramas à New York, avant de disparaître mystérieusement entre Dijon et Paris.

Pour les premiers temps du cinéma, Laurent le Forestier (pp. 61-80) choisit d'examiner avec précision le système de la production française « en série(s) », reflet du discours industriel de l'époque jusque dans le vocabulaire utilisé : chez Pathé, pour identifier le plateau de tournage, « en 1907, on préfère [...] le terme d'"atelier" à celui de "théâtre de prise de vues" [car] là où le mot de "théâtre" peut renvoyer à une conception de la pratique artistique basée sur un temps non compté (les répétitions), la dénomination d'"atelier" convient mieux à un lieu où, au contraire, la durée de réalisation de la tâche constitue un critère déterminant » (p. 70). Gaumont adoptera également un système de productivité pour rémunérer ses réalisateurs à la quantité produite : en 1914, le contrat de Louis Feuillade stipule qu'il est « payé pour enregistrer 14 400 m de négatif dans l'année » (p. 72). Les programmes proposés aux clients seront aussi rationalisés et structurés en séries : scènes de plein air, scènes comiques, scènes historiques, etc. Selon Laurent le Forestier, cette organisation « dans les catalogues destinés aux clients (forains et exploitants de salles fixes) n'a aucune raison de relever de l'esthétique, d'autant qu'elle apparaît à un moment (dès les toutes premières années du siècle) où la question de l'art appliquée à la cinématographie ne se pose pas encore » (p. 73).

Un écho de cette industrialisation plane également sur le texte d'Éric Thouvenel (pp. 81-92) qui traite de Jean Epstein et le « temps des instruments » quand il évoque sa conception du cinéma comme « machine » (p. 85), « instrument de connaissance, pris dans une "série" qui est prioritairement celle des instruments d'observation et de mesure scientifique » (p. 86). Jean Epstein exprime bien les bouleversements de vision opérés par le cinéma : « Les techniques du plan rapproché, de la mobilisation de la caméra, de l'enregistrement sonore, du film en couleur, du ralenti et

de l'accélééré, etc., ont fourni – à notre sensibilité, notre mémoire, notre imagination, notre intelligence – des aspects du monde [...] plus fins et plus profonds que les données que nous aurions pu recueillir directement à l'aide de nos seuls sens » (p. 91) tout en n'oubliant pas que « cette technicité ne détourne nullement de la réalisation de films sincèrement humains » (*ibid.*).

Une des contributions à enjeux techniques les plus stimulantes est assurément celle de Priska Morrissey (pp. 143-161) qui s'intéresse à l'impact, pour la photographie, des films en noir et blanc, du passage à la pellicule panchromatique en France, une innovation qu'elle considère peu étudiée « entre la fin des années 20 et les années 60 » (p. 143) par l'historiographie traditionnelle. Il s'agit pourtant d'une donnée visuelle décisive puisque, « alors que la sensibilité de l'orthochromatique comprend le violet, le bleu, le vert et le jaune, mais très peu le rouge, qui ressort foncé, voire noir sur la copie positive, la panchromatique serait sensible à toutes les longueurs d'ondes » (*ibid.*), ce qui potentiellement pourrait restreindre le débat esthétique autour du réalisme. Mais la littérature technique de l'époque souligne aussi qu'il demeure toujours possible de faire jouer « l'interprétation des paysages qu'autorise la pellicule panchromatique combinée à des filtres plus ou moins foncés » (p. 146). Après avoir cité quelques films marquants utilisant cette nouvelle pellicule – notamment *Moana* (R. J. Flaherty, 1926) et *La Passion de Jeanne d'Arc* (C.T. Dreyer, 1928) – Priska Morrissey s'interroge sur son influence dans l'émergence de la profondeur de champ en confrontant les écrits d'historiens ou critiques comme Georges Sadoul, André Bazin ou Jean Mitry.

À notre époque de révolution numérique permanente dans la post-production des films, le débat autour de la manipulation de la matière chromatique (l'étalement ou *color grading*) peut apparaître comme le fil rouge le plus fructueux de l'ouvrage. Du noir et blanc à la couleur, il n'y a qu'un pas que Benoît Turqueti (pp. 175-192) fait en détaillant la nature des changements opérés par le numérique. L'auteur insiste judicieusement sur la culture de l'image qui gravitait autour des outils à une certaine époque : « Jean Renoir expliquait à Jacques Rivette et François Truffaut en 1954 que selon lui, le laboratoire Technicolor de Londres était "exceptionnellement bon", parce qu'"ils ont de vieilles équipes de gens qui travaillent sur la couleur ensemble depuis des années ; là encore ce n'est pas la machine ou l'invention qui créent la supériorité technique, c'est la qualité des hommes" » (p. 178). Cette culture visuelle semble plus instable aujourd'hui et les directeurs de la photographie – pourtant théoriquement responsable de l'image – sont les premiers affectés par une certaine perte de contrôle, notamment lors de

l'étalement numérique et l'utilisation des masques de forme et de couleur en post-production : « Cela change fondamentalement les choses. On peut décider que les ombres seront plus bleues tandis que les zones surexposées seront plus jaunes – ou le contraire. On l'on peut décider de désaturer toutes les couleurs sauf le rouge. Ou d'éclaircir une zone d'ombre, et elle seule, de telle sorte que l'on puisse voir le pistolet dans le coin sombre. Ou de modifier la robe de l'actrice principale pour qu'elle ait des couleurs plus saturées que le reste de l'image, etc. » (p. 186). L'ironie de ces essais conduit parfois à utiliser ces outils non pas pour de nouveaux effets mais, comme dans le cas d'*Aviator* (2005) de Martin Scorsese, pour « simuler les procédés Technicolor bichrome puis trichrome » (p. 187).

Mais l'innovation technique n'est pas forcément l'élément déclencheur d'un mouvement esthétique. D'ailleurs, on perçoit bien que l'ensemble de l'ouvrage veille à contrer un déterminisme techniciste trop facile. Ainsi Jean-Pierre Esquenazi (pp. 209-224) s'attaque-t-il à l'idée très répandue du film noir comme un simple « descendant de l'expressionnisme allemand » (p. 209) en mettant en relief le travail de quelques chefs opérateurs de formations très diverses comme John F. Seitz (*Double Indemnity*, 1944, Billy Wilder), Elwood Bredell (*Phantom Lady*, 1944 et *The Killers*, 1946, tous deux réalisés par Robert Siodmak) et Nicholas Musuraca (*Out of the Past*, 1947, Jacques Tourneur) : « Il apparaît clairement qu'il n'y a pas un itinéraire type de l'opérateur de film noir » (p. 219). Pour Jean-Pierre Esquenazi, il existe surtout des « techniques situées dans un contexte esthétique particulier » (p. 212) fondée parfois sur la volonté et le désir d'un certain réalisme qui peut aboutir à la traduction de souvenirs. Dans *Double Indemnity*, « l'appartement de Walter Neff copie les chambres miteuses occupées par Wilder à Los Angeles juste après son arrivée aux États-Unis » (p. 216). Plus généralement, cela aboutit souvent à un traitement particulier du décor dans sa profondeur : « Miroirs, meubles et fenêtres contribuent fréquemment à ces constructions qui marquent le retranchement des personnages pourtant très proches physiquement » (p. 223).

Un ouvrage très riche – croisant la technologie avec l'approche historique, esthétique ou épistémologique – qui devrait en appeler d'autres, en faisant appel peut-être plus systématiquement aux témoignages de praticiens d'aujourd'hui qui ont connu des périodes charnières du même type que ceux évoqués : par exemple, des chefs opérateurs comme Willy Kurant qui a travaillé pour Jean-Luc Godard (*Masculin, Féminin*, 1966) le noir et blanc – avant le *color grading* numérique – en éliminant quasiment les gris ; ou

Diane Baratier qui a réalisé un documentaire, *L'Avenir de la mémoire* (2013), sur le passage de l'argentique au numérique. Sans oublier d'étudier les motivations des ingénieurs à l'origine des logiciels d'étalonnage numérique, comme le bien nommé DaVinci Resolve...

Auréli Savini

Collège universitaire Sciences Po Paris, Campus euro-américain à Reims, F-51100
aureliosavini@yahoo.fr

Thierry GIRAUD, *Le Désir-temps. Essai sur le temps suspendu*.

Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Ouverture philosophique, 2013, 118 pages

Le Désir-temps. Essai sur le temps suspendu est une étude sur le concept de temps considéré dans la dimension du désir et de sa réalisation ; il s'agit d'une œuvre de Thierry Giraud, agrégé de philosophie. Ce livre est divisé en deux parties principales subsumant trois chapitres pour la première partie deux pour la deuxième partie. Sur la quatrième de couverture, Thierry Giraud présente son œuvre comme suit : « Le temps suspendu comme moment heureux est à juste titre considéré comme extrêmement précieux. Mais on peut se demander : par quoi donc peut-il bien être suspendu ? L'hypothèse que l'auteur examine consiste dans l'idée que le temps est suspendu par le désir s'assouvissant. Ou que le temps suspendu n'est rien d'autre que du désir-temps : ni désir de temps, ni temps du désir ; il relève de leur unité profonde. Il s'agira d'élucider cette hypothèse notamment avec Rousseau, les épicuriens et les stoïciens ».

Dans le premier chapitre (pp. 9-64) intitulé « Élucidation du désir-temps », l'auteur reprend l'approche du concept de temps élaborée par différentes écoles de pensée. Ainsi, chez les épicuriens, le rapport au temps s'inscrit-il dans la raison, car « la fortune a un faible impact sur le sage ; en revanche son raisonnement a régi les choses les plus importantes et les plus capitales et, pendant la durée continue de son existence, les régit et les régira » (p. 29) et de poser que le pouvoir de l'être humain sur le temps est sa raison et les choix qu'il opère sont fonction de ses désirs. Pour Thierry Giraud, le temps est suspendu par le désir s'assouvissant, ce qui correspond à « l'unité du désir et du temps » avec des paramètres tels la neutralisation du temps social ainsi que l'accomplissement du désir formant un ensemble continu avec le temps. Comme le montre l'auteur, le temps, tel qu'il est défini par nombre de philosophes, renvoie à la succession de moments ; cette réflexion ouvre sur une étude des notions de l'*aiôn* (temps suspendu) et de celle de *chronos* (temps

s'écoulant). Toujours selon l'auteur, le désir-temps correspondrait à une symbiose entre temps et activité dans laquelle l'auteur s'implique totalement, ce qui renvoie à un présent dit « insulaire » en référence à la cinquième promenade de Jean-Jacques Rousseau et à son séjour sur l'île de Saint-Pierre. Dans ce chapitre, Thierry Giraud réfère à l'épicurisme, philosophie qui considère que le temps doit être vécu au présent et non dans une projection, dans le futur ; ainsi réfère-t-il à un « hédonisme prudent » au sein duquel le plaisir a une valeur identique aux autres événements.

La relation au temps des stoïciens « est une exigeante éthique de la vertu et de la responsabilité » (p. 37) conjuguée là encore au temps présent. Comme le souligne Thierry Giraud, « il s'agit de vivre *au* présent chez les épicuriens, tandis qu'il s'agit de vivre *dès* à présent chez les stoïciens » (p. 38). Dans le chapitre « Les présupposés du désir-temps » (pp. 53-56), il y est développé le concept de désir-temps avec la définition de chaque unité de cette locution lexicale. Du désir, l'auteur spécifie qu'il ne faut pas confondre désir et pulsion, deux ancrages dans le futur, mais dont l'un permet d'investir l'*aiôn* ou temps présent, alors que le second correspond à un acte réalisé dans l'immédiateté. Dans l'expérience du désir, le temps peut être appréhendé à la fois dans une approche tant subjective qu'objective.

La deuxième partie de l'ouvrage (pp. 65-111) a pour titre : « Évaluation du désir-temps ». En relation avec le désir-temps, Thierry Giraud mentionne que « le désir-temps s'inscrit plus largement dans un art de vivre le temps dès à présent qui le rend possible, et auquel participe le *kairos* » (p. 65). Précisons que le *kairos* recouvre le sens de « moment opportun » (p. 39). Selon Pierre Janet cité par l'auteur, la perception de la durée du temps serait proportionnelle à l'âge du sujet (p. 66). Par ailleurs, la technologie moderne est à l'origine d'une accélération tant des moyens de déplacement que de ceux de communication (tgv, internet, etc.) ; cet auteur présente la relation existant entre la perception de l'accélération du temps et le changement sociétal : raccourcissement des périodes d'action, augmentation de la vitesse d'action, réduction des pauses et des temps morts, etc. ; il s'appuie notamment sur une étude de Hartmut Rosa relative à la modernité avancée (*Accélération. Une étude sociale du temps*, Paris, Éd. La Découverte, 2010). Ainsi y aurait-il une transformation de la relation à l'espace et de la relation aux êtres et aux choses (p. 73). La fin de la deuxième partie est dédiée à une analyse de l'individu et du Moi et ouvre sur la conclusion (pp. 112-113).