

CST

COMMISSION SUPÉRIEURE TECHNIQUE DE L'IMAGE ET DU SON

La Lettre



WOMAN WALKING
ON THE RED CARPET
IN CANNES

Image générée par IA

- ▶ **CANNES 2023 : LE SAVOIR-FAIRE ET LE FAIRE-SAVOIR**
- ▶ **DÉMYSTIFIONS L'INTELLIGENCE ARTIFICIELLE**
- ▶ **DOSSIER FILM : *NOS CÉRÉMONIES***
- ▶ **DOSSIER RESTAURATION ET PATRIMOINE**

LA CST est la première association de techniciens du cinéma et de l'audiovisuel française.

Née en 1944, Elle promeut l'excellence technique qui permet l'aboutissement de la vision de l'équipe artistique et garantit que cette vision est correctement restituée sur l'écran pour l'ensemble des spectateurs. La CST organise les groupes de travail d'où émergeront les bonnes pratiques professionnelles qui deviendront des recommandations techniques, voire même des normes ou standards. La CST accompagne également les salles de cinéma qui souhaitent proposer une expérience optimale à leurs spectateurs. À ce titre, elle assure la Direction technique de plusieurs festivals, dont le Festival International du Film de Cannes.

Enfin, la CST est la maison des associations de cinéma avec aujourd'hui 25 associations membres.

La CST, forte de plus de 600 membres, est principalement financée par le CNC.

Cette Lettre est également la votre !
Vos contributions sont les bienvenues à l'adresse redaction@cst.fr.

SOMMAIRE

	ASSOCIATIF	4
	Actualité des départements	
	Nouveaux représentants des départements	
	Les métiers à prédominance féminine	
	La CST au 76° Festival de Cannes	
	Cannes 2023 : actualité des partenaires	
	L'œil des experts : jury du Prix de l'artiste technicien	
	TECHNIQUE	22
	Dossier <i>Nos cérémonies</i>	
	Démystifions un peu l'IA	
	Un air de Provence	
	Tournages et biodiversité	
	Impossible n'est pas français : les cascadeurs de <i>John Wick 4</i>	
	Restauration et patrimoine	
	PORTRAITS	52
	Martine Barraqué-Curie : petite sorcière	
	Un film derrière l'autre : Mario Luraschi	
	HISTOIRE	62
	In memoriam : Pierre-Édouard Baratange	
	ET AUSSI	64
	L'œil était dans la salle et regardait l'écran <i>Bird</i> , grand Prix technique 1988	

NOS PARTENAIRES



CST : 9 rue Baudoin 75013 Paris • Tél. : 01 53 04 44 00 • Fax : 01 53 04 44 10 • Email : redaction@cst.fr • Internet : www.cst.fr

Directeur de la publication : Baptiste Heynemann • Rédacteur en chef : Ilan Ferry.

Remerciements aux contributeurs : Alain Besse, Dominique Bloch, Sabine Chevrier, Angelo Cosimano, Frédéric Fermon, Fanny Gallot, Mathieu Guetta, Réjane Hamus-Vallée, Louis Laborelli, Sébastien Lefebvre, Patrick Muller.

Couverture : © Stéphane Chung

Maquette : fabiennebis.wix.com/graphisme • Relecture : Christian Bisanti

Impression : numeric@corlet.fr

Dépôt légal mai 2023



LE CARREFOUR DES POSSIBLES : QUELLE ÉTHIQUE POUR LA HAUTE TECHNOLOGIE ?

Les départements de la CST ont élu leurs nouveaux représentants qui, pendant les deux prochaines années, guideront nos travaux et siègeront au Conseil d'administration de l'association. Nous les remercions pour cette prise de responsabilité et profitons de cet édito pour remercier également chaleureusement Pascal Metge (Production et Réalisation), Vianney Aubé (Son) et Cédric Lejeune (Postproduction) pour le travail accompli dans leurs départements respectifs. Les deux prochaines années seront riches en défis de toutes sortes et la CST sera l'espace de réflexion de toutes ces modifications.

Vous trouverez dans cette édition de La Lettre le premier d'une série d'articles visant à démystifier l'IA. En effet, la popularisation soudaine des outils d'intelligence artificielle prête à rire lorsqu'une personne célèbre apparaît chaudement vêtue pour l'hiver ou génère des inquiétudes : serons-nous tous « IA-remplacés » ? Quelle sera la place de la création, du geste technique, du droit d'auteur, de la contribution artistique ? En quoi une intelligence artificielle diffère-t-elle d'un progrès de mécanisation ? Vous pouvez également, sur un sujet connexe, vous replonger dans le dossier « La foule au cinéma » de *La Lettre* n° 173 (disponible dans votre espace membre). En effet, dès 1996, les centaines de milliers de figurants du *Seigneur des anneaux* de Peter Jackson étaient chacun dotés d'une faculté décisionnelle propre leur permettant d'individualiser leur comportement.

Nous sommes aujourd'hui au carrefour des possibles : nous créons les images de demain avec de nouvelles techniques et de nouveaux supports, mais nous avons également la responsabilité de continuer à transmettre les images qui sont parvenues jusqu'à nous. Et ici également, la question éthique se pose... Comment trouver le juste équilibre entre la restitution la plus exacte possible des choix esthétiques qui ont été faits à l'époque (même si plus personne n'est encore là pour en témoigner) et les goûts d'un public qui évoluent avec le temps ? Ce nécessaire besoin de traduction sera l'objet de notre numéro spécial d'automne, dont vous trouverez la synthèse dans ce numéro.

L'édition 2023 du Festival de Cannes promet d'être une édition mémorable, enfin débarrassée, nous le souhaitons, des souvenirs de la pandémie de covid 19. Toute l'équipe permanente de la CST s'y attelle depuis de nombreux mois. Tout d'abord pour accompagner le Festival et le Marché du Film et permettre une édition qualitativement au-delà de tout soupçon. Nous avons particulièrement à cœur de fournir aux réalisateurs et réalisatrices, venus du monde entier, la meilleure projection possible et un écran à la hauteur de leur talent. L'ensemble du Conseil d'administration, présidé par Angelo Cosimano, souhaite par ailleurs tous leurs vœux de réussite à madame Iris Knobloch, première présidente du Festival de Cannes !

Ensuite, nous proposerons aux festivaliers, mais également à ceux qui n'ont pas l'opportunité de se déplacer, les rendez-vous CanneS Technique et Après-Midis CST permettant de débattre sur les conditions de la création, les enjeux techniques et artistiques permettant à une œuvre de se différencier et de toucher son public.

Enfin, pour la soixante-cinquième fois, la CST remettra un prix au Festival de Cannes : les prix de l'artiste technicien et de la jeune technicienne de cinéma mettront à l'honneur les talents à la fois sur le plan international et sur le plan français. Soixante-cinq éditions qui, depuis 1951, dessinent une des plus belles filmographies du monde !

Baptiste Heynemann



© Photo : Lionel de Sousa

L'ACTUALITÉ DES DÉPARTEMENTS

DÉPARTEMENT PRODUCTION/RÉALISATION

Année électorale oblige, le département Production/Réalisation s'est réuni en avril dernier pour entériner les résultats des élections des nouveaux représentants de département et de leurs adjoints. Après deux mandats, Pascal Metge se retire et laisse sa place à Sylvia Marcov, réalisatrice et membre active depuis 2014. Clotilde Martin et Pauline Gil reconduisent leurs mandats respectifs de représentante et représentante adjointe. Cette réunion fut également l'occasion pour Éric Chérioux, directeur technique de la CST, de présenter la RT030 visant à décrire la stratégie, les pratiques professionnelles et les outils propres à la sauvegarde et à la sécurisation des données de productions audiovisuelles en cours de tournage et de postproduction. Un enjeu pour les acteurs du secteur audiovisuel et incontournable pour le département Production/Réalisation.

DÉPARTEMENT IMAGE

L'union fait la force... Tel était le mot d'ordre du département Image qui s'est réuni fin mars 2023 pour faire un point sur les différents chantiers impliquant directement le département. Les groupes de travail futurs ou en cours étaient au centre des débats et promettent encore de belles avancées. Parmi ceux-ci, notons le groupe de travail dédié aux prises de vue sous-marines, plus précisément axé sur les enjeux anciens et nouveaux, les techniques et conditions d'éclairage, les matériaux utilisés, les contraintes. Dans un second temps, François Mareschal a fait un point sur les nouveautés apportées au document « Étude des batteries appliquée à l'industrie du cinéma » publié en janvier 2022. Enfin, deux beaux projets furent évoqués : la présentation du département Image lors du 76e festival de Cannes ainsi que la préparation d'une journée CST dédiée aux enjeux impactant directement le département.

DÉPARTEMENT SON

L'intelligence artificielle en question était le leitmotiv de la dernière réunion du département Son. L'intelligence artificielle est en train de chambouler tout le secteur audiovisuel. A quels bouleversements le monde de l'audio doit-il s'attendre ? Autant de questions auxquelles le département a tenté de répondre au cours d'une première partie riche en informations. Dans un second temps, Christophe Henrotte, directeur de Maia Studios, est venu présenter Vox Protect, logiciel visant à renforcer la protection des témoins.

DÉPARTEMENT COSTUMES, DÉCORS ET ACCESSOIRES

Pour sa toute première réunion, le département Costumes, Décors et Accessoires, nouvellement créé et représenté par Valérie Valéro et Alice Cambournac assistées de Michèle Pezzin et Simon Tric en qualités de représentants adjoints, s'est attaqué à l'épineux sujet de l'écologie. Quelle est la place de l'écologie dans les métiers du costume, des décors et des accessoires ? Quels sont les freins et solutions autour des enjeux de l'écoconception ? Quelles sont les réflexions à avoir ? Voici quelques-unes des questions qui ont été posées lors d'une première partie extrêmement riche en échanges. Cette réunion fut également l'occasion de présenter les actions et fiches Ecoprod ainsi que le Plan d'action du CNC et le Carbon' clap.



DÉPARTEMENT POSTPRODUCTION

L'essor des plateformes et son impact sur les workflows en postproduction, un sujet riche qui a nécessité deux réunions entières. Lors de la première réunion, qui s'est tenue le 21 février, monteurs, assistants monteurs, monteurs son, mixeurs, et directeurs de postproduction furent invités à faire part de leurs retours d'expériences. Le deuxième volet de ces rencontres a rassemblé plusieurs prestataires techniques de la postproduction image et son, ainsi que des directeurs de postproduction, à propos des travaux de laboratoire, étalonnage, mixage, deliveries, VFX, toujours dans cette même idée de partage et de retours d'expériences.

DÉPARTEMENT IMMERSION ET TEMPS RÉEL

En préambule de la dernière réunion du département Immersion & Temps réel qui s'est tenu le 16 février dernier, un point a été fait sur les élections des nouveaux représentants de département. Ont ainsi présenté leurs candidatures : Marc Lopato, co-fondateur de Diversion Cinéma (membre associé), Isaac Partouche, vice-président Production Virtuelle de Dark Matters, Pierre-Marie Boyé, directeur des productions chez Les Tontons Truqueurs, et Julien Bercy, directeur de production chez Atlas V. A l'issue du vote, Isaac Partouche et Marc Lopato ont été élus représentants du département tandis que Pierre-Marie Boyé et Julien Bercy l'ont été en tant qu'adjoints. Un point a ensuite été fait sur les différents groupes de travail du département, à commencer par la RT-047 « Conception des œuvres de réalité virtuelle pour une exploitation en public » qui a fait l'objet d'une consul-

tation publique avant une publication définitive sous formats print et web. Un point a également été fait sur les formats de vidéo 360, dont l'objectif est d'aider les créateurs de contenus 360 à livrer correctement leurs fichiers pour une utilisation optimale sur casques VR. Le département développe également de nombreux projets dont un script permettant de systématiser les encodages audios pour la 360 ainsi qu'un logiciel nommé 3D-Info (nom temporaire) permettant la description, l'affichage, l'exploration et le commentaire sur des assets et des scènes 3D et basé sur le principe de l'USD (Universal Script Description). Enfin, le département planche sur un projet de livre blanc dont le but affiché est d'être un document de référence expliquant les tenants et aboutissants de la production virtuelle.

DÉPARTEMENT DIFFUSION/ DISTRIBUTION/EXPLOITATION

Pour sa première réunion de l'année 2023, le département a tenu à faire un point sur le déploiement de la source laser dans les salles de cinéma. L'occasion de vifs échanges durant lesquels exploitants et intégrateurs ont fait part de leurs retours, l'objectif étant d'avoir une vue d'ensemble large et argumentée. Le contrôle périodique des commissions de sécurité concernant les ERP fut ensuite évoqué : quelles sont les différentes mesures de sécurité auxquelles les salles de cinéma doivent s'astreindre tant en termes de matériel que de formation du personnel. Le département est ensuite revenu sur l'engagement des éditeurs de films concernant le sous-titrage SME. Un sujet d'autant plus d'actualité que Warner Bros a récemment sorti Creed III de Michael B.Jordan, sous-titré SME lors de son avant-première publique. Enfin, un point a été fait sur l'IAB.



DÉCOUVREZ VOS (NOUVEAUX) REPRÉSENTANTS DE DÉPARTEMENTS

L'année 2023 est une année électorale pour la CST avec le renouvellement ou la reconduction de vos représentants de départements. De nouveaux noms et d'autres bien connus ont été élus responsables des départements Image, Son, Production/Réalisation et Diffusion, Distribution, Exploitation. Qui sont-ils ? Pourquoi se sont-ils (re)représentés et quelles sont leurs ambitions pour ce nouveau mandat ? C'est ce que nous vous proposons de découvrir.

DÉPARTEMENT PRODUCTION/RÉALISATION

■ CLOTILDE MARTIN (représentante de département)

Diplômée de l'Esra en 2004, Clotilde Martin a démarré sa carrière à la télévision sur des émissions de divertissements. Désirant plus spécifiquement travailler pour le cinéma, elle suit une formation Afdas de direction de production de cinéma. En 2006, elle arrive au cinéma avec le film *Molière* de Laurent Tirard. Elle a ensuite travaillé comme régisseuse adjointe puis régisseuse générale

sur une quinzaine de longs-métrages dont *Je voudrais que quelqu'un m'attende quelque part* d'Arnaud Viard, *Chambre 212* de Christophe Honoré, *En liberté* de Pierre Salvadori ou plus récemment la série TV *Validé*. Elle est également vice-présidente de l'AFR (Association Française des Régisseurs) et donne des cours notamment à La Maison du Film.



■ SYLVIA MARCOV (représentante de département)

C'est à l'âge de onze ans que Sylvia met les pieds pour la première fois aux Studios des Buttes-Chaumont. La même année, elle découvre les studios de musique rue Duhesme. Après la terminale, elle étudie à l'École Normale de Musique de Paris, puis s'inscrit au Cours Florent. Elle poursuit une carrière de comédienne et de metteur en scène. Lors d'un tournage, sa vie prend une autre tournure. Elle veut connaître toutes les étapes dans la création d'un film. Dix jours plus tard, elle se retrouve régisseuse stagiaire sur un long-métrage. Elle enchaîne les



tournages en régie, à la mise en scène, à l'image et en décoration, sur des publicités, des séries et des films. C'est en observant des réalisateurs comme Patrice Leconte, Moshé Mizrahi, Sheldon Larry, Jean-Paul Goude, Robin Davies, Bruno Gan-

tillon et bien d'autres qu'elle apprend la réalisation. En parallèle, elle réalise une série de courts-métrages amusants d'une durée d'une minute sur le thème « La rue n'est pas une poubelle ». Elle veut sensibiliser sur l'environnement, mais le projet est avant-gardiste pour l'époque. Par la suite, elle réalise des courts-métrages, des clips vidéo, des publicités et des documentaires. Elle se lance également dans l'écriture de scénarii policiers, romantiques et sociaux. Elle publie quatre romans : *Clair de Lune*, *Les Quatre Saisons à Bormes-les-Mimosas*, *Casse-Noisette* (policier) et *Promenade* (policier). En 2017, Sylvia a interviewé cinq techniciens de cinéma – dont quatre membres de la CST – pour le documentaire *L'Ombre de la lumière*.

■ PAULINE GIL (représentante adjointe)

Après des études en production et en assistantat de réalisation, Pauline a eu envie de donner encore plus de sens à son travail en reproduisant les valeurs et gestes écologiques qui rythment son quotidien sur les plateaux de tournage. Elle intègre alors le collectif Ecoprod en service civique en 2018. Cette même année elle est chargée de production responsable sur la série *L'Effondrement* diffusée sur Canal+ et occupe par la suite le poste de coordinatrice du collectif. Aujourd'hui elle préconise les bonnes pratiques Ecoprod et occupe le poste de chargée d'écoproduction sur des tournages tels que la série *Germinal* produite par Banijay Studios France, bientôt diffusée sur France TV.



DÉPARTEMENT IMAGE

■ FRANÇOISE NOYON ET THIERRY BEAUMEL (représentants de département)

Diplômée de l'Université Paris III, Françoise Noyon est chef opératrice, cadreuse et assistante opératrice. Elle a travaillé sur de nombreux films et téléfilms dont *Rendez-vous au tas de sable*, *Opération Corned Beef*, *Le Gone du Chaâba*, *Le Comte de Monte-Cristo*, *Nestor Burma*, *Le Tuteur*, *Père et Maire*... Elle est également intervenante dans des écoles de cinéma dont l'Institut International de l'Image et du Son (3IS), le Conservatoire Libre du Cinéma Français (CLCF), la Fémis. Elle rédige aussi des articles techniques dans la revue *Mediakwest*. Depuis 2007, elle est coreprésentante du département Image de la CST. Françoise se présente pour un nouveau mandat aux côtés de Thierry Beaumel.



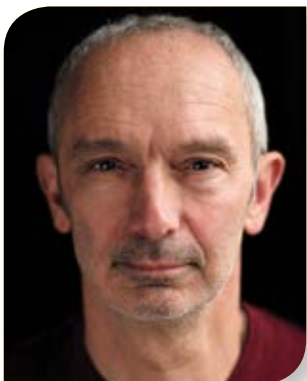
Diplômé de l'IDA, Thierry Beaumel est expert en postproduction image, consultant et formateur en Workflows. Thierry a notamment travaillé comme responsable de la fabrication numérique pour Mikros Image et les laboratoires Eclair. Il a supervisé la postproduction image de plus de 500 longs-métrages et séries TV 2K, 4K,



UHD, HDR. Depuis 2009, il est représentant du département image aux côtés de Françoise Noyon.

■ RÉMY CHEVRIN (représentant adjoint)

Diplômé de l'école Louis-Lumière, Rémy Chevrin a démarré sa carrière comme assistant opérateur auprès de Bruno Nyuffen et Darius Khondji. Au début des années 90, il passe comme chef opérateur d'abord dans le milieu de la publicité avant de se réorienter vers la fiction et le long-métrage. Il a



travaillé avec des réalisateurs comme Denis Dercourt, Radu Mihaileanu, François Dupeyron, Christophe Honoré ou encore Yvan Attal. Aujourd'hui, il oriente davantage son travail vers des films où la photographie prend tout son sens dans l'accompagnement du récit et des personnages.

■ AUDREY SAMSON (représentante adjointe)

Titulaire d'un BTS audiovisuel à Cifacom, Audrey Samson démarre sa carrière comme assistante étalonneuse en 2010 chez Digimage Cinéma. Elle a depuis travaillé sur de nombreux films comme *Au bout du conte* d'Agnès Jaoui, *Saint Laurent* de Bertrand Bonello ou plus récemment *Le Chant du loup* d'Antoine Baudry, *Inséparables* de Varante Soudjian ou encore la série TV *Mouche*.



■ FRANÇOIS-XAVIER LE RESTE (représentant adjoint)

Diplômé de 3IS, François-Xavier Le Reste a démarré sa carrière comme électricien puis comme chef électro avant de devenir chef opérateur en 2009. Il a travaillé sur trois séries TV et un long-métrage ainsi que pour de nombreuses publicités.



■ ADRIEN SAVARY (représentant adjoint)

Formé à l'école CinéCreatis dont il ressort diplômé en 2018, Adrien est un jeune touche-à-tout de talent. Il a démarré sa carrière comme second assistant caméra sur de nombreuses pubs, des clips et des courts-métrages, avant de devenir premier assistant caméra. Également directeur de la photographie, il a à cœur de pouvoir donner forme aux visions des réalisateurs. Nous lui souhaitons bienvenue au sein du département Image.



DÉPARTEMENT DÉCOR, COSTUMES ET ACCESSOIRES

■ VALÉRIE VALÉRO (représentante de département)

Valérie Valéro est chef décoratrice pour le cinéma et le spectacle vivant depuis plus de vingt ans. Après des études d'art à Lyon, elle obtient un diplôme national supérieur en enseignement plastique en section scénographie et décors de films, aux Arts Décoratifs de Nice, Villa Arson. Elle remporte le prix de peinture Gustave Adolphe Mossa en 1989. En 1991, elle assiste René Allio à la scénographie de la *Grande Galerie de l'Evolution* du Muséum National d'Histoire Naturelle. Elle crée les décors de cinq longs-métrages, cinq téléfilms, elle travaille comme assistante sur plus d'une vingtaine de productions avec notamment : Robert Guédiguian, Théo Angelopoulos, Lucas Belvaux, Robert Enrico, Eléonore Faucher, Caroline Huppert, Hiner Saleem, Christine François...



■ ALICE CAMBOURNAC (représentante de département)

Cheffe Costumière de cinéma, de fictions et de séries, Alice a débuté sur des films d'époque sous la direction de Bernadette Villard pour se diriger progressivement vers le costume contemporain. Investie activement depuis plusieurs années à l'Afcca dont elle est la présidente cette année, elle a à cœur de promouvoir la reconnaissance des métiers du costume, la préservation et la transmission des savoir-faire et d'œuvrer pour une plus grande solidarité collective. Elle a récemment collaboré avec Cedric Kahn (*La Prière, Fête de Famille*), Christian Duguay (*Tempête*), Rebecca Zlotowsky (*Les Sauvages*) ou encore Houda Benyamina (*Divines*).



■ MICHÈLE PEZZIN (représentante adjointe)

Diplômée de l'Ensatt en 1986, Michèle Pezzin a démarré sa carrière dans le théâtre avant de devenir cheffe costumière pour de nombreux films et

téléfilms. Récemment, elle a signé les costumes de *Simone, le voyage du siècle* d'Olivier Dahan et la série *Liaison* avec Vincent Cassel et Eva Green, actuellement disponible sur Apple TV+.

■ SIMON TRIC (représentant adjoint)

Formé à l'École des Arts Décoratifs de Genève en 1985 et titulaire d'un Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique aux Beaux-Arts de Lyon en 1991, Simon est également membre de l'Afap. Il a travaillé comme accessoiristes sur de nombreux films et téléfilms dont *Fumer fait tousser* et *Daaaaali !* de Quentin Dupieux. Il est également l'auteur de *Devenir accessoiriste de cinéma* publié aux éditions Eyrolles en 2014.



DÉPARTEMENT SON

■ MICHEL MONIER (représentant de département)

Diplômé de l'École Nationale Louis-Lumière et du Conservatoire National des Arts et Métiers (CNAM), Michel Monier a démarré sa carrière comme responsable technique pour Paris Studios Billancourt et Tele Europe puis consultant pour Dolby. Depuis 2016, il est consultant postproduction Cinema & TV. Michel se représente au poste de responsable du département Son aux côtés cette fois-ci d'Erwan Kerzanet et Christophe Henrotte.



■ ERWAN KERZANET (représentant de département)

Erwan Kerzanet étudie le son de manière transversale à l'École Nationale Supérieure Louis-Lumière (ENSL) dont il sort diplômé en 1997. Il continue ensuite ses études en effectuant une recherche sur la photographie documentaire en soutenant un DEA d'histoire de l'art à l'université Paris X Nanterre (*Lee Friedlander, The American Monument*). Erwan Kerzanet travaille



comme ingénieur du son auprès d'artistes français et internationaux parmi lesquels Leos Carax, Kiyoshi Kurosawa, Jacques Doillon, Amos Gitai, Karl Lagerfeld, Philippe Parreno ou Pietro Marcello. Il a été aux génériques de nombreux films, de *L'Afrance* d'Alain Gomis à *L'Envol* de Pietro Marcello en passant par *Annette* de Leos Carax ou encore *Rodin* de Jacques Doillon.

■ CHRISTOPHE HENROTTE (représentant adjoint)

Compositeur, ingénieur du son, mixeur, Christophe Henrotte est un homme aux multiples casquettes et talents. Depuis 1993, il est également président de Studio Maia notamment spécialisé dans le doublage, le mixage, la composition sonore ou le RCS. Il est également à l'origine du logiciel Vox Protect dont l'objectif est de renforcer la protection des témoins par un meilleur encryptage de leurs voix.



trise transversale de mon métier centré autour de la postproduction. Il participe à des productions (principalement en étalonnage et réalisation) et apporte son expertise en conseil et en formation. Il partage également ses compétences en tant que journaliste-rédacteur pour la presse spécialisée et comme modérateur pour des conférences.

■ GRÉGOIRE CUTZACH (représentant adjoint)

Après une quinzaine d'années à travailler en tant que monteur, Grégoire s'est reconverti dans l'informatique. Toujours au service de la postproduction, il travaille comme free-lance sur les questions de workflows AV, d'encodages et d'inter-échanges de timelines. Il milite activement pour la promotion et le développement des logiciels libres et la valorisation des communs.



DÉPARTEMENT POSTPRODUCTION

■ AUDREY KLEINCLAUS (représentante de département)

Diplômée de l'ENS en 2001, Audrey Kleinclaus a démarré sa carrière dans la postproduction comme chargée de projets VFX à l'EST (L'Étude et la Supervision des Trucages) puis chargée de projets postproduction pour Eclair. Depuis 2018, elle est chargée de postproduction chez M141.



■ MATHILDE MUYARD (représentante adjointe)

Chef monteuse depuis plus de vingt ans, Mathilde Muyard a démarré sa carrière comme assistante monteuse son et chef monteuse son, avant de se consacrer pleinement à l'image. Mathilde compte plus d'une trentaine de films à son actif. Elle a notamment travaillé avec des cinéastes comme Laurent Cantet (*Arthur Rambo*, *L'Atelier*), Pascale Ferran (*Bird People*, *Lady Chatterley*) Cédric Klapisch (*Riens du tout*), Arnaud Desplechin (*Comment je me suis disputé...*) ou encore Bruno Dumont (*L'Humanité*).



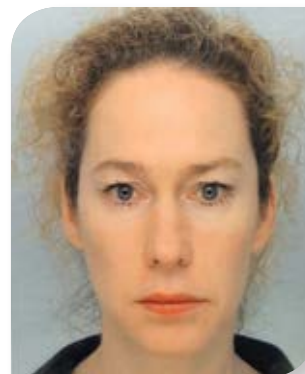
■ LOÏC GAGNANT (représentant de département)

Loïc a toujours eu pour passion l'exploration des facettes variées de la création audiovisuelle et des technologies donnant vie aux images et aux sons. Depuis 25 ans, il a renforcé une maî-



■ ANNE-SOPHIE HENRY CAVILLON (représentante adjointe)

Anne-Sophie est directrice de postproduction, et dans la postproduction depuis 2009. Avant cela, elle travaillait sur les tournages en mise en scène et en régie. Elle a toujours aimé la technique et trouve très intéressant de pouvoir partager les expériences de chacun pour avancer et améliorer la manière de faire.



DÉPARTEMENT IMMERSION/TEMPS RÉEL

■ ISAAC PARTOUCHE (représentant de département)

Isaac Partouche a démarré sa carrière dans la production virtuelle il y a près de trente ans. Son CV compte des films aussi prestigieux que *Troie* de Wolfgang Petersen ou encore *Rogue One* réalisé par Gareth Edwards. Il a fondé Solid Anim et est aujourd'hui vice-président Production Virtuelle chez Dark Matters.



■ MARC LOPATO (représentant de département)

Marc Lopato, travaille essentiellement en réalité virtuelle via son entreprise Diversion Cinema dont il est l'un des cofondateurs. Diversion Cinema travaille notamment pour des festivals prestigieux comme Cannes ou Venise. Ils produisent également des expériences immersives et ont développé un kit de réalité virtuelle prêt à l'emploi.



■ PIERRE-MARIE BOYÉ (représentant adjoint)

Après des études à l'École Normale Supérieure et une spécialisation dans le financement de l'innovation, Pierre-Marie rejoint le CNC pour gérer l'aide à l'innovation technologique (RIAM) et le crédit d'impôt international (C2I). En 2018, il rejoint l'aventure des Tontons Truqueurs en tant que directeur des productions.



■ JULIEN BERCY (représentant adjoint)

Julien Bercy est producteur exécutif dans le domaine de la réalité virtuelle. Il a démarré sa carrière comme régisseur puis a travaillé pour des producteurs d'expériences virtuelles. Il s'est spécialisé dans les expériences à 360° avant d'intégrer Small, une entité de MacGuff. Il rejoint Atlas V au printemps 2022.



DÉPARTEMENT DIFFUSION, DISTRIBUTION, EXPLOITATION

■ ALAIN SURMULET (responsable de département)

Directeur technique du cinéma Grand Mercure à Elbeuf et de Noé Cinémas, Alain Surmulet a intégré le groupe Noé Cinémas en 1992. Alain se représente pour le poste de responsable du département Diffusion, Distribution, Exploitation aux côtés de Chris Tirtaine.



■ CHRIS TIRTAINE (responsable de département)

Diplômé de l'Université Paris I, Chris Tirtaine a démarré sa carrière chez Polygram Film Entertainment. Il a notamment travaillé pour Technicolor et 20th Century Fox. Directeur technique chez Warner Bros, Chris se représente au poste de responsable du département Diffusion, Distribution, Exploitation aux côtés d'Alain Surmulet.



LES MÉTIERS À PRÉDOMINANCE FÉMININE

La nouvelle dynamique féministe mondiale et l'onde de choc #MeToo se répercute dans l'ensemble de la société. Le monde du cinéma et de l'audiovisuel n'y échappe pas. Dans nombre de métiers de ces secteurs, des structures, à l'image du collectif 50/50, dénoncent les inégalités de salaires ou revendiquent des adaptations favorisant une meilleure articulation entre carrières et maternité (Femmes à la caméra).

Du côté de l'association Les Scriptes Associées (LSA), l'enjeu se situe bien davantage dans la revalorisation d'un métier à prédominance féminine. La question avait été mise centralement à l'ordre du jour dans le cadre de la pandémie et du premier confinement, à propos d'autres métiers féminins, liés au soin à la personne, les premières de corvées, la plupart du temps invisibilisées.

Dans les années 1950, on parlait de « script-girl » ou de secrétaire de plateau. Elles étaient alors les seules femmes sur les plateaux : il y avait les habilleuses en loges, pour les costumes et les monteuses, en gants blancs, travaillant sur la pellicule en laboratoire. On considérait sans doute que les femmes étaient naturellement aptes à faire ces métiers – linge, minutie, secrétariat – tâches qui ne nécessiteraient donc pas de qualification. Ces trois métiers considérés comme féminins ont été dès le départ sous-valorisés financièrement. Depuis 2012, la nouvelle convention collective a réévalué leur rôle : ils passent « cadres » tandis que la référence au sexe a disparu et l'aspect artistique du métier est mis en avant. Cependant, les scriptes continuent d'occuper une « place subalterne par rapport aux chefs de poste dans la hiérarchie professionnelle et salariale. »⁽¹⁾

Aujourd'hui, la formation de scripte implique cinq ans d'études, notamment à la Fémis. Pourtant, les assistantes scriptes qui sortent de cette école sont placées au même niveau de rémunération que les « auxiliaires » de régie, des métiers qui ne demandent pas cette qualification. Le salaire des scriptes est donc inférieur à celui auquel elles pourraient prétendre du fait de leur qualification. Au quotidien, leur rémunération et la mise à disposition du matériel dont elles ont besoin fait souvent l'objet de négociations interindividuelles : une rémunération adaptée n'est jamais acquise. Et cette dévalorisation révèle le manque de reconnaissance du mé-



tier qui peut se traduire par une invisibilisation, voire le dénigrement de leur travail, ce qui ne manque pas de conduire à des formes de mésestime de soi et de mal-être au travail.

Pourtant leur rôle est essentiel sur le plateau, d'autant qu'avec le numérique les attendus du métier se sont reconfigurés. La souplesse qu'il génère et l'accumulation de la matière filmée implique une attention accrue de leur part pour l'établissement d'un regard global sur le film en construction, une mémoire essentielle à la construction du récit cinématographique. Il s'agit d'une responsabilité importante qui implique un stress conséquent, la plupart du temps peu pris en considération.

C'est pourquoi un dispositif d'enquête dont l'ambition est de souligner les contours du métier de scripte, dans une approche qualitative et quantitative, est actuellement élaboré pour rendre compte, non seulement de la qualification, de la technicité et des responsabilités qu'il induit, mais également des charges, physique et nerveuse, qu'il charrie.

Fanny Gallot



(1) Gwenaëlle Rot, « Noter pour ajuster. Le travail de la scripte sur un plateau de tournage », *Sociologie du travail*, Vol. 56 - n° 1 - 2014, 16-39.

LA CST AU 76^e FESTIVAL DE CANNES : LE SAVOIR-FAIRE ET LE FAIRE-SAVOIR

Depuis 1984, la CST met à disposition son savoir-faire, son équipe de permanents et ses outils pour assurer la direction technique des projections du Festival de Cannes. Chargée de préparer l'architecture technique et numérique des salles, elle encadre les projections de toutes les sélections du Festival, les projections du Marché du Film (Palais des Festivals et Gray d'Albion) et celles de la Semaine de la Critique (Miramar). Elle assure également la validation du réglage et le suivi technique des projections du Marché du Film en ville.

La CST coordonne l'ensemble des projectionnistes ainsi que les équipes et prestataires techniques du Festival de Cannes. Elle organise et supervise, pour la Sélection officielle, des répétitions nocturnes avec les réalisateurs et leurs équipes. Ses mires, ses logiciels d'expertise et de contrôle seront utilisés tout au long de la manifestation pour offrir au public une projection qui reflète la volonté artistique du réalisateur. Elle assure, en outre, une présence de contrôle lors de toutes les projections.

Sans technique, point de cinéma ! Depuis son incontournable pavillon, le « faire-savoir » de la technique cinématographique bat son plein. Situé au Village International Pantiero, le pavillon 217 est rythmé par de nombreux événements afin de rendre accessible le savoir-faire des techniciens.

Chaque jour, la CST vous propose de retrouver :
Le Club des Partenaires, Cannes Technique,
Les Après-Midis CST.

LE CLUB DES PARTENAIRES

Mise à l'honneur les industries techniques membres de la CST. Les partenaires viennent présenter leurs sociétés et leurs innovations dans un cadre convivial.

CANNES TECHNIQUE

Suite au succès de la première édition du rendez-vous Tech du Festival de Cannes, venez assister aux masterclass des experts et défricheurs du 7e art qui partageront les enjeux de leurs métiers et/ou les nouvelles technologies qui les accompagnent, toujours accessibles en direct sur internet.
Nouvel horaire : 10 h-11 h !

LES APRÈS-MIDIS CST

Une nouveauté cette année, la CST vous invite à de nouveaux échanges. Chaque après-midi, des ateliers et showrooms sont proposés par ses partenaires pour vous faire découvrir leurs outils. Et des prises de parole organisées par les départements de la CST vous présenteront leurs avancées.

Comme chaque année, les équipes techniques des films sont les bienvenues sur notre pavillon pour échanger, discuter ou simplement se détendre.

Avec son bar permanent et ses espaces terrasse ou salon, au fil des années, notre pavillon est devenu LE lieu de Cannes alliant la qualité des présentations à une ambiance festive et conviviale où la technique a toute sa place.

Découvrez dès à présent le programme, en page 68.

Sébastien Lefebvre



© Photo de Jack Garofalo
Paris Match/Scoop
Création graphique © Hartland Villa

CST

Cannes Technique

Animés par Alexia De Mari

Journaliste & Docteure en études
cinématographiques et audiovisuelles



Agnès Godard

Directrice de la Photographie - AFC



Mercredi 17 mai à 10h

Antoine Simkine

Directeur de l'innovation - DIGIFILM CORPORATION



Judi 18 mai à 10h

Yves Gringuillard

Senior Vice President Cinema Operations - DELUXE



Vendredi 19 mai à 10h

Bruno Corsini

Co-fondateur - PLATEAU VIRTUEL



Samedi 20 mai à 10h

Alissa Aubenque

Directrice des opérations - ECOPROD



Dimanche 21 mai à 10h

Anne Gibourg

Cheffe monteuse son



Lundi 22 mai à 10h

Guillaume Rachez

Head of Product - PERFECT MEMORY



Mardi 23 mai à 10h

Jack Aubert

Directeur des relations institutionnelles - AFDAS



Mercredi 24 mai à 10h

Quentin Jorquera

Directeur de la Photographie
Consultant en Production Virtuelle



Judi 25 mai à 10h

3DVF

Bellefaye!

Canon

crew united

La femis

Ficam

INNPOR

Lightyshare

MEDIAKWEST

PANAVISION

Satellifacts
Le premier spécialiste
de l'audiovisuel et du cinéma

2023

FESTIVAL DE CANNES
PARTENAIRE TECHNIQUE

VILLAGE INTERNATIONAL PANTIERO
PAVILLON 217 - ACCRÉDITATION OBLIGATOIRE

CANNES 2023 : L'ACTUALITÉ DES PARTENAIRES

CINEMECCANICA

Cinemeccanica France continue de promouvoir et installer les projecteurs Laser de Série 4 ainsi que les solutions rétrofit Laser RGB+ pour projecteur Série 2. Avec plus d'une centaine de projecteurs rétrofit installés, nous bénéficions d'un véritable retour d'expérience sur ce type de technologie.

Par ailleurs nous organisons régulièrement des essais et des démonstrations dans notre salle de projection bénéficiant de la projection Xénon, Laser Phosphore et Laser RGB+ sur notre toile d'écran mix (Clarus 1.7 – Blanc Mat et nacré 1.4). Cette installation est un véritable outil d'aide à la décision que nous mettons à disposition de nos clients et partenaires.

Cinemeccanica France poursuit son développement dans les Dom Tom avec l'ouverture récente du nouveau Multiplexe Ciné Grand Sud (Pierrefonds).

Ce complexe de dix salles basé à l'Île de la Réunion dispose notamment de deux très grandes salles Dolby Atmos 5 Voies en tri-amplification. Les projecteurs sont tous équipés de la technologie Laser.



FUJIFILM

■ Fujifilm vous retrouve lors du Festival de Cannes 2023

Reconnu pour la qualité de ses produits, présente sur toute la chaîne de l'image et toujours au cœur de l'innovation, Fujifilm met en avant plusieurs de ses activités de pointe dédiées à la saisie des images et leur restitution lors du Festival de Cannes.

Les optiques Fujinon : Une innovation constante au service des professionnels de l'image !

Depuis plus de 20 ans, à travers une gamme complète d'objectifs de cinéma <https://fujinoncinelens.com>,

Fujinon s'engage auprès des opérateurs du 7e art en leur proposant des solutions techniques du plus haut niveau. Pour répondre aux évolutions constantes du marché, Fujifilm a développé la gamme « Premista », une série d'objectifs aux performances exceptionnelles dédiée aux caméras équipées de capteurs grand format. Les caractéristiques optiques exclusives des trois zooms Fujinon Premista repoussent les limites jusqu'ici fixées à l'expression artistique des professionnels du cinéma et leur permettent d'aborder une large variété de situations.

La photo numérique : la polyvalence et la souplesse !

Année après année, les gammes d'appareils photo hybrides de la Série-X Fujifilm se développent et s'imposent comme des solutions pertinentes tant en photo qu'en vidéo (<https://fujifilm-x.com/fr/>). Adoptées par un nombre grandissant de professionnels, elles proposent des appareils toujours plus performants et polyvalents. Les derniers boîtiers capteur APS-C mis sur le marché par Fujifilm : le X-T5, le X-H2 et plus particulièrement le X-H2s, sont autant destinés aux professionnels exigeants de la photo qu'aux vidéastes les plus avertis. Associés aux objectifs Fujinon de la série MKX – de véritables zooms cinéma 4K S35 compacts et parfaitement adaptés aux pratiques émergentes, mobiles et souples, du cinéma indépendant – Fujifilm propose aujourd'hui une solution complète pour la réalisation de projets cinématographiques les plus divers.

Mais Fujifilm rend aussi accessible les images au grand format avec sa gamme GFX. Le GFX100S, intégrant un capteur 100Mpx stabilisés et l'AF à détection de phase, permet aux cinéastes de créer des séquences naturellement cinématographiques et d'enregistrer des films 4K/30ProRes en interne, riches en détail, dotées d'une faible profondeur de champ, une large plage dynamique même à haute sensibilité. Sans oublier, les simulations de film telles que l'Eterna, pellicule historique dans la production cinématographique, disponibles pour reproduire numériquement le légendaire rendu des films Fujifilm.



ECOPROD

■ Deuxième édition du prix Ecoprod à Cannes !

Pour la deuxième année consécutive, l'association Ecoprod remettra le Prix Ecoprod à un long-métrage présenté au Festival de Cannes, toutes compétitions et sélections confondues.

Parce qu'il véhicule des messages et façonne les représentations collectives, le cinéma a une responsabilité particulière dans la prise de conscience écologique. L'objectif est de montrer que créativité et démarche environnementale responsable ne sont absolument pas antinomiques : des films éco-produits sont sélectionnés dans les festivals les plus prestigieux, à Cannes notamment.

Depuis 2009, Ecoprod accompagne la transition écologique du secteur audiovisuel et cinématographique en les engageant dans des pratiques environnementales vertueuses et a vu éclore de belles initiatives qu'il est aujourd'hui temps de mettre en lumière ! Les changements de pratique sont en cours, accélérés par des politiques publiques ambitieuses, comme le Plan Action ! du CNC.

Aujourd'hui l'association Ecoprod compte plus de 260 entreprises adhérentes (diffuseurs, plateformes, sociétés de productions, institutions, écoles...). Ecoprod propose sur son site de nombreuses ressources et outils gratuits comme le Carbon'Clap, calculateur carbone, un label, des fiches pratiques, des études, un guide de l'éco-production, etc. Elle offre également un catalogue de formations à l'éco-production adaptées à différents profils et besoins.

De nombreux projets verront le jour en 2023 afin d'affiner et de multiplier les ressources mises à disposition des professionnels et des institutions :

■ **Le Carbon'Clap**, homologué par le CNC, va être relié à diverses plateformes pour faciliter la saisie des données visant à mesurer l'impact carbone des œuvres.

■ **Le Label Ecoprod**, déployé à large échelle, sera auditable par Afnor Certification dès juin.

■ **Le guide de l'animation éco-responsable** est en cours de création, en partenariat avec La Cartouch'Verte et de nombreux professionnels du secteur (AnimFrance, Auvergne In Motion et Magelis) et sera présenté à Annecy.

■ **Le guide de biodiversité**, élaboré en partenariat avec l'Iffcam - Institut Francophone de Formation au Cinéma Animalier et Audiens pour des tournages en milieux naturels responsables, sortira en juillet.

■ **L'étude d'impacts**, en partenariat avec plusieurs labos universitaires (dont l'Ircav) et l'Ademe, vise à estimer les impacts financiers, logistiques et environnementaux des démarches d'éco-production pour bâtir une stratégie sectorielle éclairée. Cette étude s'appuie sur de nombreux cas réels de productions éco-responsables : tout projet en prise de vue réelle (fiction, documentaire, flux ou publicité) peut y contribuer. L'étude sera présentée aux Assises de l'éco-production mi-décembre 2023.

■ **Le référentiel normatif** de production cinéma et audiovisuel responsable, coordonné par l'Afnor, initié par le CNC et le ministère de la Culture et auquel contribue Ecoprod

■ **Les formations** : Ecoprod travaille à étoffer et enrichir le catalogue des formations.

■ Et bien d'autres projets auxquels participent les adhérents d'Ecoprod à partir de groupes de travail dédiés.

2023 est d'ores et déjà une année riche pour accompagner et pousser les enjeux d'éco-production afin de limiter l'impact environnemental de l'industrie du rêve...

ecoprod

2AVI

L'entreprise 2AVI est un acteur clé dans l'industrie du cinéma depuis plus de trente ans, avec une expertise reconnue dans les avant-premières, les festivals de films, l'équipement des salles d'étalonnage et les solutions Led.

C'est pourquoi il est naturel de retrouver les équipes de 2AVI dans les coulisses du Palais des Festivals de Cannes qu'elles partagent avec les Partenaires Techniques du Festival International du Film, l'un des événements les plus prestigieux et les plus médiatisés du monde cinématographique.

2AVI offre une gamme de services de pointe pour les professionnels du cinéma, notamment des solutions de projection xénon ou laser et d'écrans Led haut de gamme, ainsi que les chaînes sonores.

2AVI est aussi une structure de services proposant la maintenance sur site ou en laboratoire, une salle blanche unique dans le secteur, ainsi qu'une offre d'étude et d'installation agrémentée de contrats de service et d'un NOC.

The logo for 2AVI features the number '2' in a large, bold, red font. To its right, the letters 'avi' are written in a smaller, grey, lowercase sans-serif font. The 'a' and 'i' are connected to the 'v', and the 'i' has a small red dot above it.

La taille humaine de 2AVI et la pure passion du cinéma partagée par toute l'équipe assurent d'une attention personnalisée à chaque projet et une volonté exacerbée d'atteindre l'excellence en tout point.

■ Harkness et Demospec offrent une Première Parisienne aux *Mousquetaires*

Harkness Screens, ou plus précisément sa filiale française Demospec Manufacturing, était en bonne compagnie ces derniers temps, à l'approche du 79^e Festival de Cannes.

Une des plus grandes sociétés d'équipement et de production cinématographique au monde, Pathé, a sélectionné un écran Harkness pour la première mondiale dans sa ville natale de Paris, du blockbuster français *Les Trois Mousquetaires : D'Artagnan* de Martin Bourboulon.

Le film de deux heures a été projeté sur un écran Matt White Harkness de 19,10 sur 8,70 mètres devant plus de 700 invités confortablement assis sur des sièges rouges lors d'un événement organisé dans le cadre magnifique de la Cour d'Honneur des Invalides.

Demospec, créée en 1953, fournit le Festival de Cannes depuis au moins 35 ans et l'industrie du cinéma français en général, avec des écrans de cinéma Harkness, depuis 2000. Demospec Manufacturing est basée à Amilly depuis 2011. Le partenariat a été le pionnier des toiles peintes de hautes qualités optiques à base aqueuse, fournissant une technologie d'écran durable et sûre pour les marchés européen et mondial.

La matière spécifique de l'écran Matt White (celle utilisée lors de la première des *Trois Mousquetaires*), ainsi que celle de ses écrans frères Perlux140 et PWT140, est conçue pour offrir aux cinéphiles l'expérience optique la plus pure.

Demospec et Harkness fournissent habituellement au Palais des Festivals de Cannes un écran de 20 x 9 m intégrant les outils de mesure et de calibration Qalif pour permettre un ajustement parfait du son et de l'image.

Mais ce sont les toiles 3D de Harkness Screens qui ont fait l'objet de discussions lors du 78^e Festival de Cannes. Les améliorations techniques permises par les revêtements ont été un sujet de dialogue fréquent sur le pavillon de la CST l'an passé.

Par exemple, la technologie Clarus XC est dotée d'une technologie de revêtement lisse de quatrième génération qui possède des propriétés spécifiques plus couramment observées dans

© Photo : DR



les écrans blancs. Cette technologie permet aux écrans Clarus XC de bénéficier d'angles de vision considérablement larges, d'une couleur et d'un contraste améliorés et d'une meilleure répartition de la lumière par rapport aux écrans argentés 3D traditionnels.

L'offre internationale d'écrans Harkness Demospec est complétée par un support technologique comprenant Qalif Spectro, le dernier outil d'étalonnage autonome de Harkness. Qalif Spectro est léger, portable et facile à utiliser avec toutes les sources lumineuses des projecteurs de cinéma, y compris les Laser RGB, Laser Phosphore, Lampes Xénon et UHP mercure.

Faisant partie de la gamme Qalif d'outils d'étalonnage et de création de rapports pour ingénieurs, il intègre un spectromètre prêt pour le laser à la pointe de l'industrie qui permet aux utilisateurs de visualiser des informations sur le spectre et la luminance en couleur sans avoir besoin d'un ordinateur portable, permettant la surveillance et l'optimisation de la qualité de la présentation.

En plus de Qalif Spectro, MyHarkness est une nouvelle plateforme collaborative basée sur le cloud qui permet aux opérateurs de cinéma de concevoir, spécifier et optimiser numériquement les écrans de cinéma, pour créer la meilleure expérience de visionnage possible pour les cinéphiles et d'évaluer les économies d'énergie optimales pour les opérateurs, en avant-projets.

Alors que l'industrie cinématographique européenne continue de reprendre pied, l'écran s'avère plus que jamais essentiel pour aider les exploitants de cinéma à mettre à niveau leurs offres de manière rentable.

Le directeur général de Demospec, Éric Martin, a déclaré : « Nous avons été ravis de fournir la toile pour un événement aussi prestigieux à l'approche du Festival de Cannes. »



harkness[®]
90 YEARS OF INNOVATION

TRANSPALUX

Le groupe Transpalux est le loueur français historique de matériel technique pour les tournages de films et de séries (projecteurs, caméras, machinerie, véhicules, groupes électrogènes).

Créé dans les années cinquante par Jésus Diaz, il est repris par son fils Didier Diaz en 1970, âgé d'à peine vingt ans à l'époque.

Passionné par le cinéma et les plateaux de tournage, celui-ci se lancera corps et âme dans cette aventure entrepreneuriale, pour faire de Transpalux l'un des principaux acteurs du secteur.

Cette proximité avec les plateaux et les équipes des tournages a façonné tout au long de ces soixante-dix années l'ADN de Transpalux : pour chaque tournage, quel qu'il soit, trouver la bonne solution éclairage, machinerie, caméra, véhicules ou énergie, en se tenant au plus près de la demande créative, technique, et financière. Et une fois cette solution identifiée, la mettre en œuvre en se tenant 24 h sur 24 à la disposition des clients. En langage Didier Diaz, cela se traduisait par la phrase quasi rituelle : « ne t'inquiètes pas, on est là et on va t'arranger ça... »

Un ADN incarné par les 120 collaborateurs du groupe, répartis sur la société Transpalux et ses six filiales. Trois d'entre elles sont implantées sur le site principal de Gennevilliers (Transpacam et Transpagriip), deux à Bagneux (Cicar et Cininter) et une à Verrières-le-Buisson (Lumex).

En sus du hub de Gennevilliers, Transpalux dispose également de huit agences en région (Lille, Lyon, Marseille, Bastia, Montpellier, Toulouse, Angoulême, et Dinan), d'une agence outremer (La Réunion), et d'une dixième à Bry-sur-Marne sur le site des Studios, dont Transpalux est également l'exploitant.

■ Un ADN tourné vers l'avenir

Innovation technique, par une veille permanente auprès des fabricants afin d'être toujours en mesure de proposer à nos clients les matériels les plus performants du moment.

Implication RSE, en explorant systématiquement toutes les pistes nous permettant d'aider nos clients à maîtriser les bilans carbone de leurs productions, et en ayant doté l'entreprise d'un code d'éthique couvrant l'ensemble des problématiques contemporaines de respect des personnes et de l'environnement.

Soutien aux productions émergentes, grâce à une compréhension personnalisée des spécificités de leurs projets.

Inscription dans les dynamiques régionales de développement de l'industrie cinématographique et audiovisuelle dans les territoires.

Participation aux travaux effectués par les organisations professionnelles et le CNC pour consolider en permanence le développement de la filière.

Un ADN qui continue plus que jamais d'être le socle de l'aventure Transpalux, aux côtés de celles et ceux qui façonnent au quotidien l'industrie cinématographique et audiovisuelle de notre pays.

Alain Rocca - Directeur Général



ZEISS

Fondé en 1846 à Iéna et siégeant à Oberkochen, en Allemagne, Zeiss est un acteur historique de l'image au cinéma. Depuis la création des premiers traitements optiques dans les années 1930 et celle du traitement T* Blue de ses Supreme Prime Radiance, en passant entre autres par les Superspeed T1.3, les Master Prime ou les Supreme Prime, les optiques de la marque accompagnent les créateurs d'images pour le grand écran depuis près d'un siècle. Dans la continuité de ce travail, Zeiss est également présent en postproduction à travers sa plate-forme CinCraft Mapper, qui propose aux artistes VFX de récupérer et exploiter facilement les caractéristiques de distorsion et de vignettage de ses optiques. Que ce soit pour le tracking caméra qui permet de recomposer et d'appliquer les mouvements de la caméra live aux images CGI ou pour le compositing qui allie les images live et les CGI, ces métadonnées optiques sont de plus en plus essentielles, y compris en prévisualisation et pour les tournages en studio à mur de Leds.

Nous serons heureux de vous présenter ce nouveau service à la postproduction sur le pavillon de la CST le lundi 22 mai !



L'ŒIL DES EXPERTS

Pour décerner les prix de l'artiste technicien et de la jeune technicienne, la CST a réuni deux jurys aussi éclectiques que complémentaires.

LES MEMBRES DU JURY 2023 DU PRIX DE L'ARTISTE-TECHNICIEN

■ LAETITIA MASSON Réalisatrice et scénariste

Fille d'enseignants cinéphiles, Laetitia Masson, originaire de Nancy, n'a que sept ans lorsqu'elle voit pour la première fois un film de Godard. Adolescente, elle suit à Paris des études de lettres et de cinéma, avant de s'inscrire à la Fémis en section « Lumière et cadre ». En 1996, elle réalise son premier long-métrage, *En avoir (ou pas)* pour lequel elle sera nommée au César de la meilleure première œuvre. Le reste de sa carrière alterne entre courts et longs-métrages avec des titres comme *A vendre*, *Love me*, *Pourquoi (pas) le Brésil* ou encore le téléfilm *Chevrolet* réalisé pour Arte. Son nouveau film, *Un hiver en été* dont la sortie est prévue cette année bénéficie d'un casting quatre étoiles avec entre autres Benjamin Biolay, Elodie Bouchez ou encore Nicolas Duvauchelle et Judith Chemla.



■ CHLOÉ CAMBOURNAC Cheffe décoratrice

Diplômée de l'Ensad-Paris, Chloé Cambournac a travaillé pendant quatre ans en tant que scénographe et costumière de théâtre. Emmenée par Guy-Claude François, son professeur et mentor aux Arts Déco, sur l'aventure du film *Le Pacte des loups*, de Christophe Gans, elle y découvre alors l'ensemble des acteurs qui travaillent à la création de l'environnement visuel d'un film, la force du travail d'équipe dans sa diversité, l'inventivité, la transmission et la recreation nécessaire à la conception et



la réalisation de décors de films. Après dix années d'assistantat, elle devient à son tour chef décoratrice. Elle a récemment collaboré avec Cédric Klapisch (*Deux moi*, 2019), Mounia Meddour (*Papicha*, 2019), Sebastian Schipper (*Roads*, 2018). Très investie dans l'Association de Décorateurs de Cinéma (ADC), elle travaille particulièrement sur les questions de diversité (au sein du collectif 50/50), d'éco-responsabilité (au sein du collectif Ecodéco), et sur la place du cinéma aujourd'hui (au sein de l'Académie des César).

■ Jean Minondo - Ingénieur du son

Mathématicien et musicien, formé à l'École Louis-Lumière et diplômé de l'Idhec en 1978, Jean Minondo a démarré sa carrière en 1988 avec le film *36 fillettes* de Catherine Breillat avec qui il collaborera jusqu'en 2002 avec *Sex is comedy*. Avec plus de cent films à son actif, il a travaillé avec des cinéastes aussi divers que Michel Deville, Albert Dupontel, Valérie Lemercier, Luc Besson, Jean-François Richet ou encore Michel Hazanavicius. Il remporte le César du meilleur son en 2009 pour le diptyque *Mesrine : L'ennemi public n° 1 / L'instinct de mort* réalisé par Jean-François Richet. En 2021, il est nommé au César du meilleur son pour son travail sur *Adieu les cons* d'Albert Dupontel. Depuis 2015, il exerce au sein d'American Zoetrope.



© Photos : DR

■ AGNÈS GODARD Directrice de la photographie

Agnès Godard a fait des études de journalisme avant de s'orienter vers le cinéma. Après avoir repris des études de cinéma à la faculté Censier, elle réussit le concours de l'Idhec dont elle sort diplômée en 1980. Elle débute comme assistante caméra aux côtés d'Henri Alekan ou de Robby Müller pour le film *Paris, Texas* de Wim Wenders. Elle devient rapidement cadreuse notamment sur *Les Allées du désir* de Wim Wenders avant de devenir cheffe-opératrice. Fidèle, elle travaille avec des cinéastes aussi prestigieux que Claire Denis, Catherine Corsini ou encore Erick Zonka. En 2001, elle obtient le César de la meilleure photographie pour *Beau Travail* de Claire Denis. Depuis 2012 et le passage au numérique, Agnès ne cesse d'expérimenter le support. Pour cela, elle décide de travailler sur les lumières additionnelles tout à la fois dans le champ de la caméra et hors-champ, afin de moduler les ambiances visuelles et de créer une approche totalement nouvelle de l'image. En parallèle de son activité professionnelle, Agnès Godard transmet son savoir-faire aux étudiants directeurs de la photographie en tant qu'intervenante, comme elle le fait régulièrement à la CinéFabrique, à La Fémis ou encore à l'École Cantonale des Arts de Lausanne (Écal).

► Comment appréhendez-vous votre rôle de juré pour le prix CST de l'artiste technicien ?

LAETITIA MASSON. Pour donner corps à une idée, une émotion, une impression, au cinéma, il faut passer par la technique. Donc le dialogue avec les techniciens qui accompagnent un réalisateur est essentiel. Et quand je parle de « technicien », je parle de son savoir-faire, mais aussi de sa personnalité, de son humanité, de sa sensibilité. Donc regarder les films de Cannes en imaginant le travail, et l'échange entre le metteur en scène et les « artistes techniciens » de son équipe, pour les valoriser, me semble un angle très naturel et fondamental.

CHLOË CAMBOURNAC. C'est un grand honneur et une grosse pression que de visionner l'ensemble des films en compétition officielle du Festival ! Il nous faudra nous préparer à ce marathon, et tenir la distance ! Au-delà de la reconnaissance du talent d'un artiste technicien, ce prix est aussi un engagement collectif pour valoriser le travail de la création et aider, à notre niveau, à la diffusion du film auprès du public.

JEAN MINONDO. Je suis très honoré de faire partie de ce jury de la CST. Je me propose d'aborder chaque film avec une curiosité de spectateur « normal », disons grand public, puis d'en analyser ses attraits, et ses réussites à la loupe technique.

AGNÈS GODDARD. L'intitulé de ce prix de la CST de « l'artiste-technicien » m'engage à y participer



avec joie et sérieux puisque la perspective est de désigner l'excellence d'un travail spécifique d'un ou une technicienne, voire d'une équipe, à l'intérieur d'un film et de partager cette expérience avec les autres membres du jury.

► Qu'est-ce qui sera déterminant dans vos choix en tant que juré pour ce prix ?

L.M. Je n'ai jamais pensé en termes de prix, pour moi il n'y a pas de « meilleur » mais je crois qu'on peut « primer » une alliance vraiment créative entre un metteur en scène et ses techniciens, valoriser un film dans lequel le travail de l'image et du son est vraiment juste par rapport au sujet. Pas forcément des images ou des sons spectaculaires, mais en tout cas impressionnants, sensibles, qui nous transportent vraiment dans une émotion précise et forte.

C.C. Préférences esthétiques, enjeux éthiques et politiques, moyens pour nous plonger dans cette immersion sensorielle, il nous faudra nous pencher sur chaque aspect du film, et surtout... débattre ! J'attends avec impatience nos échanges que j'espère drôles et fructueux.

J.M. Je tiens à déceler le brio d'un résultat technique qui porte un film, ou en tout cas qui lui apporte un support ou un moteur, qui contribuera à faire de ce film un film remarquable, en prenant garde à ne pas tomber dans le trivial, ni se laisser charmer par l'esbroufe.

A.G. L'admiration pour l'accomplissement – sensible – d'un ou d'une technicienne à épouser le film – son sujet – aux côtés d'un réalisateur ou d'une réalisatrice.

► Le prix célèbre le technicien en tant qu'artiste, quelle place occupe l'artisanat dans votre vie professionnelle ?

L.M. Je me sens moi-même un artisan. J'aime le travail concret du cinéma, le combat avec le réel, donc aussi avec la technique, pour atteindre une forme de transcendance, de poésie, alors que tout peut à tout moment basculer dans le trivial, dans l'ordinaire, si on se trompe de choix.

C.C. Le cinéma célébré à Cannes est pluriel, riche de tous ses formats. Chaque film doit son existence à la prise de risque, à chaque niveau de l'échelle,

de ceux et celles qui l'ont rêvé, y ont cru, et l'ont fabriqué. Il réside dans ce désir quelque chose de la page blanche qu'il faut remplir, ensemble, pour lui donner, dans la durée de ses plans, corps et âme. C'est une expérience unique, collective, transversale, qu'il faut protéger : de cet artisanat naissent les œuvres et les auteurs, dans la durée.

J.M. Dans mon métier de preneur de son, on a toujours recours à beaucoup de matériel, très sophistiqué, on pourrait penser que l'on est plutôt dans un secteur industriel : mais en fait non. Pour assurer une bonne prise de son, en tout cas, celle qui convient à la scène à tourner, j'« oublie » le matériel ; dans ma perspective de prise de son, j'envisage le décor de la scène dans son ensemble, avec les intentions de découpage, les valeurs de plans, les déplacements de comédiens, la teneur des dialogues, le décodage des paroles du metteur en scène : c'est un travail artisanal, il s'agit de façonner un objet sonore, comme une glaise à pétrir ou une pièce de bois à sculpter ; puis on déclenche les machines, sophistiquées donc, mais il n'est pas rare qu'on leur torde le cou, pour obtenir un résultat inédit, qui n'est pas forcément répertorié dans leur notice, et on essaye, on modifie toujours pour du mieux, on trafique, on fait des trucs et des machins, on cache des micros, on piège des objets, on FABRIQUE.

A.G. Il y a d'un côté matière à exercer un savoir technique et de l'autre, non moins important, la force de la conviction, la foi ou l'intuition, autres dénominations à mon sens de l'artisanat, de la collaboration. C'est ce qui induit que chaque film est unique et singulier.

► Quelle est votre actualité ?

L.M. Je suis en train de finir une mini-série pour Arte adaptée d'un roman de DOA qui s'appelle *Citoyens clandestins* et je prépare un long-métrage produit par Julie Salvador. C'est un portrait de femme qui s'appellera *To be (or not to be)*.

C.C. Ce printemps, sont sortis le film de Clément Cogitore, *Goutte d'Or*, produit par Kazak Films, ainsi que le film *Houria* de Mounia Meddour, produit par High Sea et The Ink Connexion, dont j'ai pu réaliser les décors. Nous sommes actuellement en préparation d'un second long-métrage qui se tournera prochainement à Marseille. Et je participe à des groupes



de réflexion sur l'avenir du cinéma, sur les raisons qui nous poussent à nous engager dans ces aventures folles que sont les films : quoi d'autre que partager avec le public la beauté de tous les cinémas.

J.M. Après le long-métrage d'Albert Dupontel intitulé *Second Tour*, avec Cécile de France, et dont la sortie est prévue en octobre prochain, j'ai participé à un documentaire en quatre volets de Stan Neumann pour Arte, *Le Temps des paysans*, j'ai également assuré quelques interventions au Conservatoire Libre du Cinéma Français, le CLCF, puis fait le son direct du téléfilm de Sandrine Veysset, *La Joie de vivre*, avec Géraldine Pailhas et Jonathan Zaccà. Je viens tout juste de terminer le premier long-métrage de Jean-Baptiste Saurel, *Zénithal*, chez Kazak Productions.

A.G. Dans l'immédiat je m'apprête à faire les finitions d'un film dont le tournage s'est terminé en janvier et j'accompagne trois étudiants de la section Image de l'Ecole Cantonale de Lausanne dans leurs travaux de fin d'étude, tournage et mémoire.

UN SOUTIEN PRESTIGIEUX POUR LES PRIX DE LA CST

Après Raymond Depardon et Carole Bellaïche en 2021 et 2022, c'est au tour de la photographe Sylvie Lancrenon de soutenir les prix de la CST. Elle remettra une photo issue de sa collection personnelle aux lauréats lors de la cérémonie de remise des prix.

La carrière de **SYLVIE LANCRENON** débute à l'âge de dix-huit ans sur un plateau de tournage de Claude Lelouch. Elle a collaboré pendant une dizaine d'années en tant que photographe de plateau avec des réalisateurs tels que Jean Becker ou Pascal Thomas. Des liens tissés avec les acteurs, elle développe un travail intimiste qu'elle poursuit avec les médias *Elle*, *Marie Claire*, *Glamour*, *Crash Magazine*. Sa production est constituée de photographies de beauté, de mode, portraits de personnalités. Elle est également auteur de campagnes publicitaires pour Mauboussin et Mixa.

► Pourquoi avoir accepté de soutenir les prix de la CST ?

SYLVIE LANCRENON. J'ai démarré ma carrière comme photographe de plateau en travaillant avec des cinéastes et acteurs aussi prestigieux que Claude Lelouch, Jean Becker ou encore Louis de Funès. J'ai toujours eu beaucoup d'affection pour ces familles de cinéma et l'ambiance qui régnait sur les plateaux et que j'ai eu du mal à quitter. Je me souviendrai toujours de ma première rencontre avec Claude Lelouch, caméra à l'épaule. Encore aujourd'hui, je reste marquée par cette image car elle incarne un cinéma que j'admire.

► **Le prix célèbre un technicien ou une technicienne en tant qu'artiste, quelle place occupe l'artisanat dans votre vie professionnelle ?**

S.L. L'artisanat est essentiel, la ligne qui le sépare de l'art est fine. J'ai l'habitude de travailler avec des encadreurs comme Cirad travaillant le bois, les matériaux pour mieux mettre en valeur les photos. De même que je travaille toujours avec le même tireur qui me comprend et m'accompagne dans le travail de la chromie et du choix du papier, deux aspects essentiels ! J'ai besoin d'être éblouie et en ce sens, les experts qui m'accompagnent font partie du processus. Comme sur un plateau de cinéma, il est primordial d'être bien entouré. Par ailleurs, lorsque je travaille en numérique, j'ai toujours à mes côtés un assistant qui a une expertise très technique et qui peut ainsi m'aider à mettre en lumière et à aboutir une photo.

► **Qu'est-ce qui a justifié votre choix concernant la photographie qui sera remise aux lauréats ?**

S.L. J'ai choisi deux photos représentant « les coulisses », ces moments intimes et volés que l'on peut retrouver aussi bien sur un shooting que sur un plateau de tournage. Les techniciens sont souvent dans l'ombre, j'aime mettre en lumière leur intimité, leur expertise. La première des photos que j'ai choisie met en scène Isabelle Huppert au théâtre de l'Odéon et la seconde met en scène Vincent Lindon et Valérie Lemerrier au studio Daylight à Paris avant le shooting en préparation Hair & Make Up. Chacune rend éternel une mise en scène, un tournage, un shooting.

PRIX DE LA JEUNE TECHNICIENNE DE CINÉMA : UN JURY DE CHOIX !

Le jury du Prix de la jeune technicienne de cinéma est composé de Martine Barraqué-Curie et Mario Tommasini.

Monteuse de profession, **MARTINE BARRAQUÉ-CURIE** a longtemps collaboré avec François Truffaut des *Deux Anglaises* et le *Continent* en 1971 à *Vivement Dimanche* en 1983. Elle a également travaillé avec d'autres grands noms du cinéma français parmi lesquels Robert Hossein (*Les Misérables*), Alexandre Arcady (*Le Grand Pardon 1&2, Pour Sacha*) ou encore Robert Enrico (*La Révolution française*).

Cinéphile dès la première heure, **MARIO TOMMASINI** commence à travailler à Nancy comme contrôleur, caissier et assistant dans un cinéma indépendant. En 1983, il entre chez Gaumont à Paris puis obtient son premier poste de direction en 1987 à Mulhouse. En 1996, il gère les deux complexes d'Amiens et en juin 1998, il est muté à Toulouse pour



prendre la direction du nouveau multiplexe de La-bège et de ses quarante salariés. C'est en 2005 qu'il rejoint la Normandie, d'abord en tant que directeur du Gaumont Grand Quevilly (seize salles), du Gaumont République du centre-ville (sept salles) et du Pathé Docks 76. En 2015, Mario Tommasini prend la direction des cinémas Pathé Lingostière et Pathé Masséna à Nice. En 2018, il ouvre le Pathé Gare du Sud, toujours à Nice.

► **Pour la troisième année consécutive, la CST remet le prix de la jeune artiste technicienne, qu'est-ce que cela vous inspire ?**

MARTINE BARRAQUÉ-CURIE. C'est une reconnaissance bien méritée. Qu'elle soit jeune et femme ne modifie en rien les qualités d'un travail artistique et technique. Le talent n'a pas de sexe !

MARIO TOMMASINI. Pour moi, la CST accompagne avec le prix de la jeune technicienne, une talent en devenir qui avec cette récompense honorifique et symbolique sera un encouragement pour la suite de sa carrière.

► **Qu'est-ce qui sera déterminant dans vos choix en tant que juré ?**

M.B-C. Que ce soit l'image, le décor ou le son je veillerai à ce que la qualité soit en osmose avec la vision du réalisateur ou de la réalisatrice.

M.T. Seront déterminants dans mes choix : la créativité, la curiosité et la générosité.

Propos recueillis par Ilan Ferry



© Photos : DR

DOSSIER NOS CÉRÉMONIES

Sensible et d'une pudeur exemplaire, le très joli *Nos cérémonies* de Simon Rieth (en salles depuis le 3 mai 2023) emmène le cinéma de genre vers des cimes inattendues. Son équipe technique nous explique les secrets de fabrication de ce film atypique.

À LA CROISÉE DES GENRES : ENTRETIEN AVEC MARINE ATLAN, CHEFFE OPÉRATRICE IMAGE DE NOS CÉRÉMONIES

Pour retranscrire visuellement ses idées, le réalisateur Simon Rieth pouvait compter sur le savoir-faire de Marine Atlan, cheffe opératrice Image et réalisatrice. Une collaboration inédite qui a fait des étincelles.

► Pourriez-vous vous présenter ?

MARINE ATLAN. Je m'appelle Marine Atlan, je suis cheffe opératrice et aussi réalisatrice. Je suis sortie de La Fémis en 2015 et avant j'avais fait un BTS Audiovisuel à Boulogne. J'ai toujours eu à cœur d'accompagner des réalisateurs et réalisatrices qui ont des envies de cinéma assez fortes et radicales.

► Cela signifie que sur les films que vous avez réalisés, vous occupiez aussi la fonction de cheffe opératrice ?

M.A. Cela dépend. J'ai réalisé deux moyens-métrages ; le premier était mon film de fin d'études de la Fémis, donc je m'occupais de l'image. Sur le second, j'ai partagé cette tâche avec Benoît Bouthors, qui a été mon chef électro pendant plusieurs années et qui est également réalisateur. Sur mon

premier long-métrage que je prépare actuellement, je travaillerai en binôme sur l'image avec Pierre Mazoyer qui m'accompagne très souvent à l'étalonnage et notamment sur *Nos cérémonies*. L'idée c'est de signer l'image à deux, c'est-à-dire cadrer quand j'en ai envie et me relayer quand je dois m'occuper de la direction d'acteurs. Cette conception collaborative s'inscrit dans un désir d'entrer dans la mise en scène par le cadre, mais une nécessité aussi de dialogue, d'échange. Et puis il y a certains moments, notamment des plans qui vont demander une technicité qui n'est pas dépendante de l'acteur, j'ai besoin de quelqu'un qui assurera le relais. J'aime discuter, collaborer et in fine laisser plus de place à quelqu'un qui apportera aussi sa vision de l'image.

► Il est arrivé que ces visions entrent en conflit ?

M.A. Non, ça ne m'est pas arrivé. En tant que cheffe opératrice, j'ai plusieurs fois travaillé avec des couples ou des duos de réalisateurs. Cela m'a permis de voir comment pouvait fonctionner la dialectique dans le processus de fabrication. Je trouve toujours ça intéressant d'être face à une autre individualité, une sensibilité différente, cela force aussi à formuler son désir à l'image ou ailleurs, ça ne peut qu'être enrichissant. Je me suis toujours entouré de collaborateurs et collaboratrices sur du long terme. Je trouve fondamentale cette fidélité, cela place une confiance, un lien fort.

► Comment êtes-vous arrivée sur *Nos cérémonies* ?

M.A. J'avais déjà travaillé avec la productrice du film, Inès Daïen Dasi, sur un court-métrage appelé *Les Démons de Dorothy* réalisé par Alexis Langlois. Elle connaissait mon travail et m'a proposé de rencontrer Simon Rieth qui cherchait un chef opérateur pour son premier long-métrage, *Nos cérémonies*.

► Comment s'est passée la première rencontre avec Simon Rieth ?

M.A. Assez bien, j'ai montré à Simon des références visuelles pour le film et il était très enthousiaste. On s'est revus plusieurs fois avant d'acter notre collaboration. Le choix du chef opérateur était pour lui un choix très important dans la mesure où il avait



© Photo : The Jokers Films

des désirs formels très précis. Aussi je lui expliquai que, quelle que soit la personne qu'il allait choisir comme chef opérateur, c'était lui qui allait impulser l'image du film. Je pense que cette phrase l'a beaucoup rassuré.

► Quelles ont été ces références visuelles que vous lui avez montrées ?

M.A. Nous avons très vite parlé de Gus Van Sant. Je lui ai également parlé d'un photographe australien, Bill Henson, pour son travail sur la matière et les couleurs. Très rapidement, Simon m'a fait comprendre qu'il voulait que *Nos cérémonies* soit un film de couleurs et de contrastes. C'est pourquoi ses références étaient souvent issues du cinéma américain et allaient de Gus Van Sant à Steven Spielberg en passant par Larry Clark. De mon côté, je pensais à *The Master* de Paul Thomas Anderson pour tout ce qui concernait le rapport aux contrastes et aux couleurs.

► En lisant le scénario aviez-vous d'emblée identifié des problématiques particulières en termes de traitement d'image ?

M.A. J'avais déjà vu tous les courts-métrages de Simon avant de lire le scénario de *Nos cérémonies*. Je connais son travail depuis des années. J'ai vu, dans le scénario de *Nos cérémonies*, une continuité de son moyen-métrage, *Feu mes frères*, que j'avais beaucoup aimé. J'ai tout de suite pensé à la question du temps, comment le film allait se déployer dans sa temporalité. J'ai compris cette volonté d'étirer les choses, de faire venir le genre fantastique petit à petit, tout en ayant une direction d'acteurs assez naturaliste, réaliste. Quand je suis arrivée sur le film, Simon avait déjà beaucoup de choses en tête, c'était très concret. Il avait une première version du découpage technique très précise et déjà storyboardé certaines scènes, notamment celle de la pendaison. À la lecture du scénario, je me suis surtout posé la question du rythme et de comment confronter le naturalisme des dialogues avec la force et la puissance du film de genre. J'ai essayé de travailler le film par strates.

► Le traitement des peaux à l'image est-il entré dans votre réflexion ?

M.A. C'est venu dans la continuité de notre réflexion sur la couleur. Nous voulions faire un film généreux en termes d'expérience sensitive. Je savais qu'il y aurait beaucoup d'extérieurs jours, ça allait être un film d'été, écrasé par la chaleur. Forcément les peaux allaient réagir à cela. J'ai fait des essais pour tourner en Alexa Mini. J'ai voulu voir comment on pouvait travailler la couleur, c'est pourquoi j'ai fait beaucoup de sous-expositions avec une sensibilité assez haute de 1 600 Iso. Je me suis rendu compte que c'était en posant bas que les peaux

réagissaient le plus, étaient plus riches en termes de nuances et de couleurs. Plus les couleurs sont denses, plus elles peuvent être saturées. Le fait de sous-exposer a amené une granularité qui me plaisait. Nous sommes partis de là pour travailler les peaux, nous avons également essayé de ne pas les lisser, de garder leurs défauts. Les personnages sont des adolescents ayant des couleurs de peaux très différentes, il fallait gérer ça, laisser vivre dans les plans ces carnations de peaux très différentes.

► Le film contient de nombreux plans-séquences. Y en a-t-il eu un plus compliqué à tourner qu'un autre ?

M.A. Le plan-séquence de la fête n'a pas forcément été le plus difficile à tourner, mais c'est celui qui a demandé le plus de temps. On a fait six à sept prises en une nuit de tournage. Nous ne voulions pas que la caméra soit dans la frénésie de la fête, on voulait qu'elle soit indépendante de l'énergie des comédiens. On devait sentir un malaise. Nous nous sommes inspirés d'un plan-séquence des *Harmonies Werckmeister* de Bela Tarr dans laquelle la caméra essaie de reproduire un mouvement général très lent. Pour ce plan, nous ne voulions pas utiliser de steadicam car il aurait été impossible de demeurer fixe quand nous le désirions. Nous voulions donner l'impression de poids, d'une inertie. Il y avait toute une chorégraphie à trouver, ce qui nous a demandé du temps. C'est un plan qui a demandé une énorme présence de la part de tous les techniciens.

► Quel matériel avez-vous utilisé ?

M.A. J'ai utilisé l'Alexa Mini. Pour ce qui est des optiques, nous tournions en anamorphique, j'ai opté pour des optiques Atlas Orion couplées à un zoom Canon K35 anamorphique.

► Qu'est-ce qui a justifié ces choix ?

M.A. Comme il y avait beaucoup de plans séquences et donc de distances différentes des acteurs par rapport à la caméra, il nous fallait des optiques qui aient un minimum de point assez proches,



© Photo : The Jokers Films

© Photo : Xavier Lambours



ce qui est rare en anamorphique. Il fallait que les optiques tiennent sur un steadicam. J'ai aimé dans les Orion leurs notes assez douces, rondes, veloutées, qui donnent quelque chose de presque romantique à l'image. Le zoom K35 a beaucoup d'aberrations, il a un vrai caractère qui m'intéressait pour déplacer le film vers le cinéma de genre. C'était un moyen esthétique d'amener de l'étrangeté dans l'image.

► Avec quel autre chef de poste avez-vous le plus collaboré sur ce film ?

M.A. Ce film étant très techniquement très exigeant pour tous, il y a eu un vrai travail collaboratif. Nous avons fait beaucoup de réunions, que ce soit avec Guilhem Domerca, l'ingénieur du son, ou Margaux Memain, la cheffe décoratrice. Nous avons beaucoup parlé couleurs, échangé des références avec Margaux. Margaux a superbement retravaillé même les extérieurs. Nous avons également beaucoup échangé avec la cheffe costumière Charlotte Richard pour amener des couleurs très saturées dans les plans. Les costumes du film ont une esthétique très marquée avec des couleurs très contemporaines. Ça a été un film où la direction artistique et l'exigence technique nous a tous demandé une grande collaboration.

► Quelle est votre actualité ?

M.A. Je prépare actuellement le premier long-métrage d'Alexis Langlois, *Les Reines du drame*. Je vais ensuite tourner *L'Engloutie* de Louise Hémon dont c'est également le premier long-métrage. Parallèlement, je termine l'écriture de mon premier long-métrage, *La Gradiva*. Je vais également m'atteler à l'étalonnage du film *Le ravissement* d'Iris Kaltenböck en compétition à la Semaine de la Critique.

TROMPE L'ŒIL : ENTRETIEN AVEC MARGAUX MEMAIN, CHEFFE DÉCORATRICE DE NOS CÉRÉMONIES

Nos cérémonies est un film en trompe-l'œil à plus d'un titre. Margaux Memain, cheffe décoratrice, nous explique pourquoi.

► Quel est votre parcours ?

MARGAUX MEMAIN. Les arts manuels et le dessin en particulier m'ont passionnée dès l'enfance. J'ai commencé par un BEP métiers de la mode avec pour objectif le métier de costumière, mais il me manquait quelque chose, je cherchais encore dans quelle voie artistique me diriger. Après un stage professionnel au Maroc en peinture décorative, je décide d'entamer un cursus en apprentissage dans le bâtiment pour assurer la qualité de mon travail. Diplôme en poche, je me forme en peinture décorative chez les Compagnons où j'apprends les imitations et fausses matières ainsi que le trompe-l'œil. Je m'installe par la suite à Bruxelles et étudie à l'Institut Supérieur de Peinture Van Der

Kelen afin de perfectionner toutes ces techniques

(perspectives, trompe-l'œil, histoire de l'art, imitations et fausses matières).

En sortant de l'école, j'ai une proposition professionnelle à New York où, pendant deux années, j'ai pu mettre en pratique toutes ces techniques sur des chantiers prestigieux pour plusieurs entreprises de décors. À mon retour en France,

je me lance en free-lance sur différents chantiers (décoration d'intérieur,

peinture décorative, et créations déco diverses...). En parallèle, je tente d'entrer dans le décor de cinéma. J'intègre une équipe déco sur le film *Diane a les épaules* de Fabien Gorgeart avec pour chef décorateur Cyril Gomez Mathieu. J'ai ensuite très vite enchaîné sur des courts-métrages, puis sur mon premier long-métrage en tant que cheffe décoratrice sur *La Nuée* de Just Phillipot. Ce film fait partie de l'un de mes meilleurs souvenirs.

► Comment êtes-vous arrivée sur *Nos cérémonies* ?

M.M. J'avais rencontré auparavant la directrice de production Diane Weber lors d'une rencontre de professionnels du cinéma et elle avait entendu parler de mon travail. Elle m'a alors appelée pour me mettre en relation avec Simon. Après ma lecture de scénario, les premiers échanges avec Simon ont été très fluides et c'est souvent signe d'une collaboration bénéfique.



► Quelles ont été vos problématiques en termes de décors sur ce film ?

M.M. Pour la scène de pendaison, les branches de l'arbre du jardin étaient beaucoup trop hautes et mal « axées ». Nous avons donc dû créer une fausse branche pouvant supporter le poids du comédien. L'autre problématique a été pour « les empreintes » et en particulier la séquence où Tony se transforme en rocher. Nous avons créé la sculpture en atelier ainsi que les premiers jus de peinture avec l'aide de photos que j'avais effectuées lors des repérages. Il nous fallait évidemment retravailler cette sculpture sur place. L'accès sur ce décor était vraiment compliqué. Nous avons une bonne demi-heure de marche, la plupart du temps dans le sable avec notre matériel et la roulante. Nous étions contraints de travailler en marée descendante, nous devions donc être rapides et efficaces dans notre travail et que tout soit parfait pour l'installation le jour J.

► Combien de temps les repérages ont-ils duré ?

M.M. Les repérages ont duré trois jours. Simon avait déjà pré-repéré les décors extérieurs. Le repéreur nous a proposé différentes maisons à distance. Avec Simon, il y en avait une qui avait retenu notre attention en particulier. Les repérages ont donc confirmé notre intuition, nous étions convaincus, c'était bien cette maison qui raconterait l'histoire.

► Quel décor a été le plus difficile à construire ou trouver ? Pourquoi ?

M.M. Toute la partie du film située sur la falaise était difficile à tourner. Outre le fait que les accès étaient compliqués, nous étions également en zone protégée, ce qui nous demandait de redoubler de vigilance.

► Pouvez-vous nous parler de la maison qui sert de décor principal au film ?

M.M. Simon souhaitait associer ses souvenirs d'enfant et de vacances d'été à cette maison. Ayant moi-même passé mes vacances d'enfant un peu plus haut sur la côte Atlantique, j'ai dû aussi

© Photo : DR



m'inspirer de mes souvenirs de la maison de mes grands-parents. En l'occurrence, nos différentes références artistiques correspondaient plutôt bien. Au moment de l'enfance, il devait y avoir une perte de repères temporels et quelque chose d'énigmatique dans cette maison. Ce qui, par la suite, lors du retour des frères après de nombreuses années, nous amenait à quelque chose de fantomatique, une ambiance assez lourde et une impression de temps suspendu portant les stigmates du temps passé.

► On parle beaucoup d'économie circulaire concernant particulièrement les décors, était-ce le cas ici ? Quid de l'éco-responsabilité sur le tournage ?

M.M. On fait évidemment toujours le maximum. Tout d'abord, nous avons pour habitude de faire de la location ou pour les achats, nous n'utilisons du neuf qu'en cas de nécessité. Généralement, en fin de tournage, les choses qui ne sont pas récupérées partent en don à des associations. Pour ce film, nous avons beaucoup travaillé avec Emmaüs. On essaie aussi de travailler avec des entreprises locales. C'était le cas ici, nous avons travaillé avec de nombreuses entreprises locales, dont un producteur de fleurs. Pour toutes les scènes dans la forêt, nous devons créer un décor féérique/magique, nous avons peint du lierre mort en atelier avec des effets vert, bleu et nacré. On humidifiait aussi tous nos décors en milieu naturel afin de donner de la brillance. Nous avons aussi travaillé avec de la paille biodégradable à base de cellulose de plantes.

► Comment le tournage à Royan s'est-il déroulé ?

M.M. Le tournage à Royan s'est plutôt bien passé. Nous avons commencé le tournage dans la maison par la partie « présent », au moment où les deux frères reviennent dans la maison de leur enfance. Cette première partie était plus « lourde »



© Photo : The Jokers Films

au niveau de l'atmosphère. La maison devait être comme suspendue dans le temps. Il y avait un côté un peu glacial, mortuaire qui régnait. Pendant que l'équipe tournait les extérieurs sur Royan, nous remettions la maison en état pour la partie dans le passé durant l'enfance où la maison était « vivante et entretenue ».

► **Pouvez-vous nous parler de votre collaboration avec la cheffe opératrice Marine Atlan ? Avec quel(le)chef(fe) de poste avez-vous travaillé le plus étroitement ?**

M.M. La collaboration avec Marine Atlan a été très importante. Marine, Simon et moi, échangeons énormément lors de la préparation autour des différents mood boards, références artistiques ou les références de lumières. Petit à petit, nous avons resserré l'étau. Marine a une façon bien à elle de mettre en lumière les décors. Elle les sublime et les rendus à l'image sont sublimes. J'ai aussi beaucoup été en lien avec la cheffe costumière, Charlotte Richard, avec qui nous échangeons également sur la colorimétrie des décors et des costumes. Il y a aussi ma première assistante, Alicia Bellot, avec qui j'ai l'habitude de travailler. Tout est très fluide dans notre méthode de travail et dans la façon de nous comprendre, c'est ma meilleure alliée.

► **Que reprenez-vous de votre expérience sur ce film ?**

M.M. C'était une très belle expérience avec une équipe jeune, très professionnelle et avec une disposition d'esprit inclinant à la compréhension et à l'indulgence envers autrui. Ce qui est d'autant plus appréciable sur un film au budget modeste. Il y avait plusieurs défis à relever et c'est ce qui nous fait vibrer à chaque fois. Nous sommes plutôt heureux des résultats sur ce film.



© Photos : DR

ANCER LE COSTUME DANS LE QUOTIDIEN : ENTRETIEN AVEC CHARLOTTE RICHARD, COSTUMIÈRE DU FILM *NOS CÉRÉMONIES*

Comment caractériser les personnages par l'entremise du costume ? C'est ce que nous explique Charlotte Richard, costumière du film *Nos cérémonies*

► **Comment êtes-vous arrivée sur le film ?**

CHARLOTTE RICHARD. Je venais de terminer le film d'Antony Caset dont la direction de production était assurée par Diane Weber, qui avait commencé à préparer *Nos Cérémonies*. J'avais déjà vu les précédents courts-métrages de Simon, j'aimais son travail, nous en avions discuté et c'est comme ça que le lien s'est fait.



► **Qu'aviez-vous pensé de ses courts-métrages ?**

C.R. J'aime son univers qui flirte entre le fantastique et le réel, et son parti-pris d'ancrer les personnages dans un univers esthétique très fort et assumé.

► **Quelle a été votre première réaction quand vous avez lu le scénario de *Nos cérémonies* ?**

C.R. J'ai beaucoup aimé cette relation d'amour-haine entre les deux personnages principaux, j'ai aimé cette ambiguïté et la complexité de leurs sentiments. Le fait que les deux comédiens principaux soient vraiment frères et réalisent leurs propres cascades, cela amène un point d'ancrage réaliste intéressant au milieu du pattern surnaturel du film.

► **Aviez-vous déjà identifié des problématiques de costumes en lisant le scénario ?**

C.R. On a forcément des images qui viennent lorsqu'on lit le scénario, nous en avons beaucoup discuté avec Simon pour les faire coïncider avec les enjeux du film. *Nos cérémonies* contient beaucoup de cascades et d'effets spéciaux. Je vois ces problématiques comme des challenges, chaque film en a, elles sont souvent différentes et riches.

► **Combien de temps le temps de préparation a-t-il duré ?**

C.R. Environ un mois et demi, cela a été très rapide et intense. Il fallait trouver le compromis entre l'artistique et la technique, c'est-à-dire de désigner des costumes qui fonctionnent tout en étant adaptés aux différentes contraintes de tournage comme les cascades, la chaleur et les effets spéciaux.

► En quoi vos discussions avec Simon Rieth, le réalisateur, ont-elles consisté ?

C.R. On a beaucoup échangé sur des références visuelles comme des photos d'artistes, des films, et des images glanées sur les réseaux. Au début de la prépa nous sommes allés chez Simon et Raymond, ils m'ont ouvert leurs dressings, il faut savoir qu'ils aiment beaucoup la mode et ils ont chacun un univers personnel assez fort, même si nous n'avons pas tout gardé, leur ADN a influencé celui de leur personnage.

► Quelles étaient vos références ?

C.R. Je me suis basé sur les films de Larry Clark qui traitent de l'adolescence avec beaucoup de sensualité et une approche presque documentaire. Nous voulions que les adolescents ressemblent à des adolescents, mais sans gommer le costume comme dans certains films d'auteur avec une esthétique naturaliste. Comme pour une plante sur le point d'éclore, on a fixé ce point d'épanouissement à son top, on souhaitait une jeunesse flamboyante, et que les costumes y contribuent. J'ai aussi regardé les tendances, les marques, des influenceurs, des rappeurs. Aussi, à la façon d'un jeu vidéo, nous avons attribué des couleurs et des matières aux personnages que l'on a gardés de l'enfance à l'adolescence.

► Vous avez fait des croquis ?

C.R. Seulement pour les personnages de samouraïs qu'on voit au début du film.

► Le film ne donne pas vraiment de repère temporel, cela-t-il été une difficulté ?

C.R. Non, au contraire, le film est ancré dans un genre d'été sans fin, en dehors du temps, cela a contribué à donner un côté solaire et chimérique aux personnages.

► Avec quel autre chef de poste avez-vous le plus travaillé ?

C.R. La cheffe décoratrice Margaux Memain. Je pense notamment à cette scène où l'on voit le per-

© Photo : The Jokers Films



sonnage de Simon de dos se taper la tête contre un mur, je voulais que ses costumes renvoient aux motifs du papier peint, comme un canevas, nous avons travaillé ensemble le rapport des motifs et des couleurs pour créer du lyrisme sur cette séquence qui est assez sombre.

► Combien de costumes ont été créés ?

C.R. Nous avons fait beaucoup de silhouettes pour les deux frères, en fonction des décors et des chorégraphies, ce qui est assez inhabituel, et très intéressant à faire esthétiquement.

► L'économie circulaire, la récupération fait partie des enjeux majeurs dans le milieu du costume, cela a-t-il été le cas sur ce film ?

C.R. Oui, d'une certaine façon, le fait de chiner des pièces dans différentes friperies, ou en ligne sur les sites dédiés de seconde main. Lorsque l'on a préparé le film on était en plein dans les différentes vagues de covid, les boutiques fermaient et ouvraient, on ne pouvait pas fonctionner comme dans une préparation classique. Alors nous avons aussi trouvé des stocks d'ami.e.s costumier.e.s, fait des partenariats avec plusieurs marques, il fallait trouver des astuces pour pouvoir concevoir les costumes sans les boutiques qui étaient fermées.

► Quelle est votre actualité ?

C.R. Je termine actuellement le long métrage *Zénithal* de Jean-Baptiste Saurel produit par Kazak Production. C'est une comédie déjantée, fantastique et engagée, qui promet d'être assez incroyable ! Je vais ensuite démarrer la préparation de *Gabriel Veyre* de Javier Rebollo qui raconte, sous une forme comico-dramatique, les débuts du cinématographe et l'amitié entre Gabriel Veyre le chef opérateur des frères Lumière et le sultan du Maroc Moulay Abd el-Aziz. C'est un film situé au début du XX^e siècle qui sera tourné en pellicule 35 millimètres au Maroc. Avec de bons challenges en perspective ! Et aujourd'hui nous avons eu la bonne nouvelle de la sélection de *Vincent doit mourir* de Stephan Castang en séance spéciale à la Semaine de la Critique.



© Photo : The Jokers Films

L'ÉPURE DANS LE SON : ENTRETIEN AVEC GUILHEM DOMERCQ,

INGÉNIEUR SON DE *NOS CÉRÉMONIES*

Passer du naturalisme au fantastique par le truchement du son, c'est le défi brillamment relevé par Guilhem Domercq, ingénieur du son sur *Nos cérémonies*.

► Quelle a été votre formation ?

GUILHEM DOMERCQ. J'ai fait en 2012 un BTS audiovisuel option métiers du son au Lycée Henri Martin de Saint-Quentin. J'ai ensuite suivi une licence 3 de cinéma à Paris 1 Panthéon-Sorbonne, avant de rejoindre en 2015 le Diplôme Ingénierie Sonore de l'INA en spécialité production et postproduction.

► Comment êtes-vous arrivé sur ce projet ?

G.D. Je travaille régulièrement avec Simon Rieth depuis notre rencontre à l'université en 2014, je suis donc arrivé sur ce projet dans la continuité de notre collaboration. *Nos Cérémonies* est mon sixième projet à ses côtés.

► En quoi vos discussions avec le réalisateur, en termes de traitement du son, ont-elles consisté ? Quelles étaient ses références ? Quelles étaient les vôtres ?

G.D. Les discussions ont commencé tôt, environ deux ans avant le tournage. J'ai également visionné des vidéos de casting ou assisté à des répétitions, ainsi qu'aux repérages. La mise en scène de Simon est millimétrée, il dessine ou photographie ses plans et chacun recèle une idée de ce qu'on interprétera au tournage. Une partie du travail a été de préparer le découpage technique et choisir le dispositif de prise de son adapté pour cha-

cun des plans-séquences qui composent le film. On évoque également les sons du scénario, on pense la manière de les capter ou les fabriquer. Il me partage sa connaissance et son attachement à l'environnement sonore de Royan, ville dans laquelle il a passé beaucoup de temps en vacances étant enfant. Notre travail trouve ensuite son prolongement en montage-son. Simon a pour références des cinéastes comme Claire Denis, Larry Clark, Gus Van Sant ou Bruno Dumont. Leurs films, que j'ai découverts à la fac, ont des identités sonores très fortes et identifiables. Nos références sont des films comme *Hors Satan* de Bruno Dumont, *Gerry* de Gus Van Sant ou *Mysterious Skin* de Gregg Araki.

► Vous travaillez avec Simon Rieth depuis son premier court-métrage, comment votre relation de travail a-t-elle évolué ?

G.D. On a beaucoup appris en même temps, en expérimentant des choses au fil des projets, que ce soit en tournage ou en postproduction. La spatialisation, la création sonore, l'exploration de la dynamique audio, le travail des très basses fréquences... Ses films ont une diversité formelle qui s'y prête, allant de l'image de fiction à l'image documentaire, en passant par l'archive ou l'animation. En tant que technicien, c'est une chance de travailler avec un réalisateur aussi créatif, curieux et investi dans la création de ses bandes-son. Son imaginaire nous permet d'explorer de larges champs sonores avec envie et exigence. Ce qui a évolué, c'est aussi l'équipe. J'ai parfois travaillé seul au son sur certains de ses courts-métrages, mais on cherche également à s'entourer. Pour *Nos cérémonies*, nous étions six au total dans l'équipe son et chacun a beaucoup apporté. J'étais très heureux de pouvoir partager cette expérience.

► *Nos cérémonies* est un film à la croisée des genres qui intègre le fantastique par petites touches et de manière poétique, comment cela se traduit-il en termes de travail sur le son ?

G.D. Dès le début du film, ce sont les décors et leurs éléments qui permettent d'ouvrir la voie du naturalisme vers le fantastique : la mer et le vent ne laissent aucun répit aux personnages. Et puis le fantastique naît progressivement dans les zones d'ombre de l'environnement sonore naturaliste, dans ce qui devient violent et hostile. Cela se met en place à toutes les étapes de fabrication, et particulièrement à partir du montage son. C'est quelque chose que l'on travaille depuis longtemps avec Simon. On essaie de créer des ambiances qui évoluent et se lient au récit. On utilise aussi des sons de la nature pour générer une matière sonore plus abstraite. Dans le film, le hors-champ est à l'origine de prati-



© Photos : DR

quement tout ce qui est merveilleux ou fantastique. C'est une zone extraordinaire de liberté et de création dans le travail du son. Le bruitage a également eu un rôle central pour établir cette passerelle. Avec la bruiteuse Marie Mazière, nous avons cherché des textures rares et particulières pour créer de l'étrangeté ou amplifier la violence de certaines séquences.

► Quel matériel avez-vous utilisé durant le tournage ?

G.D. J'ai utilisé un Cantar X3, avec des HF Sennheiser, AudioLimited et Wisycom. J'avais une série de micros Sennheiser MKH, un Sanken CS3e et des capsules DPA 4060. Pour les prises de son stéréo, nous avons utilisé un LCR Sennheiser et un grand couple AB Schoeps omnidirectionnel que j'utilisais parfois en dispositif multicanal. J'utilisais un second enregistreur pour tourner rapidement de longues ambiances en parallèle du tournage, surtout en extérieur. Toutes les ambiances utilisées dans le film ont été enregistrées sur les décors.

► Il y a un gros travail sur le sound design, pouvez-vous nous en parler ?

G.D. Simon fait lui-même de la création sonore depuis ses tout premiers films, et lors d'une réunion avec l'équipe de postproduction-son, nous avons évoqué notre envie de créer des sons originaux, comme des nappes, à la frontière entre le drone et la musique concrète. Simon Apostolou, le mixeur du film, nous a alors prêté un synthétiseur drone analogique, le Soma Lyra-8, qui permet de générer des sons mono étranges à partir de huit oscillateurs. On l'a essayé avant le début du montage-son et cela plaisait beaucoup à Simon, il a appris à s'en servir. On envoyait directement les sons générés dans des plug-in, principalement des GRM Tools, pour créer de la matière brute, rugueuse, profonde et spatialisée en 5.1. On a essayé d'autres synthétiseurs midi, mais la combinaison Lyra-GRM Tools s'est imposée pendant tout le montage-son, et a donné une couleur particulière au film. On faisait de longues sessions d'improvisation qu'on enregistrait sur Pro Tools, et dont on conservait seulement quelques moments. Sur certaines séquences, on a enregistré en direct, à l'image, et on a parfois gardé ce rythme au montage final.

© Photo : The Jokers Films



► La maison d'enfance des deux jeunes frères agit un peu comme une bulle acoustique où tout devient caisse de résonance, comment avez-vous travaillé cela ?

G.D. C'est la première fois que Simon filme des dialogues en intérieur. Il avait jusqu'à présent plutôt tendance à filmer des espaces naturels vastes et sauvages. Pour la maison, qui est un décor récurrent du film, nous avons souhaité conserver la belle résonance que présentaient ses pièces principales – l'entrée, le salon, les couloirs – car dans le scénario il s'agit d'une maison à moitié vide, désertée par un déménagement express, laissée en décrépitude depuis des années. L'acoustique du lieu elle-même racontait beaucoup cela.

Et au contraire, pour la chambre à l'étage, qui dans le film est une pièce de deuil et de recueillement, nous avons eu l'idée d'un son mat, étouffé, très sobre. Nous avons essayé de traiter l'acoustique au maximum, en collaboration avec l'équipe déco, pour obtenir ce contraste. Ces idées d'enjeux narratifs autour de l'acoustique de la maison ont subsisté tout au long de la fabrication du film et ont demandé du travail jusqu'au mixage.

Un dimanche de grand vent, je suis retourné dans la maison pour enregistrer les vents qui la traversaient. Simon est venu avec moi, on a passé l'après-midi à écouter la maison. Au montage, cela nous a permis de la faire exister et évoluer entre les deux époques du film, de lui donner une âme et une consistance. On a également enregistré des sons violents, percussifs, en cognant des meubles, en jetant des objets par terre. C'était instinctif, on ne savait pas encore dans quel but on faisait ça, mais ces sons qui portaient l'empreinte du lieu nous ont été très utiles par la suite.



© Photo : DR



© Photo : Guillhem Domercq

► **Une scène a-t-elle présenté plus de challenge qu'une autre en termes de son ?**

G.D. On a tourné un long plan-séquence au steadicam à 360 ° sur la plage avec six personnages, avec beaucoup de vent et d'improvisation, et sans aucun micro HF sur les comédiens : la perche était le seul point d'écoute, et elle guidait intuitivement toute l'équipe qui travaillait au casque. Le travail de la perche sur ce tournage, effectué par Elisha Albert, était étroitement lié à la mise en scène. Nous étions d'accord pour nous dire que, dans une séquence collective, bruyante et en mouvement perpétuel, ce qu'on ne peut pas entendre, il ne faut pas essayer de l'entendre. On a cherché à enregistrer une parole pure dont la distinction et l'information ne sont pas les critères principaux.

► **Pouvez-vous nous parler de votre travail avec le monteur son Armin Reiland ?**

G.D. Armin, qui a monté les directs et enregistré les bruitages, a apporté une écoute neuve, et a fait beaucoup de propositions pertinentes. Il était important pour moi de travailler avec quelqu'un qui puisse s'approprier le son direct sans l'attachement lié au tournage. Il a été un collaborateur précieux.

► **Pouvez-vous nous parler du mixage ?**

G.D. Le mixage a été fait par Simon Apostolou qui a parfaitement compris l'univers de Simon Rieth pour y apporter son expérience et sa sensibilité. Il a su aller dans le sens esthétique du montage son, mais il a également donné au film des directions nouvelles et une cohérence sonore remarquable. J'ai pu suivre le mixage et c'était un bonheur de pouvoir aller si loin, d'accompagner Simon et de développer les idées du film au maximum. Le film passe par des moments sonores très riches et se termine aussi dans une grande simplicité : le dernier plan c'est la perche seule, en mono.

► **Comment définiriez-vous Nos cérémonies en quelques mots ?**

G.D. C'est l'histoire d'un lien fraternel et d'un secret entre deux frères. Ce film questionne mon rapport à la nostalgie de l'enfance, à la famille, à l'amour et à ce qu'il y a d'éternel dans ces notions. Il explore aussi les thèmes développés dans les précédents projets de Simon : l'adolescence, les souvenirs, le passage à l'âge adulte, les fantômes ou encore la mort. C'est pour cela qu'il me touche autant.

► **Quelle est votre actualité ?**

G.D. Je travaille actuellement sur le montage-son du premier long-métrage d'Iris Kaltenböck qui s'appelle *Le Ravissement*, et dont j'ai également fait la prise de son. C'est un très beau film sur l'amitié et la maternité. Il sera présenté en compétition à la Semaine de la Critique du Festival de Cannes 2023.

MONTER L'ONIRIQUE : ENTRETIEN AVEC GUILLAUME LILLO, MONTEUR DE NOS CÉRÉMONIES

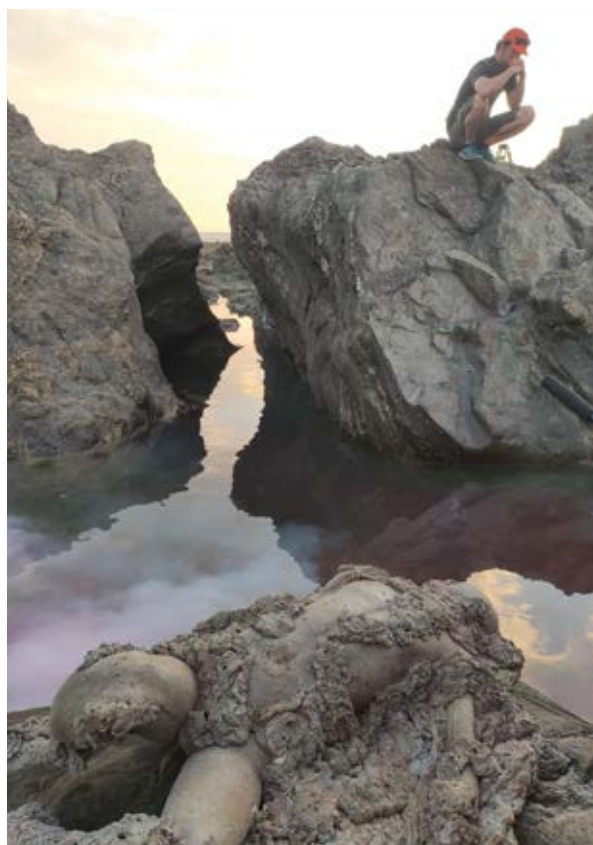
Pour son premier long-métrage, Simon Rieth a décidé de passer la main pour le montage. Une collaboration inédite et enrichissante pour le monteur Guillaume Lillo.

► **Quelle a été votre formation ?**

G.L. Après un BTS audiovisuel en montage et post-production à Cannes, puis une licence professionnelle en réalisation et montage au département Satis de l'Université de Provence, j'ai étudié l'histoire du cinéma à la Sorbonne. J'ai fait des films institutionnels pendant deux ans avant d'entrer à la Fémis, en département montage, où j'ai été diplômé en 2015.

► **Comment êtes-vous arrivé sur ce projet ?**

GUILLAUME LILLO. À l'origine, Simon voulait monter le film lui-même. Nous nous sommes rencontrés pendant la préparation, quand la question s'est posée de solliciter un consultant pour l'accompagner au montage. A l'issue du tournage, il a monté un premier bout-à-bout, fidèle au découpage qu'il avait imaginé. Nous nous sommes vite rendus compte que le film se trouverait ailleurs alors il m'a dit « vas-y », j'ai pris la souris et je ne l'ai plus quittée.



© Photo : DR

► **Quelle a été votre première réaction en lisant le scénario ?**

G.L. Je l'ai trouvé très beau et énigmatique. Simon m'intriguait. Je connaissais ses courts-métrages, leur étrangeté, mais cette fois, le récit était plus narratif. J'ai compris que la complexité serait investie dans la mise en scène. Simon, c'est un formaliste.

► **Quelles problématiques en termes de montage avez-vous pu identifier à ce stade ?**

G.L. Le scénario comportait nombre de séquences oniriques. Plus un scénario recèle d'idées visuelles, comme c'était le cas, plus c'est exaltant, mais je savais qu'on favoriserait la trajectoire des personnages. C'était surtout le découpage qui semblait vertigineux. Une majorité de plans-séquences avec des comédiens inexpérimentés. Simon avait confiance dans son dispositif, il avait beaucoup répété, mais je l'encourageais, pendant le tournage, à s'offrir des alternatives.

► **Combien de temps le montage a-t-il duré ?**

G.L. Quatorze semaines. C'était confortable et nous avons pu essayer des tas de choses pour tomber au plus juste. La singularité du film fait sa force et nous ne tenions pas à le dénaturer. Être radical et grand public à la fois, c'était un défi à relever.

► **Une scène plus compliquée à monter qu'une autre ? Pourquoi ?**

G.L. Je pense à la scène de la bagarre entre les frères. C'est une scène-clé et il fallait être très rigoureux dans le choix des répliques et le jeu des acteurs. Il y avait quelque chose à trouver entre le champ/contrechamp de la dispute et le plan chorégraphié de la bagarre. Nous nous sommes appuyés sur une musique, mais ça tranchait trop, comme « un film dans le film ». Finalement, c'est en asséchant que la violence a surgi.

► **Vous êtes également scénariste et réalisateur, dans quelle mesure cette double casquette vous permet-elle de mieux appréhender la narration par le prisme du montage ?**

G.L. Je dirais que c'est le montage qui me permet de mieux appréhender la narration quand j'écris et réalise. L'expérience du montage représente un atout considérable dans l'élaboration d'un récit. Le monteur sait ce dont il aura besoin. Il sait aussi à quelles difficultés il sera confronté et il peut essayer de les prévenir dès l'écriture. Quand je monte un film, une grande partie du travail consiste à emmener le réalisateur dans la voie de l'ellipse.

► **Que pouvez-vous nous dire sur votre collaboration avec la cheffe opératrice Marine Atlan ?**

G.L. J'aime beaucoup travailler avec Marine. Ses



films sont très sensibles et délicats. En mêlant la fiction et, dans une moindre mesure, le tournage documentaire, il y a toujours une réalité à recomposer au montage. Pour choisir la meilleure direction à prendre, nous faisons des plans de montage à l'écrit. C'est une étape très stimulante.

► **Que retenir de cette première collaboration avec Simon Rieth ?**

G.L. Ça a été une première collaboration très heureuse. L'échange était vif et enthousiaste. Simon m'a très vite accordé sa confiance et sa passion me portait. Nous avons beaucoup appris l'un de l'autre.

► **Comment définir *Nos cérémonies* en quelques mots ?**

G.L. C'est une proposition de film très inventive, qui regorge d'idées de cinéma. Un film d'auteur singulier et accessible à la fois. L'amour fraternel est un thème universel, mais son traitement fantastique est novateur.

► **Quelle est votre actualité ?**

G.L. Je suis actuellement en résidence à la Casa de Velázquez, à Madrid, où je travaille à l'écriture de mon premier long-métrage, *Une longue distance*, un film hybride, produit par Le Refuge Films. Mais je reste ouvert aux propositions de montage.

Propos recueillis par Ilan Ferry



© Photo : Xavier Lambours

DÉMYSTIFIONS UN PEU L'IA

CHATGPT, MIDJOURNEY... ET SI NOUS DÉMYSTIFIONS L'IA ?

Qui n'a pas vu passer ces images, générées par « l'intelligence artificielle » (IA), qui rejoignent désormais les chatons sur les réseaux sociaux ? A l'autre extrémité du spectre artistique, certaines de ces créations co-crées par les algorithmes sont parvenues à gagner des concours, comme ce fut le cas en 2022 à la Colorado State Fair¹ et plus récemment lors du prestigieux Sony World Photography Awards 2023². Qui n'a pas encore testé ChatGPT, cet agent conversationnel qui semble avoir réponse à tout. Et qu'on le veuille ou non, ces IA s'installent dans notre quotidien : lorsque nous faisons une recherche vocale, lorsque nous trions nos photos selon les visages, ou lorsque nous suivons les recommandations de notre service de SVOD.

Pour nous, professionnels de l'image animée et du son à l'image, cela soulève de nombreuses questions tant les applications semblent nombreuses, et concernent toute la chaîne de valeurs. Les plus anxieux et les plus enthousiastes évoquent volontiers un changement de paradigme. C'est pourquoi nous vous proposons de découvrir à travers une suite d'articles, plusieurs utilisations réussies de l'IA dans des processus de création et de fabrication.

Mais avant d'entrer dans ces applications, nous voulions comprendre, au moins un peu, comment cela fonctionne... Nous nous sommes rapprochés de Louis Laborelli, ingénieur de recherche en IA depuis plus de vingt ans à l'INA, afin de vulgariser certains concepts du fonctionnement d'une intelligence artificielle : après une courte définition, nous expliquerons l'apprentissage profond et, plus précisément, ferons une ouverture sur la génération d'images.

■ Quelques définitions

L'Observatoire Européen de l'Audiovisuel, dans sa publication L'Intelligence artificielle dans le secteur audiovisuel³ de 2020 nous propose deux définitions complémentaires de l'IA :

- L'intelligence artificielle est l'« intelligence » dont font preuve les machines ou tout autre logiciel ou technologie lorsqu'ils effectuent une tâche⁴.
- L'IA est un domaine de recherche en informatique qui tente de comprendre l'essence de l'intelligence et de créer des machines intelligentes qui raisonnent et répondent en simulant l'intelligence humaine.

En tant qu'outil, il s'agit donc de logiciels dont le comportement tend à imiter l'intelligence humaine, en se basant sur des algorithmes plus ou moins complexes. Dans le domaine du jeu vidéo, on utilise ce terme pour le comportement de simples agents automates, comme ceux qui sont utilisés depuis des décennies pour piloter les déplacements d'objets selon la position d'un joueur. Cela peut être bien plus complexe comme les Deep Fakes, ces vidéos où le visage d'une personne a été remplacé par celui d'une autre, comme celui de Tom Cruise⁵.

Nous connaissons un développement accéléré de l'IA depuis les années 2010 sous l'effet de plusieurs facteurs :

- l'accroissement des capacités de calcul, notamment via les GPU ;
- la capacité de stockage et d'accès à d'immenses quantités de données ;
- l'apparition de réseaux d'apprentissage profond (RNP), qui sont des réseaux de neurones artificiels (RNA) composés de plusieurs couches de traitement.

■ Les bases du fonctionnement d'un réseau de neurones

Copiant le cerveau biologique humain, l'élément de base de l'IA est le neurone. Ce neurone artificiel essaie de modéliser mathématiquement le fonctionnement du neurone biologique. Chaque neurone va effectuer un calcul en trois étapes :

- une somme pondérée des valeurs qui lui sont fournies en entrée :

$$\text{Somme} = w_1 * x_1 + w_2 * x_2 + \dots + w_n * x_n$$

Dans le monde de la vidéo, on pourrait facilement utiliser des neurones pour calculer la transformation de type RGB vers YUV, qui est linéaire. Avec trois neurones, chacun recevant un vecteur à trois composantes (R, G et B), on pourrait produire les trois composantes de la sortie Y, U et V, obtenus par une somme pondérée.

1. <https://www.arts-in-the-city.com/2022/09/07/une-ia-secoue-le-monde-de-l-art-en-remportant-un-concours/>

2. <https://loeildelaphotographie.com/fr/sony-world-photo-awards-2023-le-debut-du-cauchemar/>

3. <https://rm.coe.int/iris-special-2-2020fr-l-intelligence-artificielle-dans-le-secteur-audiovisuel/1680a11e0c>

4. Russell, S. et Norvig, P., *Artificial intelligence : a modern approach*, Pearson.

5. <https://usbeketrica.com/fr/article/un-deepfake-presque-parfait-de-tom-cruise-debarque-sur-tiktok>

- l'ajout d'un biais, ou seuil, qui est une valeur utilisée entre autre pour ajuster la sensibilité du neurone à l'entrée ;

- puis une fonction non-linéaire. On peut citer la fonction ReLu, qui se contente de remplacer les valeurs d'entrée négatives par zéro, et qui est souvent utilisée. Cette seconde fonction est aussi appelée fonction d'activation, puisqu'elle permet d'activer ou de désactiver l'activité du neurone (si la sortie est nulle, le neurone n'a pas d'activité).

▷ **Schéma 1.**

Un neurone va donc produire une valeur scalaire (un nombre) à partir d'un vecteur d'entrée (un groupe de nombres).

Apprentissage automatique

Pour cette conversion RGB vers YUV, on pourrait aussi configurer un réseau de neurones artificiels pour qu'il trouve lui-même les bonnes matrices à appliquer, par apprentissage automatique. En présentant un certain nombre de couples (RGB, YUV) on pourrait retrouver les poids de cette matrice de conversion, ce qui serait un simple d'apprentissage linéaire. À chaque traitement, le réseau compare

son résultat à la valeur attendue, afin d'ajuster ses paramètres de fonctions affines (les poids) jusqu'à converger vers les valeurs appropriées.

Apprentissage profond, ou deep learning en anglais

Le neurone, par l'effet de sa fonction non-linéaire, va pouvoir aller plus loin que ces simples transformations. En combinant plusieurs couches de neurones non linéaires, on va pouvoir approximer une fonction non linéaire arbitraire (comprendre « non déterminée »), comme celle qui relie la valeur RVB capturée par le capteur d'une caméra, à celle du même pixel après étalonnage.

Autre exemple : la LUT d'émulation d'une pellicule sera une table qui remplira une fonction similaire.

▷ **Schéma 2.**

Il y a souvent confusion entre IA et apprentissage profond. L'IA est un domaine très large, dans lequel figure l'apprentissage automatisé. L'apprentissage profond est justement un apprentissage automatisé particulier, qui utilise des réseaux de neurone profond, c'est-à-dire travaillant avec plusieurs couches successives.

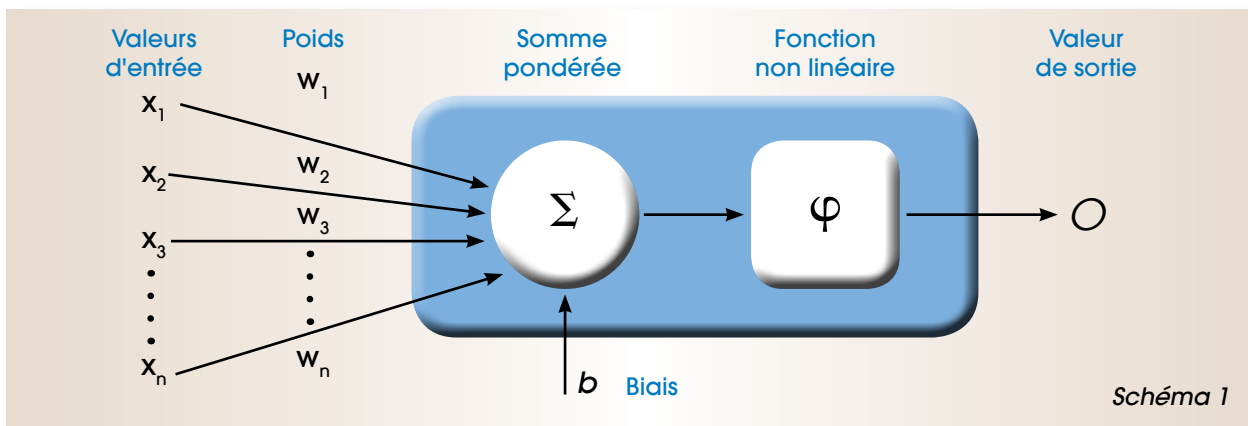


Schéma 1

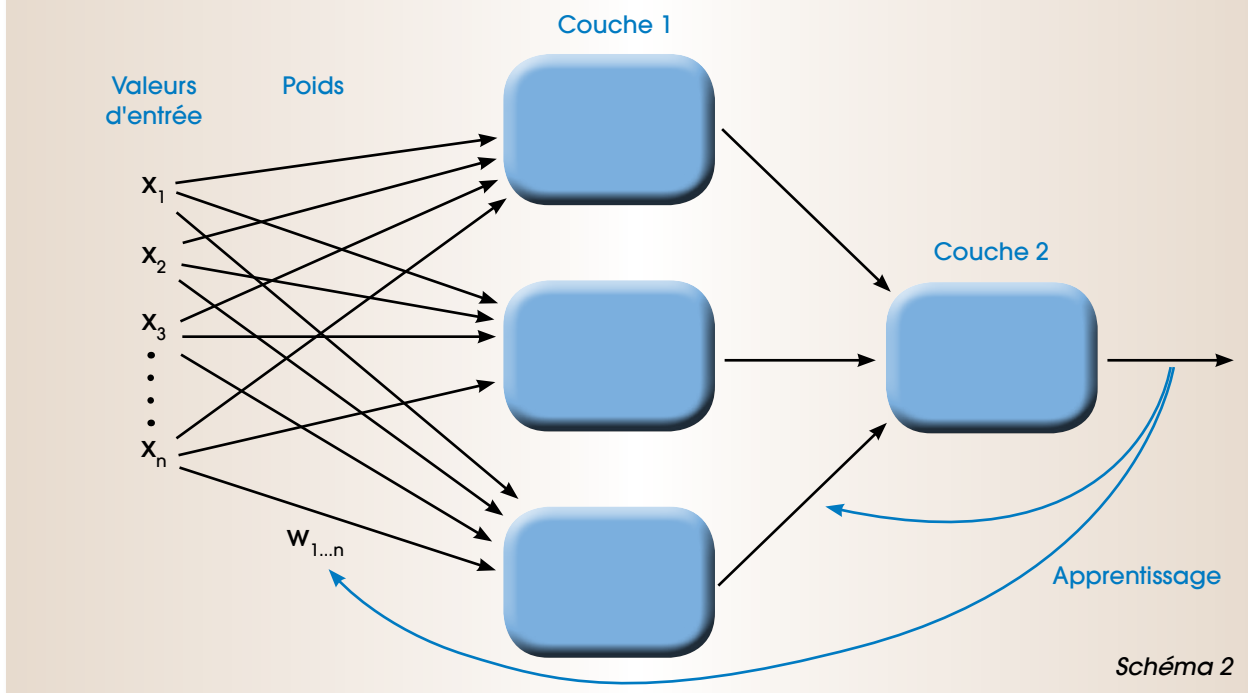


Schéma 2

Réseau convolutif

Lorsqu'il est nécessaire de prendre en compte la géométrie de l'image, les concepteurs d'IA utilisent un traitement mathématique convolutif : en plus de considérer les composantes de couleur de chaque pixel, les neurones vont traiter aussi ceux de ses pixels voisins. Cela nécessite entre autres d'augmenter le nombre de valeurs à traiter. Imaginons que l'on souhaite travailler sur un voisinage de 5 x 5 pixels, on aurait besoin d'utiliser 228 poids.

En pratique sur les problèmes complexes, les concepteurs d'IA spécifient la structure du réseau à l'aide d'outils logiciels tels que PyTorch ou TensorFlow, qui se chargeront aussi de l'optimisation des poids.

Une telle architecture multi-couche sera à même d'effectuer des tâches de vision par ordinateur (reconnaissance, classification...) ou de traitement d'image, comme gonfler une image HD en 4K.

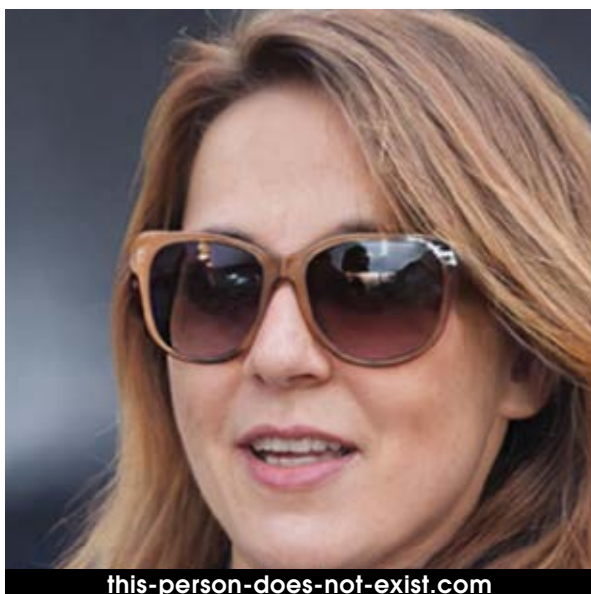
■ La génération d'image

On peut voir la conception des IA comme un grand jeu de construction où tout est bon à tester. En ce qui concerne la génération d'images, il existe deux méthodes principalement utilisées.

GAN

Dans les Réseaux Antagoniste Génératifs (GAN selon le sigle anglais), deux réseaux convolutionnels sont placés en compétition l'un par rapport à l'autre :

- un réseau « générateur » propose une image synthétique en partant de nombres aléatoires ;
- cette image générée est fournie à un réseau « discriminateur », parmi d'autres images réelles. Ce dernier essaie de déterminer l'origine de ces images (réelle ou générée), puis on lui donne la bonne réponse.



Le but du générateur est de produire des images synthétiques qui trompent le discriminateur, tandis que le but du discriminateur est de distinguer les images synthétiques des images réelles de manière précise. Au fur et à mesure que le générateur apprend à produire des images plus réalistes, le discriminateur doit devenir plus précis.

Ce système de génération est actuellement difficile à piloter par un texte en langage naturel, et est difficile à entraîner. Cependant les résultats sont tout à fait remarquables de réalisme, et la génération plutôt rapide, comme le montre le site de démonstration qui porte bien son nom « This Person Does Not Exist »⁶, dont voici une image ci-dessous.

Diffusion

La sortie de Stable Diffusion en open source⁷, basé sur les travaux de Robin Rombach et al., publié le 22 août 2022⁸, a été le point de départ d'un raz-de-marée de solutions de génération d'images. La génération par diffusion se base sur des modèles : des réseaux de neurones profonds entraînés sur d'immenses datasets d'images labellisées (cinq milliards pour Stable Diffusion).

Admettons que dans ce dataset, certaines images soient labellisées comme étant des tableaux de Monet. Durant l'entraînement, un léger bruit gaussien va être ajouté aux images, en plusieurs centaines d'étapes successives, tendant à la faire converger vers une image aléatoire. À chaque étape, on va entraîner un réseau artificiel à retrouver l'image précédente.

Une fois le modèle entraîné, la génération des images va se faire par un processus inverse. On débute le processus par une image aléatoire, qui sera débruitée étape par étape, conditionnée par le texte « Monet ».

Les outils de génération d'images les plus populaires se basent sur la méthode de diffusion, comme midjourney⁹ ou DALL-E¹⁰. Vous pouvez aussi vous initier facilement à Stable Diffusion en installant Automatic1111¹¹, une version accompagnée d'une interface graphique.

Dans cet exemple, nous avons généré une image en utilisant le modèle Stable Diffusion 1.5, avec cette simple entrée textuelle (photo ci-dessus).

6. <https://this-person-does-not-exist.com/>

7. <https://github.com/CompVis/stable-diffusion>

8. <https://stability.ai/blog/stable-diffusion-public-release>

9. <https://www.midjourney.com/>

10. <https://labs.openai.com/>

11. <https://github.com/AUTOMATIC1111/stable-diffusion-webui>



▲ Portrait of Alfred Hitchcock working in the office of the Commission Supérieure Technique de l'Image et du Son.
À gauche : quatre étapes intermédiaires. À droite l'image finale (visiblement, Stable Diffusion nous considère assez désordonnés !)

■ Enjeux

Les enjeux sont sans doute aussi complexes que vastes. Sans chercher à en faire le tour, voici quelques pistes en lien avec nos métiers.

Enjeux industriels et environnementaux

L'entraînement de modèles d'IA évolués nécessite l'utilisation de milliers de CPU et/ou GPU, ainsi que la constitution, le stockage et l'accès à des ensembles de données gigantesques. Par ailleurs, l'utilisation de ces ressources informatiques soulève ici aussi des questions d'éco-responsabilité qui font débat.

Enjeux légaux

Les datasets utilisés pour entraîner les IA, que cela soit des images, des sons, des textes ou des vidéos, sont en partie issues de banques d'images ou détenues par des artistes. Des plaintes ont déjà été déposées en ce sens¹²⁻¹³. Il en va de même pour certaines données personnelles accessibles en ligne¹⁴. Si vous regardez l'image d'exemple plus haut générée par Stable Diffusion, vous distinguerez peut-être un léger artefact, inspiré des surimpressions que l'on trouve sur les images de Getty Images.

Enjeux éthiques

L'entraînement d'une IA est une discipline empirique¹⁵. Seulement, les datasets sont si grands et les paramètres gérés par les réseaux de neurones peuvent être si nombreux (jusqu'à plusieurs millions) qu'il en devient impossible de maîtriser les raisons des décisions prises par certaines IA... Ce sont des « boîtes noires ». Il en résulte un problème de transparence, de responsabilité, voire même de sécurité.

De nombreux entrepreneurs, universitaires, experts en IA ou en politique publique, ont demandé une pause de six mois dans les entraînements d'IA de tailles importantes¹⁶ afin de prendre le temps d'une réflexion plus approfondie sur les conséquences potentielles de ces technologies. Pour ce qui est de la génération d'image, cela peut prendre la forme d'une discrimination envers un groupe d'individus, sans que nous puissions la contrôler.

Enjeux socio-économiques

Nul doute que dans les métiers du numérique, des bouleversements sont encore à prévoir. Annoter des images, les classer, détourner des objets, modifier une voix ou même générer de la 3D... Ces tâches répétitives seront vraisemblablement effectuées par des algorithmes dans certains de nos workflows. Car des outils apparaissent sans cesse, toujours plus déstabilisants, et c'est ce que nous allons explorer dans les prochains numéros.

P.S. : L'un des paragraphes de cet article a été rédigé par ChatGPT-4... Saurez-vous trouver lequel ?

Frédéric Fermon (CST) et Louis Laborelli (INA)

12. <https://www.theverge.com/2023/1/16/23557098/generative-ai-art-copyright-legal-lawsuit-stable-diffusion-midjourney-deviantart>

13. <https://www.theverge.com/2023/1/17/23558516/ai-art-copyright-stable-diffusion-getty-images-lawsuit>

14. <https://www.cnil.fr/fr/intelligence-artificielle/ia-comment-etre-en-conformite-avec-le-rgpd>

15. <https://openai.com/research/infrastructure-for-deep-learning>

16. <https://futureoflife.org/open-letter/pause-giant-ai-experiments/>

UN AIR DE PROVENCE



ENTRETIEN AVEC ALESSIA COSTANTINI, CHARGÉE DU BUREAU DU CINÉMA DES ALPILLES

Entre la Provence et le Cinémacinéma, c'est une longue relation de confiance qui s'est installée et ne cesse de se renouveler. Le territoire des Alpilles ne fait pas exception à cette règle et accueille de plus en plus de tournages chaque année, ainsi que de grands noms du petit écran parmi ses habitants !

► **Pouvez-vous nous dire qui vous êtes et ce que vous faites ?**

ALESSIA COSTANTINI. Je m'appelle Alessia Costantini, je suis employée à la Communauté de Communes de la Vallée des Baux-Alpilles (CCVBA), en charge de préparer l'ouverture d'un Bureau du Cinéma des Alpilles à l'échelle des dix communes que représente notre intercommunalité : Aureille, Les-Baux-de-Provence, Eygalières, Fontvieille, Mas-Blanc-les-Alpilles, Maussane-les-Alpilles, Mouriers, Le Paradou, Saint-Etienne-du-Grès et Saint-Rémy-de-Provence.

■ **Domaine de la Vallongue, Eygalières**

► **Pourriez-vous nous expliquer en quoi consiste la mission du Bureau du Cinéma des Alpilles ?**

A.C. Le Bureau des Alpilles vient intégrer un vaste réseau de 17 dix-sept bureaux, missions et commissions du film sur le territoire de la Région Provence-Alpes-Côte-d'Azur. Tout comme pour nos homologues régionaux, notre mission est d'être le lien entre une production désireuse de tourner dans les Alpilles et les communes concernées par le tournage, tout en assurant une continuité optimale du service public. Nos structures assurent une promotion du territoire cinématographique aux niveaux régional, national et international, tout en entretenant le lien avec les instances professionnelles du cinéma.

► **Quelle est la composition et le fonctionnement de votre bureau ?**

A.C. Actuellement, la création du Bureau du Cinéma des Alpilles n'est pas encore finalisée. Nous sommes en train d'étudier les configurations possibles et ainsi que le système de gouvernance et de pilotage le plus pertinent à notre échelle. Les élus communautaires ont été sollicités dans cette réflexion et l'intercommunalité étudie les options.

À ce jour, seule la commune des Baux-de-Provence dispose d'une délibération exécutoire lui permettant d'exercer pleinement la mission d'accueil des tournages. Une fois ce service mutualisé à l'échelle intercommunale, toutes les communes de notre territoire pourront en bénéficier.

► **Quelle a été la motivation des élus pour donner naissance à ce bureau ?**

A.C. Le projet est co-porté par deux élus Laurent Ferrat, premier adjoint au maire des Baux-de-Provence, et Yves Faverjon, premier adjoint au maire de Saint-Rémy-de-Provence, ainsi que par Karine Briand, directrice générale des services de la communauté de communes. La conviction de la nécessité de s'organiser à l'échelle intercommunale pour mieux accueillir les productions de films est venue suite au tournage de *Fumer fait tousser* de Quentin Dupieux en 2021. En effet, ce dernier a duré une dizaine de jours dans les Alpilles et a concerné plusieurs communes simultanément. La gestion d'une telle équipe sur un territoire naturel si fragile a nécessité l'intervention de nombreux intervenants. Un travail à part entière qui induit une disponibilité maximale et des compétences très précises !

► **Quels sont les objectifs visés ? Combien de tournages accueillez-vous dans votre région et sur votre territoire ?**

A.C. En 2021, la Région Sud a accueilli 5 993 jours de tournage, tous formats français et étrangers. Il s'agit de la deuxième région en France à attirer le plus de dépenses de tournages. En ce qui concerne le territoire des Alpilles, c'est une activité à la fois déjà très sollicitée et encore jeune, qui va impliquer un travail important d'organisation, de recensement (décors, techniciens, prestataires...) et de communication. Les Alpilles attirent déjà naturellement les productions, nous avons eu le plaisir d'accueillir cet hiver quelques séquences du spin-off de la série *The Walking Dead*.

► **Quelles dispositions prenez-vous avec les équipes de tournage pour laisser ou remettre l'environnement en état lors de leur départ ?**

A.C. Nous n'avons pas de charte établie à date, mais nos communes étant toutes situées dans le Parc Naturel Régional des Alpilles, nous sommes forcément en interaction permanente avec leur équipe. Les autorisations de prises de vue aériennes, notamment, sont systématiquement soumises aux préconisations du Parc. À terme, il sera pertinent

d'établir une charte et des recommandations fondées sur la préservation de l'environnement pour sauvegarder le cadre exceptionnel dans lequel nous évoluons et lui permettre de rayonner au travers des caméras sans être pollué par l'industrie qu'elles représentent.

■ Lac du de Peïroou, Saint-Rémy-de-Provence

► Existe-t-il d'autres initiatives similaires à la vôtre dans d'autres régions ?

A.C. Le réseau installé par la Commission Régionale du Film de la Région Sud est assez exceptionnel de par son fonctionnement régional, mais d'autres territoires se sont également structurés pour ac-

cueillir des bureaux d'accueil des tournages, des bureaux du cinéma, des commissions du film, etc. Les Landes, par exemple, ont rattaché leur bureau – le BAT40 – directement aux services départementaux. Certaines villes sont quant à elles totalement autonomes quant à cette mission. Le territoire est riche de nombreux services d'accueil des tournages que les productions ne doivent pas hésiter à solliciter ! Notre travail est de faciliter le vôtre.

Propos recueillis par Patrick Muller

CONTACTS

■ Bureau du Cinéma des Alpilles
bienvenue@ccvba.fr – 04 90 54 54 20

■ Commission Régionale du Film
crf@maregionsud.fr – 04 91 57 57 57

DE NOUVEAUX ENJEUX POUR LE TERRITOIRE DES ALPILLES

Les Parcs naturels régionaux (PNR) sont des territoires ruraux, vivants, habités qui subissent des mutations. Changements climatiques, nouvelles pratiques agricoles, gestion des ressources, développement du tourisme, évolutions démographique et sociétale, etc. font partie des grands défis qui ont guidé les réflexions dans la construction du projet pour agir avec efficacité et répondre au mieux aux aspirations des habitants et des visiteurs. En a découlé une charte PNRA publiée en juillet 2022 et disponible sur le site internet du Parc des Alpilles.

Ce travail a permis d'identifier quatre grandes ambitions pour les Alpilles, fondements du projet :

- Préserver et transmettre les richesses naturelles et paysagères des Alpilles
- Cultiver ses diversités pour maintenir son dynamisme
- Accompagner les évolutions pour bien vivre dans les Alpilles
- Fédérer le territoire et valoriser ses patrimoines

Ces quatre lignes directrices sont déclinées en orientations et actions concrètes qui constituent la future Charte du Parc naturel régional des Alpilles.

Parmi celles-ci on retiendra plus particulièrement les résolutions portant sur la préservation et la valorisation de la biodiversité des Alpilles ainsi que celle appelant à encourager un dynamisme économique respectueux du territoire et de ses ressources.

La résolution portant sur la préservation et la valorisation de la biodiversité des Alpilles vise à limiter l'impact de l'activité humaine sur la biodiversité et favoriser le développement de la biodiversité de proximité à travers un certain nombre d'actions de suivi et de sensibilisation pour les espèces de nature « ordinaire ». Conduire des suivis d'insectes sur le territoire (papillons de jour, libellules, etc.), accompagner l'élaboration d'atlas de la biodiversité communale ou intercommunale ou encore participer au programme « Sauvage de ma rue » ayant pour but de permettre aux citoyens de reconnaître les espèces végétales qui poussent dans leur environnement immédiat, figurent parmi les exemples d'actions préconisées par la charte.

Parmi les autres enjeux mis en lumière par la charte on retiendra également ceux exhortant à encourager un dynamisme économique respectueux du territoire et de ses ressources. Une orientation majeure qui passe par trois mesures phares : développer et valoriser les différentes filières économiques et savoir-faire du territoire qui portent les valeurs du Parc, encourager une consommation responsable en développant les différents champs de l'économie circulaire et enfin préserver et restaurer le dynamisme des centres de village. Cela passe par différentes actions allant de l'organisation d'événements spécifiques comme la Semaine de la pesée des déchets alimentaires à, la mise en place d'un circuit de compostage des déchets verts de déchetteries en passant par des opérations éco citoyennes de nettoyage des espaces naturels ou encore un partenariat entre collectivité et collectifs d'agriculteurs pour déchets verts, filière de tri et de compostage.

Vous pouvez retrouver et télécharger l'intégralité de la charte à l'adresse suivante :

<https://www.parc-alpilles.fr/le-parc-naturel-regional/la-charta/>

TOURNAGES ET BIODIVERSITÉ

ENTRETIEN AVEC MARINA EZDIARI, RESPONSABLE DE PROJETS ÉCOLOGIQUES CHEZ AUDIENS

La biodiversité est au cœur des enjeux écologiques d'aujourd'hui et de demain. Marina Ezdiari, responsable de projets écologiques chez Audiens, nous en dit plus.

► Pouvez-vous vous présenter ?

MARINA EZDIARI. Je m'appelle Marina Ezdiari, responsable de projets écologiques chez Audiens et membre du conseil d'administration d'Ecoprod. Cela signifie que je suis en charge de tous les projets écologiques pour le groupe Audiens ainsi que pour les secteurs couverts par le groupe. Je mène des projets environnementaux au sein d'Audiens en agissant sur ses impacts propres et suis impliquée dans des initiatives écologiques que mènent des secteurs couverts par le groupe.

► Ce poste existe depuis longtemps chez Audiens ?

M.E. Depuis 2008. C'est un poste avec des missions très variées. Les projets internes sont mis en œuvre avec différentes équipes en fonction du sujet. Par exemple, en ce moment, j'anime un comité de pilotage bilan carbone et un autre sur le numérique responsable.

► En quoi consistent les projets que vous mettez en place avec les professionnels du secteur audiovisuel ?

M.E. Audiens est co-fondateur du collectif Ecoprod lancé en 2009, puis est devenu une association en 2021. J'ai fait partie du comité de pilotage du col-

lectif jusqu'en novembre 2021. Ecoprod a été créé dans le but de réduire et maîtriser les émissions de CO2 liées aux tournages de films. Depuis sa transformation en association, parallèlement aux conseils d'administration, nous avons des groupes de travail thématiques. Il y a par exemple un groupe de travail dédié à la biodiversité et tournages en milieux naturels, un dédié à la publicité, et un autre à l'outil de mesure de CO2 « Carbon Clap ». Au fil des années, le groupe Audiens a été impliqué dans différents chantiers d'Ecoprod. Le groupe soutient également le Collectif des festivals éco-responsables

et solidaires en Région Sud (COFEES), un label de développement durable, Prestadd, sur le périmètre des prestataires techniques ; nous faisons partie de la commission d'attribution et du comité d'éthique de ce label. Concernant le volet créatif et plus précisément les récits, nous avons soutenu deux projets : le Parcours Nouveaux Récits qu'organise le festival Atmosphères et qui promeut l'émergence de scénarios durables, et l'Écran d'Après, une initiative en faveur de récits plus inclusifs dans les fictions.

► Quelles actions avez-vous mises en place pour aider à faire baisser les émissions de CO2 des tournages ?

M.E. Historiquement, Ecoprod s'est penché sur les impacts écologiques des différents métiers de production. Des fiches pratiques ont été créées pour chaque métier. Nous avons aussi beaucoup travaillé sur le champ du CO2 en créant notre calculateur Carbon Clap qui, d'ailleurs, vient d'être homologué par le CNC. Ecoprod produit également des études approfondies pour faciliter l'aide à la décision. L'ensemble de ces outils est en accès libre sur le site ecoprod.com.

Entre 2018 et 2021, nous avons organisé le Parcours Ecoprod avec le concours de Laurence Laffiteau (productrice exécutive et formatrice Ecoprod). Au total nous avons formé à l'éco-production plus de 300 professionnels du secteur audiovisuel : directeurs de production, techniciens, réalisateurs et des responsables de Bureaux d'Accueil des Tournages. Depuis 2022, les formations Ecoprod (opérées avec la CST) sont financées par l'AFDAS dans le cadre de la formation professionnelle.

► Quelle place tient aujourd'hui la biodiversité dans vos démarches ?

M.E. Compte tenu de l'effondrement rapide de la biodiversité, nous devons agir sans tarder ! Notre





démarche s'est construite progressivement. Depuis 2019, Ecoprod a organisé des séminaires sur la problématique « Tournages et biodiversité » lors du Deauville Green Awards, du Salon des Tournages, et tout récemment au Festival du Ménagout. En 2021, nous avons proposé quatre modules consacrés aux tournages et biodiversité avec le concours de Guillaume Allaire (réalisateur d'œuvres sur la nature).

Puis, nous avons décidé d'élaborer un guide pratique sur les tournages en milieux naturels. Nous nous sommes rapprochés de l'Ifcam, la seule école de cinéma animalier en France. Nous finalisons actuellement ce guide inédit. Celui-ci est le fruit d'un travail en commun entre Audiens, Ecoprod et Ifcam. Ce guide pédagogique intègre des aspects scientifiques, identifie les sources d'impacts d'un tournage sur la biodiversité et propose des solutions pratiques aux professionnels. Le guide sera officiellement lancé début juillet. Il servira à étoffer le contenu pédagogique de l'offre de formation d'Ecoprod.

► Vous constatez chez les professionnels du secteur audiovisuel un vrai changement en matière de bonnes pratiques pour la préservation de la biodiversité ?

M.E. Les équipes de documentaires sur la nature doivent y être très sensibles, mais j'avoue ne pas bien connaître leurs pratiques terrain. Dans l'ensemble, les différentes réglementations doivent être respectées par toutes les catégories de productions. Par exemple, si on demande l'autorisation de tourner dans une aire protégée, il faut s'aligner sur les exigences des gestionnaires de territoire pour l'obtenir, et respecter leurs consignes. S'il s'agit d'une aire qui n'est pas soumise à gestion, cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas de règles ! Il peut y avoir des réglementations nationales et locales et parfois les deux en même temps, et puis ces espaces peuvent avoir différents propriétaires (privés, associatifs, etc.) avec différentes exigences. Nous expliquons tout cela très clairement dans le guide. La connaissance est une étape cruciale, surtout dans un milieu vivant. Même en équipe très réduite il peut y avoir des dégâts ! Des gestes qui paraissent banals pour certains peuvent avoir des

conséquences graves. Par exemple, allumer un feu dans une grotte habitée par des chauve-souris peut avoir des conséquences dramatiques. Un réveil intempestif en pleine période d'hibernation peut provoquer la mort de ces animaux protégés qui se verront perturbés dans leurs rythmes naturels. On ne peut malheureusement pas contrôler tout le monde tout le temps, d'où la nécessité de monter en compétences et en connaissances. C'est le but de notre guide.

► Quel type d'impact une équipe de tournage peut avoir sur la biodiversité ?

M.E. Même si cent personnes sont bien briefées, il suffit que trois ou quatre d'entre elles ne respectent pas les règles pour provoquer des nuisances. Parmi les sources d'impacts sur les écosystèmes que nous avons pu identifier : les piétinements, le plastique abandonné, les bruits des équipements, les survols. Sans oublier l'introduction involontaire de micro-organismes pathogènes (via semelles de chaussures ou équipements posés par terre) dans les milieux. Il faut être extrêmement prudent et effacer ses traces en permanence. C'est pour cela que les gestionnaires de territoires, en charge de la préservation des écosystèmes, sont de plus en plus vigilants.

► Quelles sont les solutions ?

M.E. Il faut encourager les équipes à monter en compétences. Avec les compétences viennent la connaissance et la conscience. Le guide que nous préparons actuellement comprendra beaucoup d'astuces.

Propos recueillis par Ilan Ferry



© Photos : DR

IMPOSSIBLE N'EST PAS FRANÇAIS

ENTRETIEN AVEC LES CASCADEURS DE *JOHN WICK 4*

Pour *John Wick 4*, le réalisateur Chad Stahelski a fait appel à une équipe de cascadeurs français : « une équipe fantastique, la meilleure que j'ai jamais eue ». Avec ses cascades impressionnantes qui repoussent les limites du genre, ce blockbuster a propulsé sur le devant de la scène les cascadeurs français. Un tandem a fait le tour des médias : Laurent Demianoff, chorégraphe de combats et coordinateur de cascades, et Vincent Bouillon, doublure cascade de Keanu Reeves.

■ Rencontre avec Laurent Demianoff, chorégraphe et coordinateur de cascades

Laurent Demianoff a été initié très tôt aux arts martiaux par son père, Georges Demianoff, l'un des pionniers du kung-fu en France. Nourri par les films de Jackie Chan, il devient cascadeur puis chorégraphe et régleur de cascades. Il a travaillé sur les films de Luc Besson, Oliver Megaton, et des productions étrangères comme *Colombiana* d'Olivier Megaton, *Mission Impossible Fallout* de Christopher McQuarrie, la série *Jack Ryan*, *Murder Mystery 2* de Jeremy Galerick. En 2019, pour le film *Taxi 5* de Franck Gastambide, il remporte avec David Julienne le Taurus World Stunt Award dans la catégorie « Best Action in Foreign Film ».

Le tournage de *John Wick 4* a commencé en juillet 2021 aux Studios de Babelsberg, à Berlin, puis à Paris en octobre. Il s'est terminé en Jordanie en novembre, après 18 semaines de tournage intensif, principalement de nuit.

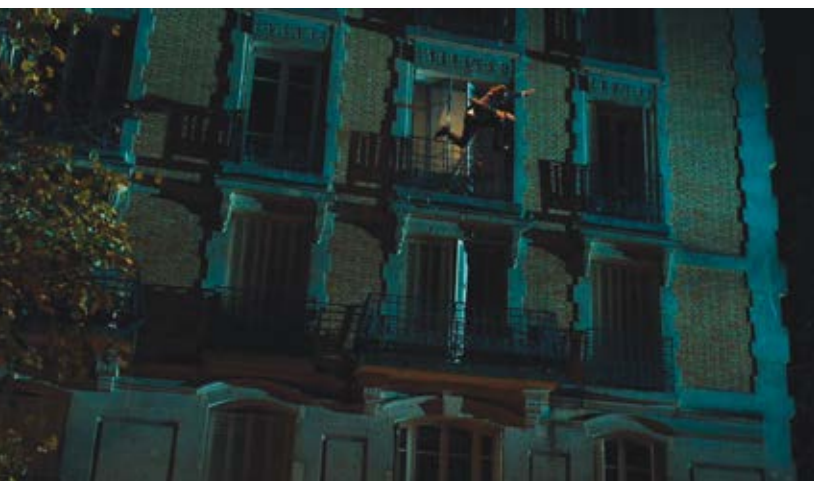


► Comment avez-vous été amené à travailler sur ce tournage ?

LAURENT DEMIANOFF. Chad Stahelski me contacte directement un an avant le tournage, suite à des recommandations de professionnels. Il souhaite faire appel à des Français pour respecter une authenticité. Le tournage se déroule à Berlin et Paris (Osaka est filmé en studio à Babelsberg). La pratique des arts martiaux est importante pour lui et je maîtrise les arts martiaux japonais, chinois, le MMA, la boxe. Je constitue une équipe de six cascadeurs, tous ceintures noires dans différents arts martiaux, puis l'équipe s'étoffe jusqu'à une cinquantaine de personnes. Nous préparons les cascades en visioconférence avec Los Angeles. On rejoint l'équipe américaine qui arrive à Berlin en mars 2021. L'équipe est internationale, avec des cascadeurs américains, allemands, japonais et français, et leurs chorégraphes. Je prends en charge le réglage de cascades spécifiques.

► Comment travaille-t-on avec Chad Stahelski, cascadeur, réalisateur seconde équipe pour les cascades, puis réalisateur de la saga *John Wick* ?

L.D. Chad a un haut niveau d'exigence élevé. Avec sa société 87 Eleven Action Design, il a créé une des meilleures équipes dans le monde de la cascade. Il privilégie les cascades en réel, en utilisant les SFX uniquement à bon escient. Il filme en plan large et en plan séquence. Il n'est pas démonstratif et ne montre pas sa satisfaction. C'est un moyen pour lui de faire monter le niveau d'exigence, de mettre la pression pour que tout le monde donne le meilleur de lui-même. Mais ce n'est pas un mauvais stress. Même si le travail du coordinateur consiste à minimiser la prise de risque, le danger est toujours là. Face à un cascadeur sans stress, je vais me demander : a-t-il appréhendé tous les risques ? Il faut toujours rester conscient du danger.



► Quelle est la cascade qui vous a demandé le plus de travail ?

L.D. C'est la scène tournée dans les studios de Babelsberg avec la caméra aérienne, un hommage aux jeux vidéo. Comme elle est tournée en plan séquence, la synchronisation des actions devait être parfaite, avec minutages des mouvements. Cela a nécessité une très grosse préparation. Ensuite, ce sont les cascades de l'escalier menant au Sacré-Cœur.



ensuite suivi un entraînement intensif pour être la doublure cascade de Keanu Reeves.

► Keanu Reeves déclare : « Je ne fais pas de cascades. Les cascadeurs font les cascades ». Quel est le rôle de sa doublure ?

V.B. Keanu Reeves n'a pas besoin d'être doublé pour les combats, car c'est de la chorégraphie et il maîtrise les arts martiaux. Il est talentueux. Il est effectivement doublé pour les cascades. En préparation, il faut l'aider au mieux dans ce projet, le préparer, et surtout le mettre en sécurité. Être doublure, c'est participer à l'élaboration des combats, des cascades, servir de « crash test ». Ensuite, c'est observer la manière dont il incarne son personnage, pour avoir un mimétisme parfait lors du tournage. Le réalisateur Chad Stahelski exige beaucoup. Il faut être accroché physiquement et mentalement. Mais quand tu tournes, c'est le kiff total. John Wick est un rôle de rêve pour un cascadeur.

► Le réalisateur Chad Stahelski a été la doublure de Keanu Reeves depuis *Matrix*, vous a-t-il donné des conseils ?

V.B. Chad avait sa manière de doubler Keanu Reeves. A un moment, il m'a demandé : « comment tu t'appelles ? - « Vincent » - « Non, mauvaise réponse, tu t'appelles John Wick ». Pour lui, il ne s'agit pas de doubler Keanu Reeves. Il faut être John Wick.

► Le niveau des cascades est impressionnant, et la scène où vous dévalez en roulé-boulé l'intégralité des escaliers de Montmartre est devenue célèbre, comment gérez-vous le risque ?

V.B. Quand on a une cascade à faire, on a conscience du risque. On utilise le stress pour qu'il nous porte. Il faut avoir cette peur, mais ne pas se focaliser sur la peur. Il faut que j'aie conscience de ce que je vais faire. Pour la scène de l'escalier, j'ai des protections et je vais placer mon corps d'une certaine manière pour me protéger. Si tu as un point de peur et que tu te lances avec ça en tête, cela veut dire que ton esprit n'est pas pleinement dans la cascade. Il est sur les conséquences de la cascade. Or il faut être concentré à 100 %.

Propos recueillis par Sabine Chevrier

► Quelle est la réputation des cascadeurs français ?

L.D. Nous avons longtemps eu une réputation internationale en cascade mécanique grâce à Rémy Julienne et la saga *James Bond*. Le cinéma d'action a connu son âge d'or avec Belmondo, qui exécutait lui-même ses cascades et son cascadeur Gilles Delamare. Il fait son retour avec les films de Luc Besson. Il ne faut pas oublier que ce sont les Français qui ont inventé le Parkour, ou cascade urbaine, popularisé par les Yamakasi, au début des années 90. Aujourd'hui, la compétence des cascadeurs français est reconnue. Nous avons un vivier de talents.

► Est-ce que la profession commence à se structurer, comme d'autres métiers l'ont fait en créant des associations ?

L.D. Il y a eu une tentative, une fédération des cascadeurs français du cinéma, créée par Christophe Marsaud en 2012. Malheureusement, aujourd'hui, il n'y a pas de structure pour lutter contre les dérives actuelles, qui consistent à engager un « cascadeur médium », débutant et moins bien payé. Il n'y a pas de demi-cascade ou de demi-risque. Cette pratique n'existe qu'en France. Les autres pays ne lésinent pas sur la sécurité. Un coordinateur de cascades doit procéder à une évaluation des risques. Les cascadeurs possèdent des assurances spécifiques par rapport à leur métier, que ne possèdent pas les comédiens ou les acteurs de compléments. Même si des écoles proposent des formations, ce métier s'apprend au contact de professionnels, sur le terrain.

■ Entretien avec Vincent Bouillon, doublure cascade de Keanu Reeves

Vincent Bouillon exerce ce métier depuis dix ans. Il pratique les arts martiaux depuis son plus jeune âge. Il a été Champion du Monde de WKA (Extrem Martial Arts).

► Comment avez-vous été contacté ?

VINCENT BOUILLON. Laurent Demianoff m'a recommandé auprès de Chad Stahelski. Le casting était international. J'ai passé des tests. Le réalisateur a directement validé ma candidature. Spécialiste des arts martiaux acrobatiques, j'ai



© Photos : DR



PRIX



P R I X . C S T . F R

*Excellence technique
& Engagement*

FESTIVAL DE CANNES

16 - 27 MAI 2023

MAUBOUSSIN publiciscinemas



PARIS

Audiens

Poly
son

aFDAS

CIRCAD

Le Collectif 50/50

femmes
à la
caméra

MEDIA
CLUB
EYES

CAHIERS
CINEMA

Causette

Écran
total

le film français

MEDIAKWEST

PREMIERE

positif

SOROCINÉ

50/50
LE MAGASIN DE LA CULTURE
CANNES - CANNES

Avec le soutien du



RESTAURATION ET PATRIMOINE : LA TECHNIQUE AU SERVICE DE LA PRÉSERVATION

Avec la démocratisation de la 4K, la restauration des films de patrimoine est plus que jamais d'actualité. La CST vous dévoile les coulisses de ce processus aux multiples enjeux.

POUR L'AMOUR DE L'ART : ENTRETIEN AVEC DAVIDE POZZI, PRÉSIDENT DE L'IMAGE RETROUVÉE ET D'ECLAIR CLASSICS FRANCE

« Privilégier la méthodologie par rapport à la technologie », tel est le credo de L'Image Retrouvée qui milite depuis toujours pour le respect du film par le biais de la restauration.

► Quel est le rôle de L'Image Retrouvée ?

DAVIDE POZZI. L'Image Retrouvée est spécialisée dans la restauration et la conservation du patrimoine. Contrairement à d'autres laboratoires confrères qui élargissent leurs services, nous sommes uniquement centrés sur la restauration pure. C'est une spécificité de L'Image Retrouvée qui est une émanation de la Cinémathèque de Bologne, en Italie.

► Comment votre structure est-elle composée ?

D.P. Notre entreprise étant spécialisée dans la restauration, nos équipes vont être globalement constituées de techniciens spécialisés dans des domaines très pointus. Ils travaillent principalement en laboratoire, ont presque tous fait des études en histoire du cinéma et ont appris les différentes techniques de restauration et de conservation d'un film. Ils viennent tous de différentes écoles spécialisées, notamment celle de Rochester, le master d'Amsterdam, l'école de restauration FIAF qui se déroule à Bologne. Structure méthodologique et déontologie sont au cœur de leur formation technique. Aux côtés des techniciens, nous avons également des responsables dont le travail peut notamment consister à rechercher différents éléments pour la restauration. Cependant, ce travail de recherche incombe souvent à l'ayant droit qui va s'en charger lui-même ou mandater un historien spécialisé pour le faire. Les équipes techniques et historiques dialoguent en permanence. Cela a notamment été le cas pour *Napoléon* d'Abel Gance que nous avons restauré pour la Cinémathèque Française.

► Quel type de méthodologie appliquez-vous ?

D.P. Nous pouvons aujourd'hui appliquer aux films que nous restaurons des traitements chimiques très avancés. Nous avons également développé un département spécialisé dans la comparaison des différentes versions, montages, d'un même film. Nous voulons appliquer à la restauration la méthodologie la plus scientifique et la plus philologique possible. Cela reste encore aujourd'hui un rêve dans la mesure où, pour l'instant, il n'est pas possible d'appliquer au cinéma une méthodologie 100 % scientifique. Le cinéma est un art de la subjectivité. L'étalonnage ou le traitement du son sont faits par des êtres humains et relèvent donc d'une certaine forme de subjectivité. La restauration est affaire de choix entre les techniciens et la personne qui supervise cette restauration. Il est important de documenter le processus d'une restauration d'un film comme on documente le processus de restauration d'une œuvre d'art. C'est pourquoi nous recherchons pour chaque film que nous restaurons, la copie positive d'origine qui nous servira de référence. Restaurer un film, c'est aussi respecter l'esprit d'origine. La restauration n'est jamais un processus transparent dans la mesure où tout a changé ; nous partions avant du film uniquement, mais aujourd'hui tout est numérisé. Il y a donc un vrai travail de compréhension du médium. Plus que jamais, à l'heure du numérique, il faut savoir quand s'arrêter dans le travail de restauration, c'est une question d'éthique. Il serait aisé de livrer un film « meilleur » que l'original, dépouillé de tous ses défauts, mais ce n'est pas notre métier. Nous n'avons pas vocation à recréer les films mais à les restaurer.



© Photo : DR



► Comment avez-vous géré la transition de l'argentique au numérique ?

D.P. Nous l'avons gérée avec un peu de retard. À ses débuts, le numérique nécessitait des investissements importants mais non pérennes. Nous ne disposions pas du chiffre d'affaires nécessaire pour ce type d'investissement. Au début, nous avons travaillé avec des laboratoires qui avaient déjà fait cette transition. Nous sommes complètement passés au numérique très tardivement, en 2007. Nous avons toujours privilégié la méthodologie par rapport à la technologie. C'est une philosophie que nous avons aussi appliquée quand sont arrivés la 4K et le HDR. Nous avons investi dans le HDR en 2019 juste avant la covid. Je n'aimais pas ce que me montrait le HDR jusque-là, les images n'étaient pas respectées malgré un bond technologique évident. Aujourd'hui, on fait du HDR avec le noir et blanc. Le HDR est une opportunité magnifique car il offre une palette colorimétrique beaucoup plus large et plus proche qualitativement de la pellicule. Nous avons ainsi fait des copies HDR de films comme *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard, *Les 400 coups* de François Truffaut ou encore *Elephant Man* de David Lynch (toujours pour parler uniquement du noir et blanc).

► On parle beaucoup d'I.A., pensez-vous que cela impactera un jour la restauration ?

D.P. Un jour oui, on ne peut pas ignorer l'I.A. Comme pour tout, je pense que cela requiert une méthodologie particulière. Comme pour le numérique, il faudra savoir où s'arrêter et ne pas tomber dans les excès. L'I.A., bien utilisée, peut être un outil intéressant. Le métier de la restauration est fait de beaucoup de frustrations, il nous est arrivé d'avoir à disposition des matériaux qu'on ne pouvait pas utiliser, des bobines impossibles à dérouler et qui nous obligeaient à utiliser une copie de référence de moins bonne qualité. A cette époque, la solution était la chimie, demain ce sera peut-être l'intelligence artificielle. Nous en sommes encore loin aujourd'hui.



MISSION RESTAURATION : ENTRETIEN AVEC BENJAMIN ALIMI, DIRECTEUR DE HIVENTY CLASSICS

Depuis une dizaine d'années, Hiventy Classics s'est spécialisé dans la restauration des films de patrimoine. Une mission périlleuse que son directeur, Benjamin Alimi, nous détaille.

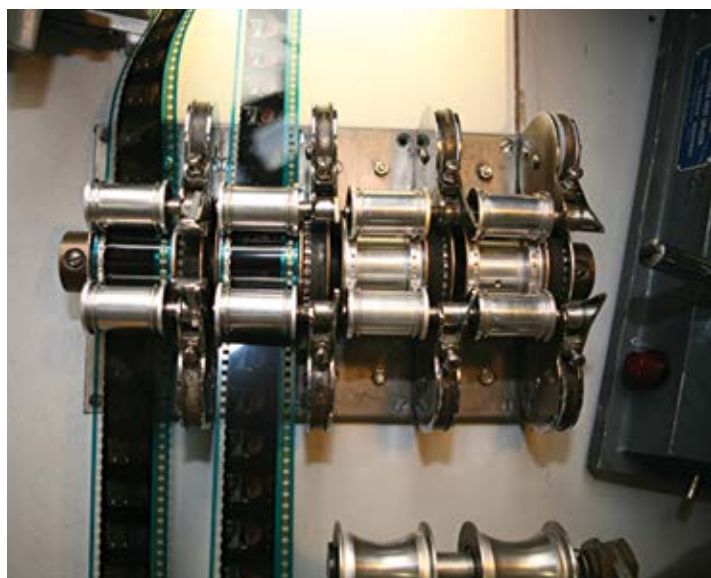
► Pourriez-vous vous présenter ?

BENJAMIN ALIMI. Je m'appelle Benjamin Alimi et je dirige le pôle Hiventy Classics au sein du groupe Hiventy. Hiventy Classics se divise en deux activités principales : le développement de rushes pour tous les tournages qui se font aujourd'hui en argentique, et d'autre part le patrimoine, la restauration de films et leur préservation.

► Cette activité restauration s'est-elle développée en même temps que les autres ?

B.A. C'est une activité qui se développe chez Hiventy depuis une dizaine d'années et sur laquelle nous avons beaucoup évolué. Aujourd'hui, on restaure des films de toutes les époques allant de George Méliès à *Asterix & Obélix : Mission Cléopâtre* d'Alain Chabat (Pathé) au *Pacte des Loups* de Christophe Gans (StudioCanal), en passant par des films de Jean Renoir, Marcel Pagnol, Henri-Georges Clouzot ou encore François Truffaut et Jean-Luc Godard. Le film le plus ancien que nous ayons eu à restaurer doit dater de 1897. Nous ne restaurons pas que des films français, nous travaillons sur toutes les cinématographies, quelles que soient les époques et les continents.

▼ Machine de synchronisation.



© Photos : DR



▲ Restauration son du film *Fric-Frac*.

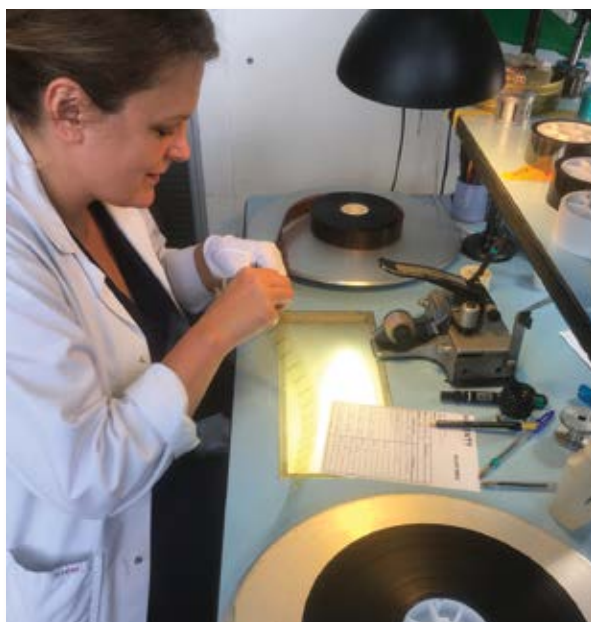
► Quelles sont les différentes étapes de restauration d'un film ?

B.A. C'est une succession d'étapes. Avant de lancer toute une restauration, il y a évidemment la recherche des éléments à partir desquels nous allons baser notre travail. Dans la plupart des cas, ces éléments sont bien localisés et identifiés, mais il y a certaines configurations où on va devoir les chercher à travers différents pays, voire continents. La toute première étape d'une restauration c'est la vérification et la remise en état mécanique des négatifs, images et sons à partir desquels on va travailler. C'est une étape très manuelle où on va dérouler les bobines une par une. On va s'assurer de leur état physique et procéder à des réparations telles que refaire ou renforcer des coulures, réparer des déchirures, des perforations arrachées, tout un tas de problèmes qu'on peut trouver sur la bobine. Bien évidemment ces éléments sont plus ou moins endommagés en fonction de leur âge et de leurs conditions de conservation. C'est une étape très importante car elle est vraiment très artisanale et minutieuse. Cela requiert un savoir-faire autour de la pellicule que nous maîtrisons grâce à notre laboratoire situé à Joinville qui est un peu le temple de la pellicule, avec des techniciens qui connaissent parfaitement le support et son histoire. Nous sommes également habilités à travailler sur des films en nitrate de cellulose, ou film flamme, et qui a été fabriqué jusqu'en 1952. Nous sommes très souvent amenés à expertiser des films en nitrate. Passée cette première étape d'expertise et de remise en état mécanique des bobines, nous allons procéder à l'essuyage. C'est à dire qu'avant de numériser les bobines, nous allons les essuyer avec différents produits permettant d'enlever les poussières qui se trouvent à la surface de la pellicule. Bien entendu, il peut y avoir des poussières qui sont vraiment incrustées dans la gélatine et qui ne partent pas à l'essuyage, mais cela nous permet malgré tout d'optimiser le travail. La troisième étape, c'est la numérisation, le scan à

la fois pour l'image et pour le son. Pour l'image, nous travaillons avec différentes machines qui nous permettent de scanner le film image par image. On va générer autant de fichiers qu'il y a d'images. Pour un long-métrage à 24 images seconde scanné en 4K, nous allons obtenir entre 150 000 et 200 000 fichiers avec des poids très lourds puisqu'un long métrage en 4K pèsera en moyenne 8 To. Nous numérisons l'image et le son parallèlement sur des éléments séparés. Ensuite va arriver l'étape de la restauration numérique. Pour l'image, on va travailler avec différents logiciels comme Diamant ou Phoenix. Durant cette étape, nous allons nettoyer à la palette graphique tous les défauts liés à l'usure du temps, que ce soit des rayures, des éclats de gélatine, des poussières, des points blancs, etc. Tous ces défauts qui ne sont pas d'origine, nous allons les restaurer et les retirer numériquement.

Déontologiquement, nous sommes tenus de respecter l'œuvre telle qu'elle était à l'époque, ce qui fait que nous allons conserver les défauts dits « originels ». Nous ne sommes pas là pour améliorer l'œuvre, mais pour la restituer telle qu'elle était à l'époque de sa sortie.

La restauration à la palette graphique peut être l'étape la plus longue de toute la chaîne de restauration, car elle peut nécessiter de nombreuses heures. Sur certains films, il nous est déjà arrivé de dépasser le cap des 500 heures pour cette seule étape. C'est une étape extrêmement longue et importante dans la mesure où il faut arriver à un juste équilibre : l'image doit rester organique et les retouches numériques ne doivent pas se voir. La solution de facilité consisterait à mettre des filtres très forts qui vont dépoussiérer toute l'image, mais enlever toute la texture. C'est un écueil que nous tenons absolument à éviter. Ensuite, il y a une étape extrêmement importante. C'est l'étalonnage dont



◀ Vérification d'une bobine.

© Photos : DR

on parlait tout à l'heure, qui consiste à travailler sur la colorimétrie du film, sa densité et son contraste pour restituer le look du film tel qu'il était à sa sortie. Une fois que toutes ces étapes ont été faites, nous pouvons fabriquer les différents livrables à nos clients. Nous livrons majoritairement des DCP pour la projection en salles, et des ProRes pour l'exploitation vidéo. Nous fabriquons désormais des ProRes HD voire UHD qui vont servir soit pour des diffusions sur les plateformes, soit pour de l'encodage Blu-ray ou UHD 4K, des PAD pour des chaînes TV. On va archiver ensuite toutes les datas sur des LTO.

► Quels outils utilisez-vous ?

B.A. Nous travaillons avec différents outils comme ProTools et ses différents plug-in pour le son. Cela nous permet de travailler sur le souffle, l'intelligibilité des dialogues et de corriger différents défauts ainsi que la saturation. Pour le son, nous avons la même déontologie que pour l'image, c'est-à-dire rester au plus près de l'expérience d'origine. Nous utilisons des machines mécaniques comme des essuieuses qui étaient déjà utilisées en laboratoire bien avant l'apparition de la restauration. Nous disposons également de trois scanners principaux : le Arriscan, le Scanity de DFT et la Scan Station. En fonction des sensibilités ou des clients on privilégiera un scanner par rapport à l'autre. Ça se joue sur des détails très subtils comme l'aspect du grain. Le choix du scan est très important car c'est durant cette étape que l'on va prendre le plus d'informations possibles dans l'image pour la traiter ensuite. Nous avons la chance d'avoir un scanner qui fonctionne en immersion. C'est à dire que la pellicule est scannée en immersion dans un liquide qui a le même indice de réfraction que la pellicule, ce qui fait que quand elle est rayée au niveau du support, le liquide va venir boucher la rayure le temps de la photographie et les rayures disparaissent sur vos fichiers numériques même si elles sont encore



▲ Tirage Desmetcolor.

physiquement présentes sur le négatif. Pour la partie restauration sur palette graphique, nous travaillons principalement avec les logiciels Diamant et Phoenix et qui fonctionnent pour schématiser en deux grandes étapes : le filtrage automatique qui consiste à identifier automatiquement des défauts et les retirer sachant qu'il faut tout vérifier dans la mesure où le logiciel peut identifier comme des défauts ce qui ne l'est pas forcément. La seconde étape consiste à retirer manuellement les défauts à la palette graphique. Ces logiciels vont se servir de l'image d'avant et de l'image d'après pour interpoler et réparer le défaut sur l'image endommagée. Ces technologies ont beaucoup évolué au fil des années et donnent aujourd'hui des résultats vraiment intéressants. Nous utilisons également beaucoup DaVinci Resolve pour la partie étalonnage. La restauration a beaucoup de points communs avec la postproduction.

► Dans quelle mesure la 4K a-t-elle bouleversé votre activité ?

B.A. La 4K apporte évidemment un surplus de définition qui existe déjà nativement sur le négatif. Quand vous scannez en 4K, évidemment, vous rendez justice à la richesse du négatif, vu que vous allez pouvoir révéler encore plus de détails sur cet élément. On restaure en 4K principalement dans un souci de compatibilité avec les systèmes de diffusion actuels. Aujourd'hui, les salles de cinéma, les plateformes et même les musées et institutions ont besoin d'éléments qu'ils puissent projeter en UHD ou en 4K. Cela apporte un surplus d'informations mais également le lot de questions qui va avec puisqu'aujourd'hui, quand on restaure un film, on scanne le négatif en 4K, directement sur le négatif avec une très grande définition. Or à l'époque, on partait du négatif à partir duquel on fabriquait un inter positif, puis un internégatif pour enfin arriver sur la copie. A chaque étape, on perdait une génération. Entre la copie positive qui était projetée en

► Synchronisation des rushes.



© Photos : DR

salle et le négatif, il y avait une vraie différence de qualité que la restauration en 4K met aujourd'hui en évidence. Il faut aussi parler du HDR et de l'espace colorimétrique. Là encore, le travail à partir d'un négatif 35 mm permet de vraiment restituer toute la dynamique. Le HDR permet d'aller trouver de l'information et du détail dans les hautes lumières, dans les basses lumières, avec des résultats vraiment très impressionnants. C'est quelque chose de plus en plus présent dans le milieu du patrimoine, et qui faisait un peu polémique à son arrivée car on avait l'impression de trahir les œuvres avec le HDR. Aujourd'hui, on se rend compte que ce n'est pas forcément le cas quand le HDR est bien maîtrisé. Au contraire, on parvient aujourd'hui grâce au HDR à révéler les films dans toutes leurs richesses. Récemment, nous avons eu la chance de restaurer *Basic Instinct* avec son réalisateur Paul Verhoeven. Quand il a vu le film en HDR, cela a été une véritable redécouverte pour lui. Le HDR est en train de s'installer de plus en plus dans le milieu de la restauration et en France, StudioCanal a véritablement fait office de précurseur sur le sujet. Avant, le HDR n'était utilisé que sur les gros films américains, il est aujourd'hui en train de se démocratiser du blockbuster au film d'auteur. On l'utilise aussi bien pour les films de John Carpenter que pour ceux de François Truffaut. On se rend compte que l'on peut rester totalement mesuré dans son usage et ne pas forcément monter jusqu'à 1 000 Nits à chaque fois.



POUR L'AMOUR DE LA PELLICULE : ENTRETIEN AVEC COLIN RUFFIN, COORDINATEUR DE LA RESTAURATION IMAGE CHEZ LOBSTER FILMS

Spécialisé dans la restauration des films anciens, Lobster Films a su redonner vie à tout un pan du cinéma du début du XX^e siècle. Colin Ruffin, coordinateur de la restauration Image nous en dit plus sur ces véritables archéologues du cinéma.

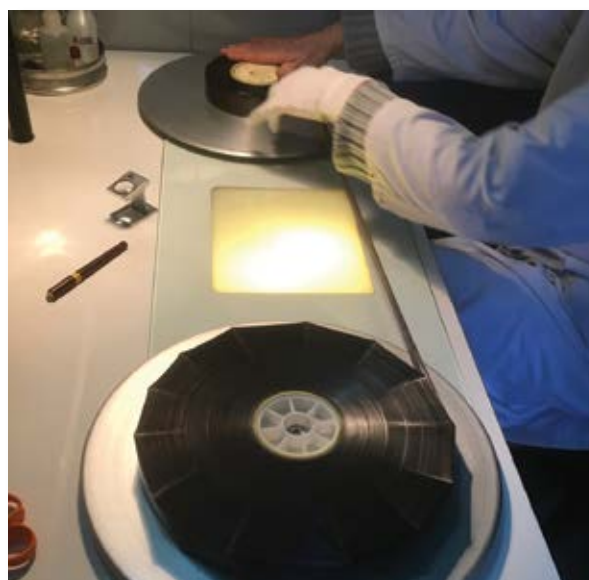
► En quoi le métier de coordinateur de la restauration Image consiste-t-il ?

COLIN RUFFIN. En tant que coordinateur, je suis chargé de faire le lien entre les projets et de faire le distinguo entre ce qu'il faudrait faire théoriquement sur un projet et sa mise en application concrète en termes de restauration de l'image. Globalement, j'entre en jeu une fois que les scans sont faits. En fonction des projets, on s'assurera, à travers une expertise complémentaire, qu'aucune erreur n'a été commise lors de la captation. Nous comparons les différents scans pour savoir lequel est le plus quali-

tatif et, si nécessaire, procéder à un montage entre les différents éléments. Ensuite, je vais définir un workflow bien spécifique en fonction du budget alloué à chaque projet, sa destination ou encore la définition visée et enfin répartir les tâches entre les différents membres de mon équipe.

► Comment distinguer une bonne restauration d'une mauvaise ?

C.R. C'est une question assez complexe qui dépend généralement de l'objectif de la restauration. C'est vrai qu'il faut imaginer un spectre qui va de la restauration la plus patrimoniale et la plus respectueuse à la remasterisation dont l'objectif est de donner au film une seconde vie avec un public beaucoup plus large. Généralement, nos restaurations entrent plutôt dans la première catégorie et il est très rare qu'on fasse un travail aussi poussé que la remasterisation en vue d'une diffusion plus large. Néanmoins, il y a forcément tout un tas de choix auxquels on procède, qui ne vont pas être ceux d'une cinémathèque par exemple. La règle générale en archive, c'est d'essayer d'avoir le meilleur élément possible, donc le négatif, et de traiter ce négatif avec comme référence une copie d'exploitation. La copie d'exploitation correspond à ce que le public a vu lors de la première diffusion du film. Et c'est ainsi qu'on va réussir à voir notamment quel type d'étalonnage a été appliqué. C'est un aspect très important pour les films muets dont les teintages peuvent poser problème. Chez Lobster Films nous essayons de trouver le bon compromis en proposant au public de voir une qualité d'image à laquelle il n'a jamais eu accès tout en essayant de ressembler à une copie d'exploitation d'époque. Cela peut s'avérer d'autant plus complexe que les copies d'exploitation ont tendance à vieillir. Il y a un souvent un débat qui consiste à savoir si l'on



© Photos : DR

◀ Expertise d'une bobine atteinte par le syndrome du vinaigre.

doit conserver les teintages dans l'état actuel de la copie ou s'il faut les retravailler de manière à se rapprocher autant que possible de l'expérience qu'aurait pu vivre le spectateur lorsque le film a été projeté pour la première fois. Je dirais qu'une belle restauration, c'est celle qui se situe entre les deux, c'est à dire qui ne découle pas d'un souci maniaque de ne surtout rien abîmer, d'autant que le passage de la pellicule au numérique peut déjà être considéré comme une trahison en soi.

► **Vous restaurez uniquement des films datant du début du XX^e siècle ou vous avez été amenés à travailler sur des films plus récents ?**

C.R. 80 % des films sur lesquels nous avons travaillé datent d'avant les années 40. Ponctuellement, nous avons été amenés à restaurer des films plus récents comme ceux de Nelly Kaplan qui vont de la fin des années 60 aux années 90. Nous avons également travaillé sur certains films de Guy Gilles datant de la fin des années 60. Sur les films de ces époques, les problématiques ne sont pas extrêmement différentes. Travailler sur des films muets est beaucoup plus challengeant, ne serait-ce qu'en matière de recherche d'éléments ou d'état dans lesquels les films se trouvent. Sur les films plus récents on sera davantage amenés à travailler avec les ayants droit, le chef opérateur ou le réalisateur. Ce qui peut avoir un réel impact dans la mesure où un réalisateur encore vivant a tout à fait le droit d'intervenir dans le travail de restauration de son film et de faire des choix que nous ne nous permettrions pas de faire. La différence va aussi se jouer à l'étalonnage dans la mesure où nous travaillons majoritairement sur des films en noir et blanc. Quand il s'agit de films en couleurs, il nous arrive de faire appel à des étalonneurs plus aguerris à la pellicule contemporaine.

► **Vous arrive-t-il, pour des films plus anciens, de vous baser sur d'autres matériaux comme des croquis ou des notes de productions ?**

C.R. Oui et non. C'est-à-dire que les films muets, généralement, ont une vie assez complexe. On peut avoir des cas où il nous manque des pans entiers de films par exemple et pour lesquels on va quand même essayer de trouver au moins un élément manquant. Cela a été le cas notamment sur *La Divine Croisière* de Julien Duvivier qu'on a restauré récemment. Nous avons réussi à trouver une copie 17,5 mm, ce qui nous a permis d'obtenir des clés de lecture et de redonner une matrice au film. Nous aurions pu choisir de nous baser sur le scénario mais tous les éléments du scénario ne se sont pas retrouvés dans le film terminé. Il était plus simple pour nous de se baser sur ce qui était tourné. Évidemment, cela dépend beaucoup des cas, mais disons que si on n'a pas le temps de faire une recherche très poussée sur les éléments non filmés, on va plutôt privilégier les éléments fiables. Il nous arrive égale-

© Photo : DR



▲ Étalonnage numérique.

ment de travailler sur les intertitres quand on se rend compte que ceux dont nous disposons ne sont pas ceux d'origine. Dans ce cas-là on peut se baser sur des éléments comme les relevés de censure, lesquels révèlent les intertitres d'origine.

► **Avez-vous un souvenir de restauration particulièrement compliqué à réaliser ?**

C.R. Chaque restauration a un aspect challengeant. Si je devais citer un exemple plus marquant qu'un autre je dirais *Le roi du cirque* d'Édouard-Émile Violet et Max Linder puisqu'il a nécessité que nous travaillions à partir de différents éléments de qualités très diverses qui pouvaient aller du très bien au très mauvais. On avait vraiment de très bons éléments de 35 mm et de très mauvais éléments 16 mm par exemple. Le défi était de faire cohabiter tous ces éléments sans que ce soit trop visible pour le spectateur. Je me souviens que cette restauration a suscité de très nombreux débats dès l'étape de la reconstruction. On se demandait s'il fallait restaurer uniquement ce qui était issu du négatif A ou si nous pouvions mélanger les deux négatifs ? Est-ce qu'il fallait faire dans un même plan une transition de 35 mm vers le 16 mm pour ne pas avoir que le 16 mm tout le long ? Beaucoup d'éléments du film, parmi les plus beaux, étaient en fait très accidentés. Il y avait notamment beaucoup de jump cut, ce qui faisait que certaines images étaient manquantes et donnaient l'impression que le personnage sautillait dans les scènes. Cela était d'autant plus compliqué qu'un film comique comme *Le roi du cirque* repose énormément sur le rythme. Nous avons dû parfois choisir des éléments de qualité moindre pour justement préserver ce rythme... De véritables choix cornéliens. Une fois la reconstruction faite, il a fallu restaurer littéralement l'image. Il y avait notamment de très gros problèmes de dégrainage, c'est-à-dire des perforations visibles sur la pellicule). Si tout le travail sur ce film était complexe, nous sommes très fiers du résultat.

PATRIMOINE ET PRESTIGE : ENTRETIEN AVEC GÉRALD DUCHAUSSOY,

RESPONSABLE DE LA SECTION CANNES CLASSICS
AU FESTIVAL DE CANNES ET CHARGÉ DE LA PRO-
GRAMMATION AU MARCHÉ INTERNATIONAL DU
FILM CLASSIQUE AU FESTIVAL LUMIÈRE À LYON

Depuis 2014, Gérald Duchaussoy s'occupe d'amener le cinéma de patrimoine sur les marches du prestigieux Festival de Cannes et s'occupe de la programmation au Marché International du Film Classique au festival Lumière à Lyon. Il nous raconte comment le cinéma de patrimoine s'est peu à peu fait une place dans le cœur du grand public.

► Qu'est-ce que Cannes Classics ?

GÉRALD DUCHAUSSOY. Il s'agit d'une section du Festival de Cannes créée en 2004 par Thierry Frémaux présentant en exclusivité des films classiques tout nouvellement restaurés qui sont en cours de restauration lorsqu'ils nous sont proposés. Nous programmons également des documentaires de cinéma qui ne sont pas encore terminés et qui visent à l'être lors de leur présentation au festival dans la majeure partie des cas. Le but étant de créer l'événement à chaque projection.



► Comment cela se passe-t-il quand on vous soumet des documentaires ou des restaurations en cours de production ?

G.D. Dans ces cas-là nous visionnons des copies de travail via des fichiers téléchargés directement sur notre serveur. Il nous arrive également de voir des bouts de restauration que nous comparons avec les copies précédentes du film en demandant à voir ou revoir le film ou bien sûr à visionner les documentaires dans leur intégralité. Les films que nous montrons ayant marqué l'histoire du cinéma, nous devons nous assurer de leur bonne tenue, de la qualité de la restauration et de leur importance. Nous couvrons un spectre très large et acceptons des films en provenance du monde entier proposés par des studios, des cataloguistes, des ayants droit, des archives, des cinémathèques, des fondations ou des distributeurs.

► Combien de films recevez-vous par an ?

G.D. On ne s'interdit rien a priori, ce qui fait que nous recevons des films de partout, et l'on peut compter entre 150 et 200 propositions chaque année. Quant aux documentaires, nous recevons entre 50 et 80

propositions par an. On sent un engouement de plus en plus fort pour l'accompagnement visuel de l'histoire du cinéma et cela se ressent dans le rythme des productions. De plus en plus de films sont restaurés dans le monde, de même que l'on voit arriver un nombre croissant de documentaires chaque année.

► Vous est-il arrivé de refuser des films parce que la restauration n'était pas bonne ?

G.D. Cela nous arrive même si c'est extrêmement rare. Il est arrivé par exemple que certaines industries du cinéma nous proposent des films que l'on devait refuser non pas pour des questions de qualité du film en soi mais parce que les restaurations n'étaient pas au niveau des standards actuels.

Au fil des ans, nous avons assisté à de véritables évolutions en matière de qualité des restaurations témoignant à chaque fois d'une finesse, d'un vrai respect du travail qui a été fait à l'origine. Beaucoup de restaurations partent aujourd'hui du négatif caméra. Autant d'éléments qui font qu'aujourd'hui nous ne pouvons accepter des restaurations qui ne répondraient pas à ces standards. Pour prendre l'exemple du cinéma indien, on a pu assister à une nette évolution. Ainsi, l'année dernière nous avons pu mettre ce pays à l'honneur en présentant deux films indiens restaurés : *L'adversaire* réalisé par Satyajit Ray et *Thamp (The Circus Tent)* de Aravindan Govindan, lequel n'avait jamais traversé la frontière indienne depuis sa sortie en 1978. C'était une véritable découverte. Cannes Classics présente à la fois des grands classiques du cinéma mais également des raretés liées (ou non) au

▼ Version restaurée de *La maman et la Putain*, de Jean Eustache, présentée à Cannes Classics 2022.



© Photo : DR

Festival de Cannes. Pour revenir à votre question, nous demandons systématiquement des extraits des restaurations. Chaque année début avril, soit les ayants droit nous envoient cinq à dix minutes d'extraits restaurés, soit nous les leur demandons directement. C'est un processus qui se fait de plus en plus naturellement dans la mesure où un soin toujours plus grand est apporté aux restaurations. Il y a une exigence des deux côtés, que ce soit de la part des ayants droit qui proposent les films ou de la nôtre. On sent une réelle volonté de montrer de belles restaurations dans les meilleures conditions possibles et que rien ne remplacera jamais l'expérience salle.

► **Qu'est-ce qui pousse un ayant droit à vous proposer une restauration ?**

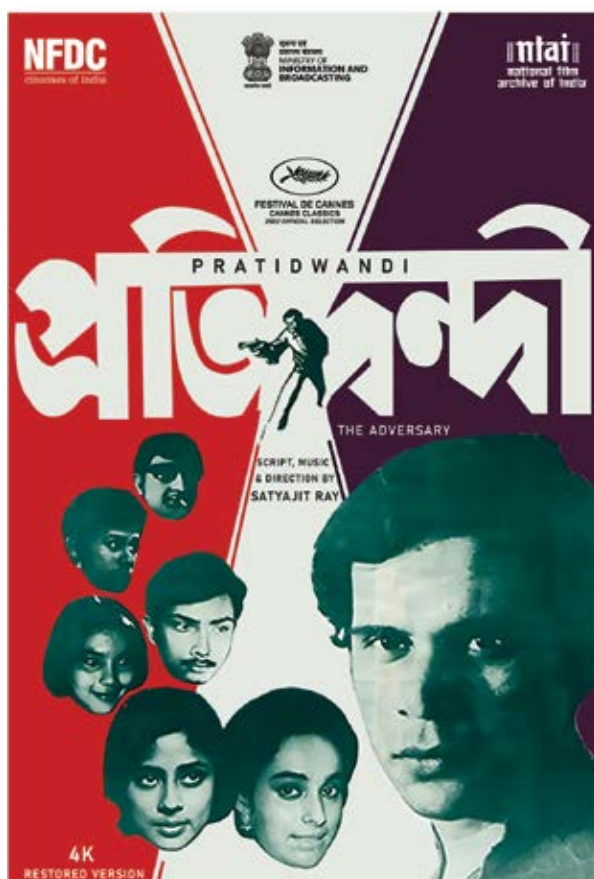
G.D. Je crois que la principale motivation reste la vitrine que représente le Festival de Cannes. La présentation d'un film restauré en présence des artistes, c'est l'occasion d'une projection événementielle avec une montée des marches. Mais au-delà de cet aspect qui fait partie de ce que nous sommes, les ayants droit ont aussi en tête la possibilité d'exploiter le film en salles. En dehors des cinémathèques, les films restaurés peuvent bénéficier d'une vraie exploitation et font le tour des marchés spécialisés. La France est un cas un peu particulier, dans la mesure où il y a beaucoup de distributeurs de patrimoine ; mais à l'étranger, ce seront davantage les distributeurs axés « arts



et essai » qui vont s'emparer de ce type de films et ajouter de nombreux classiques dans leurs catalogues. En Allemagne, aux États-Unis ou en République Tchèque, de nombreuses salles d'arts et essais diffusent des films de patrimoine. Si l'on compte également les universités, le marché est suffisamment vaste pour permettre aux films restaurés d'avoir une vraie vie en dehors de Cannes. Le Festival de Cannes n'est finalement qu'une rampe de lancement qui doit permettre à ces films de voyager.

► **Comment expliquez-vous cette spécificité française autour du cinéma de patrimoine ?**

G.D. Il y a évidemment le soutien du CNC qui est quand même assez manifeste, tout en étant lié à bon nombres de facteurs. On sent un amour de la France pour le cinéma classique grâce notamment aux ciné-clubs et à tous ces passionnés qui se déplacent en salles pour voir des classiques. L'amour c'est très bien, ça donne de l'énergie, mais il ne faut pas oublier l'aspect financier qui est représenté par le soutien du CNC et l'investissement de bon nombre de professionnels qui enrichissent et prennent soin de leurs catalogues. Les distributeurs font quant à eux un véritable travail de fond pour convaincre les exploitants de prendre leurs films. Ils font chacun le maximum pour que tous ces films soient visibles en salles. Il existe tout un écosystème autour du cinéma de patrimoine. Tout cela forme un cercle vertueux qui prend corps à la fois financièrement et amoureusement.



© Photos : DR

► **Depuis 2014, le nombre de films proposés dans le cadre de Cannes Classics a-t-il augmenté ou au contraire stagné ?**

G.D. Non, ça ne stagne pas. En termes de propositions, nous avons tendance à aller un peu plus haut chaque année. Je pensais que l'on avait atteint un pic l'année dernière et pourtant on constate encore cette année une hausse de 5 % de films proposés, et 25 % pour les documentaires. On nous propose beaucoup de documentaires. On sent une vraie dynamique et une implication certaine de la part des sociétés de production qui nous en proposent de plus en plus. Il y a davantage de timidité du côté des films restaurés quant à cette partie événementielle mais pas vraiment pour que nous montrions les films. Alors oui, il y a une augmentation du nombre de propositions, mais il faut que le public suive car le patrimoine n'est qu'une petite composante du Festival de Cannes. Nous nous sommes ainsi engagés dans une démarche active pour aller chercher le public et plus particulièrement le jeune public. Cela sera une démarche longue car nous devons trouver les interlocuteurs adéquats et investis. Nous avons contacté dans ce cadre un large éventail d'écoles de cinéma et d'universités à l'international et en France, de classes préparatoires dans le but de créer une accréditation Cannes Classics spécialement dédiée aux jeunes. Cela prendra plusieurs années avant de fidéliser ce public. S'il y a un fort attrait pour le cinéma récent – ce qui est tout à fait normal –, il existe parallèlement une autre offre, autour du cinéma classique cette fois. C'est cette offre que nous montrons à travers les hommages, événements, projections de films fictions comme documentaires, que nous organisons dans le cadre de Cannes Classics.

► **Quel est l'impact des plateformes sur cet écosystème autour du cinéma de patrimoine ?**

G.D. À mes yeux les plateformes représentent une évolution en termes d'accès et de supports. Je suis un peu dubitatif quand j'entends que les plateformes vont tuer le cinéma car on disait la même chose de la TV, des VHS puis des DVD et Blu-ray. Je pense au contraire que tous ces supports nourrissent l'envie. Quand on découvre un film en Blu-ray on a envie de le revoir en salles dans les meilleures conditions possibles. C'est la même chose pour les plateformes. Je crois qu'il faut penser en termes de complémentarité. Nous avons tous, à un moment donné de notre vie, eu accès à une œuvre par un support différent. Une plateforme ne remplacera jamais une salle de cinéma dont la programmation est le fruit du travail d'un exploitant. La différenciation se jouera sur le contenu de l'offre, que ce soit celle d'une salle de cinéma ou d'une plateforme. Les choses évoluent. Je viens d'une génération qui n'a pas vraiment connu les ciné-clubs. Mes ci-

nés clubs c'étaient les émissions avec Jean-Pierre Dionnet, Nicolas Boukhrief ou Patrick Brion, Claude-Jean Philippe ou Frédéric Mitterrand. Au-delà des plateformes, je pense qu'il y a un réel besoin de guider le public vers le cinéma classique. Même si les temps sont difficiles pour la presse cinéma – on l'a vu récemment avec l'arrêt du magazine papier *Revus et corrigés* – on voit aujourd'hui l'émergence d'émissions de qualité sur YouTube consacrées au cinéma et qui sont pour la plupart pointues. Il ne faut pas oublier non plus le travail des programmeurs qui perpétuent ce rôle de guides en choisissant la bonne case pour le bon film.

► **Le mot de la fin ?**

G.D. Il faut saluer l'énergie de tous les professionnels du cinéma de patrimoine, que ce soient les cataloguistes, studios, archives, distributeurs, exploitants, fondations, cinémathèques, etc. Sans oublier tous les techniciens et laboratoires qui sont des interlocuteurs privilégiés. Je pense enfin aux projectionnistes et aux équipes techniques qui font un travail admirable, que ce soit pour le Marché International du Film Classique ou pour le Festival de Cannes et avec qui nous travaillons de manière très, très proche. C'est grâce aux laboratoires, aux techniciens et aux projectionnistes que nous pouvons présenter les films dans les meilleures conditions possibles.

Propos recueillis par Ilan Ferry

Retrouvez l'intégralité de ces interviews – et bien plus – dans notre hors série *Restauration et Patrimoine* à paraître en octobre 2023.



MARTINE BARRAQUÉ-CURIE : PETITE SORCIÈRE

Entre Angelo Cosimano, président de la CST, et Martine Barraqué-Curie, monteuse ayant travaillé avec de grands noms du cinéma français, c'est une longue et belle histoire d'amitié. L'occasion pour Martine de dérouler sa carrière au cours d'une conversation entre amis aux faux airs d'interview.

► Comment est né ton désir de cinéma ?

MARTINE BARRAQUÉ-CURIE. Quand j'étais adolescente, je me sauvais de la vie quotidienne en allant au cinéma dès que j'en avais la possibilité, c'est-à-dire dès que je pouvais sortir de mon pensionnat. Je faisais en sorte d'y rester le plus longtemps possible. Je voyais tout et n'importe quoi. Au sortir de l'adolescence, j'y allais accompagnée de mon petit ami du moment. À force de voir des films, j'en suis venu à me concentrer sur les changements de plans. Dès le départ, j'ai eu très envie de devenir monteuse. C'est à ce moment-là que j'ai commencé à lire des revues spécialisées. Je n'ai pas tout de suite lu *Les Cahiers du cinéma*, j'ai commencé par la revue *Ecran*. J'aimais beaucoup cette revue car on y trouvait les critiques des films à l'affiche. C'est par ce biais que j'ai commencé mon éducation à l'image et que j'ai pris conscience que derrière chaque film se cachaient des techniciens et qui décidait du rythme du montage. À partir de là, j'ai commencé à m'intéresser aux génériques de films et plus particulièrement à la fonction de chef monteuse.

► Quel est le premier film que tu as vu ?

M.B.-C. *Les Mains liées* (réalisé par Paul Vandenberghe, Aloysius Vachet et Roland Quignon/NDR). Un titre assez ironique pour une cheffe monteuse !

C'était l'histoire d'une mère de famille couturière. Je me souviendrai toujours du bruit de sa machine à coudre et des mouvements de pédale qu'elle devait faire. Cela aurait pu faire un peu penser à une table de montage 35 mm, mais je ne le découvrirai que plus tard ! Je me souviens également de *Monsieur Vincent* (réalisé par Maurice Cloche/NDR). Il s'agissait de deux films très bien-pensants et religieux, souvent tragiques, très loin de l'univers des films de Walt Disney ! *Les Mains liées* est un film qui m'a bouleversée. J'ai pleuré devant l'histoire de cette femme dépassée par la vie quotidienne et obligée de coudre jour et nuit pour survivre.

► Comment as-tu découvert le métier de monteuse ?

M.B.-C. Je suis passée par tous les petits métiers avant de trouver la « porte d'entrée ». Le premier homme de ma vie, René, était artiste peintre et la femme d'un de ses amis, Annie, était monteuse. Elle m'a permis de pouvoir obtenir le stage (non rémunéré) de six mois auprès du laboratoire LTC qui était à cette époque indispensable pour pouvoir prétendre au poste de stagiaire monteuse dans une équipe de long-métrage. J'ai pu ainsi « gravir les échelons », au départ dans l'équipe de Monique Bonnot, la maman de Françoise Bonnot, auprès de laquelle Annie travaillait régulièrement avant d'arriver chez LTC.

► Quel est le premier film sur lequel tu as travaillé comme assistante monteuse ?

M.B.-C. *Opération opium* de Terence Young en 1966. Il s'agissait d'un film financé par les Nations Unies et pour lequel les acteurs ont touché un dollar symbolique. Le film était basé sur une idée de Ian Fleming, le créateur de James Bond. Terence Young a aussi réalisé beaucoup d'adaptations cinématographiques de James Bond. À cette époque, j'ai également travaillé comme seconde assistante pour Henri Rust qui était chef monteuse sur les films de Marcel Carné et d'Yves Allégret.

► Combien de temps es-tu restée assistante ?

M.B.-C. J'ai dû faire une dizaine de films comme assistante. Je n'étais pas pressée de passer cheffe monteuse. Ce qui fonctionnait à l'époque, c'était le bouche-à-oreille. C'est comme ça que j'ai travaillé comme stagiaire avec Henri Lanoë et Jacques Vita. À l'époque où je travaillais pour les



© Photo : Warner Bros Pictures



Films du Carrosse, j'ai été amenée à monter un court-métrage destiné aux pays scandinaves et qui condensait, à partir d'extraits et de photos, les films de François Truffaut. C'est comme ça que j'ai été amenée plus tard à travailler sur Les deux anglaises et le continent en tant qu'assistante monteuse pour Yann Dedet.

► **Quel est le premier film sur lequel tu as travaillé comme cheffe monteuse et comment ça s'est fait ?**

M.B-C. Sur les recommandations de Susan Schiffman, j'ai eu l'opportunité de travailler pour la première fois comme cheffe monteuse sur *L'Exercice du pouvoir* réalisé par Philippe Galland et qui était adapté de *L'Île aux pingouins* d'Anatole France. Je me suis très rapidement rendu compte sur ce film qu'en tant que cheffe monteuse, j'avais besoin de suffisamment de plans pour pouvoir y insuffler un rythme.

► **Quel est le premier film qui t'a donné entièrement satisfaction en tant que monteuse ?**

M.B-C. *L'homme qui aimait les femmes* de François Truffaut a été ma première expérience vraiment intense. Je n'étais pas certaine d'opter pour les bons parti pris de montage. Il y avait une multiplicité de personnages féminins à qui accorder autant d'importance. J'ai tellement manipulé de pellicule qu'à la fin du premier montage, j'en avais les mains rouges et gonflées. Sur ce film, le champ des possibles semblait infini et le montage était un moment merveilleux, presque magique. C'est sur ce film que j'ai été amenée à travailler plus particulièrement sur les voix, notamment en enregistrant la voix du comédien principal, Charles Denner. C'était un exercice que j'avais déjà fait avec Guy Debord dont j'avais enregistré la voix pour son film *La Société du spectacle* dans des conditions particulières. *La société du spectacle* reste un grand souvenir. Le producteur Gérard Lebovici a été poursuivi en justice et c'est à cette occasion que l'avocat

Georges Kiejman a innové en faisant voter une loi sur le droit de citation au cinéma comme il en existait déjà en littérature.

► **On se souvient de toi dans *La Nuit américaine* pour avoir été la première femme monteuse à apparaître à l'écran. Que retiens-tu de cette expérience ?**

M.B-C. Je n'ai jamais vu autant de fêtes ni eu autant de matériel à traiter ! Il y avait des caméras partout. Il y avait la caméra Pamela qui filmait « le film dans le film », la caméra de François Truffaut qui était gérée par Pierre-William Glenn et Walter Bal. Il y avait une troisième caméra pour les séquences de reportage. Yann et moi croulions sous les rushes. Je passais mon temps à ranger les chutes et à en ressortir d'autres. J'étais agréablement surchargée de travail en journée et le soir tout le monde faisait la fête.

► **Tu as travaillé avec François Truffaut jusqu'à son dernier film...**

M.B-C. Oui. Entre deux films de François Truffaut, j'ai fait quelques pas de côté en travaillant comme cheffe monteuse sur des films comme *L'Exercice du pouvoir* et *Le Mariage du siècle* de Philippe Galland, *Le Déclat* de Jean-Louis Richard, *Vive les femmes !* de Claude Confortès ou encore *L'Ami retrouvé* de Jerry Schatzberg. J'ai également travaillé avec Martine Dugowson sur son premier film *Mina Tannenbaum* en 1994 puis *Portraits chinois* en 1996 qui n'a pas marché malgré une très belle idée de départ. En te racontant comme ça ma carrière, je me rends compte que la principale difficulté pour un chef monteur était de durer. Une fois qu'un réalisateur t'avait choisi, il fallait qu'il puisse faire appel à toi pour tous ses autres films. C'est une problématique inhérente à tous les techniciens du secteur d'ailleurs. Il y a ce désir d'être choisi !

► **Y a-t-il un réalisateur avec qui tu aurais aimé travailler ?**

M.B-C. Je regrette de ne pas avoir pu travailler avec Patrice Chéreau. Je lui ai écrit quand j'ai su qu'il allait changer de monteuse mais il ne m'a jamais répondu. J'aurais beaucoup aimé travailler avec lui. Ceux qui m'aiment prendront le train est un film magnifique, bien plus que *La Reine Margot* que je n'aime pas trop.

► **Quels sont tes meilleurs souvenirs humains et artistiques de réalisateurs ?**

M.B-C. Il y a des films sur lesquels le fait de tourner en extérieur nous rendait très joyeux. Il y avait comme une ambiance de colonie de vacances où chacun était réuni dans un seul et même but. Sur ses films, François Truffaut organisait beaucoup de dîners, notamment pour souder l'équipe. Phi-

lippe Galand était un homme absolument délicieux avec qui on parlait de tout sauf de cinéma. Pour la préparation du *Mariage du siècle* nous sommes allés jusqu'en Tchécoslovaquie. On a vraiment ri sur ce tournage. Cela m'a fait beaucoup de peine que le film n'ait pas marché. Le tournage de *La Nuit américaine* a été très agréable. Je peux également citer Alexandre Arcady pour lequel nous avons monté à Tel Aviv.

► **Ton expérience sur les longs-métrages de cinéma t'a-t-elle aidé à gérer des délais plus courts quand tu montais des films pour la télévision ?**

M.B.-C. Oui. Les producteurs de télévision voulaient faire appel à des monteurs issus du cinéma pour des questions d'efficacité. Il fallait pouvoir monter un film en trois semaines, ce qui n'était pas toujours évident quand il y avait deux caméras. C'était presque un jeu car la plupart des réalisateurs de télévision filmaient en champ contre champ.

► **Penses-tu que les documentaires sont plus compliqués à monter ?**

M.B.-C. Oui car pour les longs-métrages de fiction, nous sommes déjà bien aidés par le scénario. Vient ensuite le tournage qui, soit confirme les indications données par le scénario, soit en ajoute ou en enlève. Le montage, lui, consiste en la dernière écriture du film. C'est là qu'il faut trouver le « bon » rythme pour le film. À mes yeux, il se compose de trois grands moments : l'installation qui consiste dans les vingt premières du film durant lesquelles le spectateur est embarqué par la connaissance des personnages, des lieux etc., dans la deuxième étape, les événements doivent être plus étalés, plus dilatés. Vient enfin le tout dernier moment où tout converge, les personnages et leurs enjeux. Claude Lelouch l'avait très bien fait en rassemblant dans la séquence finale tous ses personnages sur le *Boléro* de Ravel.



► **Que penses-tu du fait qu'aujourd'hui les films sont de plus en plus longs ?**

M.B.-C. Cela n'est pas récent. Sur *Le Dernier Métro*, nous avons coupé vingt-cinq minutes entre le premier et le second montage du film. Le premier montage du film durait 2 h 30. Nous avons dû sacrifier des personnages et de nombreuses scénettes et c'était quelque part une vraie douleur.

► **Le métier de monteur a-t-il changé avec l'arrivée du montage virtuel ?**

M.B.-C. Les rushes ne sont plus traités de la même manière. Le dernier film que j'ai monté était *Une mère* de Christine Carrière en 2015. Même si j'avais déjà monté en virtuel pour la télévision, c'est la première fois que je le faisais pour le cinéma. Cette expérience m'a démontré que les logiciels de montage ne sont pas faits pour moi et qu'il fallait que j'arrête. Quand j'intervenais à la Femis sur système Avid, les étudiants ne savaient pas ce que signifiait « rallonger », ils pensaient seulement en termes de « in » et « out » et faisaient tout de manière automatique, sans prendre le temps de comprendre ce qu'ils montaient. J'en conclus en premier lieu que l'apprentissage d'une machine ou d'une technique n'engendre pas automatiquement ce petit plus qui permet à certains d'entre nous de réellement contribuer à l'œuvre d'un réalisateur. Le talent ne s'invente pas mais il peut se développer.

► **Quel est le réalisateur ou réalisatrice étranger avec lequel tu aurais aimé travailler et que tu admires le plus ?**

M.B.-C. Je pense que c'est Martin Scorsese. C'est aussi une question de génération. Il me semble que si j'avais travaillé avec Martin Scorsese, je serais redevenue une débutante. Il fait partie de ces cinéastes qui sont à l'écoute. Il travaille toujours avec Thelma Schoonmaker qui est également la monteuse de Woody Allen. Alors que les films de Woody Allen sont d'une grande simplicité sur le plan du montage, ceux de Scorsese ne le sont pas du tout et j'aime toujours autant être surprise.



► **Quel film français d'un jeune auteur t'a le plus marqué ces cinq dernières années ?**

M.B-C. Parmi les jeunes auteurs français je citerais Julia Ducournau. J'ai vraiment été étonnée par *Grave* et *Titane*. Je pense également à Emmanuelle Bercot qui a dirigé Catherine Deneuve notamment sur les films *Elle s'en va* et *De son vivant*. En fait, je trouve qu'il y a pas mal de jeunes réalisatrices françaises douées et pleines de talent. C'est très encourageant.

► **Tu es jurée pour le prix de la jeune artiste technicienne que la CST remettra à Cannes, que penses-tu de la place des femmes techniciennes ?**

M.B-C. Quand on veut faire un métier, il faut le faire quel que soit le sexe.

► **L'enjeu c'est que le fait d'être une femme ne doit pas être un blocage pour celles qui veulent devenir techniciennes de cinéma...**

M.B-C. François Truffaut disait souvent que son rêve était de faire un film avec une équipe intégralement féminine. Cela semblait impossible dans les années 70. Aujourd'hui pourquoi pas ? Même s'il y aura toujours un macho qui préférera travailler avec un homme plutôt qu'avec une femme.

► **Ils sont en minorité ?**

M.B-C. Je l'espère. On ne peut que souhaiter arriver à une parité parfaite et parler de techniciens et techniciennes plutôt que seulement de techniciens. Le métier de monteur n'est pas un bon exemple dans la mesure où les premiers monteuses étaient des monteuses parce qu'elles étaient d'abord formées comme monteuses des négatifs, une tâche de laboratoire très ingrate donc « destinée » aux femmes. On retrouve la même condition que celle des coutières et c'est comme cela que nous les appelons. Donc historiquement, c'est un

métier de femmes, même s'il y a eu des exceptions bien entendu comme Léonid Azar ou Henry Rust. Aujourd'hui, il doit y avoir autant de monteuses que de monteurs. En revanche, en décors cela ne doit pas être encore la même chose.

► **Aujourd'hui, si tu en avais l'opportunité, est-ce que tu choisirais le même métier ?**

M.B-C. OUI, et toujours avec la même passion. Pour moi, il n'y a rien de plus beau que de raconter une histoire. En tant que monteuse, je me sens comme une « petite sorcière » !

Propos recueillis par Angelo Cosimano

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE DE MARTINE BARRAQUÉ-CURIE

- 1968 : *Le Gendarme se marie* de Jean Girault
- 1971 : *Les Deux Anglaises et le Continent* de François Truffaut
- 1973 : *La Nuit américaine* de François Truffaut
- 1975 : *L'Histoire d'Adèle H.* de François Truffaut
- 1977 : *L'Homme qui aimait les femmes* de François Truffaut
- 1978 : *L'Exercice du pouvoir* de Philippe Galland
- 1978 : *La Chambre verte* de François Truffaut
- 1979 : *L'Amour en fuite* de François Truffaut
- 1980 : *Un homme en fuite* de Simon Edelstein
- 1980 : *Le Dernier Métro* de François Truffaut
- 1981 : *La Femme d'à côté* de François Truffaut
- 1982 : *Les Misérables* de Robert Hossein
- 1983 : *Vivement dimanche !* de François Truffaut
- 1984 : *Vive les femmes !* de Claude Confortès
- 1984 : *Rive droite, rive gauche* de Philippe Labro
- 1985 : *Le Mariage du siècle* de Philippe Galland
- 1985 : *Le Déclat* de Jean-Louis Richard
- 1986 : *Suivez mon regard* de Jean Curtelin
- 1986 : *Mort un dimanche de pluie* de Joël Santoni
- 1987 : *Le Moine et la Sorcière* de Suzanne Schiffman
- 1988 : *Fréquence meurtre* de Élisabeth Rappeneau
- 1989 : *L'Ami retrouvé* de Jerry Schatzberg
- 1989 : *La Révolution française* de Robert Enrico
- 1991 : *Pour Sacha* d'Alexandre Arcady
- 1992 : *Loin du Brésil* de Tilly
- 1992 : *Le Grand Pardon 2* d'Alexandre Arcady
- 1994 : *Mina Tannenbaum* de Martine Dugowson
- 1996 : *Portraits chinois* de Martine Dugowson
- 2001 : *Les Fantômes de Louba* de Martine Dugowson
- 2002 : *Les Amants du Nil* d'Eric Heumann
- 2003 : *Il était une fois Jean-Sébastien Bach* de Jean-Louis Guillerrou
- 2007 : *Darling* de Christine Carrière
- 2015 : *Une mère* de Christine Carrière



© Photos : DR

« UN FILM DERRIÈRE L'AUTRE » : MARIO LURASCHI, CASCADEUR ET DRESSEUR DE CHEVAUX



De Sophie Marceau à Johnny Depp, en passant par Burt Lancaster, Louis De Funès ou Romain Duris... Il est impossible de faire la liste complète des acteurs avec lesquels Mario Luraschi a collaboré. Avec plus de 500 films, téléfilms, séries, publicités à son actif et de nombreux spectacles vivants, le spécialiste incontesté des chevaux au cinéma a travaillé sur des œuvres et avec des réalisateurs incroyables. Et ce n'est pas un hasard : son souci du détail et de la perfection se retrouvent dans sa rigueur professionnelle, de fortes qualités humaines venant compléter une réputation comme on en croise rarement.

► **Qu'est-ce qui vous a donné envie de travailler avec les chevaux et ensuite d'aller vers le cinéma ?**

MARIO LURASCHI. J'étais un grand fan des Indiens d'Amérique du Nord, et j'ai donc voulu apprendre à monter à cheval. Il s'est trouvé qu'il y avait à cette époque un feuilleton télévisé, *Les Indiens*⁽¹⁾, réalisé par Pierre Viallet dans lequel jouait Robert Mottura. Il y interprétait Tanka, et il avait aussi fait les costumes et beaucoup de choses sur la série car il était lui-même un grand fan d'Indiens. Je l'ai contacté et il m'a mis le pied à l'étrier si je puis dire : j'ai participé à des retakes du feuilleton à Saint-Rémy-de-Provence. Quand je suis rentré, mon père m'a remis aux études jusqu'à mon diplôme⁽²⁾ qui n'avait rien à voir avec mon métier d'aujourd'hui. Mais juste après, je suis parti dans l'univers du cirque et je me suis intéressé à celui qui avait dressé les chevaux qu'on manipulait sans savoir le pourquoi du comment. Pour aller vite, ça m'a envoyé en Espagne où j'ai fait la connaissance du cheval tauromachique, c'est-à-dire celui qui entre dans l'arène et qui utilise son corps comme une muleta. C'est ce qui m'a permis de correctement monter à cheval et d'apprendre des techniques de dressage totalement inconnues en France à cette époque.

(1) Feuilleton de 26 épisodes diffusé sur la première chaîne française en 1964.

(2) Un diplôme de dessinateur industriel aéronautique sur virage 3.

(3) Le premier était « La Mxser de sable », créé par Jean Richard à Ermenonville ; c'est d'ailleurs dans l'ancien zoo de Jean Richard qu'habite actuellement Mario Luraschi. « La Vallée des peaux rouges » a été inaugurée en 1966.

(4) Réalisé par Jacques Besnard en 1967.

► **Vous avez ensuite, toujours avec Mottura, participé à l'aventure de La Vallée des peaux rouges...**

M.L. La Vallée des peaux rouges était le deuxième parc d'attractions d'Europe⁽³⁾ ! Dans la Vallée des peaux rouges, je vivais comme un Indien, sous mon tipi. J'avais complètement oublié la tauromachie à cheval jusqu'à ce que vienne s'y tourner un film, *Le Fou du labo 4*⁽⁴⁾ de Jacques Besnard. Dans ce film, j'ai eu l'occasion pour une fois de montrer mes talents à cheval. Je me suis fait remarquer par monsieur Debut de Roseville et madame Hardy, qui fournissaient alors tous les attelages du cinéma, tous les carrosses, par exemple pour les films de Sacha Guitry, ceux avec Jean Marais... Ils m'ont permis d'entrer dans le monde du cinéma et c'est comme ça que tout a démarré.

► **En intégrant le cinéma français, vous changez alors la manière de dresser les chevaux de cinéma ?**

M.L. Effectivement, j'ai apporté dans le monde du cinéma français ce dressage extraordinaire, le dressage de guerre pour affronter un taureau. En France, on était très loin de ce genre de choses. Si vous regardez les films de Jean Marais à l'époque, avec tout le respect que je leur dois, ils montaient en style jockey, les mains en avant, avec quelques secousses pour faire croire qu'ils montaient à cheval... Avec mon bagage différent, ça autorisait à être beaucoup plus spectaculaire tout en travaillant avec d'autres types de chevaux.

► **Vous avez aussi beaucoup œuvré à inclure davantage de précision historique dans ce type de scène...**

M.L. Aujourd'hui quand vous mettez un frison par exemple dans un film situé à l'époque de Louis XIV, c'est une ânerie ! Un frison, c'est un tracteur, c'est un cheval d'attelage, ce n'est pas du tout un cheval de selle. À cette époque, pour le combat, ils avaient des chevaux ibériques, des chevaux légers, afin d'être maniables et de bouger vite. Avec un cheval lourd comme le frison, il y avait des risques de mourir plus vite que sur un cheval rapide, vif et sensible. Alors ça ne me vaut pas toujours la sympathie du metteur en scène, mais le décorateur est très content parce que malheureusement, beaucoup de décorateurs de cinéma n'ont pas

de connaissance équestre. Ils ne peuvent pas s'y connaître en meubles, en accessoires et en plus en cheval ! Je ne fais de concessions historiques que sur le mors, parce que c'est dans la bouche du cheval et je ne veux pas qu'il souffre stupidement avec une mauvaise main de cavalier. Donc je mets des mors souples, agréables, ce qui permet que même si le cavalier fait des erreurs de main, ça ne lui fera rien. Les mœurs de l'époque étaient plus dures mais, involontairement, la méconnaissance de la technique et de la pratique de l'équitation pourrait le blesser.

► **Comment réussir à faire monter des comédiens qui ne connaissent pas forcément le cheval ?**

M.L. Il doit y avoir disons cinq comédiens sur cent qui montent correctement à cheval... Mon travail consiste à créer une intimité entre le comédien et le cheval d'abord, et avec moi-même bien entendu. L'acteur qui vient chez moi reste un mois, parfois deux pour ressembler à autre chose qu'à un paquet de pommes de terre sur un cheval. Tous les jours, le comédien vient s'entraîner. Par exemple, pour *La Fille de d'Artagnan* de Bertrand Tavernier, tous les acteurs déjeunaient à table avec moi tous les midis, Philippe Noiret, Sophie Marceau : à la fin, ça finit par devenir des amis...

► **Surtout qu'il ne faut pas seulement que les comédiens montent à cheval : ils doivent aussi réaliser des cascades...**

M.L. Par exemple, il y a un film extraordinaire qui va sortir en 2023, *Maître d'armes* réalisé par Vincent Perez. Quand vous allez voir le combat fait avec Vincent Perez à cheval, il n'est quasiment jamais doublé. Vincent Perez sait bien monter à cheval et a donc exécuté la plupart des plans. Mais il y a malgré tout une nuance entre quelqu'un qui monte correctement, un cavalier du dimanche et un champion olympique... Et dans le meilleur des cas, il va donc falloir donner du cavalier lambda l'image d'un champion olympique. Par exemple, mon fils,

qui doublait Vincent Perez dans certaines phases, a commencé à monter à cheval à huit ans, avec un professeur qui avait une rigueur, avec une qualité de chevaux. Donc automatiquement, un combat à cheval, c'est presque du travail facile pour lui, alors que le comédien peut faire beaucoup d'erreurs dans sa précipitation. Il veut tellement avoir l'air viril, dur ou fort qu'au bout d'un moment, le mouvement risque de devenir relativement ridicule. Parfois, vous devez faire monter un comédien qui, trois semaines auparavant, n'avait jamais vu la tête et la queue d'un cheval. Et le comédien doit avoir l'allure de Louis XIV qui, lui, est monté à cheval toute sa vie... Il vous faut forcément un cheval sur mesure, c'est-à-dire un cheval qui accepte l'erreur et qui continue à travailler quand même.

► **Comment dénicher-vous justement ce « cheval de cinéma » ?**

M.L. D'abord il faut que le cheval soit courageux, froid dans sa tête. En fait, vous avez deux catégories de chevaux de cinéma : le cheval cascadeur et le cheval acteur. Mais évidemment, quand j'achète un cheval, je ne peux pas distinguer à l'avance celui qui va être acteur de celui qui va être cascadeur ! C'est le cheval qui vous dit ce qu'il va être. C'est comme les gens ! Vous avez beaucoup de personnes qui ne pourraient jamais être cascadeurs et vous en avez d'autres qui en rêvent. Sauf qu'à l'inverse des gens, un cheval ne vous dira rien, il ne parle pas... Vous l'essayez, vous le préparez, il y a un investissement énorme dessus. Et seulement après, vous savez quelle voie il va prendre et en quoi il va être bon. Cela nécessite un an pour le préparer et un an pour l'affûter. On l'habitue aux conditions de tournage, on lui met des lumières, du matériel, on l'entraîne pour le cinéma en général, et on le prépare ensuite selon le scénario et les scènes d'un film donné. Tout ça, c'est la face cachée de l'iceberg. Les gens ne comprendraient pas de payer l'équivalent du travail préalable au tournage, donc une scène à cheval ne sera jamais facturée une fortune au cinéma. Je me mets souvent à la place du producteur, je ne suis pas quelqu'un qui profite ou qui abuse des choses. Ce que je veux, c'est que l'argent se retrouve à l'image et que l'image soit belle.

► **Est-ce que tous les chevaux peuvent être acteurs ou cascadeurs ?**

M.L. Non, on en a environ 30 % qui ne sont ni l'un ni l'autre. Mais c'est difficile de le savoir à l'avance ! Il m'est arrivé d'acheter des lots de sept ou huit chevaux d'un coup. Une fois dans un lot, se trouve un cheval moche qui ne m'intéresse pas du tout mais que le marchand m'oblige à inclure pour s'en débarrasser. J'essaye de le revendre le plus vite possible, je fais travailler tous les autres mais pas



© Photos : DR

celui-là. Comme personne ne veut le prendre, au final, je me décide à le travailler pour lui donner un aspect un peu plus joli, pour le muscler. Et en travaillant, je me rends compte que c'est un cheval exceptionnel qui devient l'un de mes meilleurs chevaux. Au départ, je ne l'aurais jamais acheté. C'est pour ça que la modestie, c'est très important dans les chevaux !

► **Est-ce qu'il vous arrive d'acheter des chevaux spécifiques pour des projets ?**

M.L. C'est assez rare. Par exemple pour *Germinal* de Claude Berri, il a fallu que j'achète deux percherons pour les dresser pour la mine. Après le tournage, je les revends. Pour *L'Odeur de la mandarine* de Gilles Legrand, j'ai acheté deux comtoises, dont une que j'ai revendue après à Jean Reno pour des promenades en calèche. L'avantage c'est que la jument est archi-dressée, elle est adorable, sympathique, elle se couche, elle peut jouer avec des enfants. Vous pouvez faire des câlins avec, tout est fait dans le calme et la gentillesse.

► **Donc à part ces quelques exceptions, vous avez en permanence une écurie capable de répondre à différentes demandes...**

M.L. Je n'ai jamais voulu employer la méthode américaine. Les Américains n'ont pas d'écurie. Quand, par exemple, ils doivent préparer *Zorro*, ils achètent six ou sept chevaux, et puis ils travaillent pendant quatre ou cinq mois avec eux et ils sont revendus à la fin du film. C'est clair que celui qui rachète le cheval derrière est très content. Les chevaux, contrairement aux voitures, ça mange tous les jours, il faut les entretenir et s'en occuper. Donc avec une écurie vous avez des frais permanents. Si vous restez quatre ou cinq mois sans tourner, ce qui m'est déjà arrivé, il faut continuer à payer ces frais ! Mais avoir une cavalerie, ça vous apporte des avantages, ça vous facilite le travail sur un plateau et ça permet au réalisateur de venir et de voir tout de suite quelque chose qui peut ressembler à peu près à ce qu'il a envie. Il suffit juste ensuite d'améliorer et d'affiner la chose.

► **Si vous n'avez pas adopté la méthode américaine pour l'écurie, il vous arrive souvent de travailler pour des productions américaines, et d'y diriger aussi des deuxième équipes...**

M.L. Chez les Américains, le metteur en scène est avant tout un technicien, c'est logique que l'on attribue toutes les scènes de chevaux à un autre technicien, qui sait mieux faire son travail que lui sur ce point précis. En France, le metteur en scène peut avoir l'impression que vous le volez, ce qui a un côté totalement ridicule puisque à la fin, c'est lui qui signe le film. Aux États-Unis, l'avantage de la deuxième équipe, c'est que vous faites entre 10 à 25 % du film. Et même si on m'a proposé plusieurs fois de faire des films en tant que réalisateur, je n'ai jamais accepté parce que le plaisir et le fantastique de la chose, c'est la deuxième équipe : vous avez tous les avantages du cinéma sans en avoir les inconvénients !

► **Est-ce qu'il vous arrive aussi de vous occuper de la deuxième équipe sur des productions françaises ?**

M.L. Par exemple, j'adore travailler avec Luc Beson, j'ai fait *Jeanne d'Arc* avec lui mais je n'ai pas voulu être nommé en deuxième équipe, parce qu'on ne fait pas grand-chose : filmer des seaux à remplir dans une rivière, ça ne m'intéresse pas. Par contre par exemple sur *Napoléon* de Ridley Scott, en ne faisant que la deuxième équipe, j'ai passé deux mois à faire des batailles tous les jours. Tous les jours, j'inventais de nouvelles cascades. Pour la bataille de Wagram, on a fait exploser un pont sur le Danube puisqu'on tournait en Hongrie. Plusieurs parties de certains bateaux étaient faites en polyester pour permettre aux chevaux de pouvoir tomber dans le Danube quand le pont fabriqué par le décorateur explosait. Ça a permis d'avoir des images exceptionnelles !

► **Comment en êtes-vous venu à vous intéresser à la mise en scène des cascades ?**

M.L. Ça m'est venu d'une façon extrêmement simple. Après avoir fait une cascade, j'allais aux rushes comme tout le monde et parfois, des cascades très compliquées à réaliser passaient à l'écran comme quelque chose de tranquille ; et parfois, je faisais une cascade assez simple, qui apparaissait comme si on venait de faire d'un seul coup la moitié de la bataille. Je me suis donc rendu compte qu'il y avait un problème. Un jour, j'ai eu la chance de rencontrer au Mexique Marcel Camus, avec lequel je faisais une série filmée par Max Pantera... et je suis allé à l'école ! Je suis resté sept mois au Mexique et comme parfois je n'avais pas grand-chose à faire, Max a été très content de m'expliquer son métier. Le merveilleux dans ce milieu, c'est qu'on côtoie 99,9 % de passionnés qui aiment parler de leur travail et qui adorent



© Photos : DR



travailler correctement. Connaître l'animal et savoir comment le filmer, ça aide d'une façon incroyable. Par exemple, dans *Les Frères Grimm* de Terry Gilliam, j'ai fait faire un saut périlleux à un cheval. J'ai réussi à obtenir ça alors que naturellement, c'est impossible à faire ; et même d'un point de vue câblage, vous avez un risque énorme pour l'animal. J'ai réussi à lui faire faire ça de manière décontractée, avec des moyens bien entendu, avec toute la technicité nécessaire pour ne pas mettre en jeu un centimètre de la peau de mon cheval.

► La sécurité est un élément essentiel de votre métier...

M.L. J'ai beaucoup travaillé avec Rémy Julienne ; donc pour moi, un très bon cascadeur peut tomber de la tour Montparnasse sans problème s'il est sûr qu'en arrivant en bas, il pourra rentrer dîner le soir chez lui. L'avantage de la notoriété, c'est qu'on ne met pas mon avis en doute. On ne me dit pas : tu te dégonfles ! J'avais produit une émission qui s'appelait *Les Aventuriers du risque* où je proposais à des cascadeurs de faire la cascade qui les ferait vibrer. Un ami à moi voulait faire un saut en parachute sans parachute ; il saute et en cours de route, un gars le rattrape et lui fixe le parachute. J'étais d'accord, mais à condition qu'il mette un ventral en secours. Il n'a pas voulu, je n'ai pas voulu le filmer. Ce que je veux, c'est que même si ça rate, il ouvre son parachute et dîne chez lui le soir. Ça, c'est le métier de cascadeur ; l'autre option, c'est un kamikaze. Vous pouvez rentrer dans un mur à deux cents à l'heure et vous sortir indemne de la voiture par miracle mais est-ce que vous êtes capable de le faire vingt fois de suite ? Nous, on doit reproduire le même exploit plusieurs fois, et toujours ressortir de là intact. Il faut essayer de tout calculer !

► Vous travaillez avec un animal, mais aussi bien dressé soit-il, comment anticiper ses réactions ?

M.L. Il ne faut jamais oublier que l'animal se contrefout complètement du film. Un metteur en scène qui se met à me crier dessus, à être désagréable, je lui dis qu'il faut qu'il soit gentil avec moi parce que le cheval n'en a rien à faire de son film, même si c'est Spielberg qui dit « moteur ! » Sur *Astérix & Obélix contre César* réalisé par Claude Zidi, j'avais un

cheval qui ne supportait pas la voix d'un acteur qui jouait un collecteur de taxes ; dès qu'il se mettait à parler, mon cheval pétait un câble, je ne sais pas pourquoi... On n'a jamais réussi à faire la scène... À un moment donné, le cheval a quasiment bondi dans une porte ! Heureusement on était en fin de journée, j'ai proposé au réalisateur Claude Zidi, avec qui je m'entendais très bien, de s'arrêter là. Le lendemain, j'ai changé de cheval, j'ai amené un cheval de la même couleur qui n'avait pas cette sensibilité, et personne n'a rien vu. Ça aurait été en début de journée, j'aurais fait un véritable bide... Qu'un cheval ne supporte pas la voix du comédien ou le contact avec un comédien, ça ne m'était jamais venu à l'idée !

► Quels changements avez-vous constatés tout au cours de votre carrière ?

M.L. J'ai un avantage fantastique, c'est que dorénavant, j'ai la chance d'avoir une réputation extraordinaire qui me précède. Le très grand avantage de l'expérience et de la vieillesse dans le cinéma, c'est qu'on me demande mon avis et que personne ne remet en question ce que je dis. Comme ces scènes coûtent beaucoup d'argent, maintenant on me demande si c'est faisable, comment on peut faire, dans des réunions de travail très intéressantes. Ça ne marchait pas du tout comme ça au début de ma carrière. On me disait : on va faire ça, tel cheval doit tomber là, et on m'appelaient cinq jours avant, sauf en cas de travail spécial comme sur une série telle que *L'Étalon noir*. Maintenant, je reçois un projet en avance, je peux leur dire : là j'ai besoin d'un mois de travail pour préparer les chevaux, là j'ai besoin d'une semaine ou là, ça va aller dès maintenant, je n'ai pas de problème. En repérage, je peux aussi dire quand c'est faisable à tel endroit ou non. Mais aujourd'hui, grâce au fond bleu, c'est exceptionnel tout ce qu'on peut faire !

► Comment travaillez-vous justement avec les effets visuels ?

M.L. Au début, tout le monde était inquiet dans le cinéma : ça y est, avec les fonds bleus, il y aura plus de cavalerie, mais ce n'est pas vrai ! Au final, ça a facilité notre travail plutôt que de le diminuer. Aujourd'hui je peux être dans le champ dans certains films, ils s'en moquent complètement ! Ça permet de faire travailler mon cheval beaucoup plus facilement car parfois, vous ne pouvez pas être à dix mètres pour travailler le cheval, vous êtes obligé d'être à côté. Grâce à la technicité moderne des effets spéciaux, on vous efface, on efface les fils...

► Les caméras numériques ont-elles aussi eu un impact sur votre travail ?

M.L. D'abord, on peut faire plus de prises. Et puis par exemple, j'ai pu être au galop à cheval avec un appareil photo à la main et j'ai pu filmer une

comédienne sur un obstacle, en la filmant tout en prenant l'obstacle avec elle. Autant sur *L'Homme au masque de fer* de Randall Wallace, j'ai été obligé de prendre la Panasonic sur le cheval pour donner l'impression que d'Artagnan recevait des immondices en traversant Paris, aujourd'hui vous faites la même chose avec un appareil photo de moins de trois kilos à la main et non plus une caméra de vingt-cinq kilos. C'est un confort de travail extraordinaire. Dorénavant, vous pouvez accrocher des tas de trucs sur le cheval. Sans compter les drones, qui permettent de faire des choses fantastiques comme vous le verrez dans *Les Trois Mousquetaires* ou dans les courses du film *Tempête* de Christian Duguay. Et puis ce qui a changé aussi, c'est l'usage des crashbox. J'en avais fait acheter pour *Jeanne d'Arc* de Luc Besson parce qu'on n'en avait pas en France. Comme la caméra est dans une boîte très protégée, on peut faire de nouvelles choses parce que même si les chevaux tapent dedans, ça n'a aucune importance. Au final, je pense qu'on a fait toutes les cascades possibles avec les chevaux, on est donc obligé de recommencer un peu la même chose. Mais c'est là où la technique de la caméra, ses positions, ses accessoires... vous permettent de changer d'angle et ça donne l'impression que c'est à chaque fois une cascade différente.

► **Votre carrière est principalement tournée autour du cheval au cinéma, mais il y a aussi eu d'autres expériences dans des moments où le cheval était moins présent au cinéma, puisqu'une large part de votre activité dépend des genres de films et en particulier de la mode, ou non, des films historiques ?**

M.L. Les chevaux, c'est le plus important pour ma carrière, c'est 80 % de mon expérience. Mais il est vrai qu'à un moment donné, il n'y avait plus beaucoup de chevaux au cinéma, il y a eu une période creuse. Comme je connaissais Rémy Julienne grâce à la série des Gendarmes de Saint-Tropez, j'ai enchaîné sur son équipe où j'ai fait des cascades en moto ou en voiture. Et puis je faisais aussi beaucoup de spectacles à côté pour essayer de pallier le manque à gagner.

► **Dans le spectacle vivant, vous avez eu la possibilité de travailler avec Robert Hossein sur la mise en place de Ben Hur au Stade de France, et donc la fameuse scène de course en char...**

M.L. On avait tous les deux ce rêve et j'ai eu la chance de le réaliser avec un homme exceptionnel. Le spectacle vivant, c'est le théâtre des cascadeurs ! Faire *Ben Hur* au cinéma aurait été cent fois plus facile. Comme là c'était un spectacle vivant, vous n'avez pas droit à l'erreur, quelles que soient les circonstances. On a par exemple eu un énorme orage, avec plus de dix centimètres d'eau sur la piste. Le grand patron du Stade de France



nous a dit de ne faire qu'un tour et de ne pas faire la course pour ne pas avoir d'accident. On avait soixante mille spectateurs, je ne me voyais pas leur faire coucou, et repartir... J'ai demandé aux chars les plus rapides de partir en premier, pendant qu'on attendait de voir : si les chevaux se couchaient, s'ils glissaient, alors tout le monde comprendrait pourquoi on ne faisait pas la course. Mais s'ils ne se couchaient pas, on avait décidé de la faire normalement. Et on a eu cette chance ! Les chevaux ne sont pas tombés, on a fait une course normale avec toutes les cascades, avec tous les trucs prévus. À la fin, tout le monde était complètement recouvert de boue mais ça a été la plus belle course que j'ai jamais faite de ma vie. La seule chose qui m'a fait de la peine, c'est qu'en fin de compte, comme le spectateur était situé en hauteur, ça écrasait la course et elle perdait de sa vitesse pour lui.

► **Vous avez aussi participé à différentes séries télévisées, par exemple Marie-Antoinette diffusé sur Canal +...**

M.L. J'ai toujours aimé faire des séries. Au début des années 1990, j'ai fait quarante-huit épisodes de *L'Étalon noir*, je faisais la caméra, le dressage des chevaux. Vous vous fabriquez une expérience, une maturité, c'est fabuleux. Ce que vous avez raté à l'épisode 3 par exemple, vous allez le réussir à l'épisode 5. Vous avez le temps de vous remettre en question, de rediscuter votre façon de travailler, de dresser les chevaux et d'essayer de les préparer exactement à votre besoin.

► **Comment voyez-vous votre carrière et les 500 œuvres qui la composent ?**

M.L. Ma carrière est simple au final : c'est un film derrière l'autre. Comme il m'est arrivé de faire des cascades très importantes sur des « petits » films de télévision, pour moi, il n'y a pas de petit film, il n'y a que des films et des moments uniques. Par exemple, j'ai eu l'occasion de galoper côte à côte avec Johnny Depp, sur la place de la Concorde totalement vide, c'est le grand avantage du cinéma quand même ! Parce que ma carrière, c'est aussi de grandes rencontres, avec des personnes incroyables. J'ai tourné avec Burt Lancaster – je suis un dinosaure du cinéma ! – et je n'ai même pas de

photo avec lui. Idem pour de Funès que j'ai doublé pendant des années. Quand vous êtes au travail, vous ne voyez plus ces personnes comme des stars, mais comme des gens avec un talent fou. Et il faut essayer de leur voler un tout petit peu de leur talent pour les imiter au mieux ! Doubler de Funès avec ses mimiques devant cent vingt personnes sur un plateau alors que vous n'entendez pas une mouche voler, quand vous arrivez à bosser sur un truc comme ça, vous pouvez bosser n'importe où...

► **Pourtant, vous n'avez a priori pas la même taille que de Funès pour le doubler ?**

M.L. La taille, à cheval, ça n'a aucune importance. J'ai doublé Roger Moore qui faisait vingt centimètres de plus que moi, mais un bon cavalier va paraître grand sur cheval alors qu'un mauvais cavalier d'un mètre quatre-vingt-dix va paraître tout petit. Il n'a pas d'allure, il est tassé, à l'inverse d'un professionnel. Je faisais huit centimètres de plus que de Funès. On s'en est rendu compte sur *Le Gendarme et les extraterrestres* de Jean Giraud parce qu'on était nez à nez tous les deux ensemble. Louis me dit : « Tu as grandi ou quoi ? » Je lui ai expliqué que quand je lui ai été présenté pour la première fois, j'étais dans un trou, ça l'a fait rire !

► **Est-ce que les réalisateurs choisissent les chevaux pour leurs films ou est-ce votre prérogative ?**

M.L. Ils choisissent juste la couleur, le reste c'est moi qui choisis. Josée Dayan, pour son film sur *Diane de Poitiers* qui n'a malheureusement pas marché, avait flashé sur un cheval qui avait de très grands crins pour la chasse à courre de Diane. Ça m'a obligé à le préparer, mais ce n'était pas un souci puisque le cheval était bon. De toute façon, si je le présente, c'est qu'il peut faire du cinéma. Après, si j'ai besoin de fabriquer cinq chevaux noirs et que j'en ai cinq beiges, je les teins. Quand j'ai fait la pub OPI (*Instinct of Color*) avec un cheval qui danse avec des danseuses, le cheval était gris pommelé, on l'a donc teint en noir. Le metteur en scène n'avait jamais vu un cheval de sa vie, on a mis en avant ce qui était possible, comme le moonwalk par exemple... Il a voulu rajouter en postproduction un coup de pied en l'air sur une cabriole qui est ridicule et que je n'aurais jamais mis parce que la cabriole était déjà tellement belle en elle-même... En fin de compte, les deux ou trois seuls effets spéciaux qu'ils ont rajoutés ont gâché la réalité du vrai mouvement qui aurait été encore plus fantastique sans cela.

► **Que deviennent vos chevaux à la fin de leurs carrières ?**

M.L. Tous mes chevaux de cascade meurent chez moi. Ceux qui ont fait des cascades pures vivent en moyenne entre vingt et trente ans. Et même

si je ralentis le rythme à la fin de leurs vies, ils travaillent quasiment jusqu'à la dernière année. Parce que ces chevaux aiment faire du cinéma, ils sont dans un truc particulier, avec un état d'esprit particulier. C'est une légende de dire qu'un cheval va être très content d'être en pâture. C'est comme les humains : si vous êtes très actif, que vous avez un métier qui vous passionne, que vous travaillez sur beaucoup de projets, que vous aimez l'action, le mouvement... vous commencez à vieillir un peu et vous vous retrouvez dans une maison de retraite ! Je ne peux pas mettre un cheval qui a une vie active extraordinaire en parc tout à coup pour manger de l'herbe. Quand je le sens usé, il reste chez moi, il est monté et promené en forêt et vit dans le box où il a toujours vécu et où il s'éteindra.

► **Comment pour les acteurs, je suppose qu'il y a des chevaux pour le premier plan, et des figurants pour le fond ?**

M.L. Par exemple, sur *Napoléon* de Ridley Scott, on avait cent cinquante chevaux. Mais pour l'action, vous n'avez pas besoin des cent cinquante chevaux, vous avez besoin des vingt que j'amène, et tout le reste, c'est de l'habillage derrière. Si vous faites une scène d'action dans un espace disons de vingt mètres carrés, derrière j'ai cent trente chevaux qui se croisent dans tous les sens au fond du cadre, avec l'action en premier plan. Quand on a fait *Retour du héros* de Laurent Tirard avec Jean Dujardin, sur la centaine de chevaux au total, seuls quinze ont fait les cascades au premier plan.

► **Comment transmettez-vous votre savoir ?**

M.L. Déjà, j'ai formé mon fils ! Je pense que 50 % des gens du spectacle qui sont sur le marché viennent de chez moi. J'ai formé beaucoup de gens du Puy du Fou, et je leur ai aussi transmis cette espèce de recherche de perfection et ce besoin de satisfaire le public. Dans le dernier spectacle que j'ai présenté, *Fascination*, le point culminant de ma carrière, je commençais toujours par remercier le public pour sa présence. Parce qu'il est très important de satisfaire les gens qui paient pour venir vous voir et qui vous donnent un peu de leur argent pour vous permettre de vivre de votre passion. C'est extraordinaire !

Propos recueillis par Réjane Hamus-Vallée



© Photos : DR

IN MÉMORIAM : PIERRE-EDOUARD BARATANGE

Et voilà, ma caille, tu as tenu parole, bravo.

Lors d'un des derniers déjeuners que nous avons fait ensemble, et il y en a eu des centaines en vingt ans, nous avons longuement parlé de ce moment d'ailleurs. Sans nous faire de serments excessifs, nous avons décrit nos visions de la chose, du comment, de l'avant, de l'après. Tu as tenu parole sur tout, bravo. J'espère que nous ne t'avons pas déçu et que nous avons respecté tes souhaits. Tu nous diras, plus tard !

Mais oui, ma caille, une de tes appellations complices, affectueuses. Comme mes biquets, voire mes p'tits biquets, l'appellation complice d'un papa souvent annonciatrice d'un recadrage ou d'une incitation à se concentrer sur l'important, depuis une projection de haut vol jusqu'à la température du Viré Cléssé.

Eh ben mon biquet, nous voilà donc à devoir te rendre hommage, toi qui les aimes bien, les hommages, quand même. On te les offre bien volontiers. On devrait toujours faire l'éloge des gens de leur vivant, ils nous corrigeraient, nous rappelleraient des choses oubliées, nous en interdiraient d'autres (« Ce qui se passe à Vegas reste à Vegas », expression que tu déclines volontiers pour toutes occasions où l'ironie le dispute à la tendresse), et peut-être les ferait sourire de plaisir.

Finalement, ce avec quoi tu nous as le plus charmés, envoutés, amusés, passionnés, ou énervés, c'est ton langage. Quelle verve, quel esprit d'à-propos. Jean-Baptiste nous remémore cet esprit créatif. Vous étiez au restaurant (oups pardon, on dit « au » bordel, mais « dans » un restaurant, nous rappelaient-tu souvent). Un moment de silence, un ange passe. Et soudain, tu énonces, de ta voix parfois impatiente, mais grave et profonde : « Connaaaard ! » Voilà JB interloqué par cette parole d'amour qu'il croit à lui destinée. Tu le rassures : Le type à côté fait des mots croisés et cherche un mot qui commence par C et fini par D... Du Audiard dans le texte, que tu sais faire vivre et utiliser comme il sied.

Comme tu le vois, j'essaie de soigner mon langage, tu aimes tellement cela, malgré ta gouaille, le respect de certaines traditions, voire d'une certaine éducation.

Dans ces traditions, la tenue, fondamentale. Tes colères sur les tenues informes, « ça ressemble à rien », monumentales ! À Cannes, notamment, où tous les jours un costard trois pièces, un nœud papillon, tes chaussures Burton, une classe rétro totalement as-



sumée. Pour les contrôleurs du Palais, pas besoin de badge, tu étais « Monsieur Nœud-Papillon », et cela suffisait, même si tu n'en avais pas ce jour-là.

Ta franchise généreuse t'amène à exprimer des jugements définitifs. T'es vraiment un connard, rase-toi, si l'on arrive mal réveillé. Rappelant au passage l'armée, où « même avec de l'eau froide on s'rasait ».

Mais que je ne monopolise pas le stylo, tes amis ont tant de choses à nous rappeler.

Tiens, pour nous mettre dans l'ambiance, Gérard Labrosse, compagnon de fortunes diverses, et qui a partagé tes jeux de mots, t'offrant pour ton anniversaire une bouteille de bière et une bouteille de poire, pour son ami Bière et Poire, la bière pour l'apéro, la poire pour le digeo.

Mais il n'y a pas que dans les moments de détente que tu utilises le verbe. Rachid, qui a partagé tant de moments avec toi, hors travail, se rappelle ton intervention décisive pour régler un problème de cadence de DVD pendant une réunion des Monteurs du marché du film lors de laquelle cela pinailait un peu : « Oh, les gars, c'est pas en agrandissant le trou des chiottes qu'on va régler le problème de diarrhée ».

En fait, tu passes ta vie à jouer dans des films, autant Gabin que Belmondo dans *Un singe en hiver*, indifféremment Ventura, Blier ou Lefèvre dans les Ton-ton, avec une touche de Pierre Bertin, M. Delafoy, grande bourgeoisie de classe.

On se demande où tu as appris tout cela. Quoique... Tu as quand même fait de belles études scientifiques, dont tu n'as rien oublié. Et puis tu as

couru le monde auprès de Balmain, dont tu sonorisaies les défilés, de Goldman, que tu sonorisaies aussi, ou Philippe Sarde (équipements de studio).

Sans oublier Cinématériel Paris, navigant dans la commercialisation des excentricités très performantes autant à l'expo internationale de Séville qu'au Futuroscope, avec vos spécialisations dans les projections 360 ° ou relief notamment. Pour finir à la CST, où je t'ai fait venir en 2000, te demandant de me soutenir pour la première projection relief de Cannes en 2004 (*Ghost of the abyss*, un de nos plus forts moments de projection), puis où je t'ai transmis, appelé par d'autres tâches, le suivi du Festival d'Animation d'Annecy, en 2003. Tu y as reçu un des hommages les plus chaleureux de ta carrière, un mémorable Lapin d'Honneur. Laurent Million, ton complice sur place, en parle encore avec joie et émotion.

Plusieurs amis te le disent, en matière technique, tu allies des connaissances et du savoir-faire. Mais tes jugements sont si définitifs ! « Cela vaut rien ces p'tits jeunes, y connaissent pas le terrain ». Bon d'accord, à toi, il suffit de te donner du « gaffa » (on dit gafer, mais toi c'est gaffa, là), une cale sifflet et un Colin Broad, et tu nous arranges ça. Quoique... parfois, « Ah ben c'est pas gagné », surtout parce que le jeunot a « une bonne tête de vainqueur, tiens » (souvenir rappelé par Sophie). Ce qui t'amène parfois à ton cri de guerre favori « RTFM !!!! » Là, c'est que tu es fâché, pour de vrai.

Tu ne crains pas les anachronismes. Pour la sortie d'Armageddon, en parallèle du festival, quand André Labbouz te demande si on peut lancer la projection, tu lâches, fatigué ou débonnaire : « Vas-y, c'est bon, j'suis pas prêt ».

Mais une de mes préférées peut-être, lors d'une projection 3D, lorsque le réalisateur te demande si on peut avoir plus de luminance, tu réponds calmement : « Ah bah là, mon bon monsieur, ça dépend du cours du foot-lambert ! » (mémoire de Chris Tirtaine)



Parfois, tu t'appropries des citations, d'Audiard, par exemple, comme le célèbre « Les cons ça ose tout... ». Ou bien le Français moyen que tu déclines en Fécampois moyen, par exemple.

Mais tu sais être humain et juste un peu poétique. Plusieurs m'ont rappelé que tu désignais Betty sous le joli et admiratif titre de « ma chère épouse », avec une tendresse toute adolescente, amoureux que tu étais, ou quand tu proposes à Dédé : « T'as jamais d'clope, j'te paye une cigarette ». Ou quand tu nous annonces que : « j'prends un Perrier pour me nettoyer l'estomac », histoire de nous rassurer. Mais sans oublier de t'inquiéter : « C'est qui qui paye ? » Ou le plus honnête : « Paye un coup, ça m'arrange ».

Tu le vois, difficile de te raconter par écrit, tu étais tellement vivant, debout, oral. Cet hommage n'a rien de classique, et en « choquera » peut-être quelques-uns, mais il est au plus près de ce que nous nous étions promis lors de ce déjeuner. Et tu n'étais pas classique, tu étais humain, joyeux, râleur, chaleureux, casse-pied. Et tous ceux qui sont venus t'accompagner en ce mois de février ne souhaitaient que retrouver toute cette humanité bien française que tu partageais avec tous.

Et je n'évoque pas ici ta vie sociale hors travail. En vrai montmartrois, elle était riche, joyeuse, mondaine et populaire. Là encore, bien française.

Tendresse, franchise, classe, grande gueule mais grand cœur, parfois garnement mais toujours pardonné, pas mal dis-donc ce dont se rappellent tes amis. Bon, on s'arrête là, tu m'avais dit qu'un jour comme aujourd'hui, « faudra pas trop en faire », et uniquement « avec les gens que j'aime bien ». Nous sommes là !

Allez « ma Caille, il est Ricard moins le quart, on va manger, j'ai soif ». Et nous allons tous suivre ton vieux conseil : « Buvez un coup à ma santé ! »

Alain Besse



© Photos : DR

L'ŒIL ÉTAIT DANS LA SALLE ET REGARDAIT L'ÉCRAN

QUATUOR RÉCONFORTANT EN MODE MINEUR

Le triomphe français des entrées (*Alibi 2. Com, Astérix & Obélix et l'empire du Milieu, Les Trois Mousquetaires : D'Artagnan*) est une nécessité pour notre industrie cinématographique. Si en plus les productions USA engendrent de beaux scores, notre système d'aide à la production ne peut que s'en réjouir.

L'année 2023 débute avec une fréquentation encourageante dans les salles de cinéma. Sur celle-ci, on notera également des différences entre l'Île-de-France et le reste de l'hexagone. Ce trimestre a vu deux films boudés à Paris trouver un réconfort honorable en Province : *Tempête* de Christian Duguay et *Les Petites Victoires* de Mélanie Auffret.

À la veille du festival international du film de Cannes et par-delà ces divers films « locomotives », laissez-moi mettre en avant quatre films sortis ces trois derniers mois qui tentent d'être des œuvres et pas seulement des produits, fussent-ils de bonne facture. Ces films me parlent particulièrement parce qu'ils décrivent avec authenticité des relations humaines.

► *Empire of Light* de Sam Mendes

Ce film intimiste du réalisateur anglais a ravivé mes sensations lorsque je passais des vacances à but studieux en Angleterre dans les années soixante. Certes, l'action s'y déroule vingt ans plus tard au début de l'époque de la Dame de Fer. Mais le lieu principal où se déroule le film, à savoir un de ces temples cinématographiques d'alors (Rank organisation / Odéon) je l'ai connu. Il semble défier avec arrogance the Channel et les sautes d'humeurs du temps sur la Manche. Le réalisateur et ses chefs d'équipes – décor : Mark Tildesley,



© Photo : Haut et Court



© Photo : Searchlight pictures

lumière : Roger Deakins et costumes : Alexandra Byrne – nous en proposent une poétique restitution. Spectateurs, nous sommes dans la mémoire du réalisateur. Hilary, le personnage féminin qui tient encore haut l'ancien prestige du lieu, est inspiré par la propre mère de celui-ci. Dans ce lieu trop vaste pour la fréquentation d'alors, Stephen, nouvel employé, va permettre à cette femme de se sortir de ses propres failles, tout comme elle saura apporter à ce jeune homme noir de peau la reconnaissance de sa dignité légitime d'être humain que les skinheads de l'époque, entre autres, lui interdisent. Dans le microcosme des employés de ce cinéma se vit la comédie humaine. L'attention du réalisateur à styliser les personnages – chacun joue un rôle – nous emmène sur une ligne de crête émotionnelle évitant mélodrame et pathos. En outre, pour Sam Mendes s'opère un transfert entre sa mère et lui, visant à nous faire admettre que les ombres en mouvements projetés sur l'écran doivent nous protéger des aléas de la vie, nous aider à trouver un réconfort intérieur dans le rituel de la séance et son ouverture sur de doux imaginaires.

► *Petites* de Julie Lerat-Gersant

Le film a concouru au festival de Locarno dans la sélection Cinéaste du Temps Présent. Dès la première image, le réel est sur l'écran : soubresaut à l'intérieur d'une ambulance, mains maternelles sur le visage d'une adolescente. Sur fond sonore des « bip-bip » de l'électrocardiogramme, l'ambulancier prévient l'hôpital de la tentative d'avortement. La réalisatrice et sa monteuse imposent une tension prenante qui ne se démentira pas.

Le film va tisser le récit des vies de huit mères adolescentes et de leur maternité. Un juge place en effet Camille, l'héroïne, incroyablement jouée par Pili Groyne, dans un centre maternel de Cherbourg, un établissement à la fois relativement permissif, mais

pouvant être vécu comme brutal à l'adolescence. Venu d'un long parcours de théâtre, mais en passant par la section scénario de la Fémis, Julie Lerat-Gersant a bâti son scénario en s'appuyant sur le travail d'atelier d'écriture qu'elle avait mené dans cette première période de sa vie dans un centre pour jeunes filles enceintes en Normandie. Il en résulte une fiction réaliste, proche du documentaire, jouée par des actrices professionnelles incarnant avec brio l'authenticité de leurs personnages. Il y a du Pialat, du Maïwenn chez cette nouvelle réalisatrice qu'inspirent Ken Loach, les frères Dardenne et John Cassavetes entre autres. On pourrait aussi citer Agnès Varda pour quelques citations de travelling dépassant opportunément Camille, suivie latéralement.

Le film est construit entre les péripéties de la vie du centre et l'évolution de Camille, aidée et soutenue par Nadine l'éducatrice subtilement jouée par Romane Bohringer. Le centre, Camille le voit d'abord comme un lieu privatif de liberté, ponctué par les cris aigus des nouveau-nés et les emportements explosifs des autres mères.

Abandon, adoption, résilience, retour sur le passé de ses parents tels sont les questionnements qui irriguent la progression jamais démonstrative du personnage pendant sa grossesse (par comparaison à *Je n'oublierai jamais vos visages* de Jeanne Herry, film de belle facture mais trop volontariste dans son propos selon moi). *Petites*, une première œuvre touchante !

► **Le Bleu de caftan de Maryam Touzani**

Après *Adam* qui traitait avec subtilité de la conditions des femmes et de leur statut actuel dans le royaume chérifien, ce deuxième film de la réalisatrice – coscénarisé avec son compagnon Nabil Ayouch – prend le risque de la lenteur, voire de l'extrême lenteur dans une facture académique esthétique soignée. Il peut en rebuter beaucoup, trop habitués à ces films d'action au montage explosif. Selon moi, il fallait ce parti pris de mise en image pour faire exister avec délicatesse et douceur l'un des tabous concernant l'homosexualité dans ce pays musulman, tout en mettant en lumière l'amour



© Photo : The Jokers

d'être à être d'Halim pour sa femme Mina. Cette lenteur est nécessaire pour dresser aussi l'ode à la magnificence des broderies des caftans lorsqu'ils sont exécutés par le savoir-faire des mains, versus l'approximation standardisée des machines à broder plus rentables économiquement. Lubna Azabal, Saleh Bakri et Ayoub Missioui sont habités des failles intérieures de leur personnage comme du poids des tabous sociétaux. L'élégance et le tact du film s'appuient sur les compositions lumière et cadres de la directrice photo Virginie Surdej et de l'apport de Kristian Eidnes Andersen qui signe le thème musical de l'œuvre. Art artisanal ou produit de masse, le Maroc est aussi dans la nasse des enjeux de son développement !

► **De Grandes Espérances de Sylvain Desclous**

Madeleine révise le grand oral de l'ÉNA dans la villegiature corse du père d'Antoine son amoureux qui brigue aussi l'ÉNA. Puis à l'instar des ressorts des comédies américaines, une situation véritablement improbable a lieu : dans l'étroitesse des routes de l'île, Antoine dépassant une camionnette trop lente à son goût va déclencher l'ire du conducteur de celle-ci. Pour défendre Antoine, Madeleine (magistrale Rebecca Mader) commet l'irréparable. Antoine la pousse au silence, désormais un nœud gordien les unit.

Il y a du Brechtien dans le souci du réalisateur Sylvain Desclous. Nous, spectateurs, sommes partie prenante de la progression du scénario riche en engrenages nuancés et en retournements plus attendus. Le film maintient une tension forte proposant l'étude fine d'une transfuge de classe – ni sainte, ni arriviste – amoureuse trahie par un Antoine au final conforme à sa classe. Même si le sujet est comparable, on est loin de *La Vie d'Adèle* d'Abdelatif Kechiche, et pour moi c'est tant mieux. Une réussite incontestable.

Dominique Bloch

PS. Je recommande urgemment un documentaire *Atlantique Bar* de la photographe Fanny Molins. Un bijou sur des personnages réels !



© Photo : Les Films du Nouveau Monde

QUAND LE JAZZ EST LÀ !

BIRD, GRAND PRIX TECHNIQUE 1988

« Seul Bird pouvait jouer Bird », confie Clint Eastwood au journaliste Michael Henry Wilson, en novembre 1987, à propos de son film sur le musicien Charlie Parker, surnommé The Bird et dont la renommée dans l'histoire du jazz et du bebop fut aussi grande que sa vie fut courte. Eastwood ne parle pas du jeu d'acteur de Forest Whitaker, le Bird du film, qui sera récompensé quelques mois plus tard par le Prix d'interprétation masculine au 41^e Festival de Cannes. Au contraire Eastwood a une confiance absolue en ses interprètes. Il va même lutter contre la Warner pour imposer un film « sans Clint », qui plus est dans un genre sans formes préétablies. Ce n'est pas un thriller, ce n'est pas un western mais probablement un de ses films les plus personnels et certainement son film le plus expérimental. Lorsqu'il affirme que « Seul Bird pouvait jouer Bird », il parle musique et il explique comment, avec son ami et complice, le compositeur Lennie Niehaus, ils réarrangeront toute la bande originale du film autour de vrais solos de Charlie Parker. Outre la photographie en couleur pensée comme du noir et blanc, un montage et une narration qui conservent quelque chose de la pulsation du bebop, c'est pour l'exploit technique et le travail unique du traitement de la bande son que Bird se voit décerner un deuxième prix cannois : Le Grand Prix Technique de la CST en 1988.

Les enregistrements qui ont servi au film sont des inédits que Chan Parker, l'ex-femme de Bird, sort



d'un coffre. « Chan avait, avec les moyens du bord, enregistré des solos de Bird, explique Clint Eastwood à Michael Henry Wilson. Lennie les a fait nettoyer électroniquement dans un laboratoire. On a pu ainsi isoler des autres instruments et les réenregistrer en stéréo. Lennie a créé de nouvelles orchestrations, et nous avons enregistré avec les meilleurs musiciens que nous puissions trouver en leur offrant une opportunité unique : jouer avec Bird quelque trente ans après sa mort ! » Chan Parker joue un rôle crucial dans l'élaboration du

film puisque c'est aussi à partir de son livre, *My Life in E flat (Ma Vie en mi bémol)* que le scénariste Joel Oliansky a construit cette histoire riche et complexe. Le scénario pourrissait depuis quelques années dans les tiroirs de la Columbia. Taillé, à l'origine pour l'acteur Richard Pryor, le scénario fait l'objet d'un marchandage après que Clint Eastwood soit tombé par hasard dessus, chez son agent d'acteurs. « Dès que j'ai commencé à le lire, j'ai eu envie de le tourner », dit-il. Eastwood apprend que le producteur Ray Stark est justement intéressé par un scénario de la Warner intitulé *Revenge* et il propose de procéder à un échange. « Stark croyait que la Warner voulait Bird pour Prince, qui venait de faire un succès avec *Purple Rain*. Quand on lui a dit que c'était pour moi, il s'est écrié : - Quoi ? Clint Eastwood va jouer Charlie Parker ? Il n'y a pas de danger ! C'est un film qui ne se fera jamais ! ». C'était sans compter sur l'obstination





d'Eastwood et surtout sur sa passion du jazz qui se renforce d'une conviction : « les Américains n'ont engendré que deux formes d'expressions authentiquement originales : le western et le jazz », écrit-il. Au même moment ressort sur les écrans le documentaire *The Last of the blue devils*. Au même moment, Pierre Rissient présente Tavernier à Eastwood qui fera beaucoup pour que *Round Midnight* (*Autour de Minuit* de Bertrand Tavernier /NDLR) soit produit par la Warner. Au même moment, Eastwood produit le documentaire sur Thelonious Monk : *Straight, no chaser*. Le jazz est non seulement une passion mais une inspiration. Toute sa mise-en-scène, la construction des séquences, l'atmosphère, les émotions des acteurs, tout s'imbrique comme une partition jazz. « Cela tient à la nature même de cette musique, qui est un art de la spontanéité. Le rythme d'une scène me vient parfois comme le rythme d'un morceau. » Lorsque Charlie Parker demande Chan en mariage, elle lui répond qu'elle l'épousera lorsqu'il marchera droit et pas comme un jazzman. On peut dire du film qu'il est jazz tellement il ne marche pas droit, tellement les flashbacks, les ellipses ou les surimpressions plongent le spectateur dans la tête torturée d'un artiste qui fait feu de tout bois et

s'autodétruit dans l'alcool et la drogue. L'image récurrente d'une cymbale de charleston volant dans les airs est une allégorie de la souffrance de Bird. Ce plan fait référence à une anecdote vécue par Charlie Parker alors qu'il se produisait en public pour la première fois. Les musiciens qui l'accompagnaient lors de cette scène ouverte l'ont trouvé tellement insupportable que le batteur, pour le forcer à s'arrêter, a jeté à ses pieds la cymbale de son charleston. Stéréotype de l'artiste maudit, exemple même du compositeur noir dans un pays raciste, ne pouvant accéder au statut de maître pour n'être qu'un divertissement, Charlie Parker est arrivé trop tôt, avec un son trop nouveau. Si seulement il avait eu une deuxième chance mais comme dit la phrase de Scott Fitzgerald mise en exergue du film : « Il n'y a pas de deuxième acte dans la vie aux États-Unis. » L'intense et trop court premier acte de la vie de Bird est sublimé par ce film qui marque à la fois les amateurs de musique et la filmographie d'un grand cinéaste.

Mathieu Guetta



© Photos : Warner Bros pictures.

PROGRAMME DE LA CST¹ • Village International Pantiero – Pavillon 217

	CanneS Technique 10 h à 11 h	Club des Partenaires 12 h à 14 h	Après-Midis CST 14 h 30 à 16 h 30	Club des Partenaires 17 h à 18 h 30
Mercredi 17 mai	AGNÈS GODARD Directrice de la photographie AFC			
Judi 18 mai	ANTOINE SIMKINE Directeur innovation ColorFilmsArchives		Département ² Diffusion Distribution Exploitation	
Vendredi 19 mai	YVES GRINGUILLARD Senior Vice President Cinema Operations Deluxe		Département Immersion et Temps réel	
Samedi 20 mai Journée Studio	BRUNO CORSINI Co-fondateur Plateau Virtuel		Département Costumes, Décors et Accessoires	
Dimanche 21 mai Journée Eco-responsable	ALISSA AUBENQUE Directrice des opérations Ecoprod			
Lundi 22 mai	ANNE GIBOURG Monteuse son Polyson		Département Image	
Mardi 23 mai	GUILLAUME RACHEZ Head of produit Perfect Memory			
Mercredi 24 mai Journée Formation	JACK AUBERT Directeur des relations institutionnelles AFDAS			
Judi 25 mai	QUENTIN JORQUERA Consultant en production virtuelle			

1. Sur inscription. 2. La CST se compose de sept départements : Production & Réalisation ; Image ; Son ; Décors, Costumes et Accessoires ; Immersion et Temps réel ; Postproduction ; Diffusion, Distribution, Exploitation. Le programme peut être sujet à modification.