



La Lettre

numéro 142

octobre 2012

www.cst.fr

**Depuis mai 2012,
il n'y a plus de contrôle
des salles en France**

**COMMISSION
SUPÉRIEURE
TECHNIQUE
DE L'IMAGE
ET DU SON**



Qu'est-ce que l'IMF ? page 4 **Fujifilm : la fin de l'innocence** page 5 **De passage à Paris...**
Sam Waterston page 7 **Dossier : le Crédit d'impôt** page 9 **Rétroviseur : les studios de**
cinéma parisiens page 14 **L'oeil était dans la salle et regardait l'écran** page 18



**Commission Supérieure
Technique de l'Image et
du Son**

22-24, avenue de Saint-Ouen
75018 Paris
Téléphone : 01 53 04 44 00
Fax : 01 53 04 44 10
Mail : redaction@cst.fr
Internet : www.cst.fr

Directeur de la publication
Laurent Hébert

Rédacteur en chef
Dominique Bloch

Secrétaire de rédaction
Valérie Seine

Comité de rédaction
Laurent Hébert
Alain Coiffier
Angelo Cosimano
Dominique Bloch

Ce numéro a été coordonné
par Myriam Guedjali

avec la collaboration de :
Michel Baptiste
François Cana
Alain Coiffier
Pierre-William Glenn
Laurent Hébert
André Lamassoure
Stéphane Landfried
Hans-Nikolas Locher
Jean-Claude Pourtier
Sam Waterston

La Lettre Numéro 142
Maquette, impression :
agence C3
Siret 38474155900056
Dépôt légal octobre 2012

Photo de couverture :
Ciné 32 à Auch
© Photo : Sébastien Normand

La Lettre N° 143
paraîtra en novembre
2012

agenda

Du 24 octobre 2012 au 27 janvier 2013
PARIS

Les Enfants du Paradis, L'exposition

Exposition Arts et Cinéma - Cinémathèque Française

CONFÉRENCES DU CONSERVATOIRE DES
TECHNIQUES CINÉMATOGRAPHIQUES :

Le 9 novembre - PARIS

Le Pathé-Baby

Le 30 novembre - PARIS

Restauration des films sonores : des origines aux *Enfants du* *Paradis*

Du 10 au 28 novembre - PARIS

31^e Festival International du cinéma ethnographique Jean Rouch

Du 13 au 15 novembre - PARIS

SATIS

Halle Fressinet

Du 16 au 24 novembre - AMIENS

32^e Festival du Film d'Amiens

Du 26 au 27 novembre - ENGHIEEN-LES-BAINS

6^e Edition Parisfx

Du 30 novembre au 9 décembre - POITIERS

35^e Rencontres Henri Langlois Festival des écoles du cinéma

Le 1^{er} décembre - MALTE

25^e European film Awards

European Film Academy

Le 3 décembre - PARIS

6^e Journée des Techniques de la Production et de la Postproduction

Espace Pierre Cardin



Depuis mai 2012, il n'y a plus de contrôle des salles en France

La CST existe depuis... 1944. Les professionnels de l'époque lui demandaient d'établir un lien solide et durable entre les créateurs des films et leurs diffuseurs. L'ensemble des règles et des normes étaient établies pour que les producteurs et les distributeurs s'entendent et communiquent entre eux sur des bases techniques communes : pour que les œuvres soient projetées dans le respect de leurs auteurs et des collaborateurs artistiques et techniques du film. Ces règles et normes sont intégrées dans le règlement du CNC et les premiers contrôles de salles de la CST ont vu le jour en 1954. En 1979 et 1980, un accord entre la FNCF (Fédération Française des Cinémas Français), la CST et le CNC a établi le contrôle systématique sur place de toutes les salles, lié à l'obtention de l'autorisation d'exercice. Ce qui a conduit à ce que la France possède toujours, en 2012, le plus beau parc de salles de cinéma du monde. Ce système, "interprofessionnel" et neutre pour les finances publiques, peut évoluer par la concertation dans le cadre du CNC.

Au passage du siècle, arrive le numérique qui est rapidement "normé" par la CST et l'AFNOR, puis de manière compatible au niveau international par l'ISO sur initiative américaine. Les exploitants s'équipent (90% du parc environ à ce jour), mais la réglementation du contrôle des salles n'a rien prévu en cas de changement de technologie. Il faut le faire évoluer.

Nous sommes alors en pleine politique de dérégulation. Les processus de régulations collectives sont suspectés de "bloquer" les évolutions. Les cartes professionnelles sont supprimées sur des demandes de la commission européenne (dont nous aimerions avoir les textes) et la réglementation d'autorisation d'exercice pour les exploitants a été remise en cause : l'exploitant ne serait-il pas assez grand pour savoir projeter "ses" films tout seul ? Pourquoi laisser à la CST le "monopole" des contrôles (le mot est lâché) alors que l'Europe ne veut pas de monopoles ?

Sur ces questions, évidemment politiques notre association interprofessionnelle sans but lucratif qui ne s'implique que des dans des activités d'intérêt collectif est rangée dans le camp des monopoles qui empêcherait la concurrence de se développer !

Au résultat, négatif, de ces mauvaises querelles est donc créé un décret qui définit un contrôle des salles "déclaratif" attesté par un expert du choix de l'exploitant sans autre précision. L'installateur pourrait se contrôler lui même et donc attester qu'il a bien fait son travail. Où trouver un expert ? N'importe qui peut se déclarer expert... Le système devient fou. Proposant de fait à l'installateur un exercice schizophrène : se dédoubler pour devenir son propre contrôleur. Personne, sauf la CST, n'a vraiment anticipé le fait que l'on passait d'un cadre souple et interprofessionnel (donc négocié, et où les dérogations sont possibles) au cadre rigide et d'une loi et d'un décret inapplicable.

Branle-bas de combat au dernier congrès de la FNCF d'octobre 2012 : les installateurs sérieux se sont rendus compte du danger de l'autocontrôle (la partie architecturale n'entre même pas dans leurs champs de compétences) et une grande partie d'exploitants sérieux veulent une "vraie" vérification, qui continue d'établir le lien entre les créateurs du film et leurs salles de cinéma. Beaucoup sont venus nous trouver lors du congrès, pour que nous restions responsables de leurs contrôles

techniques bien qu'il n'existe plus officiellement de contrôle systématique des salles effectué par la CST. Notre association qui a créé ce système et tous les éléments de régulation de méthodologie pour le faire, risque de se voir dérober son travail (Un installateur nous a avoué copier nos documents pour présenter son auto-contrôle à ses clients). Il faut effectivement, avec l'appui du CNC et de son président, que la CST retrouve son rôle et rappeler que :

- Le contrôle des salles fait partie de l'ADN de la CST.
- Le contrôle de la CST est soutenu et exigé par l'ensemble des réalisateurs et des techniciens du film comme de leurs organisations. Il est complètement accepté par les groupes d'exploitants et même les installateurs qui voient leur travail valorisé par ce contrôle.
- Le contrôle des salles permet à la CST développer son rôle de régulateur de l'ensemble de la chaîne technique, de la fabrication du film à sa diffusion.
- Le contrôle est légitime et neutre. Il crée le lien indispensable entre les créateurs du film et les diffuseurs puisque fait par la CST.
- Le contrôle est interprofessionnel et ne coûte rien à la collectivité.



La CST, seule légitime à représenter l'ensemble de la chaîne technique de la production cinématographique dans une régulation générale, doit retrouver son rôle. Nous avons défendu cette position auprès d'Eric Garandeau, Directeur Général du CNC et des adjoints d'Aurélien Filippetti au Ministère de la Culture et nous pensons avoir été, très logiquement et très simplement, compris. À un moment où les pires attaques contre le "système Français" se font jour avec les délocalisations, avec le refus d'une signature de convention collective sérieuse d'une partie des associations de Producteurs, cette écoute et cette compréhension nous font espérer d'un CNC et d'un Ministère de la Culture qui jouent pleinement leur rôle et assurent la survie de notre excellence.

Pierre-William Glenn - Laurent Hébert
© Photo : DR

Qu'est-ce que l'IMF ?

L'IMF (Interoperable Master Format) est un format d'échange, qui comme son nom l'indique, vise à transporter des masters de manière interoperable. Il reprend l'architecture générale des DCP, mais n'a pas vocation à être utilisé directement, il s'agit d'un format pivot.

Problématique d'origine

A l'origine de ce format, la multiplication des exports demandés par les diffuseurs aux post-producteurs. Imaginons la vie d'un film après son exploitation au cinéma. Pour la diffusion télévisuelle, un format HD va être requis, tandis que les plateformes de VOD demanderont un codec différent, les boutiques de vente de contenus pour mobiles un format plus petit, etc. Évidemment, il va y avoir des montages différents pour les hôtels et compagnies aériennes. Le film pourra ou non inclure des coupures publicitaires. Pour finir, il faut multiplier toutes ces déclinaisons par le nombre de doublages différents réalisés. Ces multiples versions et encodages encombrant les réseaux, et posent des problèmes de stockage. Suite à différents travaux sur le DVP (Digital Video Package), l'ETC a alors proposé une approche calquée sur le succès du DCP au cinéma. Celle-ci est reprise par la SMPTE et proposée à la normalisation.

Architecture de l'IMF

L'IMF est une architecture modulaire. Plusieurs grande catégories d'utilisations sont décrites, appelées applications. Une spécification commune est partagée par toutes les applications, puis chacune est précisée dans une spécification individuelle qui énumère notamment les contraintes nécessaires à garantir l'interopérabilité. L'application destinée au broadcast est appelée "Application 2". Héritage oblige, on trouve de nombreuses similitudes entre le DCP et le format IMF. L'organisation des données, par exemple, suit la même architecture. Les médias sont stockés dans des conteneurs MXF. Les montages et assemblages de son et image possibles sont décrits dans des listes de lectures légères, les CPL. On peut alors décrire toutes les déclinaisons de montage ou de bande son, sans dupliquer les éléments médias. Les différentes versions sont portées par des descripteurs et non plus par des rendus linéaires complets, beaucoup plus encombrants.

Au lieu des vingt exports, on ne produit plus qu'un livrable, sous forme d'IMP (Interoperable Master Package). Ce package permet de générer au besoin, pour celui qui exploite, les formats nécessaires.

Pour l'exploitation télévision, on prendra la CPL du film en langue française, et l'OPL télévision HD. Pour la distribution de DVD dans les avions de ligne on utilisera la version française, mais expurgée de scènes délicates, avec l'OPL SD, etc.

L'architecture de sécurisation du contenu, est elle aussi transposable du DCP à l'IMF. En revanche, un certains nombre de caractéristiques sont différentes. L'IMF est un format intermédiaire, destiné à être rendu dans un autre format final, par exemple une résolution plus faible. Pour cela, des fichiers OPL décrivent la façon dont la conversion finale doit être opérée.

La France et l'IMF

Pour les besoins du CNC et en collaboration avec la FICAM, la recommandation CST-RT-21 a été élaborée pour décrire les caractéristiques que devaient avoir les films numérisés. Le format IMF est pressenti pour stocker les masters ainsi obtenus. En revanche, une nouvelle application doit voir le jour, afin de permettre le stockage des fichiers 2K et 4K, ainsi que le niveau de qualité souhaité en terme de débit, d'espace colorimétrique et de profondeur de couleur.

Des travaux sont en cours pour faire avancer rapidement la spécification de l'application cinéma au sein de la SMPTE et l'AMWA. En attendant, les industriels français sont en mesure d'avancer vers une mise en œuvre concrète. La CST travaille avec le Fraunhofer Institut, partenaire allemand, pour porter le projet à une échelle européenne.

Hans-Nikolas Locher, Responsable Recherche et développement à la CST

Le DCP

Dans un DCP (Digital Cinema Package) les éléments image et son sont stockés dans des fichiers séparés. Le film peut être divisé en plusieurs bobines, ce qui multipliera par autant le nombre de fichiers.

Un fichier MXF contenant un bloc image, ou un bloc son, est appelé une essence.

Une liste de lecture, la CPL (Composition Playlist), décrit la façon dont il faut parcourir les fichiers, et remonte les principales caractéristiques des essences, ratio image, cadence, échantillonnage du son, etc.

Dans le cas d'un film de six bobines et d'une durée d'1h40, par exemple, transportés en deux versions, on pourra trouver six fichiers image, six fichiers son anglais, et six fichiers son français.

Une première CPL décrira le film en utilisant les fichiers image et les fichiers son anglais, une autre, les mêmes fichiers images et les fichiers son français.

Le bloc image n'est transmis qu'une fois, d'où une évidente économie de ressources.

Fujifilm : la fin de l'innocence...

Les mauvaises nouvelles n'arrivent jamais au bon moment. Celle de l'arrêt de la fabrication de la pellicule Fuji n'échappera pas à cette règle.

Mauvaise nouvelle parce qu'au-delà des goûts et des prises de position de chacun face à ce qu'on pourrait qualifier comme "l'agression du numérique", c'est fondamentalement la capacité de choix du directeur photo qui est questionnée aujourd'hui à travers la remise en cause "de fait" de la pellicule 35mm. Ce serait un phénomène unique : une technologie nouvelle n'apportant aucune garantie de fiabilité dans le temps mais issue de fabricants "grand public" puissants, nouveaux entrants dans notre métier, parviendrait bientôt à anéantir totalement sous la vague du "tout numérique" un système d'enregistrement et de projection d'images, vieux de cent-vingt ans, interprète parfait du génie de tous nos créateurs, gardien fidèle du patrimoine culturel mondial et ayant passé depuis longtemps ses preuves de pérennité. Alors que la mutation vers le numérique est presque achevée déjà dans les salles d'exploitation françaises, c'est un sérieux coup de semonce pour les tournages.

Ricardo Aronovitch le soulignait avec une juste indignation. « *Oui bien sûr, pourquoi ne pas tourner en numérique, me disait-il, mais pourquoi dois-je accepter qu'on m'y oblige ! Pourquoi vouloir nous retirer le juste privilège de ce choix sans même nous consulter, sans tenir compte de notre avis, nous qui avons travaillé près de cinquante ans durant à améliorer notre art, à traduire au plus près les choix du réalisateur et à les restituer le plus fidèlement possible pour le bonheur des spectateurs.* »

Pourquoi auriez-vous besoin de lumière lui disait récemment un producteur, alors qu'ils repéraient un tournage de nuit sous une ligne de métro aérien...

Thierry Forsans, président de Eclair Group, interrogé sur l'annonce faite par Fuji confesse que dans le contexte actuel il doit consacrer tout son temps aux conséquences de cette révolution pour son groupe, révolution certes attendue, mais dont la dernière phase se trouve incroyablement précipitée tant par le contexte économique général que par les décisions politiques, dépourvues de mesures d'accompagnement, intervenues plus particulièrement en France. Le bâtiment de tirage de copies d'Epinay sera fermé déclare-t-il, ainsi que celui de la postproduction numérique qui sera, lui, transféré à Vanves, dans un environnement mieux accessible pour notre clientèle. À terme, nous ne conserverions à Epinay que l'activité "archives-patrimoine et restauration".

Pour **Monique Koudrine**, responsable de Kodak en France pendant tant d'années, la situation actuelle a été créée à la fois par la concurrence asiatique sur le plan de

la recherche et de la fabrication et par la montée du coût du travail en Europe et aux Etats-Unis.

« *La technologie argentique a tout de même été reine pendant plus de cent-vingt ans dit-elle, avec des progrès permanents mis au service des utilisateurs. Dans les années 70, la société était extrêmement attractive, avec ses participations aux grands programmes de recherche américains, Apollo par exemple (les premières images de la Lune !). Les avancées des recherches photo et cinéma, en synergie, ont permis, dès les années 90, de lancer les premières révolutions numériques : son numérique en salle (Cinéma Digital Sound) et première chaîne de postproduction virtuelle (le CINEON), dotée d'un scanner (Genesis) et d'un recorder (Lightning) et je ne citerai pas tous les programmes, plus récents, sur la projection numérique, les serveurs et les projecteurs au laser. L'obsession de qualité-produit et de progrès a toujours été là chez Kodak, au service de nos métiers. Dans le même temps, les marchés de masse, la photo, les arts graphiques, la radiologie... ont basculé vers le numérique avec des prix de revient de fabrication asiatique sans comparaison avec ceux d'Europe et des Etats-Unis... Les problèmes économiques sont devenus lourds à gérer et la relève sur la fabrication des produits numériques grand public, de plus en plus difficile. L'histoire ne se réécrit pas... »*

Comme cela aurait été plus facile si Kodak avait pu suivre toutes les phases actuelles et garantir en numérique des rendus issus de son expérience centenaire de l'image ! Des rendus de carnations "film like" par exemple...

« *La production de pellicule négative continue cependant aujourd'hui encore et de façon absolument normale chez Kodak, mais tandis qu'on tourne encore sur pellicule 16 mm dans certaines chaînes de Télévision en Allemagne, la France aura bientôt terminé d'équiper toutes ses salles en numérique.* » Paradoxes et différences ...

Gwénolé Bruneau responsable de Kodak aujourd'hui confirme la production de la pellicule négative et le lancement prochain de nouvelles émulsions. Par rapport à 2011, il enregistre en 2012 le même nombre de semaines de tournages sur film, de l'ordre de 15 à 20% du total, concernant surtout des films à fort budget et à vocation artistique importante. Il ajoute que Kodak vient de signer avec quatre des majors américaines, la reconduction de fourniture de négative jusqu'en 2015 et que trois émulsions nouvelles seront bientôt présentées, dont deux seront spécialement orientées vers le patrimoine.

Olivier Affre, directeur général de Alga-Panavision déclare de son côté qu'il n'y a jamais eu à Paris autant de tournages en 35 mm Scope qu'en ce moment, ce qui va dans le même sens. C'est sans doute aussi ce qui motive aujourd'hui le lancement d'une gamme d'objectifs anamorphiques chez ARRI. Sur le plan de la projection en salle la situation est bien différente. Passées les précaires et douteuses expériences auxquelles on a assisté (durant près de vingt ans!), la projection numérique est

aujourd'hui parvenue à sa maturité.

« *2001 sera l'année de l'odyssée du numérique...* » disait un matin d'hiver 1992 à l'Aqua-Boulevard un célèbre opérateur de Telecom qui voulait alors remplacer le monopole du téléphone par celui de la projection en salle... Vingt ans et pas mal d'eau ont passé depuis ces déclarations et les tâtonnements postérieurs. Certains préfèrent toujours la projection 35 mm, mais d'autres déjà trouvent la projection numérique sans support physique, plus transparente, plus brillante.

Il reste pourtant encore à résoudre – last but not the least – le problème du patrimoine, de la conservation et celui de l'interopérabilité des formats et des systèmes.

Est-ce que l'accessibilité à tous les choix de notre cinéma est garantie pour les générations à venir lorsque le détenteur des droits d'un film à succès comme *La Grande Bouffe* par exemple, pouvait déclarer il y a seulement quelques mois que les frais de numérisation de ce film restent trop élevés par rapport aux revenus potentiels qu'un titre comme celui-là pourrait générer dans un délai raisonnable ? Comment simplifier le cauchemar des distributeurs, des exploitants et des responsables de festivals et de rétrospectives devant la diversité des formats et des supports "virtuels" ?

Il y avait la semaine passée, un atelier organisé par Europa Distribution dans le cadre du Festival de San Sebastian "Challenges et opportunités offerts par les nouvelles technologies pour les distributeurs indépendants", auquel assistait de nombreux responsables techniques des principaux distributeurs et exportateurs européens.

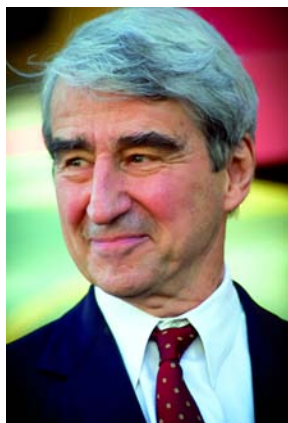
Malgré l'obligation de faire face et le désir de participer, on pouvait détecter dans cette assistance beaucoup de doutes, voir même une certaine mélancolie...

Après le rêve merveilleux entretenu et vendu par les fabricants de tous les nouveaux outils, réputés abaisser les coûts d'exploitation si sensibles pour les films à faible rentabilité, les économies promises ne seront sans doute pas au rendez-vous et les matériels devront vraisemblablement être renouvelés à un rythme trop court pour qu'ils soient effectivement rentables. Qu'advient-il alors du VPF (Virtual Print Fee) sensé être provisoire et qui pénalise tant la distribution des films modestes dans ces scénarios ?

Le directeur de la photographie, le responsable d'un laboratoire ou du service technique d'un distributeur doivent-ils chacun dans sa spécialité consacrer l'essentiel de leur temps à arbitrer les choix non pérennes – du numérique ou pourront-ils bientôt revenir sur la traduction et la diffusion des choix artistiques de leurs metteurs en scènes, clients ou publics respectifs ?

Eric Gautier le disait récemment « *Tant que je conserverai la liberté de tourner sur pellicule je m'épargnerai cette confrontation.* »

Propos recueillis par Alain Coiffier, membre du Département Image de la CST



De passage à Paris...

ENTRETIEN AVEC SAM WATERSTON, ACTEUR ET PRODUCTEUR AMÉRICAIN

Vous le connaissez sans doute sans pouvoir lui donner forcément son nom et cela pas seulement parce que c'est un comédien ayant fait carrière aux USA.

Acteur formé au théâtre, appelé vers le cinéma au début des années 1970, il sera demandé par des réalisateurs dont les noms résonnent : de Michael Cimino à Woody Allen, de Rolland Joffé à Jack Clayton. Il partagera l'affiche avec Robert Redford dans *Gatsby le Magnifique*, sera le journaliste Schanberg dans *La Déchirure*, tiendra le principal rôle masculin de *Septembre*, aura tenu tête à Catherine Hepburn dans une adaptation TV de *La ménagerie de verre* et participera au film fleuve que fut *Les portes du paradis*. Si, par contre, on rappelle qu'il a été de 1994 à 2010 le procureur Mc Koy dans la série *Law and Order*, série connue sous le titre *New-York Police Judiciaire* dans l'hexagone, alors sans doute aura-t-on donné l'indice permettant de faire revenir à vous ce grand acteur humble, très souvent pétri de rectitude morale dans les personnages qu'il a incarnés.

Après l'avoir rencontré, il me tarde de suivre la série *The Newsroom* lancée en juin dernier aux USA (et déjà un carton !), série décrivant l'apprêt dans les chaînes d'information en continu. Sur un scénario d'Aaron Sorkin, Sam Waterston est le patron d'une de ces chaînes et à 72 ans, il y joue avec délectation un patron sans scrupules. Dans un échange de bons procédés avec un scénariste ami, il est venu, début septembre, tourner dans un film français à Paris et ce n'était d'ailleurs pas la première fois. Pierre-William Glenn avait tourné en URSS, un film américain avec lui et ce fut ainsi l'occasion, pour notre lettre, de lui poser quelques questions.

Vous avez alterné dans votre longue carrière des rôles dans des grandes productions et aussi dans des films plus intimistes, est-ce un choix délibéré ?

Je ne me suis jamais demandé si la production était riche et si je participais à un grand film d'une super production. Cela n'a jamais eu d'importance pour moi. Si je n'avais pas à gagner ma vie, si j'étais totalement libre dans mes choix sans aucune contrainte, mes choix, mon choix serait définitivement lié au projet, c'est-à-dire à l'histoire, au scénario, au rôle à jouer. D'ailleurs, c'est une grande illusion de croire aux possibilités de choix du comédien. Le plus souvent, le comédien ne choisit pas, il prend un personnage qu'un réalisateur ou un producteur lui propose.

John Hurt, acteur anglais, se définissait comme un acteur "boîte à lettre" : le lecteur des scénarios qu'on lui faisait parvenir. Si vous êtes honnête, il faut cependant faire attention à sa propre inclinaison, à ses propres désirs. Vous pouvez à ce moment-là obtenir de les satisfaire. Cela peut vous amener à être cantonné dans un type de personnage et laisser à terme ceux qui vous suivent.

En ce qui me concerne, je souhaitais jouer des personnages complexes, sérieux. Je voulais jouer Hamlet et d'une certaine façon, je l'ai joué dans de nombreuses circonstances, dont l'incarnation de Lincoln, circonstances qui ont culminées avec le rôle de Mc Koy dans *Law and Order* durant quatorze ans. Par opposition, j'ai retrouvé dans le personnage de Charlie Skinner de *The Newsroom*, la possibilité de jouer l'aspect le plus désinvolte, surréaliste qui est le plus proche de mon comportement dans la vie. Ma femme espérait cela depuis longtemps.

Depuis Lincoln, vous avez tourné dans des séries tout en vous produisant au théâtre, sans jamais abandonner le cinéma. Pour la série Les Ailes du destin (I'll Fly Away) en 1993 vous obtenez votre récompense la plus prestigieuse en tant qu'acteur. Que pouvez-vous nous dire des techniques de production des séries ?

Vous citez une série qui m'a valu une récompense mais ce fut aussi une série dans laquelle j'ai réalisé un des épisodes. J'ai, bien sur, beaucoup travaillé, mis beaucoup de moi-même pour le réaliser, mais j'ai aussi vu les limites du réalisateur sur une série aux USA et dans le rythme de tournage en télévision. La production ne peut admettre un échec et c'est pour éviter cela que le réalisateur est totalement soutenu et protégé, si on peut dire ainsi, par le producteur exécutif et par le directeur de la photo. D'une certaine façon, ce sont eux qui vont au final assurer la continuité de la série tout autant que le réalisateur, poste souvent occupé par des réalisateurs différents selon les épisodes.

Si je pense à *Law and Order*, au cours des quatorze saisons où j'y ai participé, je crois que nous n'avons eu qu'un seul directeur de la photographie. Chaque épisode d'une durée moyenne de 43 minutes disposait de sept jours de tournage, le plus souvent à une caméra, parfois à deux et extrêmement rarement à trois. Une organisation rodée demandant la collaboration de tous, tout en respectant les règles syndicales.

Puisque vous n'êtes pas à votre première participation à des tournages en France, que pourriez-vous noter de différent entre les réalisateurs de films français et les réalisateurs américains ? N'avez-vous pas constaté que dans votre pays ils sont plus concernés par ce que

peut apporter l'image et collaborent plus avec l'équipe technico-artistique, alors qu'en France, souvent un réalisateur se sent l'auteur avec un grand A ?

Je ne souscris pas à votre distinction. De mon point de vue et pour l'avoir constaté de par mon expérience, il s'agit plus de différences entre des réalisateurs que des comportements propres à des réalisateurs US ou français. Certes, je ne connais pas bien ce que recouvre la notion d'auteur, ni le rôle des syndicats, ici en France, sans doute différent de celui des syndicats (unions) chez nous. La vision que j'ai des réalisateurs, c'est une image. Il est devant un territoire immense, celui qu'offre le moment de tournage. C'est à lui de décider quel part de



Gatsby le magnifique avec Robert Redford



New-York, Police Judiciaire

ce territoire il s'octroie et celle qu'il donne ou délègue aux autres. Aussi bien aux acteurs qu'aux collaborateurs technico-artistiques. Chaque réalisateur le fait à sa manière et se comporte à sa façon.

J'ai eu à tourner avec un réalisateur dont le nom m'échappe et qui n'avait aucune envie de diriger le tournage. Un jour par frustration, je me suis vu à mettre en place les plans, à décider de la mise en scène, jusqu'à ce que ma colère éclate. Je crois qu'il en tira une grande satisfaction.

Avec Robert Mulligan dans *Un été en Louisiane*, je me suis senti à mon aise bien qu'il savait très précisément où il souhaitait que nous allions tous.

Woody Allen semble déléguer une partie du territoire. Il fait donc confiance. Mais si l'on creuse, comme il est son propre producteur, si à la projection il est déçu, il se donne les moyens de tourner à nouveau. Je n'ai jamais compris pourquoi dans le budget d'un film il n'y avait pas une ligne pour satisfaire les regrets (*rires*). Si jamais l'équipe ne sent pas que le film appartient au réalisateur, alors en général les gens deviennent nerveux !

J'ai souvent pensé qu'un réalisateur agit comme un combattant indien. Il occupe le champ de bataille, il y plante son drapeau et signifie à tout un chacun : c'est ici

qu'on se battra, je n'en bougerai pas, chacun peut venir m'y trouver !

Avec Jack Clayton pour *Gatsby le magnifique*, ma mère qui était peintre a eu une petite apparition dans le film. Je me souviens qu'elle m'a dit n'avoir jamais vu quelqu'un comme lui : « *Il a des jambes qui lui sortent des yeux.* » Et c'est vrai que ce film était son film. Je me souviens qu'avant le tournage il m'avait suggéré de m'intéresser aux oiseaux. Je le fis mais je ne trouvais jamais le sens profond... la connexion avec le film ; c'était un vrai passionné d'oiseaux, alors...

Je me souviens un jour de tournage important avec beaucoup de monde sur une terrasse... Un moment

d'échange entre Redford et moi, moi devant m'éloigner à la fin de la séquence. On tourna plusieurs prises et dans l'une d'elle bien qu'il ne me donna aucune indication j'agitais la main de dos en m'éloignant. C'est cette scène qu'il a gardé ; il avait le regard perçant des oiseaux, je suis sûr qu'il avait saisi mon geste au moment de la prise. Tout bien considéré, un film de

cinéma est un jeu, une relation de pouvoir entre le producteur, le réalisateur et... les stars souvent !

A ce moment-là de l'entretien, Pierre-William et Sam se remémorèrent leur tournage en commun en URSS. Glenn expliquant qu'il y a des acteurs qui d'instinct se sentent bien dans la lumière et dans la séduction avec la caméra.

Ce fut Waterston qui eut la dernière réplique : « *Toi aussi, comme tu l'as dit, tu es aussi un acteur sur le plateau, un acteur qui dégage une présence forte, une présence qui entraîne tout !* »

*Propos recueillis par Dominique Bloch
en présence de Pierre-William Glenn
© Photos : DR*

Le Crédit d'impôt national et international pour le cinéma et l'audiovisuel

Comme cet article doit beaucoup à la merveilleuse "Note de synthèse" d'octobre 2011 de Film France avec le soutien et la participation de l'APC, l'API, l'ARP, la CPA, la FICAM, le SPI et l'UPF, autant en remercier ses auteurs tout de suite !

Les crédits d'impôts sont devenus pour la production de films et d'œuvres audiovisuelles, une incitation à la délocalisation des tournages. En 2004, la France a créé un crédit d'impôt national "défensif" pour réagir à l'attractivité de pays proches, principalement de "l'Est". Ce crédit a bien rempli son rôle jusqu'en 2007. Mais dès 2008, la courbe a commencé à s'inverser et les délocalisations de tournages français ont augmenté. La raison en est que, à partir de 2003, de nombreux pays ont créé leurs propres systèmes d'attractivités fiscales ou amélioré celui qu'ils avaient déjà mis en place. De nombreux systèmes, y compris dans des pays voisins de la France, proposent un crédit d'impôt bien plus attractif que le système français. Citons en 2003 l'amélioration du crédit canadien, en 2004, la création du maintenant célèbre "tax shelter" belge, 2007 la création du "tax crédit" anglais, la même année l'extension du CIAV luxembourgeois, 2009, Italie, République tchèque, 2010, Autriche...

Le crédit d'impôt devient un véritable "marché" et les grandes sociétés de production ont maintenant leur spécialiste "crédit d'impôt" chargé de découper en rondelles le tournage du film à produire afin de déplacer la production sur différents territoires et profiter au maximum des avantages des uns et des autres en tenant compte des obligations et compatibilités de chaque système. Très vite, on peut distinguer deux sortes de pays. Les pays historiquement producteurs de cinéma et d'audiovisuel qui cherchent avant tout à maintenir la production dans leur territoire ; on peut citer ainsi, la France bien sûr ou l'Allemagne et les Etats Unis. Et ceux qui cherchent à récupérer de l'activité sur leur territoire comme le Canada, la Belgique ou le petit Luxembourg. Et pour ces derniers, ça marche ! On ne peut plus assister à une réunion dans le cinéma ou la télévision sans entendre parler de productions de films français en Belgique ou au Luxembourg. Comme pour les Fringues, il y a des modes. Avant c'était surtout le Canada, aujourd'hui, plutôt nos voisins européens. Cela est si préoccupant que maintenant, nos propres industries techniques vont créer des succursales dans ces pays pour récupérer leurs clients et budgets ! Formidable ! Non seulement on voit nos tournages et leur économie traverser la frontière, mais également nos industries et savoir faire.

Côté techniciens, cette migration est une catastrophe. Le nombre de tournages en France ne cesse de baisser et les quelques techniciens à qui l'on propose de suivre la caravane des films, perdent leurs droits français sans en trouver vraiment d'autres à l'étranger. Il y a là une nouvelle précarité qui s'installe au vu et au su de tous. À terme, ce pourrait clairement être la position de leader de la France qui se perde pour notre pays. Et nos savoir faire aussi. Les industries techniques françaises subissant en même temps une crise profonde et dangereuse (certes pas uniquement dû à la délocalisation des tournages, mais ce phénomène y contribue pour beaucoup), ces dernières pourraient perdre trop de terrain ou se transférer hors de France.

On entend parfois d'étranges arguments qui voudraient nous pousser à baisser les bras. Certains prétendent que "l'on n'arrête pas l'histoire" et que tout ça ne serait pas si grave, que nous "européaniserons" ainsi nos productions. Traduction : les films que nous ferons ne seront pas vraiment "français", accessoirement, les techniciens et les industries, non plus ; et en fait peut-être plus la production... Peut-on vraiment se satisfaire de cette évolution ? Y-a-t-il un moyen ou des moyens d'inverser les choses et d'imaginer une Europe avec des co-productions dans lesquelles la France, ses techniciens, ses industries et son formidable savoir-faire auront une place de choix ? Si l'on reste un tant soit peu, "Marxiste" (le philosophe et économiste, sans autre considération politique) et que l'on considère que ce sont les hommes qui font l'histoire et non l'inverse ; oui ! Observons donc l'état actuel des choses et voyons quelles pistes pourraient arranger les choses. Pour ce faire, regardons le bilan et les propositions que font Film France et d'autres organisations professionnelles en la matière. Concernant le crédit d'impôt international. Le "TRIP" (c'est son petit nom) français est mal positionné. Son taux de 20 % correspond à peu près aux autres propositions étrangères de redistribution, mais avec un plafond de 4M, il n'autorise que 20M de dépenses en France pouvant concourir au TRIP. Or, les grosses productions américaines dépassent souvent largement ce chiffre de dépenses à l'étranger lorsqu'elles décident de délocaliser tout ou partie de tel ou tel film. Avec ce système de plafond bas, on rejette donc la plupart des productions importantes américaines et étrangères dans les bras d'autres contrées que l'hexagone. Au moment où s'ouvrent de magnifiques studios de cinéma à deux pas de Paris, ce serait franchement contre productif de laisser cette situation en l'état.

De plus, pourquoi un plafond ? En effet, pour un crédit d'impôt "international", nul intérêt à mettre un plafond. La mesure est sans incidence pour les finances publiques. Les dernières estimations en la matière montrent que si le trésor public dépense au début le montant du crédit, les finances publiques récupèrent pratiquement cette même somme en perceptions fiscales directes ou indirectes générées par l'activité du film. Viennent s'ajouter des recettes publiques importantes, notamment les charges sociales et patronales perçues par les caisses afférentes et concernant la masse salariale des intermittents du tournage et celles des prestataires industries techniques sollicitées pour le tournage et la post-production.

Ainsi, Film France a calculé que pour 6 injectés dans l'économie française : 1,7 le sont sous forme de charges sociales et patronales, tandis que 0,9 retournent directement au trésor public. Et ce pour seulement, 1,2 de crédit d'impôt reversé.

Donc, il faudrait, soit supprimer le plafond, soit le monter assez haut pour accueillir les grosses productions ; par exemple à 10M.

De même, il faudrait aussi abaisser le seuil des dépenses minimales. En effet, l'actuel seuil minimum de dépenses à faire en France pour ouvrir la porte d'entrée au TRIP est d'1M. Cela renvoie les productions étrangères indépendantes ou des pays émergeant comme la Chine par exemple, vers d'autres cieux. Idéalement, il faudrait abaisser ce seuil à 300 000 en maintenant le minimum de jours de tournage à cinq jours afin d'éviter que les grosses productions deviennent éligibles avec deux ou trois jours de tournage.

Pour le crédit d'impôt national, le premier constat est que l'actuel dispositif est totalement dépassé et non compétitif. C'est bien pour cela que son aspect "défensif" ne fonctionne plus du tout et que nos tournages – comme la post-production – vont de plus en plus prendre l'air hors de nos frontières.

Avec un taux effectif de 16% (20% de 80% des dépenses) et un plafond à 1 petit M, notre crédit d'impôt national est le moins compétitif du monde. Film France et différentes organisations d'auteurs et de producteurs, proposent quelques axes d'amélioration indispensables.

- 1 Améliorer l'assiette des dépenses éligibles qui sont ridiculement réduites dans notre dispositif. Cela rend presque "fictif" le taux affiché de 20% des dépenses et limite, pour ne pas dire plus, l'attractivité de notre territoire.
- 2 Assouplir les règles d'éligibilité. Les règles actuelles posent notamment problème pour les co-productions avec l'étranger ainsi que pour les films dont l'histoire nécessite une partie "étrangère".
- 3 Augmenter le plafond ! Avec un plafond à 1M, et alors que tous les autres crédits d'impôts sont largement au dessus (la Belgique, l'Angleterre, le Canada, la Hongrie n'ont pas de plafond ! l'Allemagne a un

plafond à 4 M (10, sous conditions) et même le petit Luxembourg est à 2,5 M de plafond ! Quand au taux, il varie de 20% (réel) à 29 ou 39% en Belgique par exemple. A 1M de plafond et 16% réel de taux, tout film au dessus de 6,25 M de budget est appelé à se poser la question de la délocalisation à l'étranger. Ce sont donc les films les plus importants qui s'en vont, ce alors que ce sont aussi ceux qui sont le plus créateurs d'emplois et de services associés.

Il est avant tout nécessaire, donc d'augmenter le plafond en le portant au minimum à 4M, afin de permettre aux films importants d'en bénéficier et donc de se relocaliser en France. De même que pour le crédit d'impôt international, les recettes fiscales et sociales générées par l'activité d'un film compensent largement la "dépense" fiscal du crédit d'impôt lui-même. Le principal contre argument des "fiscalistes" est que le crédit d'impôt national est une "opportunité" et que sans ce crédit, la plupart des films Français se ferait quand même en France. Ainsi, ils voient le crédit d'impôt national comme une vraie "perte" fiscale. On peut l'entendre. Mais quand près de 20% des films français se délocalisent – et parmi eux les plus importants – la perte fiscale, sociale et industrielle liée à cette perte d'activité sur notre territoire devient un véritable problème, largement plus important pour le pays. Rappelons que pour 1 investi par l'état dans ce dispositif, les retombées s'élèvent à 11,3 dans la production cinéma dont 3,6 de recettes fiscales et sociales; 14 dans la production audiovisuelle, dont 4,8 de recettes fiscales et sociales (Chiffres de septembre 2010).

Comment peut-on imaginer que la perte d'activité et le chômage des intermittents du film et des salariés de l'industrie cinématographique est préférable à une "ristourne" fiscale permettant de relocaliser nos films ? Penser cela est en même temps une erreur d'analyse financière et une contre-politique de relance commerciale, sociale et artistique du secteur.

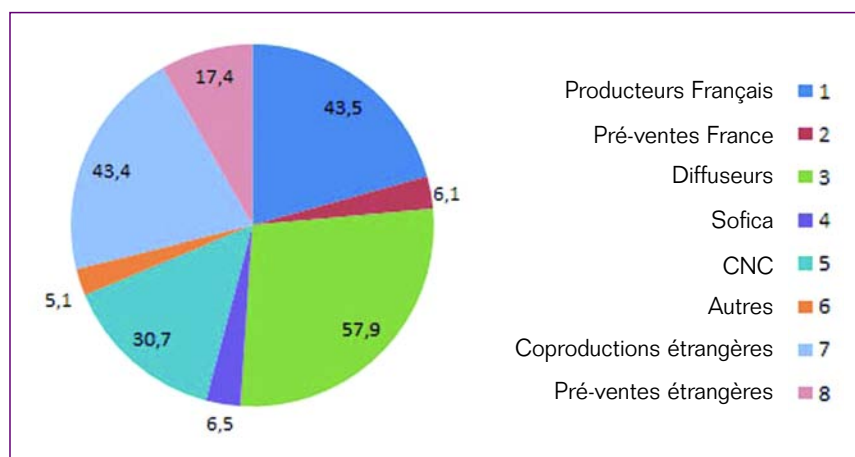
La CST, comme d'autres organisations, participe activement au débat sur l'évolution des crédits d'impôt français, notamment avec le service public et les nouvelles instances politiques. Il semblerait qu'un consensus se dégage concernant une amélioration du crédit d'impôt international. Il faut encore convaincre concernant l'évolution du crédit national. Il y va de la mise en place d'une véritable politique de relance artistique, sociale et industrielle. Il y va peut-être aussi de la survie d'un cinéma français fort et leader en Europe.

Laurent Hébert, délégué général de la CST

ANNECY 2012 CONFÉRENCES ET TABLE RONDE Financer dans la douleur l'animation !

Le financement du long métrage d'animation a été l'objet d'une table ronde très courue durant Annecy 2012. Sous l'animation d'Isabelle Devaux de Cofiloisirs (organisme financier liée à BNP Paribas), les intervenants aussi bien producteurs que diffuseurs ont échangé avec conviction pour la satisfaction de l'assistance. Le CNC représenté par Valérie Lepine-Karnik, directrice adjointe du cinéma, avait profitée de la période du festival pour publier sa quatrième étude statistique consécutive sur le marché de l'animation.

Lors des échanges, le Centre se vit tour à tour féliciter pour les aides qu'il apporte pour soutenir le marché mais également décerner un "peu mieux faire", tout particulièrement en ce qui concerne les modalités d'obtention du crédit d'impôts ou de l'aide au programme appliquées à la production d'animation. Le développement en animation s'étalant en moyenne sur quatre ans, il est presque impossible d'obtenir ces aides : délai de six mois trop court pour le crédit d'impôts, obligation d'avoir produit trois longs métrages pour l'aide au programme. C'est en connaissance des éléments de cette étude que les participants ont échangé. Le panel comportait les personnalités suivantes : Valérie Schermann (Prima Linea Production), Guillaume Galliot (Label Anim), Stephan Roelants (studio 352), Sara Wikler (Canal +), Olivier Coté-Puinel (Pathé Production), Gabriele Rothemeyer (Medien-und Filmgesellschaft Baden-Württemberg, Filmförderung).



Partant du sous financement en fonds propres des maisons de production française, handicap majeur, le parcours pour boucler un budget qui est déjà délicat pour le long métrage de fiction devient encore plus contraignant dans le cinéma d'animation. La vitalité de ce dernier est patente,

mais l'effet est trompeur car produire de l'animation coûte beaucoup plus chère que le devis médian en prise de vues réelle. Tel est le propos de **Valérie Schermann** productrice de *Zarafa* entre autres. Il se situe à 8 millions d'euros en animation contre 3 millions d'euros pour un tournage classique. Elle illustre son propos d'un autre exemple en comparant le budget de *L'Amacoeur* qui s'est établi à 8,7 millions d'euros avec le casting que l'on connaît, alors que la production par les armateurs d'Ernest et Célestine a été budgétée à 9,2 millions d'euros.

A partir de cette réalité des coûts, la productrice de *Prima Linea* expliqua comment à chaque échelon du montage financier qui passe par de nombreux acteurs, par de nombreux guichets, le budget est à chaque fois revisité. Pour obtenir telle ou telle aide sélective ou de coproduction, telle garantie de diffusion ou d'exploitation, tel crédit d'impôt à l'international, il est obligatoire, à chaque fois, de prendre en compte les conséquences induites par ces nouveaux entrants "financiers".

Leurs entrées amènent presque toujours à réévaluer l'équilibre technico-artistique du projet ou des projets ultérieurs. Sur ce dernier point, un crédit à l'international aura un impact négatif sur le fond de soutien du film et donc sur des financements ultérieurs pour la maison de production française.

Guillaume Galliot au nom de Label Anim est en train de produire son premier long métrage *Maman est en Amérique, elle a rencontré Bufalo Bill*. Il estime que parmi les acteurs, c'est le distributeur qui doit être la clé de voûte principale par son apport, car un long métrage n'existe à ses yeux que par sa sortie salle.

L'échange entre eux fut vif et permit de dresser par la suite ce que les chaînes hertziennes font ou ne font pas.

Le constat est en réalité assez sévère. Et c'est ainsi que seul France 3 et Canal+ répondent au plus près de leurs cahiers des charges d'aide à la production française. Ils le font avec des ambitions relativement différentes.

France 3 continue de financer trois ou quatre films par an, Canal+ pré-achète environ six films d'animation sur les cent-dix longs que soutient la société globalement par an. Les autres chaînes n'aident pratiquement jamais la production d'animation française sauf peut-être M6 qui produit sur licence ce qui n'est pas

un choix aussi simple à envisager pour un producteur indépendant.

Canal+ tente de satisfaire un équilibre précaire dans la dualité qui partage l'animation. La société pré-achète quelques films d'animation de pur divertissement tel

Asterix et le Domaine des dieux (en 3D) mais surtout beaucoup de films d'auteur tels *Kirikou 3*, *Erneste et Célestine*.

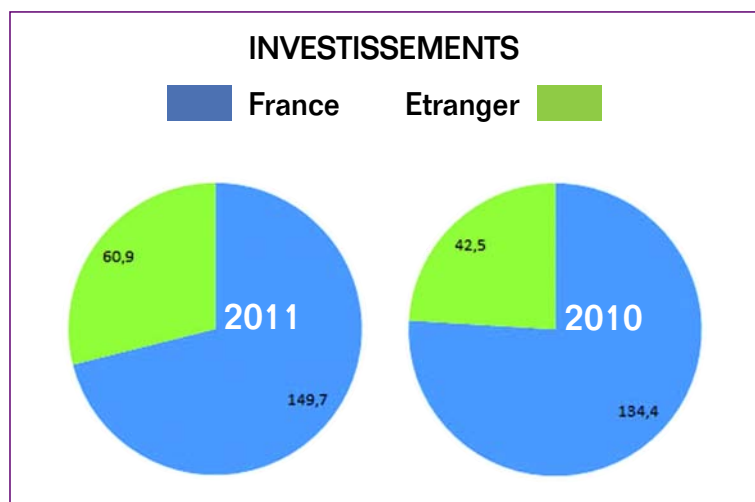
Mais c'est dans l'exposition-diffusion sur leurs écrans que tout se complique ; qui dit animation en télévision dit souvent programme de jeunesse à visée familiale. Qui dit Canal+ dit déclinaisons et case avec désir d'audience à atteindre. Et **Sara Wikler** explique ainsi que « *Selon le film, son audience en salle et d'autres paramètres, nous plaçons les films dans des grilles et sur différentes déclinaisons de la Premium. Par exemple Le Chat du rabbin a été diffusé dans la même case que Des Hommes et des dieux, Le Tableau de Jean-François Laguionie n'a finalement pas été diffusé sur Canal+ Family mais sur Cinéma.* »

Et elle cite le grand écart obtenu sur la case "Vendredi Box-office" de Canal+ Family, 0.5% de part d'audience pour *Le Chat du rabbin* contre 3,8 pour *Moi, Moche et Méchant* de Pierre Coffin et Chris Renaud (production Franco-américaine), la moyenne de cette case étant de 1.7% de PDA.

Baden-Württemberg, Filmförderung dans un Français impeccable. Selon elle, les distributeurs allemands font la part "trop" belle à l'animation venue d'Hollywood. Ils n'investissent pratiquement jamais sur des productions d'animation européenne et même allemande dans le long métrage. Quant aux subventions des fonds régionaux allemands, ils vont aux talents et producteurs allemands bien loin d'un souci de développement européen.

On regrettera que lors de cette table ronde, très vivante et qui montrait l'extrême complexité des montages financiers, n'ai pu être évoqué plus longuement la nécessité d'une aide au développement en général et plus spécifiquement vers les parents pauvres que sont les scénariste aussi bien pour les longs-métrage en prise de vue réelles qu'en films d'animation.

Dominique Bloch, membre du Bureau et du Département Production-Réalisation de la CST



TROIS QUESTIONS À PATRICK LAMASSOURE Délégué général de Film France

À la mi-2012, le bilan du crédit d'impôt international semble plutôt positif, mais la France est-elle vraiment "compétitive" par rapport à ses voisins proches et moins proches ?

Si l'on parle de production étrangère : au plan artistique comme technique, la compétitivité de la France était déjà au plus haut niveau avant la mise en place du TRIP (crédit d'impôt international) : notre savoir-faire n'est pas la question ! Depuis 2009,

le TRIP a permis – avec succès – de rétablir notre compétitivité "prix", altérée par les mesures fiscales en vigueur chez plusieurs de nos voisins à partir de 2004. Et l'ouverture des Studios de Paris élargit notre offre technique, en nous dotant de plateaux adaptés aux attentes de certaines grandes productions américaines. Toutefois, les mécanismes de crédits d'impôt étant des outils d'ajustement de la compétitivité, ils vieillissent très vite. Il convient de les adapter régulièrement pour qu'ils conservent leur efficacité.

Que préconisez-vous pour améliorer ce dispositif qui semble par ailleurs être neutre pour les finances publiques françaises ?

Il est effectivement neutre car nos estimations démontrent que, pour 100 de crédit d'impôt consentis par le Ministère des Finances, l'Etat français récupère

Le Luxembourgeois **Stephan Roelants** de Studio 352 et de Mélusine Production, indiqua qu'il est primordial d'envisager la relation avec un coproducteur dès le développement initial du projet. En intervenant tardivement dans un tour de table de recherche d'argent, ce dernier apparaît toujours comme une contrainte aux yeux des initiateurs du projet. Il ne mâche pas ses mots pour défendre la collaboration dès les prémices du projet.

« *Un coproducteur n'est pas qu'un bouche-trou. Intégrer le dès le début du projet et il sera bien plus qu'un simple financeur.* » Il défend également cette co-production avant tout sur le plan artistique plus que financier. Il défend ainsi la cinématographie d'auteur en animation par rapport à la puissance de feu du cinéma d'animation des majors américaines.

Ce dernier point est largement développé par **Gabriele Röthemeyer**, PDG de Medien-und Filmgesellschaft

90 in fine et que, en outre, 170 abondent les organismes de charges salariales, pour un total de 600 investis dans notre économie. Afin de conserver son efficacité, le dispositif mériterait des améliorations sur divers points : hausse du plafond encaissable (4M actuellement) afin de toucher de grosses productions qui voudraient tourner en studio en France ; baisse du seuil minimal de dépenses (1M) afin de toucher des productions de pays émergents, comme la Chine ; et optimisation de l'assiette des dépenses éligibles, afin de rester globalement attractif par rapport aux autres systèmes, en particulier l'Anglais et l'Allemand.

Le crédit d'impôt national, lui, semble ne pas réussir à être un frein efficace aux délocalisations de tournages français. Avez-vous des chiffres récents sur ce point et comment pensez-vous que nous puissions l'améliorer pour qu'il devienne plus efficace dans son rôle de relocalisation de nos tournages ?

En long métrage, l'effet relocalisant du CIC (Crédit d'impôt cinéma, films de langue française) s'estompe à partir de 2008, où nous avons réussi à descendre à 20% de délocalisation (en durée des tournages). On estime que 2012 passera les 30%, soit un retour au niveau record de 2003, année qui précédait la création du dispositif. Cette perte d'efficacité est compréhensible pour les raisons évoquées plus haut : le dispositif n'a pas été optimisé depuis sa naissance. Pour un crédit d'impôt "compétitif", huit années sans ajustement, c'est la sclérose.

Fin 2011, Film France a élaboré une plate-forme de propositions avec les organisations professionnelles, sous l'égide du CNC. Au vu de l'ampleur des dégâts, nos conclusions consistaient malheureusement à la nécessité de corriger les trois aspects fondamentaux du dispositif, aujourd'hui classé le moins performant d'Europe : l'assiette des dépenses éligibles, les critères d'éligibilité et le montant du plafond encaissable. Ce dernier point étant paradoxalement le moins facile à vendre à l'opinion – contexte budgétaire oblige – alors qu'il est le plus percutant pour relocaliser les grands budgets. En fiction TV, on observe une délocalisation ponctuellement forte en 2011 (10% au lieu de 6 ou 7%), qui pourrait se poursuivre en 2012. Mais pour ce genre, d'autres paramètres entrent en ligne de compte, notamment des raisons artistiques : il semble que les intrigues proposées par les fictions françaises soient de plus en plus internationales, entraînant de fait davantage de tournage à l'étranger, ce qui n'est pas contestable en soi.

Propos recueillis par Laurent Hébert, délégué général de la CST

IN MEMORIAM JEAN-LOUIS DUPOUX



Jean-Louis Dupoux à la caméra avec Edmond Richard à la photo et Alain Besse à l'aclairage, lors d'un essai caméra et magnétoscope en 1985 dans les locaux de la CST

Jean-Louis DUPOUX est décédé le 15 septembre dernier.

Il était membre de la CST depuis de nombreuses années à la commission de la prise de vues, puis du Département Image.

Il avait, comme de nombreux opérateurs, débuté dans le court métrage, puis après son service militaire au Service cinématographique des armées il s'était spécialisé dans la prise de vues aérienne sur hélicoptère au moyen du système Hélivision mis au point par Albert Lamorisse.

Après la disparition accidentelle de ce dernier en 1970, il entre au Centre audiovisuel de Saint-Cloud comme opérateur de prise de vues et enseignant, où il se spécialise dans la prise de vues scientifique et médicale.

Plus récemment, il a enseigné à l'Ecole des métiers du cinéma IIIS.

À la CST, il a collaboré étroitement à de nombreux travaux du Département Image, notamment pour l'étude et la réalisation de mires de prises de vues, l'élaboration d'un protocole de contrôle des caméras film (optique et mécanique), l'évaluation des conditions de prises de vues avec une nouvelle génération de lampes HMI (prise de vues cinéma et télévision), les essais techniques sur des objectifs anamorphiques HAWK.

Nombre d'entre nous perdent un collègue apprécié, et un ami.

À son épouse et à ses enfants, nous présentons nos plus sincères condoléances.

Michel Baptiste, membre du Département Diffusion-Distribution-Exploitation de la CST

Les studios de cinéma parisiens

Le vendredi 21 septembre 2012, les Studios de Paris, au cœur de la Cité du Cinéma dans le "9.3" ont été inaugurés.

Le rêve tant désiré de Luc Besson devenait après dix ans une réalité. Souhaitons leur, longue vie et une réussite économique, sous la houlette de Didier Diaz.

Cet évènement est l'occasion d'ouvrir une nouvelle rubrique dans *La Lettre* de la CST. Un regard arrière, un flash-back repère, une perspective inversée reliant l'actualité au passé aussi bien sur les évolutions strictement techniques que sur les savoir-faire en production et en exploitation.



PARIS et sa banlieue (à l'époque on ne parlait ni des franciliens ni de l'Île de France) ont, depuis la projection du Boulevard des Italiens, vu se créer, prospérer puis disparaître plateaux et studios. On notera que si au début certains des studios furent initiés par des capitaines d'industrie, d'autres furent l'outil nécessaire à des conteurs en images animées : des artistes techniciens ! Voici un récapitulatif de leur vie fiévreuse, ponctuée d'anecdotes sur le besoin d'entreprendre...

Le tout premier studio ?

En 1897, on doit sans doute à Georges Méliès le premier studio pour effets spéciaux et trucages. Un artiste, un illusionniste comme le montre avec élégance Martin Scorsese dans *Hugo Cabret*.

La Saga des studios Pathé

En 1896 Charles Pathé fonde, avec son frère aîné Émile, la société Pathé Frères dédiée à l'enregistrement de la voix et de la musique et suite à une levée de fond, la transforme le 28 décembre 1897 en "Nouvelle Société Pathé Frères", première société à exploiter l'industrie cinématographique au niveau industriel.

En 1901, rue des Vignerons à Vincennes, il édifie son premier studio. L'année suivante, il lui faut s'agrandir et un autre studio voit le jour quelques dizaines de mètres plus loin, rue du Bois. Ce n'est toujours pas suffisant. En effet en 1903, Pathé offre un catalogue de près de 500 films contre 350 pour la Star Film de Méliès, 500 pour les Lumières et 650 pour Gaumont. Et sur les années suivantes, de nouveaux locaux à Montreuil et à Vincennes sont inaugurés. En 1905, la société crée le logo du coq gaulois, aujourd'hui encore son emblème. Après avoir engagé dès 1900 Ferdinand Zecca premier producteur, la société engage, cette même année, Max Linder pour créer le premier journal d'actualités ! En 1908, Pathé possède sept studios situés à Montreuil et à Vincennes mais aussi à Belleville, Joinville-le-Pont ainsi qu'à Nice et Marseille. En 1913, les

studios Pathé subissent de plein fouet la concurrence nord-américaine. Le premier conflit mondial amplifie le phénomène : les entreprises françaises Pathé, Gaumont et Eclair divisent par dix le nombre de leurs productions.

Au lendemain de la grande guerre, le studio de Montreuil n'a plus d'utilité et de perspective de rentabilité. Au moment de la Révolution d'Octobre, en 1917, de nombreux cinéastes russes fuient leur pays et se réfugient en France. Parmi eux Joseph Emoliev qui avait été le responsable de l'agence moscovite du Pathé Journal puis était devenu le distributeur des films Pathé en terre tsariste. Il signe, le 16 juillet 1920, avec Charles Pathé, son ancien patron devenu son associé, un bail pour la location du studio vitré désaffecté. Privilégiant les films tournés ou joués par des émigrés russes, l'endroit devient le fief des Russes blancs de Paris et l'on parle de l'école russe de Montreuil. Il crée, avec Alexandre Kamenka (1888-1969), la maison de production Emolieff-Cinéma qui devient, en 1922, la Société des Films Albatros et adopte la devise "Debout malgré la tempête".

Jusqu'en 1928, la société de films Albatros produit de nombreux films dont certains eurent une renommée internationale. En 1928, le studio de Montreuil étant devenu trop petit, face aux studios de Joinville-le-Pont ou de Boulogne, le bail de location est résilié. Pathé vend l'ensemble et une entreprise de métallurgie s'y installe. L'arrivée du parlant avait marqué sans doute la fin de la société Albatros, l'accent des acteurs russes étant trop prononcé.

L'enseigne "Pathé-Cinéma" du N°6 rue Francoeur dans le 18^e rappelle la présence du Coq dans la capitale. Ce sont les Daval, propriétaires du Bazar du Bâtiment, qui commandent en 1898 la construction d'un hôtel de style Louis





La Cité du Cinéma en construction

XVI et d'une usine à l'architecte E. Boillat. En 1926, ils louent les locaux à Bernard Natan, créateur de la société Rapid-Film. D'origine roumaine, Natan a d'abord été projectionniste et s'est lancé dès 1910, avec trois associés, dans la

Pathé de Montreuil renaissent de leurs cendres avec une occupation culturelle. Le site accueille des ateliers d'artistes et des tournages, tandis que dans le studio Albatros, Lucien et Lily Chemla organisent eux aussi des activités plastiques similaires.

De nos jours existent des Studios Pathé à Saint-Ouen et une activité Pathé de production à Joinville-le-Pont.

Les studios de la firme à la Marguerite

Dès 1903, Léon Gaumont prend la marguerite commune comme logo, en hommage au prénom de sa mère. La production se concentre dans les studios Elgé, d'après les initiales du

fondateur et sont restés connus comme Studios des Buttes Chaumont. C'est en 1905 qu'il le fit construire et le vantait dans une publicité comme étant le "plus grand studio du monde".

http://fr.wikipedia.org/wiki/Studios_des_Buttes_Chaumont "\cite{no te-Paris-0}" 1

Moderne pour son époque, il permettait grâce à l'électricité de pouvoir filmer à toute heure sans attendre la lumière du jour. Louis Feuillade y tournera *Fantômas* et *Les Vampires*.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Studios_des_Buttes_Chaumont "\cite{no te-Paris-0}"

La vente de films se transformant en location, Léon Gaumont ouvre ses premières salles de cinéma et notamment le Gaumont Palace en juillet 1911. De 1914 à 1917, Léonce Perret prend la place de directeur artistique de Gaumont

après le départ de Louis Feuillade au front. L'expansion de Gaumont s'arrêta avec la Première Guerre mondiale. À l'arrivée du parlant en Europe au début des années 1930, diverses fusions amènent à la création de la société Gaumont Franco-Film Aubert (GFFA). Elle sera rachetée en 1938 par un groupe conduit par Havas pour devenir la Société nouvelle des établissements Gaumont et cela jusqu'en 1975 où elle prend simplement le nom de Gaumont. Mais revenons aux studios. En décembre 1951, le département production de la RTF qui deviendra en 1975 la SFP (Société française de production) rachète les studios.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Soci%C3%A9t%C3%A9_fran%C3%A7aise_de_production "\o "Société française de production"

Ceux-ci furent ravagés par un incendie en février 1953 et on reconstruisit quatre plateaux. C'est l'époque du direct en télévision pour les dramatiques de "l'école des Buttes Chaumont". En avril 1967, en prévision du passage à la couleur, deux plateaux supplémentaires sont inaugurés ; le 15, de 670m² avec les 270 projecteurs télécommandés de son grill d'éclairage et qui fut le studio du "Grand Echiquier" et le Studio 16 de 470 m² qui sera souvent occupé par les variétés de Jean Christophe Averty puis par celles de Maritie et Gilbert Carpentier. "Ciel mon mardi" de Christophe Dechavanne se déroulait aux Buttes. Dans les années 90, la SFP déménagea ses studios à Bry-sur-Marne et ce site de production lourde fut détruit et remplacé par des immeubles résidentiels, sans doute d'un meilleur rapport financier.

À Joinville-le-Pont pon pon, tous deux nous filmerons ron ron !

Les premiers studios de Joinville ont été construits vers 1908 à la demande de Charles Pathé et de

production de films en créant Ciné Actualités. Avec Rapid-Film, Nathan crée d'abord un laboratoire de traitement de la pellicule, puis installe rue Francoeur deux plateaux de tournage ultra modernes de films publicitaires, enfin à partir de 1927 des studios de tournage de films. Des centaines de films y furent tournés souvent par de grands réalisateurs.

En 1929, la société Natan fusionne avec les studios Pathé et Bernard Natan devient président de la société des films Nathan. Il le restera jusqu'au milieu des années 30. L'activité de ces studios s'est perpétuée jusque dans les années 90. En 1991, le groupe Chargeurs racheta Pathé et stoppa les activités du studio. La fémis, Ecole Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son, est installée avec bonheur dans les anciens studios.

En 2001, les anciens studios de Charles

Léon Gaumont par les frères Levinsky, loueurs de meubles. Il s'agissait à l'époque d'une baraque en lumières naturelles qui fut par la suite électrifiée.

À partir de 1947, les studios font partie de l'ensemble Franstudio, filiale commune de production de Pathé et Gaumont pour finalement tomber dans le giron de l'ORTF.

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Franstudio>

Son dernier exploitant a été la Société Française de Production : tournage et équipe film car régie mobile jusqu'au transfert sur le seul site de Bry-sur-Marne fin 1987. En

Seine, d'une maison de maître du XVIII^e siècle, l'ancienne propriété de Lacepède, zoologiste et homme politique français. Son parc de quatre hectares parsemé d'essences rares, le ru d'Enghien qui le traverse et sa presqu'île, servent de décor naturel aux premières réalisations cinématographiques. Puis, un studio et un atelier de décor y sont construits. Dès le début de l'aventure, les anciens communs abritent les laboratoires où s'effectuent la fabrication et le tirage de films en celluloïd. En 1911, une usine et un transformateur électrique sont construits sur le site. Désormais, les tournages ne sont plus tributaires de la météo.

En 1913, Joseph Menchen, un producteur de cinéma autrichien, loue La Villa Saint-Joseph, une ancienne maison de retraite jésuite de 20 000 m² au 10, rue du Mont, afin d'y installer un studio de cinéma. Un an plus tard, au début de la guerre, Munch quitte la France et Charles Jourjon récupère le bail du studio agrémenté

d'une promesse de vente. Il s'agit du site actuel des laboratoires Eclair. Au lendemain de la Première Guerre mondiale, les difficultés financières et la concurrence américaine obligent Eclair à une rétrocession à la Société Industrielle Cinématographique (S.I.C.). Leurs fondateurs, Serge Sandberg et Louis Aubert, modifient les stratégies de l'entreprise. Éclair abandonne la production directe de films au profit du développement de la branche laboratoire (Eclair-Tirage), de la fabrication de caméras (Caméréclair) et de la mise

en location des studios pour les producteurs indépendants (Eclair-Studios).

En 1929, l'ancienne Villa Saint-Joseph est louée à la Société anonyme des films sonores Tobis qui en deviendra propriétaire quelques temps après. Elle transforme le bâtiment et en fait le premier studio sonore français. René Clair y tourne *Sous les toits de Paris*, en 1929, *Le million*, en 1931 et *À nous la liberté* en 1933. Suite au décès de Charles Jourjon en 1934, Jacques Mathot est nommé à la direction d'Eclair. Il réalise d'importantes rénovations des laboratoires et des studios et rachète le site de la Tobis en 1938. Eclair dispose au lendemain de la guerre d'un outil performant permettant aux réalisateurs de suivre sur place toute la chaîne de production d'un film, du tournage jusqu'au tirage des copies. De nouveaux studios sont construits rue du Mont, dont le plateau F en 1961 à la forme trapézoïdale qui permet la reconstitution de rues avec carrefour. Tout est conçu afin d'abaisser au maximum le niveau sonore provenant de l'extérieur comme de l'intérieur. C'est dans un contexte peu favorable (tournage en décors naturels de la nouvelle vague, essor des productions télévisées ORTF) que la famille Dormoy prend la tête de l'entreprise Eclair, en 1971.

Depuis juillet 2009, le groupe Eclair a cédé le site historique d'Epinau au groupe TSF (location de caméras, de lumières, etc.). Les quatre studios de la rue du Mont sont désormais exploités sous le nom de "Studios d'Epinau".

Les Studios d'Aubervilliers sont destinés au cinéma, aux films publicitaires et aux films de télévision. Ils comprennent trois plateaux, des ateliers, des salles de production, de postproduction et proposent toute la gamme des prestations numériques.



Inauguration de La Cité du Cinéma le 21 septembre 2012

1991, les studios sont démolis et un ensemble immobilier résidentiel est construit sur le site.

Eclair à Epinau-sur-Seine et les studios au nord de Paris

La Société française des Films l'Eclair a été fondée en 1907 par Charles Jourjon (1876-1934) et Ambroise-François Parnaland, un inventeur et un fabricant de films et d'appareils cinématographiques. La société s'établit à Epinau-sur-Seine. Charles Jourjon fait l'acquisition, avenue d'Enghien à Epinau-sur-

C'est là, notamment qu'a été tourné le film de François Ozon ; *Huit femmes*.

Les studios SETS à Stains sont construits sur un site de 8 000 m². Ils ont été créés en 1982 par Philippe Gerber et Nicolas Prier. On trouve quatre plateaux et trois ateliers équipés. Une équipe régie assure la gestion des équipements techniques.

Les Studios de Saint-Maurice, le grand disparu de l'est parisien, ont une histoire particulière qui témoigne de la relation concurrentielle entre Hollywood et la France du Cinéma. En effet, c'est la Paramount Pictures qui, en 1930, rachète à la société Louis Aubert un ensemble de remises et construit des studios équipés pour le cinéma parlant. On y tourne d'abord des plans raccords sonores pour des films tournés aux USA, puis des films nouveaux destinés à l'Europe. Selon la technique de l'époque qui ignorait le doublage, le film était tourné dans les mêmes décors, avec autant de distributions d'acteurs qu'il y avait de versions. C'est en fréquentant assidûment les studios de Saint-Maurice que Marcel Pagnol élaborait sa doctrine du film parlant qu'il mit d'abord en œuvre dans *Marius* en 1931. Avec la suprématie du doublage, la Paramount abandonna les studios de Saint-Maurice. Ils furent repris par Bernard Natan qui avait été évincé de la direction de Pathé. À partir de 1947, ils continuèrent leur activité sous le nom de Franstudio et de 1950 à 1970 furent un des lieux de production de nombreux grands films et de nombreux feuilletons télévisés. En 1971, après un incendie, les studios disparurent. Des immeubles d'habitation construits en 1975 les remplacent.

Cap à l'ouest

Les studios de Billancourt, dits studios du Point du Jour, furent des studios

de cinéma fondés par Henri Diamant-Berger en 1922. Créateur de revue de cinéma, écrivain sur le cinéma au sortir de la première guerre, puis producteur, scénariste et réalisateur proche de Charles Pathé, Henri Diamant-Berger installa ses studios dans les bâtiments cédés par le constructeur de carlingues d'avions Niepce et Fetterer. Profitant de l'infrastructure de l'immensité des bâtiments, il créa ainsi le premier studio moderne français, incluant sur un même lieu restaurant, ateliers, loges. Une centrale électrique propre permet de produire des éclairages d'une puissance alors inégalée.

En 1926, les studios sont rachetés par Pierre Braunberger et Roger Richebé sous le nom Paris Studios Cinéma. Ils connaissent avec le cinéma parlant leur véritable démarrage grâce au système d'enregistrement sonore Western Electric. En 1933, un incendie est l'occasion de reconstruire en mieux et en plus grand. Alexandre Trauner, Eugène Lourié et Henri Alekan par leur savoir-faire technico-artistique propulsent ces studios à la première place en Europe. En 1941, les Allemands prennent en main les studios, loués à leur propriétaire Marc Lauer par la Continental-Films d'Alfred Greven. Pendant trois ans, il s'y tourne une trentaine de films français dont *Premier Rendez-vous*.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Alfred_Greven \o "Alfred Greven"

Après-guerre, c'est aux studios de Boulogne, créés en 1941, que se tournent les plus grosses productions. Paris Studios Cinéma s'associe avec les Studios Éclair, puis en 1981 avec Vidéo Télé France. Fermés en 1992, ils ont été détruits en 1995.

Les Studios de Boulogne ont été fondés en 1941 par le producteur et réalisateur Léo Joannon, l'acteur Jean Brochard et le frère de celui-ci Marcel Brochard, industriel nantais, qui en deviendra directeur général.

http://fr.wikipedia.org/wiki/L%C3%A9o_Joannon \o "Léo Joannon" http://fr.wikipedia.org/wiki/Studios_de_Boulogne \l "cite note-0" 1.

En 1948, les studios s'agrandissent et occupent les deux côtés de la rue de Silly. Lors de leur plus grande extension, ils sont dotés de huit plateaux couvrant au total 12 000 m². Dans les années 1950 et 1960, les studios de Boulogne accueillent régulièrement des tournages de films américains se déroulant en France, dont *Charade* de Stanley Donen. Trois cent quarante-trois longs métrages y ont été tournés avant leur transformation en 1990. Rachetés par la SFP, les Studios de Boulogne ont été rénovés en 1999 et leurs quatre plateaux sont pris pour des émissions récurrentes de télévision ou des téléfilms.

Dans Paris mise à part Pathé-Francoeur... un solitaire

Les Studios Jenner sont les studios de cinéma du réalisateur français Jean-Pierre Melville. Ils se situaient dans la rue du même nom. Après avoir découvert un entrepôt désaffecté, Jean-Pierre Melville décide de l'aménager en studios de cinéma. Son premier film réalisé dans ces studios est *Bob le flambeur* en 1955, puis il y réalisera bon nombre de ses films. Il habite les lieux pendant presque quinze ans, comparant ses studios à "une échoppe de cordonnier". Pendant le tournage du *Samouraï*, un incendie détruit une grande partie des Studios Jenner. Melville, très affecté, n'exclut pas l'hypothèse de l'incendie criminel. Il effectuera le montage de *L'Armée des ombres* dans les studios en 1969. Peu après sa mort, les Studios furent abandonnés puis détruits.

Dominique Bloch, membre du bureau et du Département Production-
Réalisation de la CST
© Photos : CST - DR

L'ŒIL



L'ÉCRAN

était dans la salle et regardait

L'été passé, le bilan est simple. La prime des entrées en France va sans conteste à la version 4 de *l'Âge de Glace* et à *Madagascar 3* suivis de *The Dark Night Rises*, *Rebelle* et *Expendables 2*. Avec la rentrée, on voit le retour des comédies, certaines s'appuyant sur le social comme *Chercher Hortense* ou proposant une auto-analyse au caractère surréaliste convainquant telle *Camille Redouble*, ou enfin *Les Seigneurs* aux traits stéréotypés. Il y a cependant des films précieux dans ce flot mainstream.

Loin du pur divertissement, il y a du plaisir de cinéma à voir de belles leçons de vie

Deux réalisateurs nous offrent cet automne deux pépites cinématographiques. L'un est canadien Philippe Falardeau, l'autre français Stéphane Brizé. Leurs deux œuvres respectives, *Monsieur Lazhar* et *Quelques heures de printemps*, sans avoir de lien scénaristique direct, convoquent à l'écran des thèmes vitaux, des thèmes qui dans notre société de consommation déclinante, nous avons mis sous le boisseau en pratiquant à leur endroit une amnésie de confort. J'emploie "thèmes vitaux", car si chacun des films parle de la mort, ils parlent tout autant des relations entre parents et enfants et entre parents, école et enfants.

Quelques heures de printemps dresse magistralement l'affrontement d'une mère et de son fils adulte de 48 ans, tout deux taiseux par nature, par habitudes fossilisées. In fine, ils n'arriveront à exprimer gestuellement et par le verbe leur attachement, leur amour, que dans les ultimes minutes précédant le décès volontaire de la mère.

Monsieur Lazhar permet de parler du suicide dans l'enceinte d'une école et d'un collège, lieu psychologiquement peu propice, ce qui est plus vrai encore dans un Québec empreint de valeurs catholiques. La présence de Bachir, un instituteur venu d'ailleurs, ici, d'Algérie va permettre de faire face à ce deuil collectif.

Ce qui rapproche ces deux films c'est l'exigence identique des deux réalisateurs. Tenter d'être au plus près du réel, ne pas forcer la note réaliste, essayer le plus souvent d'obtenir par une rigueur de découpage, de direction d'acteurs, un ressenti aussi vrai que nature pour nous

spectateur, celui justement de notre nature humaine. Ainsi Stéphane Brizé utilise la hauteur normale de l'axe, des plans fixes pouvant parfois être conclus par des panoramiques horizontaux d'une simplicité confondante. Au caractère taiseux de la mère et du fils, il distille la

méticulosité des gestes, leur répétitivité ; il laisse le temps au temps dans des plans séquences offrant aux deux acteurs, Hélène Vincent

et Vincent Lindon, un espace pour nous faire parvenir les nuances de leurs sentiments refoulés ou de leurs colères rentrées et ainsi nous faire vibrer à la juste variété des émotions contenues. Les détails du décor, la précision des ambiances lumière, les choix de maquillage, participent largement à la création de cet univers dans lequel les personnages peuvent être eux-mêmes sans effet superflu, sans fausse note. Les deux acteurs s'y coulent sans sombrer dans un pathos qui, pour le réalisateur, n'aurait pu être de mise.

Il y a dans cette espèce de huis-clos une atmosphère à la Simenon, s'appesantissant sur les tâches à l'aide de plans-séquences ponctués, de répliques désespérantes de sécheresse, sans appel. Une forme classique épurée, un travail au scalpel qui fait plus penser au non jugement propre à Maurice Pialat qu'à une thèse balourde à la André Cayatte.

Stéphane Brizé sait donner à voir sans recourir à l'emphase. Ainsi, l'attirance fulgurante réciproque d'Alain pour Clémence, jouée par Emmanuelle Seigner, ne nous est transmise que par une alternance de regards, au début à la dérobée, puis insistants et volontaires, filmée en champ contre champ ; tout est dit sans le verbe ! Et lorsque plus avant, Alain par honte, est incapable de parler de son passé, de lui-même à Clémence, celle-ci laisse éclater son dépit par l'expression de tout son corps et par des paroles définitives. À l'instar de l'audition que Noémie Watts passe dans *Mulholland Drive*, cette scène de *Quelques heures de printemps* devrait, à mes yeux, devenir culte.

Dans ce film, la thématique de la mort dans la dignité doit plus être ressentie comme un choix propre au

personnage d'Yvette, choix qui a pour conséquence le rapprochement ultime entre la mère et le fils, plus que comme le thème principal du film. Et cela même si Stéphane Brizé, réussi au travers d'autres personnages de la sphère médicale, à donner une image en conscience des choix qui s'offrent à chacun de nous.

Par cet aspect thématique est-ce un film générationnel destiné aux seniors dont je fais partie ? Certains amis de mon âge ne souhaitent pas voir le film ! Les plus jeunes devraient-ils le bouder car peu ou pas concernés ? Je me garderai de trancher, mais je ne peux que les inciter, alors, à aller voir *Monsieur Lazhar*.

En adaptant cinématographiquement une pièce de théâtre à un seul personnage, Philippe Falardeau fait de nous les spectateurs d'un travail de deuil après le suicide d'une institutrice, une institutrice moderne et adorée dans sa classe d'une école primaire de Montréal. Ce travail s'accomplit grâce à la ténacité d'un instituteur improvisé, récemment immigré d'Algérie, en exil politique, qui avec subtilité va redonner confiance aux enfants en leur permettant de parler de la mort et de lever les équivoques et cela contre l'avis majoritaire du corps professoral et des parents.

Les films sur l'enseignement sont nombreux. Ils peuvent tomber dans la

thématiques ; le deuil d'autant plus fort qu'à la douleur des enfants un autre deuil pointe en filigrane, l'immigration et l'enjeu de l'intégration qui en découle et, en troisième lieu, la transmission et l'éducation.

Quatre personnages vont permettre une identification salutaire et nous faire résonner en nous, leurs ressorts intimes au fur et à mesure du récit qui remonte ainsi le temps. Joué avec grâce par Fellag, rendu très attachant par beaucoup de bienveillance mais également des maladresses, Bachir l'instituteur remplaçant, joue un rôle d'accoucheur auprès de Simon, le garçon qui cache ses blessures dans le mutisme de sa copine Alice qui cherche au contraire à parler. À mesure que le processus de guérison avance, on en apprend un peu plus sur ce qui meurtrit cet homme et semble l'enfermer et l'éloigner d'un possible rapprochement avec Claire l'institutrice attirée par lui. Rarement, le choc des cultures et des

générations aura été dépeint avec autant de sobriété, d'habileté et de justesse. Le fossé culturel qui sépare Bachir des enfants et des autres professeurs souligne la "manière" de s'intégrer.

Monsieur Lazhar n'est pas un film qui joue avec les artifices. Philippe Falardeau ne cherche pas à émouvoir pour émouvoir. En montrant les actes et non les intentions, le réalisateur livre ses images au spectateur qui d'un seul coup se retrouve pris par une émotion intense. Ces images sont le fruit d'un travail en profondeur, que relate le site monsieurlazhar.com, dans un entretien avec le réalisateur.

On comprend son souci de recherche naturaliste, aussi bien dans les

décors, dans les gestuelles, que dans les personnages. Les deux enfants sont saisissants, tout comme le sont les interprètes de Claire et de la directrice de l'école. En cela, Philippe Falardeau et Stéphane Brizé se rejoignent dans la même démarche : faire un cinéma au plus près de la vie, de belles leçons de vie !

PS : Allez voir ce film et envoyez vos impressions à redaction@cst.fr. En particulier si une scène pourrait devenir une scène culte, comme je le pressens, n'hésitez pas à l'indiquer !

Dominique Bloch, membre du Bureau et du Département Production
Réalisation de la CST - © Photos : DR



Mohamed Fellag (*Monsieur Lazhar*)



Vincent Lindon et Emmanuelle Seigner
(Quelques heures de printemps)

complaisance en nous montrant de façon réductrice et caricaturale l'univers scolaire. Soit ils bêtifient sur la gentillesse des élèves, soit ils peignent des professeurs au grand cœur ou jouent sur la nostalgie, notre nostalgie d'écolier.

Monsieur Lazhar avance tout doucement. Tout tendrement. Il n'est pas lent, il n'est pas pesant et parvient malgré les thèmes lourds à rester juste. Malgré la situation rarissime de départ, ce film ne sombre jamais dans le misérabilisme. Plongeant au cœur de cette classe et partant à la rencontre de ces élèves fragilisés, le film interroge subtilement les ressorts profonds des êtres et de leurs relations. La structure narrative mêle trois

Paroles d'adhérent

Jean-Claude Pourtier, membre du Département Diffusion-Distribution- Exploitation



Cinéphile passionné de cinéma américain, j'ai connu en 1968 Jean-Max Causse et Jean-Michel Rodon, exploitants du mythique Studio Action rue Buffault, depuis disparu mais qui a fait des "petits". Cette rencontre allait être déterminante car c'est grâce à eux que j'ai commencé une carrière de créateur de salles de cinéma, avec l'Action République. La presse professionnelle ayant fait des articles élogieux sur cette salle, j'ai continué dans cette voie et à ce jour j'ai plus de 400 salles à mon actif, en rénovation ou création, l'adaptation de silos en salles de cinéma et la création de cinémas mobiles (brevetée en 1975).

Durant ce parcours, j'ai à maintes reprises croisé Michel Grapin, alors directeur technique de la CST et c'est lui qui m'a parrainé pour entrer dans l'association. Il y a plus de vingt ans de cela, comme le temps passe ! C'est ainsi que j'ai été sollicité lors du déménagement de la rue Galilée pour étudier plusieurs projets de relocalisation (rue Bouvier, avenue de St Ouen).

Je suis donc devenu un membre actif de la CST au sein du Département Exploitation et j'ai vécu les évolutions de l'association, très concerné par l'exploitation de salles. Elle est loin l'époque de mon diplôme d'architecte sobrement intitulé (!) « *Une salle de cinéma doit-être bonne pour le cinéma avant d'être une belle salle de cinéma.* » (président du Jury, Jean-Charles Edeline, alors président de la FNCF). Dans ce mémoire, je traitais des différentes méthodes de dimensionnement des salles à partir des normes en vigueur et des analyses sur l'impact de ces normes dans les salles. J'ai d'ailleurs transmis ce diplôme à la CST à la demande d'Alain Besse. Pour moi, adhérer à la CST, c'est être au cœur des connaissances techniques. En effet, l'évolution du cinéma avec l'arrivée des multiplexes, le passage au numérique, à la 3D, les nouvelles réglementations concernant l'accessibilité handicapée, tout cela modifie profondément la situation des exploitants et les coûts d'investissement à engager.

Toutes ces problématiques sont au centre des débats que la CST organise pour chercher des solutions qui assurent la pérennité des salles menacées par ces nouvelles contraintes et ces nouveaux défis. Je travaille beaucoup avec les petites exploitations qui ont souvent des difficultés pour l'adaptation, l'innovation face aux exigences technologiques et urbanistiques.

Les expertises, les assistances techniques, les publications, les débats organisés par la CST sont donc pour moi des éléments précieux. Je regrette que le protocole de 1989 (assouplissement pour les salles anciennes) soit sur la sellette. Qu'advient-il des petites exploitations si, outre les bouleversements sociétaux qui incitent à s'affranchir des contraintes de lieu, de temps d'espace, les poids financiers énormes pour s'adapter aux évolutions technologiques, on ajoute des caractéristiques dimensionnelles impossibles à atteindre pour les exploitations anciennes. Dans une ville, le cinéma doit continuer d'exister. Même si d'autres lieux de consommation de films se développent, la salle de cinéma, outre son grand écran qui donne une image plus grande, plus pénétrante, permet une expérience partagée, elle est un lieu de culture collectif.

Pour finir, je rappelle le plaisir que j'ai eu à faire partie de l'orchestre de la CST avec entre autres Michel Grapin, Alain Besse, Christian Hugonnet... nos répétitions, nos concerts lors des congrès, mon premier métier ayant été batteur de jazz.

Propos recueillis par la rédaction

nos partenaires



www.angenieux.com



www.barco.com



www.cinemeccanica.fr



www.digimage-france.com



www.doremilabs.com



www.eclair.fr



www.gdc-tech.com



www.panavision.fr



www.smartjog.com



make.believe
www.sony.fr