



AGENDA

Du 2 au 8 octobre à Cannes

MIPCOM 2004

490 exposants 9943 visiteurs
Marché international des programmes
et des films pour la télévision, la vidéo,
le câble et le satellite.

REED MIDEM ORGANISATION

☎ 01 41 90 44 00

Fax : 01 41 90 44 09

www.reedmidem.com

2 novembre à Paris

JOURNÉE PROFESSIONNELLE CST

au Cinéma des Cinéastes
7, avenue de Clichy - 75017 Paris

- Matin : capter et postproduire en 4 K

- Après-midi :

Les Rencontres de la CST 2004 (suite)

- Soirée :

hommage à un directeur photo québécois.

☎ 01 53 04 44 00

www.cst.fr

Du 3 au 5 novembre à Paris

SATIS 2004

Salon des techniques de l'image et du son

www.satis-expo.com

Du 3 au 5 novembre à Paris

CST : TROIS SOIRÉES DE CONFÉRENCES TECHNIQUES

A partir de 20 heures 30,
22-24 avenue de Saint-Ouen 75018 Paris.

- le 3 novembre, la couleur et la colorimétrie.

- le 4 novembre, la spatialisation du son.

- le 5 novembre, les évolutions récentes
dans le domaine de la réduction de débit
(H264, VC1...).

Programme détaillé disponible
sur le site de la CST

www.cst.fr

Contacts :

Hervé Bernard :
rvbbernard@free.fr

Matthieu Sintas :
msintas@free.fr

Alain Delhaise :
a.delhaise@ens.louis.lumiere.fr

Du 3 au 9 décembre à Paris

SEMAINE DU CINÉMA DU QUÉBEC

Au Cinéma des Cinéastes

☎ 01 40 67 85 77

cinemaduquebec.paris@mri.gouv.qc.ca

UNE ÉQUIPE ÉTOFFÉE, UNE VISIBILITÉ RENFORCÉE

**Le calme de la période des vacances a été propice
à la préparation de nos activités du dernier trimestre.**

Octobre sera le mois du changement dans l'équipe des permanents.

- Après le départ en retraite de Jean-Marie Adam, la CST enregistre l'arrivée de Christian Archambeaud, qui aura la charge de développer le secteur des expertises 35 mm.
- Jean-Michel Martin, qui assure le fonctionnement de notre réseau informatique, part en formation longue durée (9 mois) ; il sera remplacé durant son stage par Julien Chavant, qui aura la tâche de « réceptionner » les nouveaux logiciels de gestion des salles et du fichier d'adresses. La CST fonctionne depuis peu sous Linux et l'informatique oblige à ces mises à jour.
- Une assistante, Moira Tulloch, va venir soutenir l'activité du Président, directeur photo sur le tournage du prochain film de Michel Deville. Ceux d'entre vous qui sont venus au Festival de Cannes l'y ont déjà croisée.
- A la fin du mois, l'équipe technique sera renforcée de Julie Dubourg, technicienne vidéo.

Les locaux de l'avenue de Saint-Ouen font par ailleurs l'objet de travaux d'aménagement pour accueillir ces nouveaux venus, d'autant plus que nous travaillons de nouveau avec le Festival Premiers Plans, d'Angers, qui installe son équipe de sélection (sept personnes) dans nos locaux.

Novembre sera le mois des manifestations extérieures.

- Le 2 novembre, à partir de 18 heures à la Cinémathèque Française, nous fêterons les 60 ans de la CST en compagnie du directeur photo Eric Gautier, à qui nous remettons le Prix Vulcain de l'artiste technicien du Festival de Cannes 2004. Cet anniversaire sera l'occasion d'associer ceux qui ont œuvré par le passé pour la CST et ceux qui travaillent actuellement à son développement.
- Le 29 novembre, la CST organisera une journée dans le cadre de Cinéma du Québec, articulée en trois moments : le matin, une réflexion sur le tournage et la postproduction en 4K ; l'après-midi, la fin du cycle de nos Rencontres sur la chaîne de postproduction numérique, donnant la parole à Eve Ramboz ; le soir un hommage à un directeur photo québécois, précédé de la projection du court métrage *Le gant*, tourné en 4K avec la caméra Dalsa.

Décembre sera le mois du travail prospectif.

Deux grands projets mobilisent en effet notre association :

- la rédaction définitive de notre deuxième Contrat d'Objectifs avec le CNC ;
- le démarrage des appels d'offres pour une salle de projection dans le sous-sol de nos locaux.

Les projets ne manquent pas non plus pour 2005...



- CR CinExpo 2004 p. 2
- Rapport moral du Président p. 3
- CR dpt Son p. 5
- Semaine du Son p. 6
- CR dpt Imagerie électronique p. 7
- Le contrôle des salles p. 8
- Cannes : regards croisés p. 10
- Entretien :
situation de la prestation d'animation p. 12
- Comptes rendus de lecture p. 21
- Brèves p. 23

Le n° 95 de La Lettre de la CST
paraîtra mi-novembre 2004

LES DOSSIERS DE LA LETTRE

La Lettre n° 94 a pris le parti de donner la parole à l'animation, secteur économique de l'audiovisuel et du cinéma qui doit retenir toute notre attention.

La presse professionnelle ne s'y trompe pas, qui, dans ses dernières livraisons, s'intéresse tant au Festival et au Marché d'Annecy qu'au dépôt de bilan de telle ou telle société. L'espace de *La Lettre* est ouvert au dialogue, aux points de vue, aux opinions de nos lecteurs sur tous les sujets professionnels.

Dans l'édition 95, nous souhaitons aborder le thème de la haute définition.

Un Forum HD vient d'être créé, qui s'est déjà réuni par deux fois ; une association de professionnels, le Club HD, existe depuis quelques mois ; le CNC et le ministère de l'Industrie ont lancé une large étude sur le sujet...

Pour notre part, nous aborderons ce thème avec le compte rendu d'une table ronde et nous souhaitons la participation de tous pour faire avancer le débat et la compréhension de ce sujet important.

Les entrées sont diverses, de la captation à la diffusion, et nous savons que la matière ne sera pas épuisée en un seul article. Vos contributions sont donc attendues.

CINEXPO 2004 NORMES DU CINÉMA NUMÉRIQUE : UN EFFORT DE TRANSPARENCE

◆ *Par Matthieu Sintas,*
responsable du secteur Captation et création

Cette sympathique exposition de matériels cinémas s'est déroulée sans annonce particulière. On notera que les projecteurs numériques équipés de matrice 2 K étaient déjà présents sur les stands. C'est dans le domaine des travaux de normalisation qu'il nous semble que l'actualité de CinExpo a été la plus intense.

Ce salon a été l'occasion d'une grande première : une réunion du groupe DC 28 de la SMPTE hors des Etats-Unis.

En effet ce groupe, qui se réunit habituellement exclusivement en Californie, a plusieurs fois été critiqué pour son manque d'ouverture. Les nombreuses rencontres entre le DCI (Digital Cinema Initiative), la SMPTE (Society of Motion Picture and Television Engineers) et l'EDCF (European Digital Cinema Forum) ont permis de faire des progrès sur ce point. Cette réunion était symbolique de l'effort de transparence vis-à-vis de l'Europe souhaitée par les nouveaux représentants du groupe, notamment la présidente Wendy Aylsworth.

Le DC 28 rédige les normes du cinéma numérique en se fondant sur les conclusions du DCI qui sont aujourd'hui quasiment complètes, depuis que la norme de compression a été choisie. Ce choix, le JPEG 2000, est le résultat de tests visuels sur grand écran effectués en avril dernier au Pacific Theater (LA).

Les spécifications du DCI sont disponibles sur le site www.dcinovies.com.

L'autre événement important était la première assemblée générale de l'EDCF au cours de laquelle ont été élus les nouveaux membres du conseil d'administration.

Les nouveaux élus sont :

- Pour le collège Industrie :
 - Peter Wilson (Snell & Wilcox)
 - Bernard Collard (EVS)
 - Denis Kelly (Kodak UK)
 - Angelo D'Allessio (CDG Design)
- Pour le collège Cinéma :
 - John Wilkinson (CEA UK)
 - Jean-Pierre Decrette (UNIC)
 - Gwendal Auffret (Novocine)
- Pour le collège Institutions publiques :
 - Anders Geersten (DFI)
 - Kees Ryninks (NFF Pays-Bas)
 - Philippe Kern (CEFCA)

Les représentants des institutions fondatrices restent membre du conseil d'administration (SFI, Ase Kleveland ; DTI, Charlie Sandbank ; CNC, Jean Menu ; BKSTS, John Graham ; CST, Matthieu Sintas).

Le prochain rendez-vous pour les membres de l'EDCF devait avoir lieu à l'IBC. Pour plus d'informations, consulter le site de l'EDCF : www.digitalcinema-europe.com.



Rapport moral du Président, Pierre-William GLENN

La *Lettre* avait publié, dans son précédent numéro, les résultats des votes intervenus lors de notre dernière assemblée générale, le 30 juin dernier. Nous complétons ce compte rendu par la transcription du Rapport moral du Président, prononcé à cette occasion.

La tradition veut que le Rapport moral concerne la période entre deux assemblées générales, plutôt que l'année civile. La liste que j'avais constituée l'année dernière a été élue le 10 juillet 2003. Depuis, j'ai eu la chance de pouvoir être extrêmement présent à la CST, où j'ai pu travailler presque toute l'année grâce à une heureuse conjonction professionnelle.

Après un an d'exercice, ma vision de la CST est relativement différente. Avec le Bureau et le CA, nous nous sommes attelés, tous ensemble (et ça a bien fonctionné), à une tâche qui était lourde. Cette tâche est loin d'être terminée. Je vais essayer de vous en résumer les grandes lignes et les conclusions provisoires que j'en tire.

La difficulté a été d'abord de confirmer l'équipe permanente dans son travail. Il y a bien évidemment un problème de fond, qui est d'essayer d'arriver à une responsabilisation des salariés. L'idée du frottement entre le privé et le public est un problème difficile à comprendre pour quelqu'un comme moi, ayant toujours vécu dans le cinéma. Il faut accepter la règle de cette association : il y a des gens qui sont des permanents et qui vivent selon un rythme et sur des acquis - que je défends -, mais qui me posent des problèmes de cohabitation. Ce ne sont pas les mêmes habitudes.

L'idée de les responsabiliser et d'essayer d'arriver à un rendement par rapport à un salaire est quelque chose qui n'est pas forcément dans la tradition de la maison. Ce problème reste ouvert. Je pense que nous avons établi avec les permanents un dialogue continu intéressant, et je veux croire à l'évolution des mentalités.

La vraie difficulté a été de renouveler l'image extérieure de la CST. Elle n'était pas très bonne, tant en ce qui concerne les manifestations extérieures que *La Lettre*. Il y a eu un énorme travail sur *La Lettre*.

Partir d'une *Lettre* de 4 pages pour arriver à ce qu'elle est maintenant, c'est le vrai symbole de la vie de l'association. C'est quelque chose qui est à la fois acquis et en devenir, et je compte sur tous pour continuer le dialogue.

Notre présence dans la presse a constitué aussi un axe de travail assez important.

Il y a aujourd'hui quelques handicaps à lever : en premier lieu la dépréciation du statut de technicien, considéré comme subalterne. Il y aurait d'un côté les artistes et de

l'autre les techniciens. Le combat que je livre, depuis que je suis dans le métier, contre cette dichotomie doit être mené à son terme : les collaborateurs de création sont aussi importants que les créateurs. Les créateurs, sans collaborateurs de création, ne créent pas grand-chose. Bien évidemment, un symbole fort de notre engagement a été cette année, à Cannes, le Prix Vulcain de l'artiste technicien. Il est vrai que les médias ont très souvent tendance à proposer du technicien une image dévaluée, celle d'un artiste au rabais. J'ai entrepris une quête de reconnaissance systématique. J'ai essayé d'ouvrir quelques voies, avec vous tous. Il y a encore du chemin à faire.

Au cours de l'année, le groupe de préparation des Rencontres - Rencontres réellement professionnelles - s'est situé au cœur de cette problématique : le pari a été fait d'organiser trois Rencontres professionnelles de la CST. Deux ont déjà eu lieu, qui ont connu un succès franc et massif. Nous n'avions pas choisi les dates les plus faciles (comme cette assemblée générale, ce 30 juin) : il n'était pas évident de réunir le 8 juin, au MK2, 500 professionnels ; nous avons réussi.

Nous étions un peu trop coupés de la profession ; la reconnaissance et la réussite de ces deux journées sont une étape importante vers la restauration d'un lien fort. Il y a encore une session à tenir, et je compte sur vous tous, bien sûr.

Nous avons bien ouvert la voie, mais nous devons consolider ces avancées pour nous redonner une crédibilité forte. Les producteurs et les réalisateurs viennent maintenant aux Rencontres de la CST : ils nous réclament des dossiers et des synthèses, nous demandent de continuer dans ce sens, ce qui est un véritable encouragement.

Je dois remercier particulièrement deux personnes - Philippe Ros et Franck Montagné - qui se sont investies quasiment à plein temps et ont fait un travail, singulièrement sur les tableaux de synthèse, tout à fait remarquable. Ils ont déployé une compétence et une générosité énormes pour préparer ces Rencontres. Ils ne sont pas là ce soir, mais je les remercie vivement.

Je veux aussi remercier Dominique Bloch, à qui il a suffi, avec son groupe de travail, d'un petit trimestre pour établir un règlement intérieur, voté à l'unanimité



par le CA. Cela semble évident maintenant, mais, comme le savent bien hélas les techniciens, on n'est jamais remercié quand ça va bien.

Pour revenir au bilan de l'année, nous avons présenté un budget de fonctionnement et d'investissements au Centre national de la cinématographie. Vous avez entendu le rapport de Dominique Bloch, auquel je n'ajouterai pas de commentaires particuliers. La stratégie de développement de la CST est en œuvre. Il manque le vrai symbole : une salle de formation des projectionnistes, une salle de projection avec une information sur le 35 mm et le numérique qui arrive. Je pense que nous aurons transformé l'essai quand nous disposerons de cette salle. C'est en route, comme est en route le changement. La vie associative commence à évoluer : un permanent de l'association suit régulièrement toutes les réunions des Départements. Cette activité n'évolue pas assez vite à mon gré, mais je suis un peu un maniaque de la rapidité. En réalité, nous progressons et il est vrai que les mœurs s'assainissent. On commence à se comprendre et à parler le même langage.

Le Festival de Cannes s'est très bien passé, en dépit des menaces qui ont plané sur lui. Il a incarné l'excellence des relations avec nos partenaires. Cette année, le logo CST est devenu le symbole des échanges professionnels entre gens qui ont plaisir à se rencontrer. Notre espace a été l'un de ceux les plus fréquentés. Nous sommes partis pour décroquer les choses, pour faire que les gens se parlent enfin. Le Prix Vulcain de l'artiste technicien a été remis (pour deux films en argentique) à un des meilleurs chefs-opérateurs au monde, Eric Gautier. Nous lui consacrerons une soirée, en octobre, avec l'un ou l'autre des deux films récompensés. C'est un symbole fort de la créativité et des techniciens. Une autre incarnation intéressante de notre action est la Semaine du Cinéma du Québec. Cela fait cinq ou six ans que nous travaillons à un rapprochement avec nos amis techniciens du Québec. Nous avons été chez eux en octobre 2003 leur présenter les essais de la Viper de Thomson. Ce sont eux qui viennent maintenant présenter leurs travaux sur la Dalsa, une caméra 4K des plus étonnantes.

Cette année, malheureusement, mon ami, notre ami à tous, Olivier Benoist, est mort. J'ai pensé lui dédier la salle de réunion avant de lui dédier notre future salle de projection, qui sera donc la salle Olivier Benoist. Il était l'exemple d'un technicien honnête, intègre, qui n'a jamais renié sa condition et qui en était très fier. Pour la future salle, ici, nous essayons d'avoir des rapports suivis avec la Ville de Paris, la Région Ile-de-France et la mairie du 18^e arrondissement. Leurs apports permettraient de compléter l'engagement du Centre qui ne porte pas sur la totalité de la somme. Faire une salle va coûter cher. On avance, mais il faut du temps. Je n'ai pas vocation à être un permanent, et je vous

avoue qu'à un moment j'ai pensé que j'avais suffisamment montré la voie. N'ayant pas du tout l'intention de faire carrière avec un statut de président, j'ai envisagé, au vu du chantier bien engagé, de demander : qui peut prendre la relève ? J'aurais proposé à une nouvelle équipe de prendre le relais. C'était un peu prématuré et je vais poursuivre la tâche pour une année, si bien évidemment vous me donnez votre accord sur ce rapport d'activités. La mission de président, pour être exercée de façon responsable et avoir une vision globale des choses, est un engagement à plein temps, mais bénévole. Pour que je puisse l'assumer, il a fallu une conjoncture très exceptionnelle. Si donc vous me donnez quitus sur ce Rapport moral, je continuerai l'année prochaine, mais je ne m'engage pas à recommencer l'année suivante. Mais je fais appel à toutes les bonnes volontés. On doit répéter que, si l'on vient à la CST, c'est pour l'aider. Il n'y a pas seulement des droits, il y a des devoirs. Pensez à ce que vous pouvez faire pour la CST. Notre association dépend encore, malheureusement, de trop peu de personnes. Il y a trop peu de bonnes volontés associatives. C'est beaucoup mieux qu'avant, mais c'est encore insuffisant. Je lance à nouveau un appel militant : la CST ne peut pas fonctionner sans des gens motivés et compétents eu égard à tout ce qui se passe dans notre profession. Nous sommes plus présents, nous sommes mieux reconnus, mais nous avons besoin de vous. Venez nous renforcer.



Prolonger les Rencontres

■ Département Son

× *Réunion du 15 juin 2004*

◆ *Compte rendu par Alain Besse Besse, permanent CST, responsable du secteur diffusion, et Jean-Jacques Compère, membre du bureau de la CST*

Rencontres

Le département Son tient à féliciter le groupe de travail qui a préparé et géré les journées des Rencontres CST 2004, autant en mars qu'en juin.

Afin de rebondir sur ces thèmes et de prolonger les débats ouverts lors de ces journées, le département Son propose de mettre en place un groupe de travail en commun avec le département Montage, afin de compléter les présentations faites en traitant les thèmes liés au son.

Nous proposons que Neil Walwer coordonne ce groupe, relayé au sein des services permanents par Alain Besse.

En septembre, le groupe sera éventuellement créé, afin de proposer au C.A. un thème de présentation pour les Rencontres 2005.

Festival de Cannes

Jean-Jacques Compère tient à souligner la qualité du travail du jury technique de la CST, qui a récompensé Eric Gautier pour la qualité de son travail à l'image sur les films *Carnet de Voyage* et *Clean*.

Concernant la mission de direction technique assurée par la CST pour l'ensemble des projections du Festival et du Marché du Film, Alain Besse tient à souligner que l'on observe, point confirmé par les mixeurs et les réalisateurs rencontrés lors du Festival, une nette amélioration dans la qualité des bandes sonores, notamment au niveau de la gestion des dynamiques sonores, ainsi que de la répartition spectrale.

Le travail réalisé ces dernières années sur les installations sonores a ainsi trouvé un complément qualitatif qui semble avoir été apprécié par l'ensemble des festivaliers.

On notera cependant qu'il subsiste un énorme problème concernant la gestion des bandes audio associées aux supports vidéo.

Le Marché du Film a projeté de nombreux films sur différents supports, et on a ainsi pu constater qu'il règne une certaine anarchie, autant dans les niveaux d'alignement que dans les encodages multicanaux.

Il est important que le département Son émette pour le moins une recommandation ou un descriptif technique des bandes audios associées aux bandes vidéo.

Groupe de travail Son en télévision

La recommandation rédigée par ce groupe de travail et portant sur la gestion de la réserve de dynamique des bandes sonores, ainsi que sur la méthodologie de mesure, est désormais disponible sur le site de la CST. Elle a déjà été signée par plusieurs diffuseurs. France Télévision a notamment déjà acquis des systèmes de mesures répondant à cette recommandation.

Une action devra être menée afin d'inciter les fabricants à intégrer ce type d'appareil de mesure à leurs consoles. De plus en plus de bandes sonores ont été mixées en référence à cette recommandation, avec de bons résultats qualitatifs, notamment grâce à l'élimination de dépassements de niveaux.

Le travail ne s'arrête cependant pas là, et plusieurs thèmes seront développés dans les mois à venir : la synchro, le loudness, le multicanal. Ces thèmes sont notamment demandés par les diffuseurs.

DVD

Plusieurs personnes présentes signalent d'importantes anomalies sur les pistes sonores des DVD : pas de down mix, uniquement multicanal 5.1, pas de piste PCM.

Une recherche d'information sera effectuée à l'automne sur ce thème.

Semaine du Son

Christian Hugonnet informe le département des dates de la prochaine Semaine du Son, du 11 au 15 janvier 2005. Les thèmes en seront très riches et mériteront largement d'être suivis. La CST sera d'ailleurs cette année associée encore plus étroitement à l'organisation de cette manifestation.



Deuxième Semaine du Son

La deuxième Semaine du Son se déroulera du mardi 11 au samedi 15 janvier 2005 à Paris. La CST est partenaire de cette manifestation, ouverte au grand public.

La Semaine du Son a pour but d'initier le public à une meilleure connaissance des sons et à l'importance de la qualité de l'environnement sonore. Sa première édition qui s'est déroulée en janvier 2004, a réuni plus de 1500 personnes qui ont participé aux conférences, ateliers et table rondes.

La Semaine du Son bénéficie du concours actif des établissements qui l'accueillent dans leurs murs : l'Ircam, le Palais de la découverte, Le cinéma Le Balzac, Radio France et le Centre Pompidou.

La Semaine du Son a été réalisée en 2004 grâce au soutien du ministère de la Culture et de la Communication (Centre national de la cinématographie, Direction de la musique et de la danse), du ministère délégué à la Recherche et aux nouvelles technologies (Délégation régionale à la recherche et à la technologie Ile-de-France), du ministère de la Santé, de la Famille et des personnes handicapées, du Rectorat de l'Académie de Paris ainsi que celui de nombreux organismes (SACEM, INA, CIDB, SFA, CST, ISIS - association des industriels et prestataires au service de l'Image et du Son, etc.). Elle bénéficie également de l'appui des médias de l'audiovisuel et de la presse écrite.

Des personnalités et des spécialistes animeront ces cinq journées, ouvertes gratuitement à tous.

Mardi 11 janvier	IRCAM	<i>L'ACOUSTIQUE ET L'HABITATION</i>	<ul style="list-style-type: none">• <i>Le confort et le design sonore domestique</i>• <i>Les loisirs musicaux à domicile</i>
Mercredi 12 janvier	PALAIS DE LA DECOUVERTE	<i>LA SANTE ET L'ENVIRONNEMENT SONORE</i>	<ul style="list-style-type: none">• <i>Les environnements sonores nécessaires ou à risque : travail, loisir, vie quotidienne</i>• <i>Les causes et les conséquences de la surdité partielle: détection, prévention et correction.</i>
Jeudi 13 janvier	CINEMA LE BALZAC	<i>LE SON AU CINEMA</i>	<ul style="list-style-type: none">• <i>Le doublage des voix au cinéma</i>• <i>Les sous-titrages pour malentendants</i>• <i>Les niveaux sonores au cinéma</i>• <i>Les modifications de la qualité sonore lors des transferts cinéma/TV/DVD/MD</i>
Vendredi 14 janvier	RADIO FRANCE	<i>LES SONS ENREGISTRES</i>	<ul style="list-style-type: none">• <i>La réalisation d'une fiction à la radio</i>• <i>L'évolution esthétique de l'enregistrement musical (jazz, musique classique et variétés)</i>
Samedi 15 janvier	CENTRE POMPIDOU	<i>L'EXPRESSION MUSICALE DE L'ENFANT</i>	<ul style="list-style-type: none">• <i>Témoignages et expériences pédagogiques menées en France et à l'étranger</i>

La conférence de presse de la Semaine du Son aura lieu le mardi 19 octobre 2004 à 11 h. au CAPE – Maison de Radio France

Vous pouvez d'ores et déjà réserver la date, vous recevrez une invitation en septembre.

Contacts Relations Publiques / Relations Presse :

Christine Madsen : ☎ 06 64 37 50 62 – Email : christinemadsen@hotmail.com

Fabienne Manescau : ☎ 06 08 86 86 40 – Email : f.manescau@wanadoo.fr

www.lasemaineduson.org



Le CMOS, une technologie d'avenir pour la numérisation

■ Département Imagerie électronique

× Réunion du 22 juin 2004

◆ Compte rendu par **Hervé Bernard**, représentant du département Imagerie électronique

Après un bref rappel sur les CCD, Jacky Carré, de Canon, un des leaders sur le marché des appareils photos numériques, a fait le point sur les dernières évolutions du CMOS (Complementary Metal Oxide Semiconductor).

Ce type de semi-conducteur qui, il y a encore deux ou trois ans, était très peu répandu dans les appareils photo numériques, utilise la technologie des transistors à effet de champ CMOS, et part à la conquête de la HDTV. Le premier avantage de cette technologie par rapport au CCD est d'utiliser des méthodes de fabrication standard (traitement du silicium) : son coût de fabrication est donc moindre et cette technologie est plus facilement maîtrisable quand on sous-traite la fabrication des capteurs, ce qui n'est pas le cas de Canon. De plus, la technologie de lecture des pixels - conversion de l'énergie lumineuse en tension via l'utilisation de transistors et d'amplificateurs CMOS traditionnels - permet également une réduction de la consommation électrique et accroît ainsi l'autonomie de l'appareil photo.

Il existe 2 types de CMOS

- les CMOS à pixels passifs (CMOS PPS) qui intègrent un seul transistor de conversion par pixel (électrons/tension)
- Les CMOS à pixels actifs (CMOS APS) qui intègrent un transistor de conversion (électrons/tension) plus un amplificateur. Cette méthode de transfert permet une souplesse de lecture (en parallèle ou encore sélection de certains pixels selon leur adresse) et surtout une vitesse de lecture beaucoup plus importante.

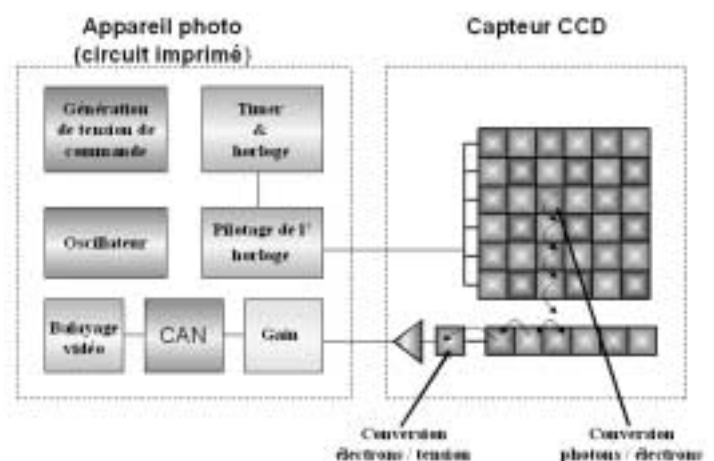
Certaines des caractéristiques du CMOS demandent une attention toute particulière. Le bruit généré par chaque pixel, bruit permanent de structure, FTN (fixed pattern noise) doit être supprimé pour éviter de dégrader l'image. Pour cela, la technologie du double échantillonnage corrélé a été développée. En fait, avant d'échantillonner la lumière accumulée dans le puits, on échantillonne systématiquement le bruit contenu dans ce puits pour le soustraire du résultat final et obtenir ainsi une valeur de l'intensité lumineuse la plus exacte possible.

Autre élément important dans la qualité de l'image numérique, la taille du pixel. Celle-ci commande non seulement la sensibilité du capteur (comme en argentique pour le grain d'argent, plus le pixel est grand, plus il est sensible), mais, de plus, la qualité de l'information est améliorée avec un pixel plus grand. Ainsi, l'information contenue dans un capteur de huit millions de pixels de 7,4 microns est cinq fois plus grande que celle fournie par un capteur de la même définition mais composée de pixels de 2,75 microns.

En effet, à profondeur de puits identique et pour un temps d'exposition lui aussi identique, la quantité d'informations est cinq fois supérieure.

En fait, l'augmentation de la taille du puits réduit le pourcentage de bruit et améliore donc le rapport signal/bruit. Cette augmentation de la taille du pixel limite aussi le débordement des pixels dans les zones de surexposition. Or ce débordement, ou blooming, est un autre facteur de dégradation du signal.

Ces différents facteurs d'amélioration de la technologie CMOS : réduction du bruit de fond ; amélioration de la sensibilité grâce à l'application de micro-lentilles (technologie déjà utilisée sur les CCD) ; maîtrise du bruit et faible consommation électrique, expliquent probablement le choix du CMOS par certains constructeurs de caméra haute définition.





La CST et le contrôle des salles : petit historique et contexte administratif

Après la contribution de Pierre Rossillon, publiée dans *La Lettre* n° 93, nous poursuivons dans la présente édition le travail d'information sur l'arrière-plan historique et le cadre administratif dans lesquels s'effectue l'une des missions de la CST, le contrôle des salles.

Les missions de contrôle technique au bénéfice de l'industrie cinématographique, et notamment des salles de cinéma, doit beaucoup à un grand Monsieur de la technique et de la CST : Jean Vivié.

Dès 1939, il envisageait une structure de contrôle technique, qu'il créa finalement en 1941 au sein du Comité d'Organisation de l'Industrie Cinématographique (COIC). Il étendit les moyens d'actions de ce Contrôle Technique en initiant le Bureau de Normalisation de l'Industrie Cinématographique (BNIC), au sein de l'Afnor, ceci dès 1943. Pour la petite histoire (c'est ici notre propos), ce bureau de normalisation du cinéma, reconduit au fil des ans en accord avec les professionnels (FNCF, Industries techniques, CNC, etc.) sous la houlette de la CST, fut dissous en 1994, faute d'activité, malgré un regain dans les années 1980. Et, en 2003, la CST a relancé ce travail de normalisation avec l'Afnor, à propos du cinéma numérique...

Bref, c'est donc tout naturellement qu'en septembre 1944, la CST, tout juste créée par Jean Painlevé et ses camarades, s'est rapprochée du Contrôle Technique du Cinéma de Jean Vivié, pour l'intégrer à ses activités, nommant Jean Vivié Secrétaire général permanent. C'est alors la grande épopée de la mise en place de moyens de tests, d'essais, de contrôles, d'expertises, de films tests, de normalisation. De tous ces travaux, étalés sur vingt ans, on retiendra, concernant les salles, la création de la norme NF S 27001 (en 1954) portant sur les caractéristiques dimensionnelles des salles de cinéma, l'établissement de Spécifications Techniques CST sur les conditions de projection des images et de reproduction des sons, de nombreuses normes (formats 2 et 3 perfos, tiens tiens, déjà !!!), des recommandations, des protocoles de mesures, qu'il ira présenter à l'ISO.

Les années 1950 voient apparaître le premier véhicule de contrôle pour les salles, un "tube" Citroën bardé de bancs Bruël, que l'on garait devant le cinéma, tirant des longueurs de câbles, aux incidences dûment répertoriées, entre le véhicule et les projecteurs en cabine. De grandes tournées étaient organisées dans toute la France pour visiter les salles.

Dans les années 1960, les premières idées de label sont avancées, un logo est créé, que de nombreuses salles ont pu afficher, après la visite du camion de contrôle (dans lequel on retrouvait Claude Soulé, Michel Baptiste et Michel Grapin, M. Marchinot et bien d'autres).

Dès la création de la norme NF S 27001, bientôt complétée par une norme NF S 27014 sur l'implantation des drive in, la CST est mandatée par le CNC pour délivrer un quitus de conformité des plans des salles de cinéma lors de leur création.

Devenu Directeur général, Claude Soulé, grand passionné de technique à la façon de rocailleuse héritée de son sud-ouest natal, initie, avec les "deux Michel" la mise à jour des Spécifications Techniques, rééditées en 1978, suite à une étude sur la qualité du spectacle cinématographique. Dans la foulée, il engage un dialogue permanent avec la FNCF, la FNDF, les Industries techniques et le CNC. Cela aboutit à la signature, le 9 octobre 1979, d'un protocole d'accord initiant le contrôle sur place systématique de toute salle demandant une autorisation d'exercice, soit en création, soit en renouvellement après travaux. L'annonce est officiellement faite lors d'une conférence de Claude Soulé dans le cadre du CISCO (ancêtre du Satis). Le décret, paru au Journal Officiel le 20 janvier 1980, met donc en place un système qui prévoit que l'obtention de l'autorisation d'exercice est conditionnée à la délivrance par la CST d'un quitus technique.

Ce quitus est délivré en deux temps : d'abord l'examen sur plan, comme depuis 1954, qui aboutit à un quitus provisoire ; puis la visite sur place d'un ingénieur de la CST, qui aboutit au quitus définitif. Lors de cette visite, trois points sont scrupuleusement étudiés : le respect des dispositions de la norme NF S 27001 sur les caractéristiques dimensionnelles (distance 1^{er} rang, distorsion des images, dégagement des têtes, etc.) ; les conditions de projections des images (luminance, colorimétrie, fixité, respect des formats, etc.) ; les conditions de reproduction des sons (réponse en fréquence, distorsion, dynamique, bruit de fond, etc.). Cela aboutit bien sûr parfois à certaines obligations de mise en conformité pour l'exploitant (de plus en plus rare, avec 50% de



non-conformité en 1980, et environ 15% en 1995), mais cela permet aussi, lors de l'établissement des bilans techniques, d'aider, de conseiller, d'assister, d'informer les exploitants, les architectes, les installateurs, bref de remplir auprès de l'Exploitation les missions définies dans les statuts de la CST.

Le cadre a donc été bien mis en musique par Claude et les deux Michel : la norme Afnor, les Spécifications Techniques, les méthodologies de mesure, le matériel de mesure (le tube Citroën s'est déjà réduit à une valise d'environ 20 kg ; elle s'alourdira un peu avec le Dolby).

Il ne restait plus qu'à faire vivre ce concept. Le premier à s'y coller fut Alain Besse, dès l'automne 1979, rapidement rejoint par d'autres ingénieurs (Claire Ormezzano, 1980 ; Pascal Brunet, 1982 ; Pascal Luquet, 1984 ; Matthieu Sintas, 1986 ; Pierre Rossillon, 1992 ; Daniel Belval, 1999, et enfin Pierre-Edouard Baratange).

Il y eut des hauts (417 salles en 1984), et des bas (88 salles en 1989), mais le système perdure, s'adaptant à toutes les innovations techniques (Dolby, son numérique, projection vidéo, cinéma numérique, etc.).

En 1982, Claude Soulé négocie un autre protocole, portant sur des bilans techniques de 100 salles par an, gratuits pour l'exploitant (depuis 22 ans, cela fait environ 2200 salles !).

Toujours en 1982, Michel Grapin rédige les Prescriptions Techniques pour la vidéoprojection dans les salles de cinéma, afin d'intégrer les salles des réseaux VTS dans le système CNC. Alain Besse développe les méthodologies de mesures liées à ces Prescriptions, dont certaines inspireront la fameuse norme Ansi sur la puissance lumineuse des vidéoprojecteurs.

En 1989, les temps sont durs (seulement 89 salles). La FNCF négocie un protocole permettant d'assouplir quelques points de la norme dans le cas de rénovation de salles existantes.

Les multiplexes balayeront ces hésitations.

Mais toute l'expertise acquise, tous les contacts établis, ont permis d'enrichir le savoir-faire de la CST, transformant cette mission un peu "terrifiante" de contrôle en une mission tout à fait acceptée d'assistance à l'amélioration de la qualité. Cette expérience s'est exprimée au travers d'un premier Guide de l'Exploitation (Michel Baptiste dans les années 80), puis d'un second Guide (Alain Besse, 1993, rénové en 1998 puis en 2003), au travers de nombreuses recommandations techniques (son numérique, luminance, niveaux sonores, pistes cyan, etc.), au travers de l'apport d'informations dans les réunions des départements, mais aussi dans les festivals (Cannes, Annecy, Le Creusot, Avoriaz, Luchon, Angers, etc.) et jusqu'à des missions à l'étranger (en Afrique avec le MAE).

Ainsi, depuis 1944, le contrôle des salles, sous ses différentes formes, a trouvé une place enrichissante pour tous, mais surtout pour un des objectifs de la CST : la garantie de la qualité technique et du respect des œuvres.



Cannes : regards croisés

Cette année, la CST a remis un prix technique à Cannes, le Prix Vulcain. Cette "palme d'ombre", comme l'appelle Pierre-William Glenn, récompense un technicien dans un film en compétition officielle. Cette année le prix a été attribué au chef opérateur Eric Gautier, présent sur deux longs métrages, *Carnet de voyage*, de Walter Salles, et *Clean*, de Olivier Assayas. Il semblait dès lors pertinent de discuter avec les deux chefs-opérateurs du jury afin de comprendre le regard posé sur ce travail. Pierre-William Glenn est chef-opérateur, Président de la CST et membre de l'AFC, et Stéphane Raymond est étudiante en dernière année à La fémis dans la section image. Leurs propos ont été recueillis par Caroline San Martin.

CST : Comment aborde-t-on un prix technique ? Quel regard adopte-t-on ?

Pierre-William Glenn : Qu'est-ce que cela signifie la technique ? C'est symptomatique lorsqu'on parle de technique, on parle des moyens techniques mais il s'agit du style, de problèmes d'écriture. C'est l'écriture qui compte, on parle ici d'une matière d'écriture. Alors on ne juge pas en fonction de la technique mais en fonction du style, on cherche à savoir s'il s'intègre ou pas dans le film. Ce que nous regardons, c'est à quel point les images, la matière, la lumière font partie de l'histoire. L'image, ce n'est que de la lumière, et un film, c'est de l'émotion et de la lumière. Il y a un regard dans le film qui essaye de lire des émotions mais ce n'est pas la même matière que le récit. L'idée, c'est de chercher dans le langage de quoi on parle. Il y a souvent une mystification de la technique ou bien une mauvaise technique, c'est celle que l'on voit. L'important, c'est que la technique soit une partie constitutive du récit, c'est cette indiscernabilité entre ce qui est mis en scène et la matière.

Stéphane Raymond : On ne peut pas vraiment dissocier la technique du film. Une image n'est pas belle gratuitement. J'aurais du mal à donner un prix à un film que je n'ai pas aimé. Ayant une formation en image, j'essayais quand même de privilégier les autres postes. Mon regard s'attardait bien évidemment sur le cadre et les mouvements de caméra, le découpage, la cohérence de ces agencements avec le film. J'étais également attentive à la matière, à tout ce que le travail de l'image peut apporter au film.

CST : Qu'est-ce qui vous a sauté aux yeux ? Avez-vous eu une révélation en quelque sorte ?

S.R. : Aucun film n'a vraiment été une révélation pour moi, une véritable surprise. Aucun film en compétition ne m'a vraiment émue.

CST : Votre situation n'est pas évidente car le champ technique est large ; il me semble difficile d'évaluer la part de travail de chacun...

P.W.G. : L'important, c'est de voir si le film fonctionne ou pas, s'il est bien filmé. Il y a toujours quelqu'un qui signe un son, une image... C'est la personnalité la plus forte qui prend le dessus.

CST : Vous avez dit que l'important c'est que la technique fasse partie du film. Mais si le film forme un tout, si nous sommes dans l'indiscernable, comment une personnalité peut-elle nous en faire sortir ?

P.W.G. : Un prix peut orienter votre regard vers quelque chose que nous avons vu. Dans *Clean*, le montage est extrêmement adroit, notre regard va se pencher sur cela. Dans *Carnet de voyage*, faire deux types d'images différentes avec de l'argentique, c'est fort.

S.R. : Eric Gautier est récompensé pour deux films, mais c'est aussi la reconnaissance d'une carrière, c'est un aboutissement. Nous connaissions tous son travail.

CST : Vous avez souligné que le prix était particulièrement destiné à *Carnet de voyage*.

S.R. : Oui. Son travail sur *Clean* est plus simple par rapport à l'image, mais c'est la même manière de filmer, c'est une caméra très fluide, on sent la même patte ; il filme d'ailleurs avec la même caméra, une Aäton 35. On récompense quelqu'un qui fait encore confiance à la pellicule et à la matière argentique. On entend toujours parler des caméras numériques mais la pellicule, pour moi, ça reste beaucoup plus beau. Et puis, il n'a pas peur du grain dans son image. Elle n'est pas lisse, elle a du caractère. J'aime beaucoup le grain, chez Depardon par exemple ; le grain, c'est quelque chose.



CST : Il y a eu beaucoup de conférences à Cannes sur le numérique et ses avancées technologiques, surtout ici, sur le stand de la CST. Comment est-ce que vous vous situez par rapport à cet engouement ?

S.R. : Les petites caméras de poing, c'est génial pour ne pas dépenser d'argent. On a fait des films à La Fémis avec ces petites caméras et cela laisse une liberté extraordinaire, pour les gens qui n'ont pas de financement, mais qui ont quand même des choses à dire. Mais ce n'est pas cela qui fait le cinéma. En fait, tout dépend de l'utilisation qu'on en fait. Pour moi, c'est juste un outil, c'est un outil du quotidien qui peut être intéressant. Mais la caméra HD ciné alta de chez Sony, j'ai du mal, par exemple. Les capacités sont bonnes, une fois kinescopée, avec la matière de la pellicule. Alors c'est cela le problème, ça manque de matière, ça a toujours des défauts qui sont souvent ceux de la vidéo par rapport aux blancs et à la surexposition. Ça reste un bout de plastique avec une bande plastique. La HD est quand même bien. Il y a un côté "étudiante en image", dans ce que je dis.

CST : Le numérique tend-il vers un déplacement des métiers du cinéma ?

S.R. : Oui, ce n'est plus vraiment le même travail. Il y a un déplacement vers la postproduction. Et puis, certaines fonctions disparaissent, comme celle de l'assistant qui chargeait les bobines ; certains chefs opérateurs n'utilisent plus de cellule, tout cela change la façon d'aborder un tournage. L'utilisation standard du numérique tend à universaliser l'image. C'est plus facile et ça va plus vite. Pour moi, la caméra numérique reste un nouvel outil qui enrichit les possibilités, permet une certaine légèreté... ça donne un choix en plus.

CST : Pour vous qui êtes habitué à regarder, quel regard critique portez-vous sur la programmation ?

S.R. : Tout d'abord j'ai trouvé la sélection officielle très frustrante par rapport à la qualité des films hors compétition. J'ai eu un peu de mal avec le mélange fiction, documentaire, animation, car on ne juge pas de la même façon. J'ai trouvé que c'était une sélection très sage, très conventionnelle.

P.W.G. : Ce qui est intéressant, c'est la diversité. Il n'y a pas grand-chose de commun entre *Lady Killers* et *Innocence*. Le cinéma est un voyage dans l'espace et dans le temps, c'est un instantané du monde. La programmation rend compte de tous ces gens qui vivent en 2004, autant de cultures pour répondre aux mêmes problèmes, c'est un éclectisme intéressant. Cannes reste un festival de metteurs en scène et il n'y avait pas deux metteurs en scène qui aient eu des regards proches.

CST : Un regret...

P.W.G. : Oui. Le Zang Yimou est un regret. S'il avait été en compétition officielle, cela aurait peut-être mis tout le monde d'accord sur le cinéma.



LA PRESTATION TECHNIQUE POUR L'ANIMATION

Entretien avec Jean Gaillard et Jean-Michel Spiner

Le Centre national de la cinématographie (CNC) avait rendue publique, en juin 2003, une étude portant sur *Les conditions de la fabrication de la série d'animation en France* (consultable sur www.cnc.fr). Réalisée par René Broca et Christian Jacquemart¹, membres de la CST, cette étude insistait notamment sur l'extrême fragilité du secteur de la prestation technique pour l'animation dans notre pays. Cette situation était largement perceptible à travers les inquiétudes et le malaise exprimés par les acteurs du secteur, et attestée par une liste impressionnante de défaillances d'entreprises.

Presque 18 mois plus tard, il a paru intéressant de revenir sur ce dossier dans *La Lettre*, sous la forme d'un entretien accordé début juillet à René Broca par Jean Gaillard, responsable des nouveaux services pour l'animation chez Mikros Images, et par Jean-Michel Spiner, fondateur de la société de prestations 2 Minutes.

Représentant deux sociétés aux profils et à la vocation différents, Jean Gaillard et Jean-Michel Spiner abordent tour à tour certains des thèmes les plus cruciaux pour le devenir de la prestation technique dans le secteur de l'animation : la subordination de l'aide à la prestation à l'aide à la production ; la corrélation de l'activité à la localisation géographique des prestataires ; la place de la prestation française sur un marché international très compétitif ; l'importance stratégique de la R&D ; les contraintes du travail distant et l'horizon du travail collaboratif.

Nous n'avons pas ici la prétention de traiter exhaustivement une question complexe, au carrefour d'enjeux économiques, techniques et artistiques. Mais peut-être d'inciter à poursuivre une réflexion publique. Les colonnes de *La Lettre* sont donc ouvertes aux professionnels, adhérents ou non, qui souhaiteraient faire partager leurs analyses.

CST : Comment la situation a-t-elle évolué depuis l'étude CNC ? Empiriquement, on constate que de nouveaux dépôts de bilan sont intervenus...

Jean Gaillard : Je voudrais d'abord rappeler le positionnement de Mikros : nous ne sommes pas représentatifs de la prestation d'animation au sens propre. Nous sommes prestataires pour l'animation et non pas prestataires d'animation. Nous sommes dans une approche de services techniques et créatifs qui concernent d'abord le long métrage et surtout tout ce qui se situe après le rendu image final. Cela s'inscrit dans un principe de cohérence avec le service que l'on offre à l'ensemble du marché de la production. Si nous sommes impliqués dans la fabrication de l'animation elle-même, nous préférons l'être dans une logique d'ingénierie, sur mesure. Ce positionnement s'explique par des raisons historiques propres à l'entreprise, mais aussi par une analyse du marché : nous estimons que le marché de l'animation, même s'il est relativement important en France, est imprévisible et que ce serait complètement suicidaire pour nous d'avoir une équipe avec un minimum de capacités permettant de prétendre traiter rapidement des opérations de type série. Le marché est trop étroit. Il est pratiquement, maintenant, déterminé par des stratégies de contrôle et de financement qui font que le choix du prestataire est fortement guidé par sa localisation territoriale.

CST : De ce point de vue, je dirais qu'il n'y a pas d'évolution par rapport à nos conclusions pour le CNC, dont l'une était que, finalement, un prestataire pouvait ne pas être choisi pour ses capacités professionnelles et la qualité de son offre (technico-économique), mais en fonction de sa capacité à déclencher des financements et



à contribuer à résorber le déficit de financement de la production qui est un mal endémique français.

J.G. : On peut dire ça comme ça. On peut forcer un peu le trait en disant que ce qui est recherché, ce n'est pas seulement la localisation du prestataire et le fait qu'elle le rende éligible en termes de collecte de financements pour la production. En plus, il faut que le prestataire fasse l'accompagnement juridico-administrativo-financier qui démontre que, si effectivement il rentre dans les critères d'éligibilité, il va fournir une co-ingénierie avec la production pour matérialiser ça à son profit.

Jean-Michel Spiner : Je suis complètement d'accord. 2 Minutes a pu prendre ce train-là en marche dans la mesure où c'est vraiment une structure qui reste petite. J'ai l'impression quand même, suite au rapport pour le CNC, qu'on est maintenant dans une vraie logique de production en France d'un certain pourcentage des n séries (je ne sais si le chiffre de 20 séries par an est pertinent ou pas) qui se font par an. C'est accompagné par les mesures qu'a prises le CNC, assez rapidement, par les aides régionales, même s'il y a beaucoup de points d'interrogation et d'incertitudes autour de ça. Ça pourrait être accompagné probablement très efficacement par le crédit d'impôt audiovisuel, si celui-ci se met en place à temps.

***CST* : Ca veut dire maintenant ?**

J.-M.S. : C'est-à-dire vite. Particulièrement vite. Moi, ce que je vis au niveau de 2 Minutes, c'est que nous on a la chance d'avoir du boulot en ce moment. Par rapport à d'autres, c'est quand même une situation confortable. Mais il y a une vraie incertitude si on cherche à projeter le destin de l'entreprise à quelques années : c'est impossible. Je suis tout à fait d'accord avec ce que disait Jean en termes de localisation : nous, aujourd'hui, on a l'impression que pour continuer à avoir du boulot, il faut que l'on fasse preuve de talents qui n'étaient pas auparavant du ressort d'un prestataire technique. C'est-à-dire qu'en plus de savoir fabriquer, il faut qu'on sache monter des studios dans des temps records et dans des endroits éventuellement improbables. Il y avait une vraie cohérence pour nous à s'installer à Paris ou à Angoulême où tout était déjà en place. Mais l'histoire a l'air de vouloir s'accélérer et pour être à même, face au producteur, de ventiler le travail comme on l'entend, j'ai de plus en plus l'impression qu'il va falloir qu'on soit en coproduction, c'est-à-dire qu'on assure une part du risque financier, ce qui n'était pas notre travail initial. Il va falloir qu'on monte des studios dans des endroits X ou Y et donc qu'on se mette très rapidement au courant des aides locales, des législations

diverses (j'ai en tête le Canada, on y est, et la Belgique, où cela semble plus complexe). C'est une course.

J.G. : Ça me semble comporter un risque substantiel pour la construction-même du studio de prestation. Il ne suffit pas d'ouvrir boutique pour avoir un studio, ça prend un temps considérable. Tout ça est indiscutablement porteur de risques à long terme. Pour nous, la question régional-régionale ne se pose pas dans la mesure où, ayant pris l'option d'offrir des services en aval de l'animation, nous sommes forcément franciliens, puisque rattachés aux métiers du laboratoire aussi. On ne va pas s'amuser à déménager toutes les semaines des machines de report, d'étalonnage, etc. Pour nous, la question se pose en termes de concurrence internationale. Il serait intéressant de voir comment les autres grands pays prestataires vivent ça. Des discussions que j'ai eues à Annecy avec des studios asiatiques, il ressort qu'ils se disent aussi en crise. C'est quand même paradoxal : tout le monde est en crise dans l'histoire ! Tous disent : nous sommes payés aujourd'hui 20 à 25% de moins que ce que nous étions payés il y a quatre ou cinq ans. Tous disent avoir perdu, à un certain moment, le segment paint à compositing, au profit de constructions industrielles fondées sur la technologie rapatriée en Europe. Nous nous sommes appropriés ce segment, mais, au passage, ils y ont laissé leur marge qui doit donc réapparaître dans les travaux d'animation qu'ils continuent d'effectuer. De tous les plus grands studios avec lesquels on a travaillé les uns les autres il y a cinq ans en Asie, lesquels subsistent ou considèrent que le marché européen ou le marché français valent la peine d'être attaqués aussi ? Tous ont joué, contraints et forcés, dans une certaine mesure, au jeu de la coproduction sans avoir évidemment ni les fonds propres pour le faire ni les débouchés commerciaux sur leur territoire pour vendre leurs produits. Tous les Chinois ou Coréens qui ont coproduit des séries françaises ou européennes se retrouvent avec, sur les bras, des droits qui sont absolument invalorisables.

***CST* : Est-ce que ça ne risque pas d'être la même chose pour des prestataires français entrant dans des coproductions ?**

J.G. : Lesquels ont des fonds propres suffisants pour laisser dormir des droits pendant cinq ans, ou les moyens de les distribuer ou de les valoriser ?

J.-M.S. : On n'est pas dans les mêmes proportions. Aujourd'hui, j'entends parler de studios chinois qui mettent une part énorme de la prestation en coproduction en se disant que les droits chinois vont valoir des sous, peut-être, un jour. Je dirais que nous vivons



beaucoup moins dangereusement : nous mettons une part beaucoup plus faible, avec de vagues assurances d'un minimum de retour sur investissement à deux ans. C'est un peu moins "casse-gueule", mais ça l'est aussi. Monter des structures légères aux endroits où il faut fabriquer, c'est une compétence qui n'est pas inintéressante à acquérir pour un studio.

Dans le cas de l'animation proprement dite, et parce que ce n'est pas du tout le même métier que les métiers dont parlait Jean, c'est devenu possible en termes matériel et logiciel (dans la mesure où nous utilisons essentiellement des solutions propriétaires) ; je dirais que la partie industrielle - trouver des tables, des chaises, des machines...- c'est devenu très simple.

La partie beaucoup plus compliquée, c'est de trouver des animateurs compétents aux endroits où l'on doit les trouver. C'est pour cela qu'Angoulême avait du sens. Le Canada et certains endroits de Belgique peuvent avoir du sens. Maintenant, il ne faut pas se leurrer : on ne va pas pouvoir mettre des studios n'importe où.

Si demain il y a des aides tout à fait substantielles pour monter des studios à Strasbourg, Brest... ce n'est pas la peine d'y aller, cela n'a pas de sens. On ne trouvera pas les gens compétents pour travailler.

CST : Il y a aussi un élément de fragilité, peut-être, dans le schéma que tu décris : quand tu évoques notamment des aides régionales, ça suppose une permanence de l'ambition politique dans les régions ou les départements considérés. Or, on sait d'expérience que c'est un paramètre que l'on maîtrise difficilement. Est-ce qu'il y aurait une espèce d'épée de Damoclès suspendue au-dessus de la tête des prestataires qui font le choix de s'installer ici ou là ?

J.M.S. : C'est dangereux... Il serait souhaitable, quels que puissent être les mécanismes d'aides régionales, de savoir précisément où l'on va au démarrage d'une production. Il y a malheureusement une incertitude de ce point de vue. Et donc, à chaque fois, un risque réel.

CST : Tu serais favorable à un principe d'automatisme qui permette aux sociétés de ne pas "jouer leur peau" à chaque fois ?

J.M.S. : Un principe d'automatisme et un principe de pérennité. Si on savait que la règle du jeu n'allait pas trop changer, sur une période de cinq ans, on irait beaucoup mieux.

J.G. : Une chose sur laquelle on peut revenir et insister encore une fois, c'est qu'il n'existe pas d'aide à la prestation en France. Tous les dispositifs que l'on peut imaginer sont fondamentalement des dispositifs fondés soit sur

une ambition politique régionale, locale, nationale, soit sur un mécanisme de subventions à la production. Ce qui est aidé, c'est la production et l'œuvre, l'aide étant assortie d'un certain nombre d'obligations qui sont censées, au deuxième degré, se traduire par une consolidation du tissu de la prestation.

Il y a quelque chose de substantiellement scabreux là-dedans, parce que la prestation préexiste à la production. Il ne peut pas y avoir de commande d'un producteur à un prestataire si le prestataire n'existe pas avant l'œuvre, et s'il n'a pas déjà les ressources humaines et techniques pour la traiter. On a une espèce de système où tout le dispositif est tourné vers l'œuvre, en s'appuyant sur un tissu industriel, mais ce tissu industriel n'est pas lui-même aidé en tant que tel. C'est un peu exagéré de dire ça, puisqu'on dispose quand même de mécanisme d'aides à l'investissement au travers des aides des industries techniques du CNC ; mais si on les applique au cas de l'animation, c'est très réducteur et très peu applicable : ça ne touche qu'à, en termes réels, 15 à 20 % de l'investissement, donc ça ne fait que régler un problème d'étalement de l'amortissement.

Pour le reste, pour les prestataires qui s'adonnent à l'exercice, le seul recours, parce que c'est une bouffée d'oxygène au financement, c'est la R&D. C'est le seul domaine où un prestataire peut effectivement être directement aidé : quand il investit sur ses outils. C'est sain au sens où c'est différenciateur et pérennisable. Mais même là aussi l'exercice s'arrête puisque que le mécanisme le plus facilement utilisable est Riam, actuellement en standby (*il semble aujourd'hui que la poursuite du programme Riam soit acquise - NDLR*). Il me semble qu'il y a là quand même un vrai gros problème : la compétitivité internationale s'appuie aussi là-dessus.

Si on prend le cas des mécanismes canadiens (ontariens, en particulier) la capacité, pour un prestataire, à déclencher lui-même la ressource publique (subvention ou crédit d'impôt) est infiniment plus rapide qu'en France sur l'instrumentation administrative d'une part et sur le fait que c'est le prestataire qui peut aller chercher une aide pour lui ou pour le compte du producteur.

Les systèmes anglais sont encore différents. En France, cela fait combien d'années que l'on parle du démarrage de la Sofica charentaise ? Le simple fait que, trois ans après, elle ne soit toujours pas là, disqualifie l'exercice lui-même. Si on n'est pas capable de mettre en œuvre des dispositifs fondés sur des constats à l'instant T qui puissent être mis en œuvre au plus tard au démarrage du prochain cycle de production (18 mois), il n'y a pas de planification industrielle possible.

CST : Y aurait-il nécessité d'une organisation spécifique de la prestation technique pour faire valoir ses droits et faire



comprendre ces enjeux ? La question est trop politique ?

J.G. : Il y a une réalité aussi. Le distinguo entre producteur et prestataire, en particulier dans le cas de l'animation, est artificiel, soit parce que c'est une ambition stratégique délibérée d'être un producteur disposant de son outil technique, soit au contraire que ce soit une contrainte subie ou assumée d'être prestataire et d'intervenir comme producteur. Le problème c'est qu'il y a une nécessité probablement à distinguer fortement les deux. Mais il y a aussi une réalité qui fait que ce n'est pas choquant que cette confusion existe.

***CST* : On peut avoir le sentiment que lorsque des producteurs se dotent de moyens techniques, c'est en général pour un projet fabriqué plus ou moins traditionnellement : c'est-à-dire qu'ils vont pouvoir faire du développement et de la préproduction. Corollairement, il me semble que les sociétés de prestations qui travaillent aujourd'hui sont celles qui peuvent témoigner d'un "plus" technologique : là, les producteurs n'ont pas le savoir-faire. Est-ce qu'il est désormais impossible, en France, d'être prestataire de préproduction en traditionnel ?**

J.-M.S. : Je pense aujourd'hui que cela n'a pas tellement de sens pour un prestataire de se positionner sur un métier qu'un producteur sait faire. Dans la mesure où les marges de manœuvre du producteur sont extrêmement réduites, il n'y a quasiment pas d'espace pour un prestataire : il pourra au mieux vivoter et vaguement couvrir ses frais généraux. Proposer du design et du storyboard aujourd'hui en animation, ça me semble "casse-gueule". Il n'y a aucune marge de manœuvre.

J.G. : A moins de le faire selon une logique d'hyperspécialisation ou d'excellence, ou dans le cadre de regroupements ad hoc de compétences reconnues.

***CST* : Ca veut dire quoi, du long métrage ?**

J.G. : Néomis, créé récemment par des anciens de Disney Montreuil, c'est le regroupement ad hoc de compétences reconnues. Ça peut faire sens. Encore faut-il être capable de faire valoir ses talents et d'analyser le marché de la production et son évolution... On se focalise sur le long métrage d'animation parce qu'il constitue une partie significative réelle d'une activité plus large. C'est deux à six films par an parmi 150 possibles... On peut tout entendre : des discours qui disent que le long métrage d'animation française ou d'initiative française n'est possible que s'il se situe entre 2,5 et 4 millions d'euros. D'autres vont dire que l'on ne peut pas valablement faire

un produit différenciateur en salle à moins de 10 millions, qu'on sait qu'on ne finance pas en Europe. D'autres arrivent à monter de manière atypique des opérations à 18-22 millions.

Le marché n'est pas assez large pour que ce ne soit pas dramatique si les choses ne se font pas.

Il y a une nécessité pour le prestataire d'étudier tous les projets. Pour instrumenter une réponse détaillée pour un long métrage, même la plus simple possible, ça prend un temps significatif.

***CST* : Sur cette nature de service particulière, est-ce que tu estimes que la concurrence intra-européenne est particulièrement difficile ?**

J.G. : Elle est particulièrement difficile tout simplement parce que le paquet postproduction dans son ensemble voyage en quelques secondes si besoin est, dans le temps de financement. Il y a des tissus tout à fait performants dans un certain nombre de pays (Royaume-Uni, Allemagne, Espagne). La concurrence est quasi instantanée. On a vu des projets partir dans les jours précédant le moment où ils devaient commencer à être traités.

***CST* : Si on revient sur le segment séries TV, ce qu'on avait rencontré comme analyse récurrente, toujours dans la même étude pour le CNC, c'était : les producteurs manquent de financement et donc ils répercutent directement la pression financière sur le prestataire, qui est obligé, dans le pire des cas, de travailler à perte, ne serait-ce que pour faire tourner ses machines et occuper ses personnels. Situation qui évidemment ne peut pas durer.**

A la lumière de la nouvelle réglementation française, cette situation est-elle susceptible de s'améliorer ou demeure-t-elle toujours aussi tendue ?

Les sociétés de prestations peuvent-elles vivre aujourd'hui ? Les tarifs de celles qui travaillent correspondent-ils à la réalité du travail effectué, des prix de marché ?

J.-M.S. : On est à la limite. Travailler à perte, je ne sais ce que ça veut dire, c'est quelque chose que l'on n'a jamais fait et que l'on ne peut pas se permettre, ni aujourd'hui ni jamais. Mais je sais que des gens travaillent à perte. Cela ne me semble pas une logique viable. Ce n'est pas envisageable.

***CST* : Est-ce que toi, tu as des difficultés à valoriser à leur juste prix tes prestations, quand tu discutes avec des producteurs qui veulent faire appel à tes services ?**

J.-M.S. : Oui. On est très justes. Je considère que l'on peut néanmoins arriver aujourd'hui à un point d'équilibre.



Il semblerait que, sur certains schémas de fabrication, tout le monde puisse s'y retrouver. D'une part des producteurs qui vont arriver à sortir des séries viables pour des budgets sensiblement inférieurs aux budgets d'il y a quatre ou cinq ans ; d'autre part des prestataires qui feront face en fabrication dans ces budgets-là. En comparant la situation avec ce qu'elle était il y a quatre ou cinq ans, le prestataire peut faire face aujourd'hui parce que (dans le cadre des travaux d'animation pour la série) les investissements sont sensiblement inférieurs. Il y a quelques années, monter un studio avec cinquante personnes sur Silicon Graphics, c'était un vrai souci et un plan d'amortissement compliqué. Aujourd'hui, on n'est plus dans cette problématique. La valeur d'un studio n'est pas dans ses machines, mais dans son savoir-faire et dans les gens qui sont dans le studio. Quelque part, ça rend la chose possible.

CST : J'ai un peu le sentiment que tu t'en sors parce que ta proposition c'est une chaîne 2D tout-numérique et que c'est ça qui te permet d'être compétitif : tu mets en place un pipeline suffisamment malin et efficace pour rendre possible une espèce de concaténation des tâches qui fait que tu n'es plus tributaire de la traditionnelle et historique division du travail de l'animation. Et cela te permet de traiter l'animation proprement dite en France. La question qui s'en trouve induite est celle de la formation ou de la disponibilité des compétences sur le marché du travail aujourd'hui. Penses-tu que, sous cet angle, la France est en mesure de répondre au développement d'une industrie normale de la série TV ? Ou est-on condamné à se retrouver face à une pénurie de telle ou telle compétence particulière, je pense notamment à l'animation ?

J.M.S. : C'est pour ça que notre volonté est d'aller très rapidement sur le segment de la série 3D. On a envie d'appliquer des méthodes qu'on va essayer de rendre malignes aussi sur ce segment-là. En termes de formation et de disponibilité d'animateurs, on va pouvoir se trouver dans des bassins d'emplois beaucoup plus larges, avec des formations très différentes, des autodidactes très compétents. C'est vrai qu'en animation 2D, sur des séries lourdes qui viennent, on atteint les limites des bassins d'emplois. C'est-à-dire que même si on avait la possibilité financière de faire une série entièrement sur un endroit donné, on ne le pourrait pas techniquement, dans les délais exigés, faute de compétences. On est tenu à un rééclatement des tâches ne serait-ce que pour pouvoir réunir assez de compétences sur un projet donné. Oui, on a eu un souci de formation d'animateurs au sens dessin. On trouve des gens sachant animer, qui ont le sens du rythme, pour de la 3D, pour un petit segment spécifique de l'animation 2D (type papier découpé

numérique, animation de pantin 2D), mais on se heurte à un vrai problème pour l'animation dessinée sur les bassins d'emplois où l'on se trouve.

CST : Tu exprimes ce souci aux écoles ?

J.M.S. : Oui. A Angoulême, l'EMCA et l'EMCI sortent des promos qui tiennent la route, on travaille bien avec eux. Sur Paris, ponctuellement, on a un souci : cette année, les Gobelins ne sortent pas de promotion. Dans le Nord Pas-de-Calais, on a des promos intéressantes qui sortent de l'ESAAT (Roubaix), ou à Valence de la Poudrière...

CST : Tu viens de mentionner l'objectif de passer à la fabrication 3D. C'est un secteur où la mortalité a été forte. La délocalisation comme on l'on connue en 2D est-elle une vraie menace, ou y a-t-il un tel différentiel de savoir-faire qu'on puisse justifier de pouvoir, dans une économie réelle, faire de la 3D en France ?

J.M.S. : J'ai le sentiment que oui pour deux raisons : le cycle de flux et reflux, délocalisation/ relocalisation, tout ça finalement va beaucoup plus vite dans la 3D.

J.G. : C'est comme si ce secteur en France redécouvrait des grands principes cycliques qui existent dans toutes les économies et dans toutes les industries. Les allers retours localisation, délocalisation, relocalisation, avec un tour créatif, un tour technologique... on pourrait les constater dans tous les autres secteurs. Je suis d'accord avec Jean-Michel pour dire que la 3D l'accélère : plus la composante technologique est prépondérante, plus le cycle est rapide. C'est une constante industrielle mondiale.

J.M.S. : C'est là que j'ai l'impression que l'on a un bon coup à jouer justement, lié à cette prépondérance technique dans les métiers de la 3D. En 3D, c'est encore plus risqué de faire aller et venir telle ou telle partie de la production en se basant sur un tableau Excel et en dix minutes dans un bureau.

J.G. : Il y a un phénomène aussi de connaissances réelles du tissu par les donneurs d'ordres. Tous les producteurs actifs en Europe savent très bien qui sont les fournisseurs 2D actifs en Asie et ailleurs. La circulation d'informations sur qui est capable de faire quoi est assez rapide. Je ne suis pas sûr que se soit déjà le cas pour la 3D, que tout producteur français qui se poserait la question d'un projet en 3D sache tout de suite par où commencer en Asie. Il va forcément commencer par une phase d'investigations ; il y a aussi une autre réalité : les studios asiatiques, coréens ou chinois, qui ont fait les



grandes années de la prestation 2D, au plus haut de l'activité du marché, fin des années 90, ont disparu pour beaucoup d'entre eux ou vont très mal. On note aussi l'émergence de nouveaux entrepreneurs dans ces pays, qui ne sont pas forcément connus de tout le monde. Et il y a le contingent habituel de fabricants de vélos indiens qui viennent proposer des services...

CST : Pour rencontrer de temps à autre des producteurs, j'ai quand même l'impression que dès qu'un producteur français a l'idée d'une série en 3D, il fait la tournée asiatique.

J.G. : En 2D, le carnet d'adresses était connu. Il ne faut pas oublier que c'est un métier d'être sous-traitant et que c'est aussi un métier de donner des ordres à un sous-traitant. Il ne suffit pas de dire : "je suis le donneur d'ordres, tu es le sous-traitant, tu me livres ça". Ca ne marche pas du tout comme ça. Il y a aussi une culture qui devra être acquise par les producteurs pour encadrer une génération de sous-traitants, asiatiques ou autres, sur le segment 3D, parce qu'on n'encadre pas la 3D comme la 2D. Vérifier la capacité objective d'un studio d'animation en 3D, ce n'est pas facile.

CST : Il me semble que l'on est peut-être dans une équation délicate sur la 3D : d'un côté, on dit que la 3D, c'est plus techno, plus complexe que la 2D. Donc de toute façon, il n'est pas possible de rééditer ce que l'on a fait pour la 2D, de sous-traiter massivement là où le travail est moins cher, parce que les risques de se planter en 3D sont plus graves et plus nombreux à la fois.

D'un autre côté, la question qui se pose c'est : est-ce que l'on a les moyens de financer de la 3D fabriquée en France ou en Europe occidentale ? Je n'ai pas l'impression que les réponses soient évidentes, sauf à chercher les territoires qui permettent, grâce à des incitations fiscales ou autres, de minorer les coûts. Il y a un exemple actuel qui est celui d'Attitude Studio, qui, pour deux productions (une série et un film) a monté un studio au Luxembourg qui fera le travail avec le studio parisien. Et les coûts ne seraient pas plus élevés que ceux de Hong Kong. C'est plutôt une bonne nouvelle. Mais est-ce que ça veut dire que la 3D ne va pas devoir, elle aussi, forcément aller à la chasse à tous les territoires susceptibles de générer des financements, avec là aussi des problèmes d'installation sur les sites en question qui vont être plus complexes qu'en 2D ?

J.G. : C'est tout à fait pertinent. Néanmoins, les choses restent différentes en 3D. Autant, à une certaine époque, recruter des animateurs 2D posait problème du fait qu'ils n'existaient pas et qu'ils n'avaient jamais été formés, autant là il y a un certain dynamisme dans les bassins

d'emplois autour de tous les métiers de la 3D. Ce n'est pas non plus la même génération d'entrepreneurs. Quand, dans les années 90, la production de l'animation TV française est devenue lourde pour atteindre le seuil de plusieurs centaines d'heures livrées, il n'y avait pas d'antériorité. Il n'y avait pas une population, les animateurs nécessaires pour ça. Il n'y avait pas tellement de choix où aller les chercher. En 3D, il y a une activité qui préexiste, pour la publicité, le court métrage.

On ne part pas d'une table rase. On part aussi avec des acquis technologiques différents, et avec le présupposé que la création technologique accompagne la création industrielle. Ce n'était pas le cas dans la ligne industrielle 2D, où la technologie est une pièce rapportée, qui arrive après. On n'est pas du tout dans les mêmes composants...

J.M.S. : On est aussi dans un monde de plus grande mobilité. Je pense que des personnels formés aujourd'hui, à Valenciennes par exemple, seront plus enclins à accepter d'aller travailler à l'étranger. Il y a un principe de mobilité intra-européenne totalement différent.

CST : C'est ambivalent : j'ai entendu parler de studios 3D parisiens qui connaissent actuellement de sérieuses et préoccupantes difficultés de recrutement.

Il semblerait que l'Angleterre ait capté un grand nombre d'infographistes. Des studios qui ont la chance d'avoir du travail aujourd'hui se font vraiment du souci parce qu'ils ne savent pas comment recruter les gens dont ils ont besoin. Ce principe de mobilité est aussi...

J.G. : Il joue pour tout le monde. Il joue toujours favorablement au Royaume-Uni, dans la mesure où il y a un volume de grosses productions d'effets qui fait que la stabilisation d'un tissu est possible.

S'il y a un ralentissement sur un marché et qu'il y a des places ailleurs, ça bougera. Cela dit, nous avons aussi été confrontés à des difficultés pour recruter en 3D ces derniers mois

CST : L'expatriation vers le Royaume-Uni semble massive, mais elle est aussi qualitative : le chiffre de trente seniors partis outre-Manche dans les deux ans écoulés a été cité ; ça pénalise nécessairement la prestation française. On est de facto renvoyé au problème du financement, et du montant des salaires français.

J.G. : Ce n'est peut-être qu'un problème à court terme lié à la pyramide des âges et à l'évolution des métiers. Ca risque de changer assez vite.

J.M.S. : Je pense que dans les années qui viennent, il y



aura beaucoup plus de seniors. C'est peut-être un problème ponctuel lié au fait que l'activité se développe.

J.G. : Le cas du Royaume-Uni est particulier parce qu'il y a beaucoup de travail et parce qu'il y a un attirail de crédits d'impôt très attractif pour tout le monde (pour les Américains comme pour le reste du continent européen). Le Royaume-Uni capte les très gros projets internationaux de films à très gros budgets, avec un crédit d'impôt sur mesure pour ça. Et il y a aussi toute la coproduction européenne dite tripartite qui s'appuie sur l'ancien système de tax shelter, qui subit une réforme, mais continuera d'exister. Il y a une espèce de convergence. Mais la conséquence de ça risque fort d'être que le marché anglais devienne cher.

Il y a un moment où la croissance fait que la main d'œuvre devient onéreuse, et du coup le pays perd de son attractivité. Pourquoi ne pas essayer de faire valoir une attractivité française ?

CST : Aux Etats-Unis, on peut se dire que le succès assez impressionnant de *Shrek 2*, de *Spiderman 2*, aura - a déjà - pour conséquence la mise en chantier de longs métrages 3D plus nombreux. Les Américains n'embauchaient plus depuis quelques temps, mais on va peut-être assister à une nouvelle phase d'embauches de seniors par les grands studios californiens. Il commence à y avoir beaucoup de projets de films d'animation 3D dans les cartons ou de gros films à effets spéciaux. Tout ça va capter du savoir-faire européen, peut-être massivement. C'est un paramètre dont on doit tenir compte.

J.G. : C'est difficile à prévoir. Je ne sais pas.

CST : J'aimerais aborder la question de la sous-traitance européenne, que nous avons effleurée au Forum d'Angoulême l'an dernier.

Est-ce que les Européens peuvent vendre aux Américains l'idée qu'il y a en Europe un savoir-faire qui va être meilleur que dans le reste du monde et moins cher que chez eux, aux Etats-Unis ?

J.G. : Rien n'interdit de le penser. Il faut s'en préoccuper. Ça ne va pas tomber du ciel. Certains l'ont déjà fait.

CST : Ce qui a été fait reste marginal et je pense que ce qui a été fait a été moindre que ce qui aurait pu être fait, sous réserve que certaines conditions aient pu être réunies : notamment l'aptitude de certaines entreprises à s'allier et à conjuguer leurs forces.

J.G. : Ça n'existera pas si quelqu'un ne se préoccupe pas

de le mettre en œuvre. Ce à quoi on fait allusion concerne plutôt le marché du long métrage à effets.

CST : Je faisais aussi allusion au marché de la série 3D pour la TV.

J.G. : Si les Anglais arrivent à s'allier pour travailler ensemble, ce n'est pas de gaité de cœur.

CST : Ça c'est fait sur les *Harry Potter*. Pour le dernier par exemple, les effets spéciaux sont notamment partagés entre Framstore et MPC.

J.G. : Oui, mais l'un et l'autre ont des plans de charges qui font que, même s'ils ont une capacité qui leur permet en théorie de revendiquer de faire tout le film, à un instant T ils sont obligés de partager, et auront finalement trois tiers de trois films. Les donneurs d'ordres sont infiniment plus organisés : il y a des équipes entières pour négocier pour le compte de la production, il y a des équipes de production des effets spéciaux qui vont organiser ça. Par contre, il y n'y a pas de cas de long métrage d'animation 3D américain confié à la sous-traitance du Royaume Uni.

CST : Néanmoins, on sait que l'interrogation continue d'exister dans l'esprit des grands studios américains. La question de délocaliser une partie de leur fabrication d'animation reste posée. Dans cette hypothèse, on peut craindre que le Royaume-Uni tienne la corde en Europe, sans parler des perspectives d'implantations de studios américains 3D en Extrême-Orient. Pour toi Jean-Michel, est-il délirant d'imaginer une croissance de ton studio qui serait telle que tu deviennes à même de traiter de forts volumes pour des donneurs d'ordres qui ne seraient pas exclusivement français ?

J.M.S. : En ce moment, nous avons engagé une réflexion là-dessus par rapport à de gros producteurs canadiens. Je pense que, pour nous, c'est la première étape nécessaire, parce qu'au Canada on a une visibilité dans le domaine de la 2D. Je ne suis pas du tout compétent pour répondre à tout ce qui est 3D/effets spéciaux par rapport à des studios américains. Il est clair qu'aujourd'hui, de toute façon, on ne fait pas du tout le poids, ni techniquement ni même en termes d'entreprise. Je pense que, pour accéder à ce genre de marché, il faut avoir une vraie grosse structure, une vraie visibilité. Aujourd'hui, pour tous ces gens là, on n'existe pas.

J.G. : Ce ne sont pas des clients vers lesquels on va par opportunité. Ce sont des clients vers lesquels on va parce qu'on décide de les avoir. Ça prend le temps que



ça prend, à partir du moment où on s'estime capable d'un certain nombre de choses. Ce n'est pas un shopping.

CST : J'ai le sentiment que 2 Minutes est un studio au sens où on l'entendait autrefois dans l'animation, même si les technologies employées sont nouvelles. C'est un studio au sens où on peut traiter un projet d'animation quasiment de A à Z. J'observe que, avec ses caractéristiques propres, Néomis a cette même ambition d'être un studio complet. Alors que, sur toute la période récente, de mi-80 où s'affirme une volonté politique de faire émerger un secteur de l'animation en France, jusqu'à tout récemment, on n'avait pas en France (avec le seul contre-exemple de Folimage) de studio d'animation, au sens plein du mot : on avait des gens spécialisés dans tel ou tel bout de la chaîne. Est-ce que pour la prestation technique française, le salut ou les voies de développement ne sont pas justement celles-là : proposer une offre, un vrai savoir-faire de studio de plein droit. Est-ce qu'en terme à la fois technique, de contrôle artistique et de pertinence économique, ça ne peut pas être ça, la perspective pour les années qui viennent ?

J.-M.S. : Je pense que des studios comme ceux que l'on met en place peuvent techniquement et artistiquement tenir tout à fait le coup. Je crains que pour décrocher vraiment des productions (notamment de producteurs américains), il ne faille en plus pour ces studios avoir l'enrobage d'une grosse structure avec grosse visibilité. J'ai le sentiment que l'on est trop légers aujourd'hui.

CST : Ma question portait aussi sur le marché français ou européen. Evidemment, je ne parle pas ici de l'offre spécifique de Mikros, en aval de l'animation.

Sur le marché français, est-ce que ce n'est pas ça l'avenir, un studio capable de garantir en premier lieu une cohérence technologique, ensuite, vu la localisation en un seul lieu, ou la coordination bien faite entre plusieurs sites, la possibilité d'un contrôle artistique réel, et enfin une pertinence économique ? Est-ce que ce n'est pas cela que la prestation technique d'animation devrait proposer désormais, plutôt que des segments très particuliers, dont on a le sentiment que le modèle est complètement usé aujourd'hui ?

J.-M.S. : Nous sommes complètement sur ce créneau-là. C'est un studio entier que l'on propose. Et d'ailleurs, de plus en plus, on ne traite que des séries entières, on a très peu le cas de prestations très partielles, très ciblées. Faire juste du décor, du compositing, cela ne nous arrive quasiment plus. Mais nous ne sommes plus dans l'expérimental et les petits volumes. C'est-à-dire qu'aujourd'hui, la demande claire des producteurs c'est : ça à l'air de fonctionner et les conditions économiques peuvent être éventuellement réunies ; maintenant, nous producteurs,

nous voudrions que la production se fasse comme d'habitude. Et, "comme d'habitude", ça veut dire : je fais un 26 x 26 minutes et il faudrait m'en livrer deux, trois, voire quatre épisodes par mois. Donc, aujourd'hui, cela demande une vraie capacité ou un regroupement de studios ayant chacun des petites capacités qu'il faut additionner sur un projet. On n'est plus dans le cas de figure d'il y a trois ans, encore un peu expérimental. On disait OK, on fait de l'animation en France, donc bien entendu cela ne va pas être le même rythme, ni le même volume. Le pari aujourd'hui, c'est de dire : je fais de l'animation en France dans les mêmes rythmes et dans les mêmes volumes.

CST : Faire trois ou quatre épisodes par mois, cela veut dire quoi en termes d'équipes ?

J.-M.S. : Juste pour l'animation, il faut aligner une équipe de trente ou quarante animateurs sur un projet, ce qui pour l'animation 2D est un peu casse-tête. C'est pour cela qu'il faut vraiment aller recruter sur tous les bassins. On ne trouve pas autant de gens, même à Paris.

CST : La question du travail à distance évolue ?

J.-M.S. : Chez nous, avec des outils bricolés mais efficaces. Je pense que chez Mikros elle est résolue de façon plus efficace, plus carrée.

J.G. : Là où l'on pouvait considérer que c'était un frein logistique pur, maintenant ce n'en devient plus un. Cela devient simplement une question de culture et une évolution des méthodes.

CST : Si tu dis que c'est une question de culture, cela veut dire qu'il n'y a plus de problème énorme ?

J.G. : Il y en a encore. Le travail collaboratif à distance repose, qu'on le veuille ou non, sur la notion de télécommunication. Dans ce domaine, l'incompréhension des fournisseurs des vrais besoins industriels commence à peine à se lever. On a une expérience assez riche sur un tout autre terrain, qui est celui de la pub. Le vrai problème de base est d'assurer la continuité virtuelle entre les équipes, sans exiger des équipes et des différents sites qu'ils soient profondément complices d'une vision technique ou technologique. Si l'on veut faire du vrai travail à distance, il faut partir du principe que les gens font leur métier à distance. Pas qu'on leur en apprenne un autre qui est de travailler à distance. Dans le travail à distance, ce qui est important c'est travail, mais pas distance. Distance, c'est le problème du



façonner ou de la solution de continuité. Donc on en est au point où l'on peut dire que l'on peut améliorer cela. Historiquement travailler à distance, dans le meilleur des cas, c'est du FTP et des tableaux Excel qui s'échangent par mail. C'est quand même joyeusement casse-gueule. Nous en arrivons maintenant au point où nous pouvons fournir des solutions perceptibles de manière intuitive pour les équipes, avec des interfaces que les profanes comprennent.

CST : Est-ce que vous considérez que des procédures de travail à distance fiables sont une nécessité pour le développement ?

N'y a-t-il pas d'autre choix que de travailler comme cela ?

J.G. : Ma position est que la motivation du travail à distance n'est pas discutable. C'est la réalité. Le financement est partagé... C'est comme cela que ça se passe. Il y a deux cas : il faut mettre en relation des gens qui ont déjà un historique de collaboration : il s'agit donc d'instrumenter une relation qui existe déjà ; ou permettre le partage de travail entre gens qui ont de toute manière une faible coordination. On ne parle pas de la même chose : dans un cas il y a presque un studio virtuel, dans l'autre cas il y a un système de communication et de plate-forme.

Il ne faut pas se tromper quand on parle de collaboratif distant : il faut bien se poser la question de la nature réelle de la collaboration (logistique, informationnelle, opérationnelle).

J.-M.S. : C'est pour cela que nous, à notre niveau, entre autres pour faire face à ce problème, on a pris le parti de ne pas spécialiser nos studios. C'est aussi qu'en termes d'agrément du travail pour les équipes, cela nous a semblé important ; mais également parce qu'en termes de logistique c'est plus facile à gérer.

Aujourd'hui, nous avons tendance à répartir les tâches entre les studios par blocs d'épisodes, et non pas en spécialisant un studio en décors, un autre studio en telle ou telle chose... On maintient le concept de studio, ce qui est une façon de simplifier le problème du travail collaboratif, qui existe quand même.

CST : Est-ce qu'il y aurait des besoins spécifiques qui seraient les vôtres pour développer le travail collaboratif ? Est-ce qu'il y a des points durs dans l'économie de la chose ?

J.G. : Le point dur, c'est le segment télécoms parce qu'il faut savoir acheter les services télécoms, ce qui ne va pas de soi. Il faut savoir chercher, trouver l'offre, l'assembler.

CST : En guise de conclusion provisoire, souhaitez-vous revenir sur quelque chose en particulier ?

J.G. : Il y a un point sur lequel je reviendrais volontiers : il n'y a pas une activité de production sans un tissu industriel. Il y a vraiment besoin d'un accompagnement direct de ce tissu reconnu comme tel.

Les décisions d'action pour aider à la viabilisation d'un développement résultent de toute manière de compromis politiques. Cela accouche lentement. Entre le moment où on arrive à la conclusion que le modèle d'une Sofica régionale spécialisée serait une réponse intelligente et pertinente, et le moment où ladite Sofica pourrait voir le jour, il se passe un temps considérable, qui est pour une partie tout à fait minoritaire un temps d'instrumentation juridique et administrative, et pour tout le reste un temps de négociation politique. C'est l'exemple emblématique, la raison pour laquelle cela ne bougera pas. Alors que l'approche canadienne, ontarienne, c'est de dire : on va faire ce crédit d'impôt, on va lui donner une limite claire, mais il marche tout de suite, et après on voit.

La donne est connue d'avance, tu sais quand le système va être expertisé, tu sais la période que tu as pour en tirer un bénéfice et pour montrer que ce bénéfice est pérennisable. Le crédit d'impôt anglais a un mécanisme simple, les règles sont connues.

A l'inverse, je défie quiconque d'être capable aujourd'hui de quantifier ce qu'il serait par exemple capable de manière certaine d'obtenir au travers du mécanisme du crédit impôt recherche français.


Or nous sommes des entreprises qui font de la R&D. En matière fiscale, on est en France dans le doctrinal. Toute décision est susceptible d'être remise en cause.

(1) Auteurs de Les métiers de l'animation et des effets spéciaux, coédité par la CST et les éditions Eyrolles..



 COMOLLI, Jean-Louis

*" Voir et pouvoir. L'innocence perdue :
cinéma, télévision, fiction, documentaire "*

 Lagrasse : Verdier, 2004. 761 p. 38 euros

◆ Par Valérie Peseux, membre du département Image

Cet ouvrage imposant - il se compose en effet de 703 pages de développement - est un recueil d'articles (parus pour certains dans diverses revues et catalogues de festivals), d'interventions, de commentaires et de notes - pour la plupart inédits - de l'auteur. Ces documents ont été rassemblés ici année par année, de 1988 à aujourd'hui. A noter que cette période correspond aux années d'enseignement (sous forme de cours, de séminaires ou d'ateliers) assuré par Jean-Louis Comolli¹, en France et à l'étranger, sur la théorie et la pratique du cinéma documentaire. Il nous précise par ailleurs qu'il n'a cessé d'œuvrer pour établir une passerelle entre ces deux modes de l'enseignement cinématographique. C'est pourquoi il nous renseigne sur sa conception qui nous semble primordiale, et que nous tenons à porter à la connaissance du futur lecteur.

Laissons à l'auteur le soin de nous éclairer à ce propos : *"Il n'est pas difficile de comprendre que les notions théoriques ne sont pas détachées des choix fondamentaux qu'un cinéaste est amené à opérer : cadre, hors-champ, durée, distances, tout cela relève du « faire », mais comme pensée à l'œuvre. Deux conséquences : le rejet souvent méprisant de la part de beaucoup de techniciens du cinéma (voire de metteurs en scène) à l'endroit de toute réflexion théorique n'a d'autre sens que le refus de penser une pratique, c'est-à-dire la peur de la mettre en doute et en crise. Cette peur explique la violence des réactions. Ensuite, il est facile d'observer que les notions théoriques qui servent à penser le cinéma sont infiniment mieux comprises quand on les articule à une pratique de tournage ou de montage. D'un coup, ce qui semblait « abstrait » s'empare du geste en cours et le fait apparaître dans ses enjeux comme dans ses pièges."*

Cette série de contributions se rassemble autour de multiples thématiques où pratique et théorie se nourrissent mutuellement. Tout d'abord, chaque année écoulée fait l'objet d'une analyse personnelle sur les événements, en général d'ordre politique, qui ont marqué l'auteur au niveau national et international. Jean-Louis Comolli en

profite pour nous restituer l'atmosphère de création et de réalisation de ses films. Chaque année est en effet commentée. Sous la forme d'un billet d'humeur, ou d'un journal de bord, le cinéaste nous fait part de ses états d'âme, de ses coups de gueule, de ses prises de position, de ses combats... Bref, il nous parle de ce qui l'a atteint le plus profondément. Puis fait place un certain nombre de textes, plus riches d'enseignement les uns que les autres, qui s'avèrent finalement un véritable feu d'artifice de réflexions et de commentaires sur les concepts clés du cinéma et la pratique de son métier. A lire non pas d'une seule traite - il pourrait en décourager plus d'un - mais suivant votre inspiration du moment ou tout simplement vos besoins ou envies.

Citons quelques exemples de thèmes développés. L'auteur ne cesse d'interroger tout au long de son ouvrage la place du spectateur de cinéma.

Bien différent du spectateur des premiers temps, il est devenu un téléspectateur (considérant l'importance de ce média audiovisuel dans notre vie et dans l'industrie cinématographique), voire un téléspectateur - soit un acteur qui joue - avec la prolifération des jeux télévisés. Loin de l'innocence du spectateur du cinématographe, *ce rêve premier du cinéma*, chaque individu est aujourd'hui averti. L'innocence n'est plus : l'innocence de ce qui s'est passé dans le temps de la prise d'images, dans le temps de la machine (optique, physique, chimie, mécanique). Cet état est d'autant plus perdu que rares sont les fabricants de programmes audiovisuels capables encore de s'émerveiller de ce qu'ils produisent. Nous avons perdu, selon Jean-Louis Comolli, la magie initiale : celle du bricoleur, de l'inventeur - excepté dans le cinéma documentaire. (Il ne s'agit ici que de l'un des axes de réflexion privilégié par l'auteur.

D'autres perspectives sont avancées, notamment dans le texte *Si on parlait de mise en scène ?*, où il dénonce le manque de mise en scène à la télévision qui enferme le spectateur dans une position très réductrice : *la télévision fabrique une population infirme. Qui ne parle que pour dire « oui - non »*).



L'auteur nous fait également partager, dans le texte *Montage comme métamorphose*, une expérience qui a modifié à jamais sa conception du montage. Avec elle [Anne Baudry, monteuse], "j'avais expérimenté à quel point dans la pratique du documentaire le montage est créateur". Pendant des années, le montage lui était apparu comme une « opération chirurgicale ». Puis, pour son film *La France à la carte*, il avait dû laisser Anne Baudry maître à bord, étant dans l'impossibilité d'assister à toutes les séances de travail. Ainsi, dépossédé de ses rushes, il devait lui faire entièrement confiance. Cette contrainte est finalement devenue un atout majeur dans leur collaboration et a été à la source d'un véritable déclic. Jean-Marie Comolli le résume ainsi :

"S'il vaut mieux être (espérons-le) cinéaste au tournage, il s'agit, au montage, de (re)devenir spectateur. On pourrait dire que tout le travail du monteur (ou de la monteuse) revient à pousser le cinéaste à jouer sa place et à en changer, le pousser à la perte d'une place de maître, à la reconquête d'une place de spectateur".

Enfin, il est nécessaire de préciser que le cinéaste questionne dans ses écrits les liens entre l'image et le pouvoir politique (mais aussi culturel et économique), ainsi que le pouvoir de l'image.

D'une part, les enjeux de mise en scène au cinéma sont doubles : esthétique et politique. La place du spectateur ne peut pas être coupée du sujet politique. *"Le cinéma, art politique ? Cette question me traverse comme elle traverse ce livre"*, affirme-t-il.

D'autre part, le cinéma est devenu, selon lui, un des modes majeurs du « pouvoir de montrer », mais montre aussi les limites du « pouvoir de voir ».

"Mais voyons-nous ? Et si nous voyons, croyons-nous ?" se demande-t-il. *"Telle est l'expérience singulière que le cinéma a proposée à ses spectateurs. Croire en la réalité du monde à travers ses représentations filmées, c'était l'affecter d'un doute. Croire, ne pas croire, ne plus croire, croire malgré tout ce qui dément la croyance – ce sont les questions du cinéma".*

Jean-Louis Comolli dénonce par ailleurs la dérive de la télé-réalité : de nos jours, on se focalise plutôt sur la croyance du spectateur de télé-réalité qui vise moins à vendre des produits qu'à diffuser une nouvelle logique du regard. Parmi ce flot d'idées, dont je ne vous ai donné que quelques exemples, ce recueil a peut être une visée sous-jacente : nous apprendre à mieux comprendre, à mieux voir, à mieux entendre et ressentir le monde qui nous entoure et tout particulièrement le monde des images.

Ce volume se veut également un outil : l'index des principales notions et des termes techniques mis en jeu dans cet ouvrage (tels que *Impression de réalité, Télé-réalité,*

ou encore *Place du spectateur* ou *Première fois* !) est censé favoriser toutes les lectures transversales que voudra le lecteur. Les films étudiés ou mentionnés sont également regroupés dans un index, ainsi que les auteurs cités. Figurent en fin d'ouvrage quelques repères bibliographiques, une bio-filmographie de l'auteur, ainsi qu'une table des matières très détaillée.

A noter qu'aucune illustration ne vient alléger les textes, l'objet de ce livre étant véritablement de fonctionner comme une mémoire écrite du travail de réflexion du cinéaste en rapport avec la création, la réalisation et la production de ses films.

(1) Théoricien et cinéaste. Ecrit pour Les Cahiers du cinéma de 1962 à 1978. Rédacteur en chef de la revue de 1966 à 1971. Enseigne à La fémis, à l'Université de Paris VIII, aux Ateliers Varan (Paris) et à Barcelone (Université Pompeu Fabra, Université Autonome). Ecrit pour Trafic, Images documentaires, Jazz Magazine.



IMPRESSIONS (BONNES) D'UN MEMBRE DU JURY DU PRIX VULCAIN

Cela fait plus de dix ans que j'assiste aux projections du Festival de Cannes, qui représente pour moi un reflet de notre profession ; jamais je n'aurais imaginé que le fait de devoir choisir parmi les films présentés pouvait être quelque chose d'aussi émouvant. On se croit blindé, pas du tout ! et j'ai bien vu que mes compères étaient dans le même état, malgré, pour certains d'entre eux, leurs vécus.

C'est avec enthousiasme que j'ai vécu ces moments, et je souhaite que cette expérience se renouvelle avec le même bonheur lors de notre prochain jury.

◆ Jean-Jacques Compère

Commission supérieure technique de l'image et du son

22-24, avenue de Saint-Ouen,
75018 Paris

Tél. : 01 53 04 44 00

Télécopie : 01 53 04 44 10

Nous écrire :

redaction@cst.fr

Consulter : www.cst.fr

N° 94

Directeur de la publication :
Yves Louchez.

Secrétaire de rédaction :
Valérie Seine.

Comité de rédaction :
Jean-Jacques Compère, Christian Guillon,
Yves Louchez, Valérie Peseux.

Ce numéro a été coordonné par
René Broca

Avec la collaboration de :
Hervé Bernard, Alain Besse, René Broca,
Jean-Jacques Compère, Pierre-William
Glenn, Yves Louchez, Valérie Peseux,
Stéphane Raymond, Caroline San Martin
et Matthieu Sintas.

Maquette : Manuel Calmes.

Imprimerie : Delubac-Diffusion Paris.

Siret 382 269 900 00033

Dépôt légal : octobre 2004

LE SITE DE LA CST... SUITE

Le Conseil d'Administration de la CST, réuni le 6 juillet, n'a pas jugé souhaitable l'affichage des adresses mail des adhérents, afin de les prémunir contre un éventuel usage abusif de leurs coordonnées.

CONSTITUTION DE GROUPES DE TRAVAIL

Afin de préparer les discussions en son sein, notre Conseil d'Administration est amené à constituer des groupes de travail spécifiques. Il souhaite que les adhérents y participent et contribuent, par leurs connaissances et leur dynamisme, à enrichir le débat. Tout adhérent a évidemment sa place dans l'élaboration des orientations de l'association. Ces groupes de travail doivent cependant comprendre un nombre limité de personnes afin de rendre possibles les avantages d'un fonctionnement démocratique et efficace.

GROUPE DE TRAVAIL LES EDITIONS DE LA CST

Depuis une trentaine d'années, notre association publie occasionnellement des ouvrages traitant des techniques et des métiers relatifs à son champ d'action. Le Conseil d'Administration a souhaité relancer une réflexion sur cet aspect, peut-être insuffisamment développé, de son activité.

Quelques points à étudier :

- définition d'une politique éditoriale ;
- publics visés (adhérents, amateurs éclairés, grand public) ;
- rémunération des auteurs ;
- collaborations avec les sociétés d'édition ;
- parrainages et apports publicitaires ;
- circuits de vente.

Responsable du groupe de travail :
Thierry Derocles

☎ 01 39 75 43 06

SMPTE

Nous venons de classer l'ensemble de nos archives de la SMPTE et nous nous efforçons de disposer d'une collection complète.

Si des adhérents peuvent nous aider à retrouver les numéros suivants, nous les en remercions d'avance :

1960, n° 2/3/8. **1961**, n°10/12.

1962, n°7/9. **1964**, n°1/11/12.

1965, n°1/2. **1966**, n°1. **1977**, n°2.

1980, n°7. **1982**, n°11/12. **1983**, n°12.

1985, n°1/2/6/7/12. **1990**, n°9.

1993, n°9. **1997**, n°3/6.

1998, n°3/4/12. **1999**, n°7/9.

Contact : Matthieu Sintas

POUR LES GENS D'IMAGE

Mercredi 20 octobre, le département Image prise de vues organise, en collaboration avec l'AFC, une soirée spéciale à La fémis pour présenter la caméra numérique Panavision Genesis.

Cette caméra, qui vient compléter l'offre de Thomson (la Viper), de Arri (la D20), de Dalsa (l'Origin), sera physiquement présente et les professionnels pourront la voir et la manipuler à partir de 18 heures.

Ensuite, à partir de 20 heures, des essais seront présentés dans la salle de projection de La fémis.

LA RÉOLUTION... SUITE

Suite aux articles parus dans nos lettres 90 et 93, nous avons demandé à Daniel Colland de bien vouloir effectuer les essais correspondants à la résolution des tirages copies dans son entreprise et avec ses moyens.

Nous sommes en attente des tests pour réaliser les mesures correspondantes.

Nous continuons d'affirmer que les professionnels adhérents de la CST et ses permanents sont compétents et bien dans leurs rôles en effectuant ces tests et mesures.

NOS PARTENAIRES

