

LA POSTCINÉMATOGRAPHIE

Conditions perceptives, techniques et éthiques du travail du directeur de la photographie dans le régime audiovisuel contemporain

Par Alfonso Parra, AEC

À la mémoire de Tomás Pladevall, AEC

En tant que directeur de la photographie, je me demande souvent pourquoi ce sont généralement nous qui réfléchissons le moins à notre propre art et à notre métier – la création d’images en mouvement –, alors que cette tâche semble plus fréquemment assumée par les critiques de cinéma, les écrivains ou les philosophes. Il ne fait guère de doute que la cinématographie a profondément changé depuis l’irruption de la technologie numérique, et ce non seulement d’un point de vue technique, mais aussi – et de manière décisive – dans sa condition ontologique.



Une transformation ontologique implique un changement dans le mode d’être de quelque chose : non seulement dans ses formes externes, ses fonctions ou ses apparences, mais dans ce qui le constitue comme tel.

Il ne s’agit pas d’une variation technique, stylistique ou historique, mais d’une altération des conditions mêmes de l’existence cinématographique.

Une transformation ontologique se produit lorsqu’un phénomène ne peut plus être défini à partir des critères qui garantissaient auparavant son identité. En ce sens, la postcinématographie désigne l’ensemble des pratiques, des esthétiques et des régimes de production audiovisuelle qui émergent lorsque le cinéma cesse d’être défini par son support photochimique, son dispositif classique de projection, sa logique industrielle et ses processus narratifs, pour fonctionner comme un langage désancré – « liquide » –, transversal à une multiplicité de médias, d’écrans et de temporalités.

Il ne s’agit pas d’un « après le cinéma » entendu comme une disparition, mais d’un déplacement essentiel du cinéma en tant que médium de création d’images expressives. La

postcinématographie désigne ainsi l'état du cinéma lorsqu'il cesse d'être un médium délimité pour devenir un langage mobile, transmédia et processuel, défini davantage par ses opérations que par son support ou son dispositif d'exposition. Il ne s'agit ni d'un format ni d'une esthétique particulière, mais d'un régime de production de sens sans traçabilité claire.

L'une des clés de ce déplacement réside dans la technologie numérique et dans le cadre de la société de consommation ultralibérale sur laquelle elle s'appuie. L'immédiateté, la plasticité et, en dernière instance, la capacité de se passer du réel font que le cinéma ne dépend plus uniquement de la pellicule, ni même de la caméra ou de la réalité placée devant elle. Le numérique permet de générer des images, de les recombinaisonner ou de simuler n'importe quoi au moyen de procédures algorithmiques et de processus automatisés.

En ce sens, l'image cinématographique cesse d'être un indice du monde pour devenir une opération. Autrefois, on agissait sur la caméra cinématographique – démarrer le moteur, enfiler la pellicule, charger les châssis – ; aujourd'hui, avec la caméra numérique, on interagit.

Les créateurs d'images numériques en mouvement à travers le monde se comptent par millions. Ils partagent, dans une large mesure, les mêmes outils et l'idéologie qui les sous-tend : la société du lisse, du propre et du poli, qui incarne une vision du positif où toute négativité est éliminée (1). L'image numérique représente et, dans le même mouvement, produit de manière uniforme cette façon de regarder.

On devine le piège que recèle cette technologie lorsque tant de directeurs de la photographie ajoutent du bruit et des textures analogiques simulées aux images numériques : une opération qui tente de restituer une matérialité perdue sans remettre en question le régime perceptif qui la produit. Le piège engendre ainsi un vide dans les images, sans autre altérité que la subjectivité même de celui qui regarde. Rien derrière, rien au fond. La négativité de la confrontation est niée, alors qu'elle constitue une condition nécessaire pour que l'image puisse nous émouvoir par la beauté.

Pourquoi la prétendue beauté qui envahit les images numériques ne nous affecte-t-elle pas ? Affecter, c'est arracher le sujet à lui-même et le placer ailleurs, là où, l'espace d'un instant, il est bouleversé par la suspension du moi. La beauté n'est

pas l'esthétique de quelque chose enregistré avec goût ou élégance, mais une forme de révélation.

Cette révélation dépend, entre autres choses, de l'attention et de la durée, des conditions difficilement compatibles avec le régime de l'immédiateté qui structure aujourd'hui une large part de l'expérience numérique : non pas le voir, mais le regard superficiel ; non pas la contemplation, mais le geste de donner un « j'aime » ou de faire défiler des images du doigt sur l'écran du téléphone. En ce sens, la condition dominante de la technologie numérique apparaît problématique pour la possibilité même de révéler de la beauté dans nos images.

Ainsi, le support cinématographique se trouve fracturé dans sa continuité historique, telle qu'elle s'était constituée depuis son origine.

Le dispositif classique –articulé autour de la salle obscure, du projecteur et du spectateur immobile dans son fauteuil– a été remplacé par la multiplication des écrans, le visionnage fragmenté et l'interaction constante avec ce qui est filmé, que ce soit par la répétition, la pause ou par des transformations créatives étrangères aux créateurs initiaux.

Dans ce nouveau régime, l'image en mouvement cesse d'organiser l'attention pour se limiter à circuler à des vitesses qui ne permettent plus de la soutenir, annulant ainsi une condition nécessaire non seulement à la révélation esthétique, mais aussi à l'acquisition de connaissance à partir de l'information. Les données qui constituent l'image numérique, en elles-mêmes, sont dépourvues d'épaisseur : elles produisent une information qui circule à la vitesse de la lumière.

Cette condition implique une mutation profonde du temps cinématographique, qui abandonne les durées closes et les montages plus ou moins linéaires du récit classique, soutenus par une causalité stable, pour se transformer en une temporalité ouverte et infinie. Les œuvres deviennent ainsi mutables et versionnables, articulées autour de narrations non hiérarchisées : le film cesse d'être un objet achevé pour devenir un processus sans direction claire, sans commencement ni fin, destiné à une consommation continue sur le réseau.

Dans ce contexte, la notion d'auteur perd de sa pertinence. La création n'est plus nécessairement attribuée au réalisateur, de la même manière que le spectateur cesse d'être passif et n'occupe plus la position collective et stable que lui conférait la salle de cinéma.

Le spectateur n'occupe plus une position passive ni stable, mais devient une figure hybride : utilisateur, opérateur, rééditeur et témoin. Cette transformation essentielle du cinéma redéfinit les outils de la narration et, bien sûr, le rôle du directeur de la photographie.

Dans ce contexte, le plan –classiquement entendu comme une unité stable et close, dotée d'un début, d'une fin, d'une durée et d'une position claire au sein de la structure narrative– ne fonctionne plus selon les mêmes principes. Le plan naissait au tournage et mourait au montage ; autrement dit, il coïncidait avec son propre événement et se suffisait à lui-même. Aujourd'hui, en revanche, le plan peut être recadré, altéré par des algorithmes, réutilisé dans d'autres contextes et fragmenté puis recombinaison de manière potentiellement infinie. Le plan cesse ainsi d'être un objet clos pour devenir une réserve de données visuelles. Or les données, par leur nature même, ne peuvent que circuler et soutenir de l'information visuelle, rencontrant de sérieuses difficultés à opérer dans d'autres domaines propres à l'art et à la transformation esthétique.

Le cadrage qui définit le plan n'est plus définitif : nombre de ses décisions peuvent être prises ultérieurement en postproduction, sans qu'il soit nécessaire de refilmer. À partir d'un même plan, presque tout peut être modifié –sa profondeur, sa couleur, sa lumière ou son rythme–, de sorte qu'il cesse d'être le temps de ce qui a été vécu ou filmé pour devenir une accumulation, le symptôme de processus, dans bien des cas automatisés.

Un plan peut apparaître dans un autre film pour lequel il n'a pas été conçu, circuler comme un clip ou être monté par des utilisateurs et des spectateurs, perdant ainsi son ancrage narratif, sa singularité, son « ici » et son « maintenant ». Il peut être morcelé, ralenti, accéléré, superposé ou interpolé, destituant toute garantie de continuité temporelle. Le plan devient ainsi modulable et perd sa condition d'événement.

Dans le cinéma classique, on travaille avec l'image-acte ; dans la postcinématographie, avec l'image-donnée. En postcinématographie, il n'y a plus d'événement : il y a de la gestion. Sous cette condition du plan, tout risque disparaît : l'erreur est corrigée, le temps est perverti et la fragilité – le contingent– est simulée, ce que le numérique sait faire

particulièrement bien. Cette situation entraîne une conséquence éthique majeure : l'image ne peut plus échouer, mais elle ne peut pas non plus s'engager.

Bien que cette condition ne se manifeste pas de manière identique dans tous les contextes de production, elle structure de façon décisive l'horizon technique, perceptif et professionnel de l'image contemporaine.

Il ne s'agit pas ici d'une condamnation ontologique du numérique, mais d'une analyse critique du régime de production, de circulation et de contrôle au sein duquel ces images opèrent.

Non seulement le plan a changé de statut ; la lumière aussi. D'un phénomène physique, la lumière en vient à être enregistrée comme information : simulation, métadonnées et paramètres. Elle ne garantit plus la vérité, mais des cohérences ; elle ne représente plus, elle fonctionne et se soumet aux processus de production. La lumière avait toujours précédé l'image, et celle-ci en était la conséquence, garantissant un rapport causal au monde. La lumière était l'indice et l'image la trace : quelque chose avait été là.

Avec la postcinématographie, l'image numérique n'a plus besoin d'une situation lumineuse réelle pour exister : la lumière cesse d'être une cause pour devenir une variable parmi d'autres au sein d'un système. La lumière est désormais discrète et calculable –vecteurs, couches, courbes, nœuds, masques–, ce qui implique son isolement à la fois de l'espace et du temps. La lumière se corrige : les nuits sont éclairées grâce à des capteurs hautement sensibles puis ajustées en postproduction ; le jour est assombri, et la cohérence lumineuse est, dans bien des cas, reportée à plus tard.

La décision de ce qu'il faut voir et de la manière de voir se déplace ainsi du tournage vers la postproduction et, avec elle, la dimension éthique de la lumière se perd. Ce qui importe désormais, c'est que la lumière « fonctionne » –un terme issu de la logique de la consommation–, ce qui fait qu'elle cesse de répondre au réel pour se soumettre à un régime de lisibilité. Et la question qui, en tant que DOP, me paraît inévitable est la suivante : que signifie filmer lorsque la lumière ne répond plus prioritairement au monde, mais à un régime de lisibilité qui la précède, inscrit dans un système de cohérences qui lui est propre ?

Cette transformation ontologique de la lumière n'affecte pas seulement son origine ou son traitement, mais aussi les décisions optiques qui structurent la perception de l'espace. La société décrite par Byung-Chul Han –celle du poli, du brillant et de la fatigue– trouve également son reflet dans nos images, même si nous n'en avons pas toujours conscience. Il est symptomatique, par exemple, que ces dernières années aient vu proliférer des objectifs offrant les valeurs de T les plus ouvertes possibles –le T1.5 de Sigma, le T1.8 d'ARRI ou le T0.95 de Leica–, des ouvertures qui ne seraient plus nécessaires avec des capteurs numériques aussi sensibles que ceux d'aujourd'hui.

Cet excès d'ouverture s'est normalisé dans une large part du cinéma et des séries contemporaines, de l'insistance sur le gros plan déraciné de l'espace dans *Euphoria* à l'intimité apparemment humaniste mais optiquement isolée des visages dans *Nomadland*, en passant par l'usage répété du flou comme forme d'opacité émotionnelle dans *The Son* et par la dissolution de l'espace-temps en tant qu'expérience mémorielle brouillée dans *Afternoon*.

Ainsi, si l'utilisation des valeurs les plus ouvertes du diaphragme constituait auparavant une opération « défensive », destinée à résoudre un problème technique de manque de lumière à l'exposition – c'est-à-dire une carence –, ces ouvertures maximales produisent aujourd'hui un excès. Il ne s'agit pas d'un excès quantitatif, mais perceptif : un excès qui efface littéralement la profondeur de champ, fragmente l'espace et élimine la valeur de la netteté comme construction de l'espace-temps.

L'espace cesse alors d'organiser l'image pour devenir un fond : une surface uniformisée et polie par une texture « lisse » qui met en cause toute hiérarchie spatiale, affaiblit la composition et remplace la clarté par une expérience sensorielle immédiate, liée à une forme de narcissisme négatif. Dans ce contexte, « l'ouverture du diaphragme élimine la profondeur, l'intériorité, le regard » (2).

Les images ainsi conçues font que les visages ne sont plus expressifs –au sens essentiel–, mais exposent le vide intérieur des personnages : des gros plans optiquement précis mais sémantiquement opaques, où la proximité ne produit plus de compréhension et où le visage « poli » se transforme en façade, en masque creux, sans arrière-plan ni profondeur (3).

Cette dérive contraste radicalement avec le cinéma classique et moderne, où la profondeur de champ n'était ni un résidu technique ni une limitation, mais une condition ontologique de l'image. Non parce que ce cinéma aurait été exempt de contradictions, de déterminations industrielles ou de décisions normatives, mais parce que l'image y était encore définie par son lien causal avec le monde filmé. Chez Dreyer, le visage n'acquiert de densité que parce qu'il habite un espace continu qui le soutient ; chez Mizoguchi, le monde se déploie en profondeur comme champ moral ; chez Antonioni, la relation entre figure et fond construit le temps même de l'expérience, et l'espace ne se dissout jamais : il pèse.

Il n'est pas anodin que certains films contemporains, tels que *First Cow* ou *Portrait de la jeune fille en feu*, s'inscrivent consciemment dans cette généalogie : tout en travaillant avec de faibles niveaux de lumière et des ouvertures larges, ils refusent d'effacer l'espace et préservent la distance, la durée et la coexistence entre les corps et leur environnement. Là, le diaphragme ne s'ouvre pas pour isoler, mais pour faire coexister ; non pour effacer le monde, mais pour le soutenir comme condition de sens. Dans ce cinéma, mieux voir équivaut à mieux comprendre.

Dans la postcinématographie dominante, au contraire, cette logique est niée : le flou radical cesse d'être une décision ponctuelle pour devenir l'affirmation d'un régime perceptif instable qui renonce à organiser le monde comme espace lisible et substitue la compréhension par une pure immédiateté sensorielle. Cette mutation perceptive ne constitue pas un problème stylistique isolé, mais une condition structurelle qui redéfinit nécessairement la place du directeur de la photographie.

Tout cela affecte notre art et notre métier, et ce de multiples façons. Dans le cinéma classique, le directeur de la photographie remplissait une fonction ontologique claire : garantir que l'image existe comme une trace lumineuse cohérente du monde filmé, comme image-matière (4).

En postcinématographie, la transformation essentielle se produit lorsque l'image cesse d'être définie par son origine physique pour l'être par les opérations qui la produisent, la modifient et la font circuler. De cette manière, le DOP ne capture plus des images, mais configure des conditions, conçoit

des processus et travaille au sein d'un écosystème composé de multiples fenêtres d'exposition.

Traduire cette transformation dans le rôle spécifique du directeur de la photographie exige d'abandonner la définition héritée –« responsable de l'image »– pour en formuler une autre, plus précise, en adéquation avec l'état actuel de la création audiovisuelle. Dans cette nouvelle condition de la cinématographie, il convient de se défaire de toute nostalgie et d'assumer que la caméra n'est plus l'origine souveraine de l'image, que la bonne exposition ne définit plus à elle seule le DOP, et que le tournage a cessé d'être le moment décisif.

Le DOP passe ainsi de la question « comment le plan se voit et se construit » à celle de « sous quelles conditions cet ensemble d'images peut exister, se transformer et demeurer reconnaissable ». Cela inclut, bien entendu, les décisions propres à la prise de vues, mais aussi celles qui concernent la postproduction, les modalités de visionnage et la circulation.

Le directeur de la photographie devient alors le garant du fait que l'image ne se dissolve pas. Il ne s'agit pas de style, mais d'une identité visuelle opératoire au sens strict. Dans ce contexte, le DOP n'« illustre » pas la vision du réalisateur ou d'autres instances, ni n'embellit le récit ou ne lui confère une qualité esthétique ; il conçoit plutôt les conditions selon lesquelles les images adviennent, se transforment et demeurent reconnaissables comme telles.

Nous pourrions entourer le DOP de tout ce qui a été exposé plus haut, mais la réalité, comme toujours, est rétive et bien plus complexe. La vision unilatérale et écrasante imposée par l'industrie –la grande industrie–, en particulier nord-américaine, aux périphéries désireuses de l'imiter, instaure des conditions qui limitent tout ce qu'un DOP de la postcinématographie peut réellement accomplir.

Dans la majorité de ces contextes –séries, plateformes, coproductions et marchés périphériques– l'esthétique de l'image et son processus d'apparition sont déterminés par les producteurs exécutifs et les *showrunners*, de sorte que les caméras, les flux de travail et les LUTs créatives arrivent déjà prédéfinis. Dans ces conditions, le directeur de la photographie ne peut ni choisir la caméra ou les objectifs qu'il juge adéquats, ni définir le flux de travail, et, dans

de nombreux cas, il ne supervise même pas l'étalonnage ou le master final.

Et cela ne constitue pas une anomalie, mais bien une condition largement répandue dans une grande partie du secteur cinématographique, avec de rares exceptions qui apparaissent aussi bien au sein de la grande industrie – bien que ses modèles économiques reposent sur la distribution de masse et sur le contrôle des données – que dans des contextes qui, précisément parce qu'ils ne sont pas entièrement soumis à une logique industrielle, conservent encore une certaine marge de décision créative.

Dans le régime industriel contemporain, le directeur de la photographie ne garantit plus l'être de l'image, mais en administre la viabilité matérielle à l'intérieur d'un cadre imposé. Il travaille, dans de nombreux cas, pour des images qui ne sont pas les siennes, en évitant leur effondrement et en maintenant un minimum de cohérence physique, temporelle et perceptive. Il ne conçoit pas le système, mais en empêche la dégradation totale.

Le DOP devient ainsi un interprète technique, un médiateur d'exigences souvent contradictoires. Il ne définit plus ce qu'est l'image, mais sous quelles contraintes elle peut encore exister en tant que cinématographique.

Aujourd'hui, le directeur de la photographie est une figure structurellement subordonnée, qui opère au point de plus grande concrétisation de l'image, en assurant sa filmabilité et sa lisibilité au sein d'ontologies visuelles décidées par d'autres. Concevoir la perte d'autorité – au sens d'autorité d'auteur – comme une condition structurelle implique d'abandonner définitivement la nostalgie de l'auteur et d'analyser la création audiovisuelle à partir de ses relations matérielles de pouvoir, et non de ses mythologies professionnelles.

Cette perte d'autorité ne se produit pas par accident, mais est activement encouragée par les systèmes de production afin de garantir la continuité esthétique entre les épisodes et les saisons, de permettre l'interchangeabilité des équipes et de maintenir une prévisibilité industrielle ainsi qu'une stabilité du produit destiné à la consommation. Dans ce cadre, une vision personnelle ou un caractère individuel ne constituent pas une valeur ajoutée, mais un obstacle à ces objectifs.

Ce qui prévaut dans le modèle actuel est une autorité distribuée : les décisions se fragmentent en instances qui ne dialoguent pas entre elles –bien qu’elles se parlent–, organisées selon une hiérarchie de pouvoir qui impose l’obéissance à toute tâche artistique. Le paradoxe est que, dans ce contexte, une responsabilité est exigée du DOP à l’égard de l’image, mais avec un pouvoir toujours plus réduit sur celle-ci, puisqu’il ne la contrôle pas. L’autorité disparaît, mais la responsabilité symbolique demeure.

Cette manière d’être directeur de la photographie s’avère catastrophique et produit un effet d’autodiscipline : toute possibilité de dissensus esthétique est réduite, la critique interne neutralisée, et le style transformé en modèle, la créativité en conformité. La question n’est plus « quelle image veux-je créer ? », mais « jusqu’où puis-je aller sans rompre le cadre imposé ? ».

Ainsi, l’image cesse de répondre à une intention pour obéir à une logique systémique. Elle n’est plus l’expression d’un regard, mais devient le symptôme d’une structure.

La perte d’autorité n’est pas une crise du créateur contemporain, mais une condition structurelle du régime audiovisuel actuel, dans lequel les décisions esthétiques se fragmentent, se hiérarchisent et s’externalisent jusqu’à ce que l’œuvre cesse d’avoir un auteur identifiable et devienne la manifestation d’un système. Il ne s’agit donc pas de se demander comment restaurer l’autorité, une question qui conduit le plus souvent à des fictions romantiques.

La question pertinente est alors de savoir quelles formes de pensée, d’éthique et de pratique sont possibles lorsque l’autorité –la création fondée sur l’autorité de l’auteur– cesse d’être le fondement du travail créatif. Il ne s’agit pas d’une éthique orientée vers la solution, mais d’une manière d’habiter de façon critique une condition que nous n’avons pas choisie.

Loin d’être une simple réflexion symbolique, cette manière de concevoir le processus de création de l’image est pleinement intégrée à l’organisation du travail : contrats par épisode ou par blocs, absence de contrôle sur le master final, segmentation stricte des fonctions et possibilité –prévue et assumée– de remplacement des DOP. La structure du travail repose sur le présupposé que personne ne doit être indispensable. Le talent, la créativité et les regards

hétérodoxes deviennent ainsi des obstacles à la reproductibilité du système.

Le processus de création de l'image se trouve poussé à une division extrême : le DOP filme et, dans de nombreux cas, se voit réduit à un rôle de gestionnaire des équipes et des temps sur le plateau ; une autre équipe génère les *dailies* ; une autre ajuste la couleur ; une autre encore adapte les formats et les livrables techniques. Chacun de ces maillons travaille selon des délais stricts, répond à un superviseur différent et ne dispose d'aucune vision d'ensemble. Il en résulte que personne n'a accès à l'œuvre dans sa totalité.

Sur le plan professionnel, cette situation engendre une forte tension à la fois structurelle et personnelle, dans la mesure où le DOP engage sa fonction et voit son nom associé à l'image, tout en étant privé de tout pouvoir réel sur le résultat final. Cesser d'être responsable de l'image produit ainsi une asymétrie entre visibilité et capacité de décision, et l'image cesse d'être une proposition pour devenir une simple conformité.

En outre, ce système postcinématographique, inscrit dans un cadre habituel de forte concurrence, de contrats plus ou moins courts et de faible protection du travail, conduit à une forme de censure esthétique. Non pas parce que les DOP manqueraient de la capacité à formuler et à défendre leurs propositions, mais parce que celles-ci peuvent impliquer la perte de leur emploi. Dans ce contexte, la question n'est plus « quelle image est nécessaire ? », mais « quelle image ne me mettra pas en danger de perdre mon travail ? ».

Le processus par lequel les équipes ne se consolident pas, les réalisateurs et les DOP tournent et deviennent interchangeables empêche l'accumulation de critères, le développement d'une esthétique intériorisée et la possibilité d'une création autéoriale à long terme. Dans ce cadre, l'image n'incarne plus une intention ni ne cristallise un regard, et cesse de relever d'une responsabilité unifiée assumée par le DOP.

En synthèse, la perte d'autorité dans l'audiovisuel contemporain ne constitue pas une crise créative, mais l'effet direct d'un régime de travail fondé sur la fragmentation des tâches, la standardisation technique et la substitution planifiée des professionnels.

Cette forme industrielle n'est pas nouvelle ; il suffit de se souvenir du système des studios hollywoodiens des années

trente, quarante et cinquante du siècle dernier –Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros., Paramount Pictures, 20th Century Fox, entre autres–, qui produisait à la chaîne, selon une division stricte du travail et sous un style imposé par chaque studio, où l'autorité se trouvait dissoute dans la marque. Dans ce contexte, le DOP n'était pas un auteur, mais un ouvrier spécialisé.

Comme à cette époque –et comme c'est le cas aujourd'hui–, l'image ne cherchait pas à révéler, mais à soutenir un système narratif orienté vers la production de profit. L'auteur n'était pas le cinéaste, mais le studio ; aujourd'hui, cette place est occupée par les plateformes.

Cependant, il existe une différence décisive entre cette manière d'être directeur de la photographie et celle d'aujourd'hui. L'industrie contemporaine ne se contente pas d'effacer l'autorité : elle élimine l'événement même du geste photographique. L'époque des studios obéissait à une logique disciplinaire, celle du « devoir » ; le présent, en revanche, est régi par la logique de la performance individuelle et de l'auto-exploitation, où l'on feint une autorité qui n'existe pas, tout en exigeant une implication totale alors même que presque rien n'est réellement décidé.

Il en résulte un paradoxe : alors que, dans le Hollywood classique, le système était autoritaire mais transparent dans sa hiérarchie, le système actuel est flexible, mais efface toute trace du geste. Autrefois, on savait que l'on était un rouage ; aujourd'hui se construit un environnement où la créativité est exigée au moment même où le cadre la neutralise. Et cela nous affecte non seulement comme créateurs d'images audiovisuelles, mais aussi comme sujets d'une expérience matérielle de la lumière, du temps et du corps.

Est-il aujourd'hui possible de penser un geste photographique assumant consciemment cet héritage industriel sans sombrer ni dans la nostalgie ni dans la simulation d'auteur ?

L'éthique postcinématographique ne devrait pas viser à restaurer l'autorité d'auteur. Le DOP professionnel ne contrôle pas l'œuvre, mais il peut décider de la manière de travailler au sein de cette perte de contrôle. L'éthique se déplace ainsi du « quoi » vers le « comment ».

Une première décision, issue d'une honnêteté envers soi-même, consiste à ne pas feindre une autorité là où elle ne peut exister : ne pas s'approprier symboliquement des décisions qui

ne sont pas les siennes, ne pas présenter comme un style personnel ce qui n'est qu'un modèle industriel, et ne pas confondre une exécution « correcte » avec une quelconque forme d'expression personnelle.

Il s'agit de repérer non pas les zones de contrôle, mais celles de responsabilité : identifier ce qui relève de chacun, l'assumer avec rigueur et ne pas répondre de ce qui se situe hors de ces marges. Cette éthique se joue fondamentalement sur le plan matériel : une exposition techniquement défendable, la préservation de l'information et la prise de décisions réversibles.

Cette position pragmatique de l'éthique professionnelle permet d'éviter à la fois le cynisme et l'obéissance totale et soumise. Respecter le cadre imposé tout en signalant les risques réels ou en documentant de manière critique des décisions problématiques, en laissant une trace technique lorsque cela s'avère nécessaire, nous permet de continuer à valoriser et à prendre soin de notre propre métier –ce qui constitue une forme de résistance, certes individuelle–.

Cette valorisation implique, par exemple, de ne pas banaliser les décisions techniques, de ne pas accepter des standards qui compromettent le travail à long terme et de ne pas normaliser des pratiques qui dégradent l'image.

Il s'agit également d'une responsabilité –en particulier pour les DOP d'une certaine génération– de transmettre le savoir de la photographie depuis le cadre contemporain développé ici, sans perdre la perspective historique. Non pas à partir d'un savoir superficiel et spectaculaire, largement diffusé sur les réseaux, mais à travers la mise en commun de critères, l'explicitation des décisions et l'acceptation de leurs conséquences. De même, il est nécessaire de ne pas alimenter des visions romantiques, rétrogrades et myopes du monde professionnel dans lequel les générations plus jeunes développent aujourd'hui leur carrière.

NOTES

(1) Nous nous référons ici aux essais de Byung-Chul Han, *La sauvegarde du beau et La société de la fatigue*, publiés en espagnol par les éditions Herder.

(2) (3) Byung-Chul Han, *La sauvegarde du beau*, p. 27.

(4) Terme forgé par José Luis Brea dans *Les trois ères de l'image*, publié par Akal / Estudios Visuales (2010).

AUTRES RÉFÉRENCES

- Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Éditions La Fabrique / Bord de l'eau (selon l'édition utilisée).
- Martin Heidegger, *L'Origine de l'œuvre d'art*, in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Éditions Gallimard.
- Otl Aicher, *Analogique et numérique*, Éditions GG.
- Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé. Réflexions sur l'art, l'esthétique et la poétique du cinéma* (trad. fr. de *Sculpting in Time*), Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma.
- Joan Fontcuberta, *Images latentes. La photographie en transition*, Éditions Actes Sud / Photo Poche (selon l'édition).
- Joan Fontcuberta, *Déborder le miroir. De l'alchimie à l'algorithme*, Éditions Gallimard.
- Paolo Cherchi Usai, *La Mort du cinéma*, Éditions Yellow Now / La Différence (selon l'édition).
- Michel Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, Éditions du Seuil / Gallimard (selon l'édition).
- Susan Sontag, *Contre l'interprétation*, Éditions Christian Bourgois / Gallimard.

Je remercie Adriana Bernal, ADFC, Juan Pablo Bonilla, Emilio Fontaine, Jorge Igual et Paola Rizzi pour leur lecture attentive et leurs commentaires critiques.