

CST

COMMISSION SUPÉRIEURE TECHNIQUE DE L'IMAGE ET DU SON

La Lettre



N° 175 SEPTEMBRE 2020

- ▶ ENTRETIEN CROISÉ ENTRE MARIE-CHRISTINE DESANDRÉ ET FRANÇOIS AYMÉ
- ▶ LA CST DÉMÉNAGE !
- ▶ INTERVIEW D'YVES ANGELO, CHEF OPÉRATEUR DE *POLICE*, D'ANNE FONTAINE
- ▶ DOSSIER : « DÉPOSEZ VOS ARCHIVES ! »
- ▶ INTERVIEW DE LUC BÉRAUD, AUTEUR DES *LUMIÈRES DE LHOMME*
- ▶ HOMMAGE À ANNICK MULLATIER

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 18 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
	Interview croisée M.C. Dessandré – F. Aymé Retours d'expériences COVID / La CST déménage L'Abominable : laboratoire cinématographique L'association EVE œuvre pour l'égalité femme-homme / Café technique sur l'IMF	
	TECHNIQUE	26
	Filmer en huis-clos : entretien avec Yves Angelo, chef-opérateur de <i>Police</i> d'Anne Fontaine Conception et exécution des costumes dans le cinéma français entre 1945 et 1959 : interview de Myriam Fouillet / Quelle place pour les archives audiovisuelles ? / Spatialisation du son au cinéma	
	ÉVÉNEMENTS	44
	L'homme en lumières : interview de Luc Béraud	
	PORTRAITS	47
	Hommage à Annick Mullaier	
	ET AUSSI	48
	L'œil était dans la salle et regardait l'écran : <i>Baby Face VS Lucky Strike</i> Jean Collomb, Patrice Pouget et Claude Lelouch, Grand Prix Technique cst 1966 pour <i>Un homme et une femme</i>	

NOS PARTENAIRES



MARQUISE TECHNOLOGIES

Cinemeccanica FRANCE

CINÉ.DIGITAL.SERVICE

ZEISS

FUJIFILM

CHRISTIE

DOLBY

CST : 22-24, avenue de Saint-Ouen 75018 Paris • Tel.: 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 • Secrétaire de rédaction : Myriam Guedjali

Remerciements aux contributeurs : Jean-Marie Dura, Réjane Hamus-Vallée, Hans-Nikolas Locher, Jean-Noël Ferragut, Dominique Bloch, Matthieu Guetta

Maquette : fabiennebis.wix.com/graphisme • Relecture : Christian Bisanti • Impression : numeric@corlet.fr

Dépôt légal septembre 2020.



TOUJOURS PLUS OU TOUJOURS MIEUX ?

Que nous dit cette crise qui n'en finit plus, que nous dit-elle sur nos rêves, sur nos attentes, sur nos besoins ? En quelques heures, notre monde professionnel a été à ce point bouleversé que nous espérons chaque jour...

Voilà, je sèche. Je n'ai plus que quelques pauvres minutes pour parvenir à écrire cet éditorial et je sèche littéralement et sans aucun doute lamentablement. Faut dire qu'on n'est pas aidé par les événements. « On » est un c... naturellement, mais quand même il n'est vraiment pas aidé. Imaginez un peu : le congrès aura-t-il lieu ? Les Parisiens pourront-ils se rendre à Deauville ? Pire le département du Puy-de-Dôme vient de passer en rouge ! Si le Cantal tombe aussi, ce sera vraiment la Bérézina qui, comme chacun le sait, est en Biélorussie. Où semble-t-il, si cela ne va pas très fort, le virus n'est pas parvenu à empêcher les citoyens de se réunir avec ou sans masque, le danger le plus prégnant étant plutôt casqué, botté et fortement outillé. C'est le problème des associations qui n'ont pas un bon président.

Pour moi, c'est le problème de la panne. Le stade juste avant le délire.

J'avais pourtant trouvé un bon titre, enfin je l'aimais bien. Et puis, à y réfléchir – ça m'arrive régulièrement – la banalité de son propos m'a traîtreusement frappé. Oui bien sûr, si le congrès a lieu et que notre Lettre est disponible sur le stand que nous partagerons avec nos amis de l'ADRC, ces quelques lignes parviendront peut-être à vous amuser. Mais parole, MAIS pas de scout, pas de sportif, pas d'ami puisque certains d'entre vous ne m'apprécient sûrement pas à ma juste valeur, pas de président parce que, vous devinez sans doute, la parole présidentielle c'est trop vieux monde (quoique ?). Disons « parole d'homme » avec ou sans H majuscule, de toute façon je suis philosophiquement à 50/ 50, donc parole d'homme. Je ne crois pas que l'humour soit la politesse d'une quelconque forme de désespoir. C'est plutôt l'inverse : une forme de défi aux réalités contrariantes. Vous comprenez sans doute mieux pourquoi la CST, quels que soient les événements de cette année horribilis, n'a pas modifié son plan d'action. Nous devons emménager dans de nouveaux locaux : nous le faisons. Nous devons soutenir

Canneséries, nous le ferons si la manifestation se maintient. Votre association restera le partenaire du Festival de Cannes, de celui d'Annecy ou d'Angers. Votre association restera la maison des associations de techniciens. Votre association restera l'amie fidèle de toutes les salles de cinéma. Et elle restera le fidèle soutien, le fidèle allié du CNC et des valeurs qu'une fois de plus nous avons collectivement réussi à défendre au cœur de cette crise qui a bouleversé nos vies (non, ce n'est pas une « flatterie », mais une sincérité présidentielle).

Je souhaite que nous parvenions à réunir notre assemblée générale d'ici la fin de l'année. Le manque de bonne volonté de la bestiole nous contraindra peut-être à nous réunir virtuellement afin de respecter les obligations juridiques encadrant notre association : présentation des comptes, quitus, budget 2020 et élection paritaire du prochain bureau. En attendant ce jour – avec impatience – je souhaite à tous et à chacun de parvenir à maîtriser la Bête, de près (de prêt ?) ou de loin.

No pasaran !

Et finalement je garde le titre, c'est un bon sujet de réflexion sur la programmation des plates-formes...

Angelo Cosimano



© Photo : DR

“IL FAUT REVENIR À UN RAPPORT PLUS HUMAIN”

INTERVIEW AVEC FRANÇOIS AYMÉ (AFCAE) ET MARIE-CHRISTINE DESANDRÉ (CINÉO)

Respectivement présidents de Cinéo, le groupe-ment de cinémas indépendants, et de l'AFCAE, Marie-Christine Desandré et François Aymé re- viennent pour nous sur cette période particuliè- rement complexe pour les exploitants.

► **Comment avez-vous vécu l'annonce de fer- mure des salles ? Quelles ont été les réactions de vos équipes ?**

MARIE-CHRISTINE DESANDRÉ. Le mot que je gar- derais longtemps en mémoire est : sidération. C'est allé très vite. On avait beau entendre plein de choses, on ne savait pas. Quand on a su le samedi 14 mars au soir qu'il fallait fermer immédiatement, mes équipes et moi étions sidérés car nous ne comprenions pas ce qui était en train de se pas- ser. On a mis quelques semaines à intégrer cette information. Les cinémas sont ouverts tous les jours, personnellement je suis dans l'exploitation depuis plus de vingt ans, je n'ai jamais fermé un seul jour si ce n'est pour des travaux. Cette fermeture-là ne me semblait pas naturelle.

FRANÇOIS AYMÉ. Le vendredi 13 mars on s'est posé beaucoup de questions. Nous nous sommes tout d'abord demandé si nous rentrions dans la catégorie des lieux de vie non indispensables qui devaient fermer, on pouvait penser que oui. En second lieu, nous avons observé que la plupart des spectateurs qui venaient encore le vendredi 13 mars étaient des habitués âgés, une partie d'entre eux ne prenait aucune précaution. Enfin en préparant les emplois du temps, nous nous sommes rendu compte d'une contradiction : d'une part nous demandions au personnel en salles (projectionnistes, caissiers, etc.) de rester tra- vailler comme d'habitude malgré la pandémie, de l'autre nous disions aux employés travaillant en coulisses (comptables, personnels de bureau...) de travailler chez eux car c'était trop dangereux. Pour toutes ces raisons nous avons décidé de fer- mer les salles avant l'annonce officielle. Cela a été un principe de précaution à la fois pour le pu- blic, mais également pour le personnel. Nous ne voulions pas être dépassés et mettre en danger les personnes fréquentant le cinéma.

► **Quels dispositifs avez-vous mis en place du- rant le confinement ?**

M.C. D. Il y a eu deux temps : nous avons tout d'abord informé le public par nos canaux habi- tuels, dont les réseaux sociaux. Il a ensuite fallu en- suite organiser la « mise en sommeil » de tout le matériel et du bâtiment, ainsi que leur entretien. Cela nous a pris la journée du dimanche. Puis a sui- vi la partie la plus difficile, administrative : les frais généraux, la gestion pure du cinéma d'un point de vue financier. L'enjeu était d'organiser la sur- vie du cinéma en limitant la casse. Comme nous ne savions pas combien de temps cette période allait durer, il fallait réagir très vite. Cela impliquait de réduire le plus de frais possibles, contacter les banques pour les reports de remboursements, mettre en place le chômage partiel, tout ce qui permettait d'organiser la survie économique du cinéma. Cela était très concret pour le coup.

F.A. Nous avons eu les mêmes réactions adminis- tratives. Si la plupart des employés sont passés au chômage partiel, ceux qui travaillent davantage en amont sur la programmation ont continué à travailler, mais avec un rythme très réduit. Sur l'as- pect technique, le directeur d'exploitation s'est





© Photo : NR

chargé notamment de tout le travail de suivi administratif, technique, la gestion des stocks. Nous avons la chance de gérer un cinéma qui appartient à la ville, nous avons pu nous concerter rapidement avec la mairie. Malgré la fermeture du cinéma, il était important de maintenir un contact régulier avec les employés à travers des réunions d'information sur Zoom. Il était aussi important de maintenir le lien avec nos spectateurs/abonnés en leur donnant des conseils de films à visionner.

► **Si vous deviez résumer ces semaines de confinement en un mot, quel serait-il ?**

M.C. D. Protéger. Protéger la relation privilégiée du public avec la salle, protéger les équipes qui étaient inquiètes, protéger l'outil de travail et protéger l'économie de l'entreprise.

F.A. L'incertitude a été un sentiment récurrent durant toute cette période. L'idée de protection est bien entendu importante. S'il y a toujours une part d'incertitude dans le cinéma, elle était ici permanente. D'un point de vue chronologique tout d'abord : il y a cette idée que ce qui est vrai à un instant T ne l'est plus trois jours après, ce qui nous empêche de faire des prévisions au-delà de la semaine ou des quinze jours qui viennent et se révèle très handicapant pour l'organisation. C'est une incertitude avec laquelle on commence tout juste à travailler. Aujourd'hui à Pessac nous avons tendance à penser qu'il faut vivre avec cette pandémie et que les cinémas vont rester ouverts. Même si cette incertitude diminue, elle reste présente et demeure très déstabilisante.

► **L'aspect technique a-t-il été un enjeu particulièrement délicat à gérer ?**

M.C. D. Pas de mon côté. Les installateurs nous ont très vite envoyé des préconisations (que faire avec les projecteurs et serveurs ? Couper intégralement les pompes à chaleur, affichages dynamiques...) pour l'entretien du matériel. Une fois par semaine nous avons fait tourner le matériel le temps d'une séance afin d'éviter qu'il ne s'enraye. Nos partenaires ont vraiment été très présents et continuent à l'être. Tout a redémarré sans problème.

F.A. De notre côté, tout cela a été très bien géré et n'a pas généré d'anxiété supplémentaire.

► **Comment avez-vous préparé le redémarrage du 22 juin ?**

M.C. D. Nous pensions tous que l'activité ne redémarrerait pas avant le 1er ou le 15 juillet, qu'il y aurait une période de rodage avant l'arrivée de films importants. Le redémarrage a été assez brutal mais nous étions malgré tout assez contents. Dans des petites ou moyennes villes, le cinéma est un repère capital, et un cinéma qui rouvre est également synonyme de vie qui reprend. Nous étions contents de pouvoir envoyer ce signal. Cela a toutefois été compliqué à organiser puisque nous étions en manque de repères. Rouvrir un cinéma le lundi ce n'est pas quelque chose de banal, surtout avec le calendrier de sorties que nous avons. Nous ne savions pas combien de spectateurs seraient présents, combien de salles il fallait



rouvrir. Il fallait mettre en place un certain nombre de précautions sanitaires, ce qui passait notamment par le matériel et la formation du personnel. Nous avons pu anticiper ce dernier point grâce au guide qui avait été remis aux exploitants. Il a fallu s'adapter en permanence.

F.A. En amont de la réouverture, nous nous sommes rendu compte que tout le monde, public comme commerçants, était très impatient. Cela montrait bien que dans la tête des gens le cinéma reste un lieu de vie très important. Nous avons essayé de redémarrer de la manière la plus normale possible. L'équipe a ressenti un réel plaisir à la fois de se retrouver et de retrouver le public. Nous avons quelque peu réduit le nombre de séances afin de garantir un temps de latence entre chaque projection. On a tenu à avoir une programmation assez fournie, cela est passé par les films bien entendu, mais aussi par un certain nombre d'animations. Nous avons eu la chance de pouvoir accueillir quelques personnalités comme François Ozon et Gabriel Le Bomin. Nous nous sommes rendu compte avec les distributeurs que cela ne tenait qu'à nous d'impulser le mouvement nécessaire pour faire revenir les gens en salles via justement l'organisation d'évènements.

Cela a beaucoup contribué à ce contact retrouvé avec le public. Ce fut de très belles séances. Les trois premières semaines étaient plus agréables que le cœur de l'été où l'on a senti un sérieux coup de frein au niveau de la fréquentation.

M.C. D. La réouverture du cinéma c'est la reprise des animations, de la gaieté. On a vu des spectateurs réserver leurs séances à l'avance, être là dès la réouverture car ils voulaient également soutenir le cinéma. Tout le monde était heureux. Ça s'est effectivement tari du fait de la programmation. Même si nous sommes classés « Art et Essai », notre cœur d'activité est constitué de films plus « généralistes ». Rapidement, nous nous sommes rendu compte que nous étions face à un mur du fait de la déprogrammation de certains films, de la migration d'autres vers les plates-formes de VàD. Nous avons réalisé que l'été allait être très



long. Nous avons pris peur car nous avons compris que même si c'était la fin de la fermeture, c'était le début de quelque chose de très compliqué avec des déconvenues régulières. Les films restant le nerf de la guerre, si nous n'en proposons pas suffisamment, le public ne viendrait pas. Ce type d'épreuves force à l'humilité. Le mois de juillet a été très difficile avant un renversement au mois d'août avec notamment l'organisation d'évènements. Nous avons repris 10 %, ce qui n'était certes pas suffisant, mais un peu mieux que le mois précédent.

► Pensez-vous que le port du masque durant les projections aura un effet dissuasif, ou au contraire incitatif ?

F.A. J'étais assez inquiet, mais finalement le public semble bien accepter le port du masque. Je pense même que cela rassure une partie des gens qui hésitaient jusqu'ici à venir en salles.

M.C. D. Je confirme, je dirais même que le masque est un élément incitatif. À l'exception d'un couple qui a refusé catégoriquement de porter le masque, on observe lors de nos tours de salles que cela est très bien respecté. Cela est un peu moins notable sur les films attirant un public plus jeune qui se considère moins à risques. Je fais partie des exploitants qui considèrent que le port du masque en salles est une bonne chose.

F.A. Aujourd'hui on note que les gens se font à l'idée de porter un masque pendant une séance alors que cela aurait été totalement inconcevable pour eux il y a un mois. Cela ne leur paraît plus aussi incongru car c'est désormais intégré dans leur quotidien.



M.C. D. Le masque permet aux gens d'être plus proches tout en restant protégés. C'est plus « positif » que la distanciation physique. Cela montre clairement que les gens ont envie de se retrouver ensemble au cinéma. Espérons que cette tendance se confirme dans les semaines à venir.

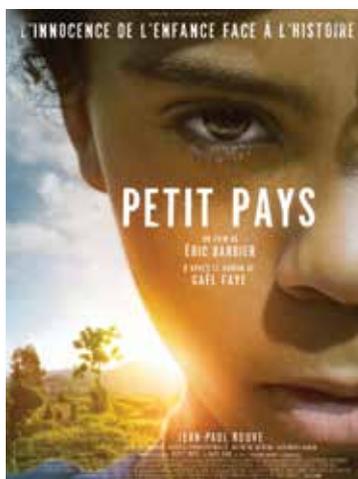
► **La sortie de *Tenet* a-t-elle eu l'effet escompté ?**

M.C. D. C'était quitte ou double à plusieurs niveaux. Cela aurait été un très mauvais signal si le film n'avait pas marché. Pour moi c'est un pari gagné : c'était génial de voir des salles remplies de spectateurs heureux ayant envie de revenir voir le film. Cela montre bien que le public identifie les sorties, sait ce qu'il veut voir au cinéma. Je suis convaincu que nous sommes face à un public de plus en plus avisé. Merci Christopher Nolan !

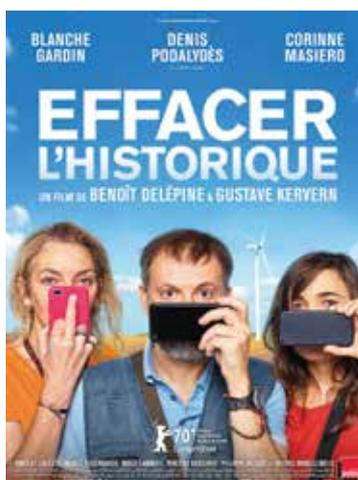


F.A. Il faut saluer le volontarisme à la fois de Christopher Nolan, mais également de la Warner ; c'est un signal positif pour l'ensemble des cinémas. Il y avait une fonction symbolique très forte. Pour les cinémas Art et Essai, la sortie d'*Effacer l'histoire* de Benoit Delépine et Gustave Kervern était tout aussi – voire plus – importante, tout comme celle de *Petit pays* d'Eric Barbier. Chez nous à Pessac, *Effacer l'histoire* a fait deux fois plus d'entrées que *Tenet*. Dès le jour de la sortie, on a vu une vraie complémentarité entre le public de *Tenet* et celui d'*Effacer l'histoire*. Le film de Gustave Kervern et Benoit Delépine a fait partie du buzz du mois d'août et a relancé de manière très nette la fréquentation en salles. Il est important de parler de ces deux œuvres.

M.C. D. Je n'ai pas sorti *Effacer l'histoire* mais j'ai sorti *Petit Pays* qui m'a étonné et a fait de très beaux chiffres.



F.A. Il y a quelque chose d'à la fois un peu paradoxal et rassurant. La région de Bordeaux est passée en zone rouge alors qu'elle a été une des zones les moins touchées pendant le confinement. Et pourtant malgré ça, la fréquentation



en salles a augmenté. Cela montre bien que l'envie de cinéma peut encore marcher si elle est nourrie par des films attractifs. C'est très rassurant.

► **Comment voyez-vous le positionnement de la salle à l'heure où la chronologie des médias est bousculée en France comme à l'étranger ?**

M.C. D. Il faut bien admettre que la chronologie devra évoluer. C'est un combat perdu d'avance que d'imaginer qu'elle restera dans la configuration actuelle. Ce qui nous importe à nous exploitants c'est la préservation de notre fenêtre. Nous disposons de quatre mois d'exclusivité, tout se passe après nous. Si les plates-formes contribuent, elles vont vouloir diffuser les films plus tôt. En tant qu'exploitante, rien ne me gêne à partir du moment où la fenêtre des quatre mois est préservée car elle est nécessaire à l'économie de la salle. La salle reste toujours le premier financeur de la filière, c'est dans les salles que les recettes se font. Et puis, certains films ont davantage besoin de temps pour se faire connaître du public. On ne peut pas amputer ça. Réduire cette fenêtre des quatre mois lorsqu'on sortira du contexte du Covid – et cela ne se fera pas tout de suite. L'exclusivité salles, c'est ce qui donne de la valeur au film et il faut la défendre.

F.A. On peut raisonnablement penser que les choses évoluent. Il faut se battre sur la primauté de la salle et le fait qu'il y ait une succession de fenêtres qui puissent être raccourcies en fonction des financements de la production. Les mises en application peuvent être différentes, mais ces principes doivent demeurer, sinon c'est l'écosystème qui sera mis à mal, ce qui amènera forcément à des discussions très compliquées avec les plates-formes. On entend bien le discours institutionnel, politique, qui nous dit qu'il y a obligation de participer aux financements, mais le corollaire est de s'intégrer à un processus de diffusion qui peut être raccourci. On peut tout à fait comprendre que pour la société qui a financé un film, le délai légal de deux ans soit trop long. Sauf qu'aujourd'hui les plates-

formes militent pour qu'il n'y ait pas de délai du tout. Il faut trouver un moyen terme sans bousculer les opérateurs traditionnels et remettre en cause leur viabilité puisqu'ils participent eux aussi et depuis longtemps au financement des films. Il faut que les plates-formes trouvent leur place et acceptent certaines règles du jeu.

► **Le succès de films comme *Tenet* et le fait que les gens reprennent le chemin des salles devrait toutefois inciter à cela...**

F.A. L'inquiétude numéro 1 reste le cinéma américain, même si *Tenet* a déjà engrangé 50 millions de dollars de recettes. La France est en train de retrouver petit à petit un fonctionnement qui tend vers la normalité, ce qui n'est pas le cas pour les américains. Si on peut être confiants pour le cinéma français, il reste de vraies interrogations concernant le cinéma américain. Le calendrier des sorties américaines n'est pas revenu à la normale et le cinéma américain représente une grosse partie du marché. L'accord trouvé entre la chaîne de cinémas américains AMC et Universal réduisant la fenêtre d'exploitation en salles à dix-sept jours est un très mauvais signal envoyé au reste du monde.

► **À très gros traits, comment voyez-vous l'avenir pour le secteur de l'exploitation à horizon 2021/2022 ?**

M.C. D. Il existe encore trop de paramètres qu'on ignore, le principal étant l'évolution ou la régression de la maladie. Économiquement parlant, on peut imaginer, si l'épidémie le permet, de tabler sur 60 % des entrées habituelles pour 2021. Si tant est que ce soit possible avec toutes ces nouvelles pratiques et le ralentissement des productions françaises, j'imagine un retour à la normale pour 2022. Ce qu'on vit là marque une fracture à plusieurs niveaux et je ne pense pas que cela reparte comme avant. Je pense qu'on tend vers une forme de décroissance, ce qui n'est pas plus mal. On peut trouver un modèle artistique, économique moins dans la production systématique et plus apaisé. Il y a tout de même du positif : même si la fréquentation en salles est moindre, les spectateurs présents le vivent de manière très zen. Cela se ressent également dans notre façon de travailler qui est beaucoup moins effrénée, plus posée. Il y a du plus à retirer de cette crise. De là à dire quand ça repartira... Nous avons tous intérêt à rester stricts dans la manière de gérer nos entreprises et parer le coup suivant. Peut-être pourrions-nous mieux envisager les choses d'ici six mois si la crise se calme.



F.A. Soit on considère qu'il y a trop de paramètres inconnus – ce qui est le cas – soit on se fie à des éléments qui relèvent de l'intuition. Je ne sais pas si on va changer de modèle mais il est évident qu'il va évoluer. Je ne pense pas qu'il y aura de retour à la normale. Cela s'explique notamment par un changement de comportements sur le visionnage des films. La pandémie a accéléré et amplifié des choses qui existaient déjà. Il faut réagir face au changement des pratiques et le vieillissement du public – qui concerne davantage les salles Art et Essai – mais qui existe. Un plan d'action de sauvetage des salles via la compensation des pertes d'exploitation, va être mis en place. Comme Marie-Christine, je pense qu'on a effectivement connu avant la crise une forme d'emballage quantitatif qui se traduisait par une multiplication des séances, du nombre de salles. On a été et on reste encore aujourd'hui sur un modèle de « méga cinéma » avec six séances par jour pour un même film, ce qui est disproportionné. Au final, la moyenne d'entrées par séance est assez basse et fait se diluer l'ambiance du cinéma. Il y a une surenchère, une surexposition des films qui devient contreproductive. Il faut revenir à un rapport plus humain, à taille « moyenne ». Un petit cinéma doit avoir la possibilité d'offrir du choix au public à un même horaire. Il faut repenser collectivement entre exploitants, mais également avec les distributeurs. Cela passe également par un travail de pédagogie à destination des réalisateurs, producteurs, qui s'imaginent que les salles sont aussi remplies que lors des séances spéciales. Avant la pandémie, on était à une moyenne de trente entrées par séance. Après les premiers chiffres de la pandémie, les circuits ont très rapidement supprimé des séances, une réaction purement économique mais aussi logique que légitime. Si nous ne revenons pas à la fréquentation d'avant, il faudra sans doute redimensionner l'activité, pas de

manière arithmétique mais en rajoutant de l'humain. Avec l'exclusivité, l'aspect sortie culturelle et le confort qu'elles apportent, les salles de cinéma avaient trois atouts qui, s'ils restent indispensables, vont être de moins en moins suffisants. Il faut rajouter de la convivialité, de l'humain et de l'accompagnement pour certains films.

M.C. D. Cela passe effectivement par de la concertation entre exploitants et distributeurs. Autant multiplier les séances pendant les périodes fortes comme les vacances ou à Noël fait sens, autant c'est moins le cas pour des films sortant lors de périodes plus creuses. Il faut arriver à convaincre les distributeurs que nous, exploitants, sommes au plus près du public et savons de quelle manière organiser les séances sans faire perdre d'entrées au film. Ce retour à la qualité vaut également pour les établissements. On a beaucoup construit ces derniers temps sans que cela fasse progresser le nombre de spectateurs pour autant. Cela ne fait que de la dilution. On parle d'économie, mais on peut également parler d'écologie en imaginant des modèles qui vont reconditionner, recycler, rénover de vieux cinémas plutôt que de construire continuellement. Nous devons apprendre à être plus vertueux. Cette crise nous permet de remettre en perspective notre manière de travailler et d'en tirer chacun sa propre analyse. Il y a mieux à faire dans un pays où le public aime le cinéma et aller en salles. Il n'y a qu'en repensant notre modèle qu'on pourra garder le public. Nous avons tous envie de faire moins mais de faire mieux, et ce à tous les niveaux. Je veux bien dès demain aller vers le moins pour du mieux.

F.A. Il y a un double enjeu dans les décisions qui vont être prises durant le Congrès des Exploitants. Il y a la fois la nécessité de sauver les salles de

cinémas et en particulier les exploitants privés, indépendants, qui ont des marges mises en difficultés, et en même temps retrouver une marge suffisante pour développer un travail plus qualitatif. Il faut faire passer cette idée non seulement auprès des instances comme le CNC, mais également auprès des collectivités publiques. D'un point de vue culturel, le jeu en vaut la chandelle, d'autant que le cinéma est un lieu unique ouvert tout le temps et pour tous. On a besoin d'une aide à la fois d'urgence, mais également pour redémarrer avec un modèle transformé et plus vertueux.

M.C. D. Il y a une grande part de sensibilité dans notre métier. Ces dernières années, nous sommes tombés dans quelque chose de beaucoup trop automatique. On demande aux exploitants de faire des choix, peut-être doit-on en faire plus, mais on doit également avoir la possibilité de défendre un film plus qu'un autre sans se voir imposer un nombre de séances sans rapport avec le potentiel réel du film. Notre métier est un exercice d'équilibre permanent entre nos goûts et nos coûts... Les distributeurs doivent comprendre que nous aussi aimons les films, voulons les défendre, les amener au public, mais que nous ne pouvons tous les traiter de la même manière. Quant à nos dirigeants qu'ils n'oublient pas que les cinémas sont avant tout des lieux pluridisciplinaires qui rassemblent, de loisir et de culture à la portée de tous, allumés tous les jours de l'année. Ça n'est pas rien dans une ville. Il nous faut des aides. Nous sommes – et je le dis modestement – des lieux indispensables au quotidien des gens. C'est aussi pour ça qu'on fait ce métier, pas uniquement pour allumer un hall, des machines et les éteindre le soir.

*Propos recueillis par Jean-Marie Dura
et retranscrits par Ilan Ferry*



LE JOUR D'APRÈS

Le Covid n'a pas seulement changé notre quotidien à tous, il a également durablement impacté le secteur audiovisuel. Ingénieurs du son, monteurs, exploitants, producteurs... ils nous racontent comment cette période très particulière a profondément changé leurs méthodes de travail.

DÉPARTEMENT PRODUCTION – RÉALISATION

► SÉVERINE BARRÉ (Administratrice de production)

« Nous étions en tournage en Province et nous avons dû l'interrompre le 13 mars au soir jusqu'au 23 juin. J'étais en télétravail pendant une bonne partie du confinement pour clôturer la première partie du tournage au niveau salaires, factures et NF) puis pour gérer l'activité partielle de notre équipe technique et artistique.

Depuis la reprise, l'aménagement des bureaux de production a été revu pour respecter les distances de sécurité, nous avons la chance de travailler séparés par des panneaux en plexiglas qui nous permettent de ne pas porter de masques. Nous les portons évidemment pour aller et venir au HMC et sur le plateau. Un travail de pédagogie a été fait auprès des équipes pendant les semaines précédant la reprise afin que chacun puisse s'adapter aux nouvelles règles.

Il a été décidé de dématérialiser le plus possible de documents (contrats de travail, feuilles de service...). Les fiches de paie, AEM, NF sont toujours traitées en version papier.

Tous les espaces de tournage sont désinfectés une fois par jour, et nous désinfectons régulièrement le petit matériel utilisé dans les bureaux. Deux régisseurs nommés référents Covid ont été embauchés. Ils ont suivi une formation avec, entre autres, Didier Carton. Ils sont sur le plateau toute la journée, désinfectent les mains de l'équipe régulièrement, leur font changer les masques toutes les quatre heures, désinfectent toutes les surfaces en contact avec les techniciens. Une infirmière est présente chaque matinée pour rappeler les bons usages et prendre la température des membres de l'équipe tous les matins.

La table régie est réduite (le vrac a totalement disparu), un régisseur est chargé de servir à boire et à manger à l'équipe. »

DÉPARTEMENT IMAGE

► OLIVIER ROELENS (producteur exécutif *Un si grand soleil*)

« Avec 260 épisodes par an, *Un si grand soleil*, la série quotidienne de France 2, maîtrise la production à flux tendu. Nous avons l'habitude de nous adapter, de réagir rapidement, mais le confinement nous a imposé un arrêt de production de 11 semaines, soit 55 épisodes.

Dès le premier jour d'arrêt, nous avons utilisé ce temps pour réfléchir et organiser la reprise, en toute sécurité pour les salariés. Nous avons donc travaillé à distance, en visioconférences, sur la rédaction d'un document spécifique récapitulant les actions à mettre en œuvre et les procédures à respecter. La phase suivante a été de former les salariés pour un retour à l'activité : gestes-barrières, distanciation, utilisation des équipements de protection individuels, chaque corps de métier a reçu une fiche et un équipement selon les risques potentiels.

Côté scénarios et réalisation, certaines scènes ont dû être réécrites, bien sûr, pour assurer le respect des distances entre les comédiens, et de nouvelles astuces ont été trouvées, comme jouer sur les focales ou sur le changement d'amorce lors de champs/contrechamps. L'objectif étant de gommer les distances pour le téléspectateur.



▲ Olivier Roelens.

Ou encore de faire tourner de vrais couples, comme doublures des comédiens lors des scènes d'intimité... Toutes les équipes ont été formées et sont accompagnées par du personnel médical dédié et présent sur les plateaux. Cela représente environ 250 personnes chaque jour. Les collaborateurs qui le souhaitent peuvent d'ailleurs toujours solliciter le médecin présent.

La mise en place des mesures sanitaires a généré une baisse de productivité, compensée par davantage de jours de tournage dans un premier temps. Aujourd'hui, ces gestes sont devenus des réflexes et la série est revenue à un rythme de fabrication proche de sa "vitesse de croisière". Nous espérons maintenant, comme tout le monde, une fin prochaine à cette crise sanitaire, afin de retrouver des conditions de tournage plus sereines, mais aussi toute liberté scénaristique et artistique. »

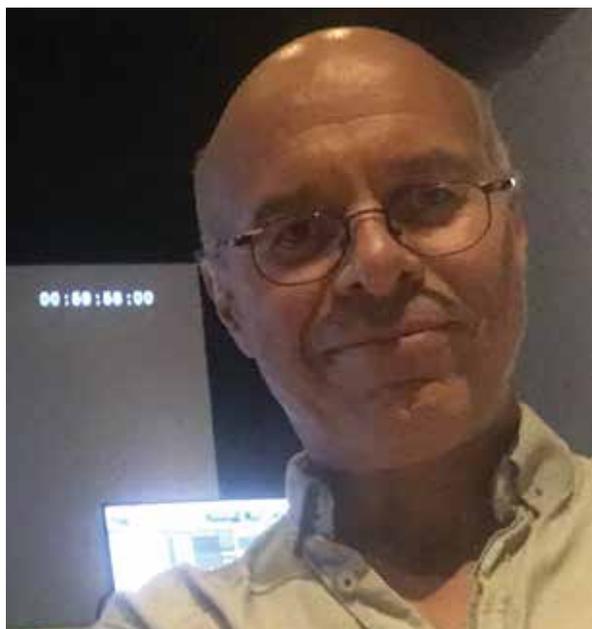
DÉPARTEMENT SON

► VIANNEY AUBE (responsable du département son de la CST)

« Lors de la période de confinement, deux collègues monteurs-son, Côme Jalibert et Arnaud Roland, ont lancé l'idée de profiter de cette période propice à l'enregistrement pour lancer la création d'une sonothèque participative qui aurait comme nom : Silence. Nous avons été dix-huit à participer à la constitution de cette sonothèque en enregistrant notre quotidien confiné, la ville apaisée, la nature libérée, nos voisins communiquant, l'hommage aux soignants de vingt heures... Bref, toutes sortes d'ambiances dans des lieux différents. Aucun thème particulier, mais des enregistrements liés à cette période, à notre ressenti et tous empreints de poésie. C'est, il me semble, une expérience de partage inédite entre professionnels. Pour ma part, mes enregistrements effectués dans un village très calme du Loiret ne sont pas "marqués" par le confinement, mais ce n'est pas le cas pour d'autres qui, comme vous le lirez ci-dessous, ont ressenti ce moment historique, au fond de leur casque comme une évasion, une révélation, voire une communion. »

► MATHIAS ARRIGNON (monteur son)

« Le confinement a été une période inédite qui continuera encore longtemps à me questionner sur le rapport que l'on peut entretenir entre un espace de vie et soi-même. Durant ces deux longs mois, je suis retourné vivre dans l'appartement de ma mère dans la résidence du Clos de la Garenne à Fresnes.



▲ Vianney Aube.

Elle y habite depuis 2014, tandis que moi j'en suis parti en 2016 à la fin de mes études.

Auparavant je n'avais que très peu d'affection pour cet immense ensemble de 900 logements. La rumeur continue des départementales et des autoroutes environnantes combinée à une vie résidentielle bien trop paisible rendaient selon moi le paysage terne et froid. Pourtant c'est ce même espace qui m'a permis de garder un état mental sain face au quotidien drastique des déplacements restreints, de la distanciation forcée avec la plupart de mes proches et le bourdonnement incessant et anxiogène des médias.



▲ Mathias Arrignon.



© Photo : Philippe Lopez - AFP

Alors que la vie et le monde semblaient s'arrêter, le soir du 18 mars à vingt heures j'ai pu entendre les premiers applaudissements d'une très longue série d'élan de solidarité couvrant toute cette période. C'était magnifique, cela fourmillait de vie et d'énergie ! J'ai été ému par la richesse des sons qui émanait de toutes ces acclamations : des cris, des hourras, des sets de vaisselle convertis en instruments de percussion, des vuvuzelas, des klaxons et la musique *À nos héros du quotidien* de Soprano diffusée puissamment par une sono d'un balcon voisin. Les jours suivants, j'ai disposé mon matériel de prise de son au bord de la fenêtre de ma chambre afin d'être prêt à capter les prochaines ovations. Comme j'étais déjà installé bien avant l'heure, je me suis mis à enregistrer quelques ambiances de fin de journée avec différents passages de promeneurs en bas de mon allée. J'en ai ressenti une certaine légèreté car l'environnement était beaucoup moins étouffé par le son des routes, dégageant ainsi une écoute sur des éléments jusqu'alors faiblement audibles.

Ce calme inédit qui mettait en relief les bruissements de la résidence, je l'ai beaucoup écouté lors de mes promenades quotidiennes autour de la copropriété. Il donnait une certaine substance au temps qui adoucissait mon anxiété et qui laissait s'insinuer en moi un état de contemplation face aux instants présents. J'arrivais à être enivré par le chant des oiseaux, de moins en moins farouches, les discussions de balcons à balcons, les cris des enfants transformant chaque parcelle de terrain en véritable cour de récréation, le son des circuits improvisés des joggers et des cyclistes et le vent effleurant les feuilles des arbres. Je ne pensais pas qu'un jour j'allais enregistrer autant de moments suspendus en plein cœur de Fresnes, dans cet espace familial que j'avais longtemps délaissé de tout intérêt.

Bien qu'éreintante, l'expérience du confinement me laissera également un doux souvenir de cette période, où le temps était suffisamment abondant pour avoir le loisir d'écouter la vie découler de milliers de fenêtres et d'une dizaine d'allées d'un quartier résidentiel. »

► RYM DEBBARH-MOUNIR (ingénieure du son)

« C'est avec cet appel à soutenir les soignants chaque soir à vingt heures que j'ai sorti mon système d'enregistrement. Cela a commencé tout simplement comme ça, le 19 mars 2020. Enregistrer ce rendez-vous quotidien du voisinage.



▲ Rym Debarh-Mounir

J'ai tenté de rendre compte des heures qui passent, cadencées par les cloches de l'église Saint-Germain-de-Charonne (connue pour sa séquence de mariage dans Les Tontons flingueurs)... L'esprit du cinéma était donc toujours là. Grâce à la magnifique initiative de la création de la sonothèque "Silence", il me fut tout naturel de partager mon quotidien sonore.

J'ajouterai que ce fut pour moi une expérience inédite d'échanger avec les contributeurs nos "intimités" sonores, notre perception de ce monde "réduit" qui nous a entourés/cloîtrés pendant deux mois. »



▲ Nicolas Volte.

► NICOLAS VOLTE (ingénieur du son)

« J'ai été tenté par l'aventure de cette sonothèque placée sous le signe du témoignage et du partage dans cette période particulière dont l'une des conséquences est de mettre un gros coup de frein à l'exercice de nos métiers. Voici donc une occasion de continuer à faire vivre notre passion sans la pression productiviste à la recherche de petits moments dans cette atmosphère particulièrement propice à la prise de son. Et, en effet, en sortant un soir vers le début du confinement lors d'une petite balade digestive j'ai été frappé par deux choses : la qualité de l'air et la qualité du son. Comme une impression de déambuler seul dans une petite bourgade auvergnate en plein 14^e. »

► CÔME JALIBERT (ingénieur du son)

« Je vis cette période de confinement entre mon appartement et mon studio perso. Mon appartement se situe au premier étage dans le centre de Nice, ville assez sonore en temps normal. D'un côté je donne sur rue avec un arrêt de bus sous ma fenêtre. De l'autre je donne sur un jardin avec des palmiers, un cerisier et un avocatier qui accueillent quelques oiseaux mais aussi des rats ! La plaie du côté jardin ce sont les compresseurs de climatiseurs qui ronronnent par intermittence... Ayant un petit de 17 mois à la maison, ce n'est pas facile d'enregistrer à l'impromptu ! Du coup j'ai tendance à mettre les micros à la fenêtre (le plus souvent côté jardin) et laisser tourner toute la nuit dans l'espoir de saisir de belles vocalisations de goélands (c'est presque devenu une obsession !), les mouvements des rats, le silence de la ville endormie et le réveil des oiseaux au petit matin sans la circulation. Mes déplacements réguliers à mon studio (qui se trouve sur le site de la Victorine) ont été l'occasion d'enregistrer un Cityscoot sur une promenade des Anglais déserte, mais aussi quelques sons plus insolites comme ces tables en fer rouillées. La Victorine se trouve juste à côté de l'aéroport de Nice, qui est très actif en temps normal, et de la voie rapide. Les enregistrements effectués sur place sont donc exempts pour une fois de trafic aérien. La voie rapide, en revanche, se fait encore entendre... Je n'ai pas fait d'enregistrements en promenade ; par contre, je préfère profiter des sorties autorisées pour laisser s'ébattre un peu mon fils et jouer avec lui dans la rue. »



▲ Côme Jalibert.

DÉPARTEMENT POSTPRODUCTION

► PIERRE TISSOT (directeur de postproduction)

« Je travaille principalement pour des séries. À l'annonce du confinement, nous avons installé les postes de montage chez les monteurs et leurs assistants de manière qu'ils puissent continuer le montage des projets en cours pour Arte (en collaboration avec Barbara Daniel) et Netflix. Concernant le processus de validation des montages, celui-ci a été modifié avec les producteurs et Arte, puisque les visionnages se sont faits à distance et non plus ensemble à la salle de montage. Concernant le travail avec Netflix, l'organisation des visionnages se faisant déjà à distance, cela n'a pas modifié le processus de travail avec eux. Concernant le travail des monteurs, les échanges avec leurs assistants se faisaient à distance, la collaboration avec les réalisateurs était plus compliquée car l'échange et la réactivité du travail au montage ne pouvaient pas être immédiats. À partir du déconfinement, à une exception près, tous les monteurs et assistants ont souhaité revenir sur site. Ce qui a perduré ce sont les projections d'épisodes par liens sécurisés. Pour l'enregistrement des bruitages, la taille de l'auditorium permet aux personnes d'être espacées les unes des autres. C'est différent pour la postsynchronisation où plusieurs comédiens doivent être enregistrés dans une même journée. Nous avons prévu un temps de battement entre chaque comédien afin d'éviter qu'ils se croisent, et en même temps que l'on puisse aérer le studio. Cela a forcément impacté les temps d'enregistrements.

Il n'y a pas vraiment eu d'impact sur la partie étalonnage, les méthodes de travail sont restées plutôt les mêmes en respectant les gestes-barrières ; seules les étapes de validation ont changé en se faisant à distance. Cela a permis de continuer le travail en limitant les déplacements durant cette



▲ Pierre Tissot.

période, même si la validation sur un écran d'étalonnage calibré spécialement à cet effet doit rester la référence. Le mixage n'a pas été grandement impacté non plus après le confinement puisque nous sommes restés sur une même configuration de trois personnes maximum dans l'auditorium : le monteur son, le mixeur et le réalisateur dont la présence n'est pas en continu. Certaines écoutes de mixage avec les productions se sont faites en auditorium, d'autres à distance.

En maintenant les distances de sécurité et en faisant attention nous avons pu continuer à avancer normalement. De manière générale nous avons systématiquement réduit les personnes présentes au strict minimum une fois retournés sur site. Il est possible que certaines habitudes demeurent, comme les visionnages à distance. Concernant l'organisation, une réorganisation des étapes de postproduction a été mise en place afin de prévoir les étapes possibles uniquement chez les prestataires après le confinement. L'arrêt des tournages a entraîné de fait des retards dans la postproduction. »



DÉPARTEMENT DIFFUSION, DISTRIBUTION, EXPLOITATION

▶ ALAIN SURMULET (directeur général NOE Cinémas)

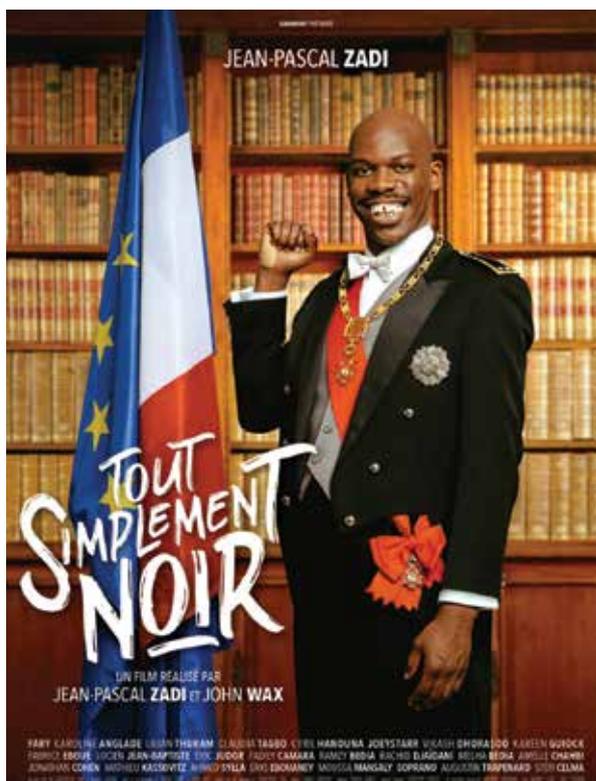
« Le confinement est tombé comme un couperet, cela a été très dur psychologiquement. J'ai dû annoncer à l'ensemble de mes collaborateurs travaillant sur le site d'Elbeuf de mettre les systèmes en veille, garder les serveurs allumés, mettre en place un protocole pour que les machines soient rallumées toutes les semaines. Entre autres précautions prises durant le confinement, nous avons totalement modifié le système de ventilation des salles, car même si nous n'avions plus besoin de les chauffer ou de les refroidir, il fallait tout de même les laisser ventilées pour éviter qu'elles se dégradent. Je faisais régulièrement le tour des salles. C'était un véritable arrache-cœur de voir ces équipements complets à l'arrêt ou tourner à vide. La FNCF et la CST ont mis en place un DCP crypté afin de s'assurer que les machines pourraient parfaitement fonctionner à la réouverture. Il a fallu s'adapter surtout pendant le mois de mai – qui est un mois très important pour l'exploitation – puisqu'à ce moment nous n'avions toujours pas de date officielle de réouverture des salles. Nous nous sentions totalement impuissants avec mes collaborateurs face à cette situation. De temps en temps, je passais dans les salles mais je n'y restais pas longtemps. C'est une situation délicate qui restera marquée à vie. Lorsque la réouverture des salles a été annoncée pour le 15 juin, tout le monde était extrêmement motivé, mais nous ne savions absolument pas quels films nous allions programmer. En termes de logistique, nous avons principalement dû réapprovisionner la confiserie. Nous n'avons pas rencontré de problèmes techniques puisque le matériel était entretenu régulièrement pendant le confinement. Même si on a démarré assez fort, on a remarqué depuis le mois de juillet que les gens continuent d'avoir peur d'aller au cinéma et cela se ressent également lors des séances en plein air qui n'attirent que deux-cent cinquante personnes en moyenne contre cinq cents en temps normal. On mise énormément sur les avant-séances, entractes pour sensibiliser au maximum le public sur les précautions à prendre comme l'utilisation des sorties de secours – ce qui va totalement à l'encontre de ses habitudes – ou la nécessité de laisser une place vacante entre chaque personne, etc. Nous appliquons toutes les recommandations sanitaires de la FNCF : la présence de gel hydroalcoolique, le port du masque dans le hall, mais pas dans la salle. L'objectif de ces mesures vise également à rassurer et informer le public. Le gouvernement ayant communiqué sur les précautions à prendre dans un lieu clos sans

parler des exceptions, les personnes qui vont au cinéma ne savent pas qu'elles ont le droit d'enlever leurs masques une fois qu'elles sont assises dans la salle. Aujourd'hui la question demeure de savoir comment inciter les gens à venir dans une salle de cinéma avec un masque. Il y a un effet de peur : les gens ayant été enfermés pendant trois mois chez eux n'ont pas envie de se réenfermer dans une salle de cinéma. De manière générale, les gens restent très prudents, mais ne se rendent pas forcément compte qu'ils prennent tout autant de risques à se réunir à cinquante dans une maison qu'à cinq cents dans une salle de cinéma. Outre l'aspect sanitaire, la désertion des salles s'explique également par un manque d'offres, de nouveaux films à projeter. La décision de Disney de sortir *Mulan* directement sur sa plate-forme Disney + et non plus en salles a été un vrai coup de grâce. On espère que *Tenet* attirera les foules et fera un nombre d'entrées conséquent pour provoquer un frémissement, mais ce n'est pas gagné, d'autant plus qu'il y aura peu de nouveaux films en septembre. D'ordinaire septembre est un mois faible pour l'exploitation, cette année ce sera encore pire avec le Covid. Tout le monde est impacté. Les salles Art et Essai souffrent énormément. Le frémissement était palpable lors de la réouverture, mais on reste sur quelque chose de précaire. À l'heure actuelle, il est impossible de dire si le cinéma français fera 200 000 entrées cette année ! Cela se ressent dans nos chiffres : avant lorsqu'on faisait mille entrées sur un week-end, aujourd'hui on en fait 250. On est entre 25 et 30 % de la fréquentation habituelle.

Je souhaite que les gens viennent au plus vite dans les salles, sinon toute une partie du métier va mettre la clé sous la porte, j'ai très peur pour les cinémas indépendants. J'ai espoir que les distributeurs prennent le risque de sortir des films dans ce contexte compliqué. C'est ce qu'a fait Warner avec *Scooby !* ou Gaumont avec *Tout simplement*



▲ Alain Surmulet.



noir de Jean-Pascal Zadi et John Wax. Ce sont des films qui font un nombre d'entrées très respectable, entre 600 000 (*Tout simplement noir*) et 900 000 entrées (*Scooby !*). Je reste optimiste, il n'y a aucune raison pour que ça ne redémarre pas, mais ça prendra du temps. Il y a des réalisateurs qui ont envie de tourner, des scénaristes qui écrivent, c'est une question de pari sur l'avenir. Quand je suis arrivé chez NOE Cinémas en 1992, le cinéma attirait 110 millions de spectateurs, en 2019 il en a attiré le double. Aujourd'hui j'ai l'impression qu'on redémarre à zéro.»

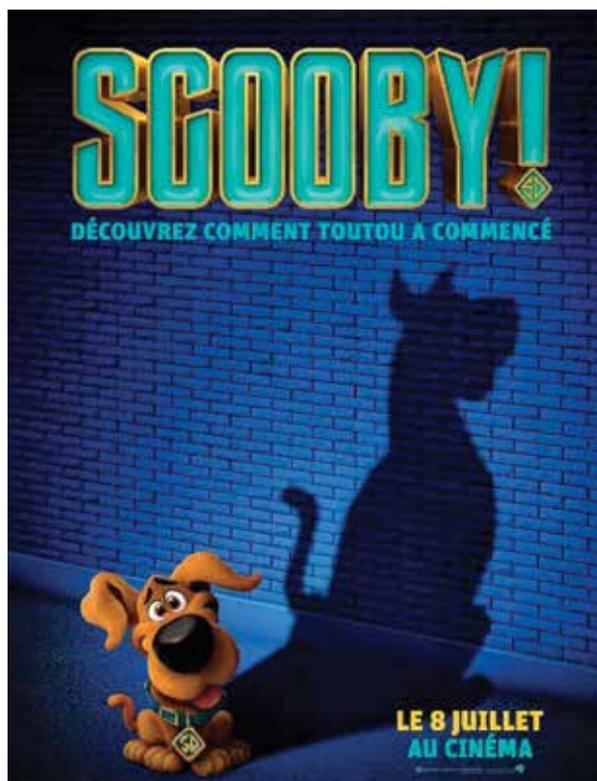
► **CHRIS TIRTAINE**
(directeur technique Warner Bros)

« Le confinement a été extrêmement compliqué pour Warner puisque nous avons une activité transverse incluant le cinéma, la TV, la vidéo et le digital. La production s'est totalement arrêtée sur tous les médias (sauf l'animation), On a essayé de faire tout de suite un point sur ce qui était livrable tout de suite ou pas pour le volet TV. L'arrêt des doublages a été un énorme handicap pour la postproduction de nos contenus. Si le sous-titrage pouvait se faire à distance, le doublage nécessitait forcément la présence de personnes dans les studios de doublage. Non seulement les tournages se sont arrêtés, mais toutes nos séries en cours de diffusion ont été interrompues puisque nous ne pouvions plus les doubler. Les doublages ont repris le 11 mai, aussi bien pour le cinéma que pour la TV. Même si l'activité cinéma s'est arrêtée pendant le confinement, l'activité digitale, elle, a explosé grâce à la dérogation

du CNC sur la chronologie des médias. Nos films sortis en janvier/février ont été mis à disposition quasi instantanément en VOD et SVOD ; ça a été notamment le cas pour *L'affaire Richard Jewell* de Clint Eastwood. Il a fallu préparer les fichiers dans l'urgence car nous n'étions pas habitués à des délais aussi courts. La TV, comme les plates-formes SVOD, ont tiré leur épingle du jeu pendant le confinement puisque les gens étaient majoritairement devant leurs écrans. Comme WB a un catalogue conséquent, on a livré pas mal de films aux chaînes de TV. Toutes les plates-formes y ont gagné, même si cela n'a pas compensé les pertes de revenus pour les distributeurs salles. Cela a donné envie aux gens de continuer sur ce mode de consommation. Alors oui c'est vertueux, mais il faut tout de même espérer que les gens n'ont pas perdu l'envie d'aller au cinéma. Il y a quand même eu une perte de 75 % d'entrées depuis la reprise. On ne saura jamais si après la réouverture les gens ne sont pas allés au cinéma parce qu'il n'y avait pas suffisamment de films ou l'inverse. Il faut enclencher un cercle vertueux. Si les chiffres de *Tenet* sont encourageants (l'interview a été réalisée le 27 août/NDR), nous maintiendrons sans doute la sortie salles de *Wonder Woman 1984*, en espérant que d'ici là le confinement sera levé aux États-Unis. Si *Tenet* ne marche pas, les répercussions seront énormes pour toute l'industrie. Il serait dommage qu'il ne reste que des plates-formes, les deux sont vouées à cohabiter (salle et SVOD). La sortie de *Mulan* directement sur la plateforme Disney + ne nous a pas vraiment amenés à revoir notre stratégie de sorties. Généralement nous travaillons la sortie d'un film sur la durée en nous servant des bandes-annonces diffusées en salles comme premier moyen de communication. La situation a fait que nous avons dû trouver d'autres moyens de faire savoir aux gens que *Tenet* sortait



▲ Chris Tirtaine.



en salles. Le décret autorisant la diffusion à la télévision de publicités pour les films de cinéma nous a sacrément aidés. C'est tombé à pic à la fois pour le film, mais aussi pour les salles de cinéma. L'obligation de porter un masque en salle en cette rentrée tombe mal, au moment même où l'exploitation va repartir, mais peut contribuer à rassurer une partie du public.

On a été un peu pris de court par l'annonce de réouverture des salles. Nous étions totalement solidaires des exploitants lorsqu'ils sont allés voir le gouvernement. Tout le monde espérait qu'il y aurait au moins un mois de battement entre les annonces du gouvernement et la réouverture des salles, donc trois semaines et demie c'était un peu court pour relancer la machine. Heureusement nous avons rapidement lancé un groupe de travail entre la FNCF et la CST pour organiser les protocoles de rallumage de cabines. Je pense que ce délai court a un petit peu nui à l'offre pour la semaine de réouverture puisque nous avons été obligés de travailler dans l'urgence et nous n'avons donc pas pu proposer autant de films que si nous avions eu quelques semaines de plus pour nous préparer. Les trois ou quatre films qui ont le mieux marché après le confinement ont fait environ 700 000 entrées, ce qui est faible mais tout à fait correct. Ce que cette période m'a appris c'est que tout peut changer du jour au lendemain, et qu'il faut donc savoir faire preuve de beaucoup de souplesse. On fait des plans sachant qu'ils peuvent être défaits le lendemain. Par exemple les protocoles sanitaires mis en place dans les studios de doublage étaient très stricts puis ils se

sont assouplis. Ils risquent désormais de se durcir à nouveau. Les répercussions sur les coûts étant importants, il a fallu se demander chaque semaine et sur chaque programme si relancer le doublage de suite en valait la peine. En effet les surcoûts liés aux dispositifs sanitaires sont tels que nous ne pouvons reprendre que sur les doublages urgents. C'est une question que nous nous sommes posée, aussi bien pour les séries TV que les films. Nous avons désormais appris à vivre dans l'incertitude. Les multiples reports de la sortie salles de *Tenet* est tout à fait symptomatique de cet état de fait. Je plains les prestataires qui à chaque fois devaient nous faire des devis différents et rechanger les plannings. Pour nos prestataires doubleurs, laboratoires, c'est vraiment une question de survie. Nous essayons de les accompagner dans cette période compliquée. Je reste confiant pour l'avenir car nous avons appris à nous adapter. Malheureusement, nous devons également tous apprendre à nous serrer la ceinture. Ce sera une toute petite année pour Warner, mais ce sera encore plus dur pour nos prestataires qu'on essaiera d'aider autant que possible. De même, les 18 mois à venir seront compliqués pour beaucoup d'exploitants et distributeurs. Mais je pense que le public reviendra dans les salles si nous leur donnons des films à voir. Personnellement j'aime toujours aller au cinéma et ce n'est pas un masque qui va changer mon appréciation d'un film. »

Propos recueillis par Ilan Ferry



© Photos : Jérôme Derigny

LA CST DÉMÉNAGE !

La CST quitte, après 20 ans d'occupation, ses locaux du 22/24 avenue de Saint-Ouen dans le 18^e pour investir un nouvel emplacement au 9 rue Baudoin dans le 13^e arrondissement de Paris.

La CST emménage, cette rentrée 2020, dans de nouveaux locaux dans le 13^e arrondissement de Paris. Nous occuperons un plateau entier au troisième étage d'un immeuble des années 80, et proposerons à nos membres et partenaires un espace entièrement rénové.



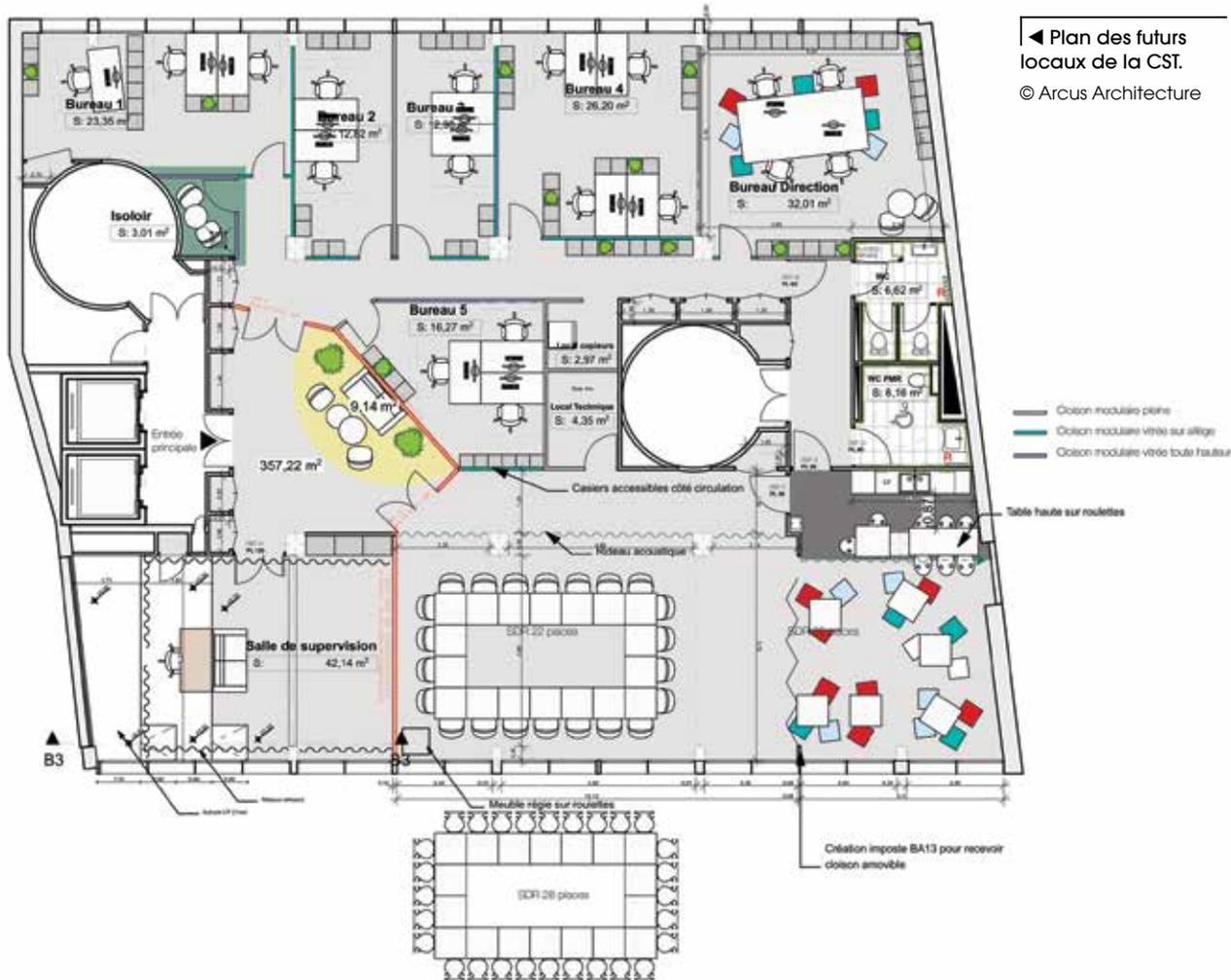
UN QUARTIER CONVIVIAL ET CINÉPHILE

Le 9 rue Baudoin se trouve à proximité des métros Chevaleret (ligne 6) et Grande Bibliothèque (ligne 14 et RER C). Il s'agit aussi bien d'un quartier résidentiel que d'un quartier d'affaires, dans lequel on trouve de nombreuses entreprises et un pôle majeur d'innovation avec la Station F, nouveau pôle de start-ups qui occupe la Halle Fressinet. De nombreux restaurants et bars émaillent le quartier et lui confèrent une ambiance conviviale. La modernité côtoie la tradition avec la BNF et la Cinémathèque qui sont respectivement à dix et vingt minutes à pied de la future CST. Six cinémas sont également à proximité : la Cinémathèque bien sûr, mais aussi l'UGC Bercy, le MK2 Bibliothèque, l'UGC Gobelins, l'Escurial et enfin le Gaumont Fauvette où la CST a tenu ses Rencontres en octobre 2019.

UN AMÉNAGEMENT MODULAIRE

Le plateau de 360 m² a été entièrement réaménagé, suivant un programme défini par l'équipe permanente de la CST et développé avec l'aide de Bertrand Seitz et William Abello, tous deux membres de la CST et de l'ADC. Le plateau comprend quatorze postes de travail pour l'équipe permanente, quatre espaces de réunions différents et une salle technique permettant, notamment, le test de projecteurs et la validation de nos mires de réglages. L'aménagement général a été conçu par le cabinet d'architecte Arcus Architecture (Benjamin Faure) et la plupart des travaux confiés à l'entreprise C2A Services. Outre une remise à neuf totale du local (lumières, peintures, moquettes), nous avons créé une accessibilité UFR (usagers en fauteuil roulant) pour rendre le local accessible à tous les publics.

- La « grande salle de réunion », comprenant trente à quarante personnes en configuration assise, permettra de tenir les réunions associatives. Cette salle sera équipée d'un vidéoprojecteur, de son 5.1, ainsi que d'un grand moniteur 80 pouces relié à un dispositif de visio-conférence.
- La « salle de formation », d'une capacité de treize places et équipée également d'un moniteur 80 pouces permettra de réunir des petits groupes de travail et, comme son nom l'indique, sera idéale pour délivrer des formations.
- La grande salle de réunion et la salle de formation seront séparées par une cloison mobile escamotable, permettant de mettre en place un très grand espace pour plus de quarante personnes assises. Équipées de tables carrées individuelles qui pourront se déplacer au gré des envies, ces deux salles seront parfaitement modulaires.
- Un espace cuisine, partagé, avec frigidaire et micro-ondes, permettra aux réunions de conserver toute leur convivialité.
- La « Bibliothèque » sera une salle de réunion pouvant accueillir six à huit personnes et sera également équipée d'une solution de vidéoconférence. Les ouvrages de références de la CST y seront conservés et seront consultables sur place ou empruntables par nos membres.
- La « Bulle » sera un espace de rendez-vous pour deux personnes qui souhaitent s'isoler et échanger sur leur projet de façon confidentielle.



◀ Plan des futurs locaux de la CST.
© Arcus Architecture

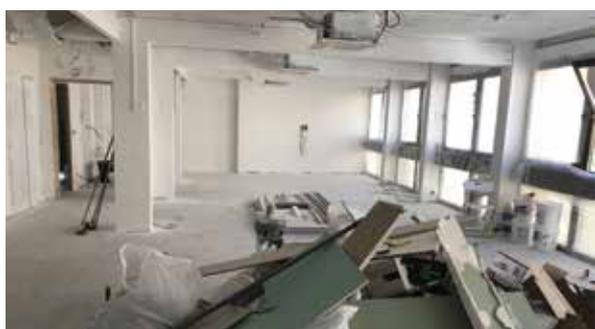
ASSOCIATIF

■ La salle technique « la Parisienne », sera également un écran pour démontrer le savoir-faire de nos partenaires. Elle accueillera notre projecteur cinéma Christie, un écran Harkness posé par Cinéquip, ainsi qu'une solution Dolby Atmos et des enceintes DK Audio. En complément de l'isolation acoustique de la salle (dalles plafond Basotect,

murs isolés), nous avons placé des rideaux acoustiques fournis par La Boîte Noire pour compléter l'isolation. Nous conservons également notre station d'étalonnage. La salle technique sera disponible sur réservation pour nos membres et partenaires. Elle est dédiée à des projets associatifs et/ou non commerciaux.



◀ Évolution de la salle de réunion.



© Photos : biHatch

MAISON DES ASSOCIATIONS DE TECHNICIENS DU CINÉMA ET DE L'AUDIOVISUEL

Notre nouveau local demeure plus que jamais la maison des associations des techniciens du cinéma et de l'audiovisuel : la salle de réunion et la salle de formation seront accessibles 24 h/24 et 7 jours sur 7, et nous avons créé quinze casiers associatifs pour le courrier et les documents des associations qui souhaitent se domicilier à la CST.

Le bâtiment permet le parfait respect des normes sanitaires : la double exposition assure une bonne ventilation et notre choix de tables de réunion individuelles qui peuvent s'écartier et se rapprocher à l'envi permettra de respecter facilement les distances de sécurité. La CST fournira, pour les réunions, des masques jetables ainsi que du gel hydro-alcoolique.

Trois mois de travaux ont été nécessaires pour rendre une nouvelle jeunesse à ce local. Nous espérons que vous vous y sentirez chez vous.



© Photos : biHatch

Près de vingt ans d'histoire, et parfois trente, quarante ou cinquante ans pour certaines pièces, étaient rassemblés dans les locaux de l'avenue de Saint-Ouen. La CST, en tant que membre du collectif Ecoprod, est fervente promotrice de la réutilisation et de la génération d'une économie circulaire. Tout cet historique a été dispersé, donné, vendu, recyclé, mais jamais jeté.

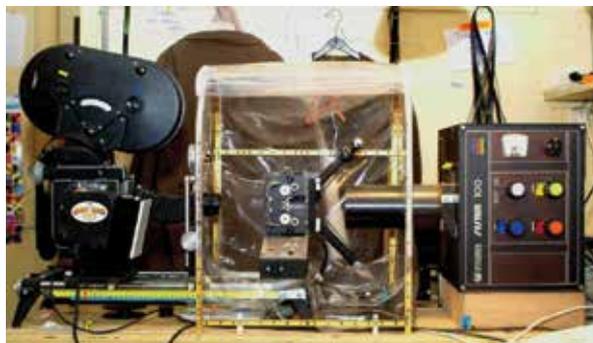
- *La Cinémathèque française conserve nos archives associatives, en particulier quarante années de contrôle des salles. Des serveurs Dolby DSP100 première génération lui ont également été confiés.*
- *Des entreprises partenaires ont pu récupérer du matériel, qui leur a été donné, vendu ou qui a fait l'objet d'une convention de placement comme pour l'Abominable, par exemple, qui conservera pour notre compte l'ensemble de notre matériel de mesure 35 mm.*
- *Au moins trois tournages de films ont répondu présent à notre appel et le mobilier de la CST sera visible à l'écran, parfois relooké en bureau de producteur ou en commissariat !*
- *Certains professionnels pourront retrouver nos chaises, lampes ou porte-manteaux dans les loges des studios d'Epinay.*
- *L'association MO5, qui constitue un musée du numérique, s'est vu confier des écrans à tubes et une grande partie de notre matériel électronique.*
- *Les archives du film du CNC ont également pu reprendre certains éléments, notamment un microdensitomètre Joyce, Loebel & CO et un projecteur 16 mm.*
- *Enfin, ce qui n'a pas été donné ou vendu à des techniciens membres de la CST (ou parfois sur Le Bon Coin !) a fait l'objet d'un recyclage. L'entreprise Fin de déchets, dont nous avons déjà parlé dans la Lettre, s'est occupée de recycler plus d'une tonne de papier ainsi qu'une importante quantité de déchets plastiques ou D3E (déchets électroniques...). De même, Abracadabra (régisseurs d'extérieurs) et Valdélia ont été sollicités pour le recyclage des meubles de bureau.*



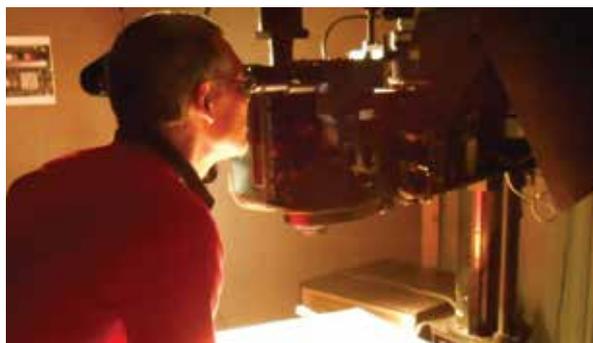
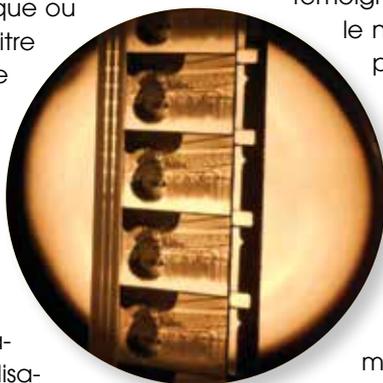
L'ABOMINABLE : LABORATOIRE CINÉMATOGRAPHIQUE

La CST est heureuse d'accueillir un nouveau membre associé : L'Abominable, laboratoire cinématographique partagé à destination des professionnels débutants comme aguerris.

Depuis 1996, L'Abominable met à disposition de cinéastes et de plasticiens des outils leur permettant de travailler les supports du cinéma argentique : Super-8, 16 mm et 35 mm. L'association L'Abominable ne fait pas de prestation de service type développement ou gonflage en 16 mm. Pour y travailler, il faut devenir adhérent, ce qui se fait au cours d'une journée d'initiation où les différents outils sont présentés. Les nouveaux venus peuvent alors présenter leur pratique et conduire les travaux qu'ils souhaitent réaliser au labo. Le lieu fonctionne comme un atelier collectif où les machines qui servent à la fabrication des films sont mutualisées. Les adhérents disposent d'un certain nombre d'outils allant de la spire à la tireuse optique ou contact en passant par un banc titre ou une caméra son. Ainsi, un cinéaste peut y développer ses originaux négatifs ou inversibles, réaliser des trucages et des changements de format, faire du montage, travailler le son ou tirer des copies. Ceux qui ont une connaissance des instruments forment ceux qui débutent. Après cet accompagnement, chacun devient autonome dans la réalisation de ses travaux et explore lui-même les possibilités techniques. Ainsi sont produits des films d'une grande diversité, des performances cinématographiques « live » ou des installations utilisant le support film et ce, sans sélection préalable des projets. L'ampleur de ce qui s'y réalise et la spécificité des pratiques font de L'Abominable un lieu de création original, un conservatoire vivant des techniques cinématographiques. Les films qui y sont issus sont souvent distribués par les coopératives du cinéma expérimental telles que Light Cone ou le Collectif Jeune Cinéma. Certaines œuvres, en particulier les performances et les installations, sont distribuées par les artistes eux-mêmes. Dans les dernières années, plus d'une vingtaine de laboratoires cinématographiques d'artistes ont été créés en Europe et dans le monde. Moments de rencontres et de projections, coups de mains ponctuels ou réguliers, débats et échanges de tous ordres, depuis le début ces structures sont en lien les unes avec les autres. Elles forment ainsi un réseau où sont mises en partage les expériences et



les questions techniques, esthétiques et politiques propres à ces pratiques. Depuis 2005, le site Filmlabs recense les différentes structures, permet de mutualiser les connaissances techniques acquises ici et là, de faire connaître les œuvres réalisées, de débattre et de s'organiser. L'évolution de L'Abominable, comme de l'ensemble de ces laboratoires, témoigne d'une histoire en devenir. À l'ère où le numérique s'impose, des artistes récupèrent l'outil cinématographique des mains de l'industrie et se réapproprient l'ensemble du processus de fabrication. Cette autonomie nouvelle permet de réaliser des films en allant jusqu'à s'affranchir des circuits de productions et de financements institutionnels. Mais plus qu'une simple économie, elle permet, en se confrontant concrètement à la fabrication des images, d'utiliser de nouveaux outils, d'inventer des écritures singulières et de défricher des territoires inédits du cinéma. L'Abominable contribue également à la diffusion de ces œuvres par l'archivage de documents papiers et audiovisuels, leur mise à disposition auprès des programmeurs, ainsi que l'organisation régulière de séances dédiées. Un catalogue recensant les différents projets qui y ont été réalisés depuis son ouverture est disponible sur le site de L'Abominable : <https://www.l-abominable.org>.



ASSOCIATIF



L'ASSOCIATION EVE ŒUVRE POUR L'ÉGALITÉ FEMME-HOMME

INTERVIEW D'EVA LETZGUS

Avec le réseau EVE, Eva Letzgus, exploitante des salles Le Trèfle à Molsheim et Le Vox à Strasbourg, s'est donné comme mission de favoriser l'accès des femmes au métier d'exploitant à travers l'information et le partage d'expérience.

► Comment est né le réseau EVE ?

Le réseau EVE s'est créé à la suite d'une conférence du CNC sur la parité au cinéma en 2018 à laquelle j'avais participé en tant qu'exploitante. À la suite de cette conférence, le CNC avait lancé toute une série de mesures en faveur de la parité dans ses commissions, jurys de formation, mais aucune d'entre elles ne concernait le domaine de l'exploitation, qui est encore considéré aujourd'hui comme le « parent pauvre » de la chaîne cinématographique. Il y avait donc un réel enjeu à faire connaître tout un pan de notre métier, surtout depuis l'abandon des Rencontres des Exploitantes à Cannes. J'y ai vu l'opportunité de mettre en lumière le métier d'exploitant de manière plus large entre autres auprès des étudiantes qui nourrissent un projet professionnel et pourraient être intéressées à l'idée de reprendre des salles de cinéma. Un enjeu d'autant plus important qu'une grande vague de départs en retraite risque de toucher le



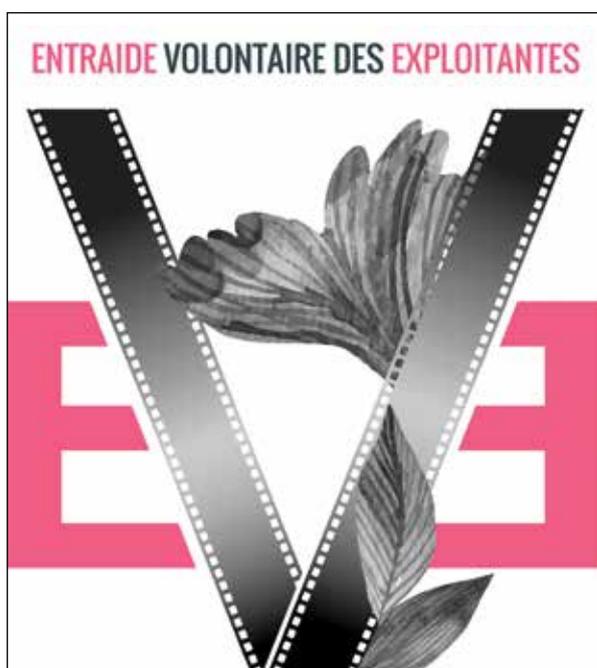
métier dans les vingt prochaines années. Le réseau, qui a été lancé avec le soutien de Cinéo (groupement des cinémas indépendants), le CNC et l'Unic (Union internationale des cinémas), est d'abord apparu sous la forme d'un annuaire en ligne présenté lors du Congrès des Exploitants à Deauville. Son objectif est donc autant de faire connaître notre métier que de le féminiser, sachant que dans ce métier plus on monte dans la hiérarchie moins on y voit de femmes. Même si on reste dans un milieu très ouvert où les femmes ne rencontrent aucun problème pour être reconnues par leurs pairs masculins, celles-ci peuvent rencontrer un certain nombre de barrières, surtout quand elles décident d'avoir un enfant.

► À quels types de barrières pensez-vous ?

Il y en a principalement trois : les horaires, la technique et le management. Les cinémas sont ouverts tout au long de l'année à des plages horaires très larges. Quand on est exploitant de cinéma, le travail commence tôt le matin et peut se prolonger jusqu'à très tard le soir, surtout dans les petites exploitations. Cela peut se révéler compliqué quand on a une vie de famille. L'un des objectifs du réseau EVE est justement de montrer qu'il est possible de mettre en place une organisation permettant de trouver un équilibre entre vie professionnelle et vie privée à travers les expériences des mentores. L'exploitation cinématographique est un métier passion et polyvalent, mais nous avons trop tendance à penser qu'il nécessite un bagage technique important. Or, il est tout à fait possible d'être accompagné par des techniciens, la Fédération des cinémas français, le CNC ou encore les syndicats professionnels. Enfin, on remarque que la dimension leadership peut également être un véritable frein pour les femmes. Quand on est une jeune femme, on peut ne pas se sentir légitime à l'idée de manager des hommes plus âgés. Nous leur montrons qu'il existe des manières de manager en équipe, d'asseoir sa crédibilité et qu'au final les préjugés sont des verrous qui peuvent être sautés. Le but du réseau est donc de faire tomber ces barrières par l'information et l'accompagnement.

► Le réseau compte combien de personnes aujourd'hui ?

Aujourd'hui, vingt-deux mentores aux parcours riches et complémentaires apparaissent dans notre





▲ Congrès des Exploitants à Deauville.

annuaire en ligne et sont disposées à partager leurs expériences. Nous y trouvons notamment Dominique Frenfrid, l'ancienne directrice de la Fondation Jérôme Seydoux, Lucie Anglade, directrice de la marque Pathé, soit une belle représentativité en termes de géographie et de compétences. L'objectif, à partir de la rentrée 2020, est de se faire connaître auprès de toutes les principales formations en cinéma et en management culturel en France.

► **Les femmes exploitantes ont-elles toujours été bien acceptées par leurs pairs masculins ?**

Oui. Quand je suis arrivée dans le milieu de l'exploitation, j'ai tout de suite été acceptée et de manière très naturelle. C'est un milieu très ouvert d'esprit avec une belle solidarité entre exploitants. Ça reste un métier assez méconnu du grand public.

► **Comment expliquez-vous cette méconnaissance ?**

Par le manque de formation dédiée. Pendant longtemps, le métier d'exploitant s'apprenait sur le tas en débutant comme ouvrier ou projectionniste. Aujourd'hui le métier de projectionniste a disparu au profit de celui d'opérateur polyvalent. Les métiers ont évolué avec la numérisation et la modernisation des salles, les formations ont suivi, mais avec un temps de retard. Il existe aujourd'hui des techniques de management, d'optimisation de la gestion financière, de marketing (notamment sur les réseaux sociaux) qui exigent une vraie formation. Cela a mis un certain temps avant que des écoles comme la Fémis décident d'intégrer l'exploitation cinématographique à leurs cursus. Les formations de management culturel ainsi que la formation prodiguée par la Fémis ont permis de faire connaître le métier. L'autre point positif est qu'aujourd'hui on communique beaucoup sur les films, mais également sur les salles puisqu'on a pris conscience de la relation de proximité, de la personnalisation au service du spectateur, ce qui amène à une reconnaissance progressive.

► **Quelles actions aimeriez-vous mettre en place via le réseau EVE ?**

Faire connaître le métier d'exploitant et le réseau auprès des différentes formations en cinéma, mettre en relation des professionnelles et des étudiantes. Nous aimerions également organiser des rencontres annuelles et des Master Class notamment à l'occasion du Congrès des Exploitants et des Rencontres Nationales Art et Essai à Cannes. Ce serait l'occasion pour nos mentores et invitées de revenir sur leurs expériences et de partager. Nous imaginons aussi des rencontres lors de l'assemblée générale de Cinéo en juin, du festival de La Rochelle.

► **Qu'attendez-vous aujourd'hui du secteur audiovisuel ?**

Une plus grande reconnaissance de la part des institutions représentatives. Même si on voit bon nombre de femmes au CNC, d'autres organisations comme les syndicats régionaux et la FNCF gagneraient à se féminiser.

Propos recueillis par Ilan Ferry



© PhotoS : DR

CAFÉ TECHNIQUE SUR L'IMF

Le 1^{er} juillet 2020 à la « Plaine Commune », à Saint-Ouen, la CST organisait un « café technique » centré sur l'IMF. Premier évènement organisé en présentiel, suite au déconfinement, ce petit déjeuner s'est tenu devant une assemblée volontairement restreinte d'une dizaine de personnes - mesures sanitaires obligent - dans le cadre convivial offert par le lieu.

Les trois sujets présentés étaient centrés sur l'IMF et le framework de fichiers de masters proposé par la SMPTE. L'IMF reprend la structure de fichier du DCP, mais avec une architecture modulaire. Un ensemble de documents définissent des règles de construction communes, avec l'utilisation de fichiers XML pour les informations structurées comme les listes de lectures et des fichiers MXF pour les essences image, son, sous-titre, ainsi que d'autres éléments. La famille de format s'enrichit régulièrement avec de nouvelles applications pour de nouveaux cas d'usages.

► **MARC-ANTOINE ARNAUD**, dirigeant-fondateur de la jeune société Media-IO, ouvre le bal. Il présente le travail autour d'un lecteur IMF dans un navigateur, encore « work in progress ».

Il resitue le fonctionnement de l'IMF qui utilise des fichiers MXF mono-essence, qui disposent tous d'un identifiant unique. S'y ajoute la description d'une timeline dans les fichiers CPL. On peut créer de nouvelles versions du contenu sans relivrer les essences déjà transmises. Les codecs vidéo sont des codecs intra qui permettent l'accès image par image ; le son n'est pas compressé, ce qui permet d'adresser les échantillons. Le format IMF se

décline en applications définissant des contraintes particulières liées à un usage, comme le codec utilisé, les formats, taux de compression supportés, etc. Netflix utilise l'application 2, étendue pour la livraison de contenus avec l'application la plus répandue à ce jour.

Des optimisations sont possibles dans la récupération des assets, et l'on peut mettre en œuvre des stratégies de substitution des assets par des fichiers proxy afin d'accélérer l'affichage, mais le player présenté se distingue des solutions de transcodage à la volée dans le cloud, en adressant directement depuis le navigateur les éléments du package IMF, y compris l'accès à chaque image sans transcodage pour permettre un affichage pleine qualité, par exemple pour des tâches de contrôle qualité.



Le player, encore en développement, utilise les bibliothèques disponibles dans le navigateur, lorsqu'elles respectent les contraintes de précision à l'image près, et réimplémente au besoin.

► **HANS-NIKOLAS LOCHER**, directeur du développement à la CST, a ensuite présenté les dernières évolutions du standard SMPTE ST 2067-40, dont il est rédacteur à la SMPTE. Ce standard est plus facile à mémoriser sous le nom de master « Cinema mezzanine ». Suite à de nombreuses discussions au sein du comité technique en charge de l'IMF, le 35PM, des aménagements et des évolutions sont proposées pour enrichir le standard initié par un groupe de travail CST avec le Fraunhofer-IIS en 2016.

Tout d'abord, la possibilité d'utiliser les sous-titres du digital cinéma est ajouté. Au format linéaire en XYZ déjà existant, s'ajoute la possibilité de stocker un





DCDM, en utilisant le gamma de 2.6 et une profondeur par primaire de 12 bits. D'autres contraintes sont aménagées pour accueillir un DCDM.

Le standard Cinema Mezzanine suit un parcours de révision original, profitant de la nouvelle possibilité de « public committee draft » ouverte par la SMPTE permettant de rendre public le projet pour recueillir les retours d'une communauté plus large.

Hans-Nikolas engage les laboratoires présents à remonter les besoins de terrains complémentaires, plus faciles à intégrer pendant la révision du standard.

► **DAN TATUT**, vice-président Business Strategy & Development de Marquise Technologies, a assuré la dernière présentation à distance depuis la Suisse. Il contribue activement aux projets IMF au SMPTE en l'enrichissant de son expérience d'implémenteur. À l'aide du logiciel Mist, il présente la façon de définir une OPL à l'aide d'une vue nodale et des exemples d'IMP App#4-DCDM et leur conversion.

La manipulation d'un master permet de voir certaines métadonnées associées, comme les mastering display metadatas. Il est par ailleurs aisé de revenir à une séquence d'image en extrayant les essences si c'est plus adapté dans le workflow.

L'OPL est un mécanisme présent dans le framework IMF. Il s'agit d'un fichier XML permettant de guider la transformation d'une CPL particulière vers un format différent. Ici, le format de prédilection est bien sûr le DCP. Un groupe ad hoc travaille actuellement à la mise en place d'un tel mécanisme. Bien sûr, d'autres types de conversions peuvent être documentés, par exemple pour générer un proxy en QuickTime.

La construction d'une OPL revient à l'assemblage de « macros » élémentaires, chacune correspondant à un traitement. Il profite de cette présentation pour revenir sur la possibilité de construire des

workflows ad hoc, en automatisant les conversions. Un mécanisme de ce type permet de reporter automatiquement les métadonnées du master IMF au DCP, comme les données d'identification de version comme ISAN ou EIDR.

Il montre d'autres propriétés d'IMF, comme la possibilité d'ajouter un fichier sidecar à un package. Il s'agit d'un fichier supplémentaire qui permet d'attacher un fichier à une composition, que ce soit un poster image, un fichier de métadonnées ou même un fichier proxy.

Finalement, la conversation se poursuit autour du buffet de petit déjeuner, montrant que l'intérêt pour l'IMF est présent dans la communauté technique française.

Hans-Nikolas Locher

Pour aller plus loin :

<https://media-io.com/>

<https://github.com/SMPTE/st2067-40-2ED>

<http://www.marquise-tech.com/imf.html>



© Photos : CST

FILMER EN HUIS-CLOS : ENTRETIEN AVEC YVES ANGELO, CHEF-OPÉRATEUR DE *POLICE*, D'ANNE FONTAINE

Avec *Police*, la réalisatrice Anne Fontaine s'est essayée à un genre nouveau pour elle : le polar. Un défi pour la cinéaste, mais également pour son chef opérateur, Yves Angelo, qui la suit depuis *Marvin ou la belle éducation* en 2017 et nous raconte son expérience sur le film.

► Qu'est-ce qui vous a plu dans *Police* ?

YVES ANGELO. Ce qui me pousse à accepter tel ou tel projet ne se pose jamais vraiment en ces termes. *Police* est le troisième film que je faisais coup sur coup avec Anne Fontaine après *Marvin ou la belle éducation* et *Blanche comme neige*. Le rapport est forcément différent quand un metteur en scène vous redemande de travailler avec lui. Donc je ne vais pas vous répondre que j'ai été emballé par le projet ; cette façon de surenchérir le plaisir, le désir, cela n'a pas d'importance ici. Quand on est sur un projet on essaie d'y apporter sa sensibilité en fonction de celle du metteur en scène avant tout. Soit on est d'accord avec la thématique d'un projet, les questions qu'il soulève et comment il les résout, soit on est intéressé par le style à adopter et la caractérisation de la scénographie, de la mise en scène, donc de la photographie. On essaie d'établir la plus grande cohérence possible entre la source de départ et sa concrétisation visuelle. Le plus souvent, il y a un écart entre ces deux pôles, mon rôle est de rendre cet écart le plus étroit possible.

▲ Yves Angelo.

► Quel a été votre plus gros défi sur ce film ?

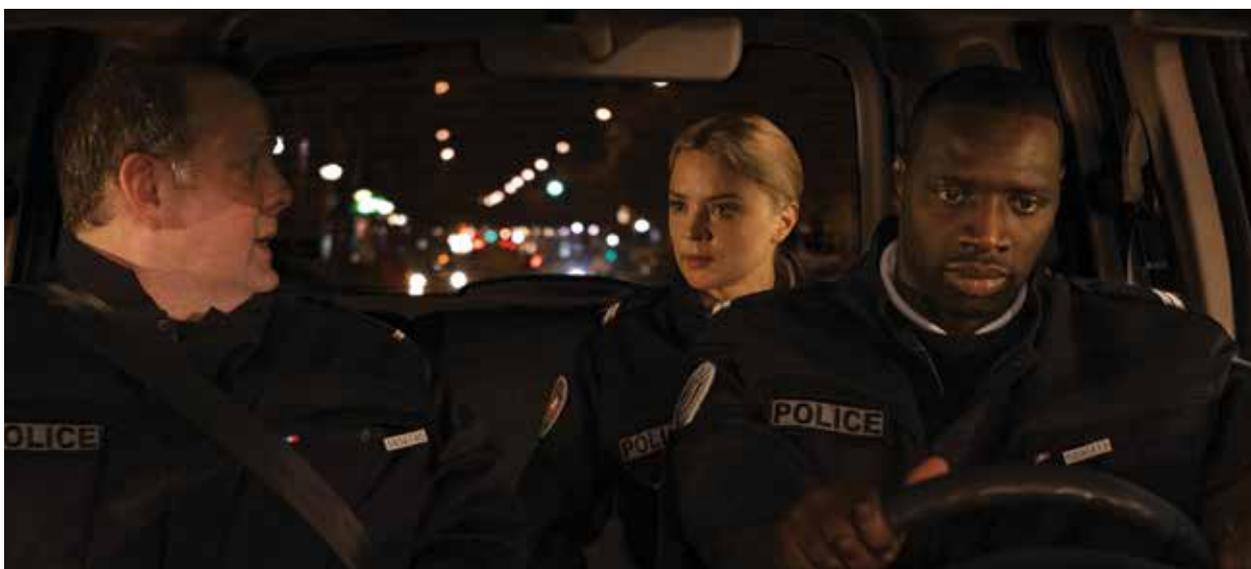
Y.A. Le tournage a duré huit semaines. Une partie de l'action du film se déroule dans une voiture. S'est donc posée la question de modifier les plans afin d'avoir un autre passage à l'intérieur de la voiture ou au contraire de jouer avec les codes de filmage d'une voiture. Soit on conservait les normes telles qu'elles sont ancrées dans la mémoire collective des spectateurs, à savoir ces milliers de plans interchangeables de voitures qu'on a pu voir au cinéma jusque-là, soit on essayait d'établir autre chose avec évidemment tout ce que cela entraîne comme processus et positionnements de caméras. À partir de ce moment-là, il fallait voir ce qu'il était possible ou non de faire. Allait-on placer la caméra à la place du pare-brise ? Du coffre ? D'une fenêtre ? À cela s'ajoutait le fait qu'Anne Fontaine voulait tourner son film en scope, ce qui n'est pas tout à fait adapté au filmage d'une voiture. Il a fallu faire converger et surtout rendre cohérents tous ces paramètres.

► Comment vous êtes-vous affranchi de la contrainte du scope ?

Y.A. Nous nous sommes déjà demandé si nous allions filmer en « conditions réelles », c'est-à-dire de nuit sur une voiture travelling, ce qui aurait donné un résultat différent en termes de sensations. Très vite



© UniFrance



© Photo : F comme Film Ciné@Thibault Grabherr



© Photo : F comme Film Ciné@ Thibault Grabherr

cette idée a été abandonnée et nous avons décidé de filmer en studio. Cela impliquait l'utilisation d'un fond vert et de recréer totalement les lumières et leurs mouvements afin de donner l'illusion que la voiture était réellement en train de rouler dans les rues en pleine nuit. Un tel dispositif posait forcément un certain nombre de problèmes, notamment en termes de raccord puisque les effets de lumières ne pouvaient être d'un synchronisme absolu d'un plan à l'autre. S'est également posé la question de savoir si on s'orientait vers du naturalisme pur ou vers quelque chose de plus « personnalisé » qui nous permettait de faire un peu ce qu'on voulait en termes de travail sur les lumières, de fréquence, etc. Toutes ces questions ont jalonné la préparation. Généralement, ce type de questions se résolvent d'elles-mêmes par les conditions de tournage ou par les acteurs puisqu'il est difficile d'anticiper une ambiance en fonction de ce que les comédiens vont exprimer devant la caméra. Au départ, j'aurais préféré filmer en transparence, avoir les fonds sur le plateau et faire tout le film comme ça. Cela demandait une gymnastique de découpage, de contraintes et de rigueur absolue d'un plan à un autre. Nous n'avons pas retenu cette solution car Anne Fontaine trouvait ce dispositif beaucoup trop contraignant. On a donc opté pour un tournage en fond vert avec des lumières de studio, un travelling... Nous aurions très bien pu tourner en direct dans la voiture de nuit, en filmant directement à l'intérieur de celle-ci sans travelling et opter pour des codes de lumières dits « naturalistes ». Bien entendu cela aurait impliqué un certain nombre de contraintes, comme ne pas avoir de plan d'ensemble de la voiture, de filmer les personnages seulement en trois-quarts dos ou de profil, de face pour l'arrière, mais jamais de dos, d'être dans une position naturelle. La logique a toujours rassuré en lumière, je n'ai jamais compris pourquoi.



© UniFrance

► Vous avez vu le fond vert comme une contrainte ou un défi ?

Y.A. Les défis ne m'intéressent pas du tout. Je n'ai jamais été un passionné de technique. Lutter contre le réel c'est aussi lutter contre une certaine forme de confort. Ce n'est pas pareil de filmer une voiture de nuit dans le froid en hiver que de filmer en studio. On ne sent pas les mêmes choses, on n'a pas les mêmes vibrations. La seule contrainte venait de la taille du studio. Le seul problème des fonds verts c'est lorsqu'ils sont trop près, il faut de très grands studios pour qu'ils soient parfaits, qu'il n'y ait absolument aucun retour de vert pour les acteurs. On ne peut pas éclairer le fond vert et lutter contre la lumière qu'il renvoie sur les acteurs. Cela arrive souvent quand le studio n'est pas suffisamment grand : on se retrouve à devoir couper les lumières. Il y a toujours ce déficit de situations qui ne sont pas idéales techniquement. J'essayais d'être toujours en adéquation avec l'action de la séquence.

► Le fait de pallier l'artificialité du fond vert a dû conditionner vos choix de lumières, de caméras...

Y.A. Nous tournions en scope, donc des plans le plus souvent en 300 ou 400 mm, ce qui était assez bizarre pour les gros plans. D'autant que j'utilisais une caméra Red Monstro avec de très gros capteurs. Nous avons été obligés d'allonger les focales. Cela s'est révélé avantageux lorsque nous tournions des plans larges des quatre personnages. Généralement ces plans sont filmés avec de courts foyers, ce qui donne l'étrange impression que la voiture est énorme pour la personne se trouvant sur la plage arrière comparativement à celle ou ceux qui se trouvent à l'avant. Le gros capteur nous permettait de filmer des plans très larges en 50 mm sans avoir ce défaut de perspective inhérent aux courts foyers.

► Ces contraintes de perspectives ont dû se présenter très tôt dans la préparation ?

Y.A. Oui cela s'est su très vite. Pour le tournage en studio nous disposions de deux voitures coupées en deux, l'une pour le travelling, l'autre pour essayer différents mouvements, plusieurs focales...

► Pour les scènes en extérieurs, vous vouliez rester dans le style nerveux que l'on peut trouver dans les polars « réalistes » ?

Y.A. Nous avons pas mal tourné en caméra à l'épaule tout en restant discrets dans la mesure où la caméra bouge peu. Mais cela s'est imposé davantage pour faciliter les plans séquences et les

mouvements à l'intérieur d'un décor. Nous sommes restés sur un même style, qu'on soit à l'intérieur ou à l'extérieur de la voiture. Il est très difficile de lutter contre l'imagerie de la police : l'uniforme sombre, la voiture bleue et blanche... On y associe des contrastes forts, des noirs profonds, autant de choses que je n'aime pas et contre lesquelles je lutte, en particulier sur *Police* qui est un film de nuit à très haut contraste. J'ai énormément diffusé, j'ai utilisé des trames et des diffuseurs sur les optiques pour quasiment tous les plans avec un contraste bas à chaque fois. Les scènes de commissariat par exemple ont été tournées dans des teintes un peu monochromes avec une légère désaturation.

On ne voulait pas que ce commissariat ressemble à n'importe quel autre. C'est une forme de décalage qu'Anne Fontaine souhaitait. Il y a une patte plus réaliste dans les scènes se déroulant chez les protagonistes ou dans les cafés. Nous sommes dans une réalité légèrement réappropriée en fonction des séquences. C'était peut-être absurde de prendre le contrepied visuellement d'une certaine forme de réalisme, mais c'est le parti que nous avons pris.

► Pourquoi avoir tourné en scope ?

Y.A. C'est un choix d'Anne Fontaine. Comme elle voulait le format panoramique je lui ai également montré des images en 2.35 sphérique. Elle a finalement opté pour l'anamorphique. Cela nous a permis de filmer des personnages espacés en plans serrés. L'anamorphose oblige à travailler avec des focales différentes puisqu'on les double. J'ai tourné avec la Red Monstro. J'ai toujours tourné en Red. Avant chaque film je fais des essais et je choisis la Red à chaque fois. Je trouve que la texture



des peaux est beaucoup plus intéressante avec la Red, même si les basses lumières sont beaucoup plus compliquées. Pour *Police*, j'ai essayé quatre caméras dont la Sony F65 pour finalement revenir sur la Red. J'ai tourné une seule fois avec une Alexa, c'était pour le film de Jean Becker, *Le Collier rouge*. Sur ce film-là il voulait une image très désaturée, granuleuse et donc du contraste. La Alexa était d'autant plus appropriée que Becker tournait avec deux caméras en croisé.

► Vous avez déjà tourné sous des formats plus « exotiques » ?

Y.A. Nous avons tourné *Marvin ou la belle éducation* en 1.55. Cela a permis de nous confronter à un format auquel les gens ne sont pas habitués. On ne cadre pas, on ne place pas les personnages de la même façon qu'en 1.85 par exemple. Le regard change selon le format. La notion d'espace n'est pas la même. Tout est parti de la trilogie de Bill Douglas tournée en 16 mm avec un format plutôt carré, les films traitaient eux aussi de l'enfance. Il y avait quelque chose de très juste dans ce format et que nous avons voulu rendre cohérent dans *Marvin ou la belle éducation*, notamment à travers la manière dont les personnages sont placés dans le cadre. Ce n'est pas une problématique que l'on rencontre au théâtre par exemple où le cadre est déterminé par la scène.

► Vous aviez des références pour *Police* ?

Y.A. Honnêtement non. Nous avons vu quelques films sur les migrants, mais rien qui ne nous ait vraiment influencés. On peut mettre tous les mots qu'on veut sur une image, mais au final le cinéma est quelque chose d'organique. Nous avons trop tendance à privilégier la pensée au détriment de la sensation. Il y a toujours quelque chose de faux dans l'interprétation d'une pensée après coup. On peut mentir avec les mots, pas avec les sensations.



© Photos : F comme Film Ciné@ Thibault Grabherr

Propos recueillis par Ilan Ferry

PROCESSUS DE CONCEPTION ET D'EXÉCUTION DES COSTUMES DANS LE CINÉMA FRANÇAIS ENTRE 1945 ET 1959 : INTERVIEW DE MYRIAM FOUILLET

Passionnée par la mode et le cinéma, Myriam Fouillet (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3/ IRCAV) en a fait les deux dominantes de son parcours académique. Désireuse de lier les deux, elle a consacré sa thèse au processus de conception et d'exécution des costumes dans le cinéma français entre 1945 et 1959. Une période charnière pour le cinéma français qui a connu de nombreux bouleversements notamment dans sa manière de concevoir les costumes. Elle nous explique pourquoi.

► Pourriez-vous nous parler de votre thèse ?

C'est une thèse que je mène à l'université Paris III sous la direction de François Thomas dans l'école doctorale Arts et Médias. Son objectif est d'étudier le processus de création des costumes pour le cinéma français entre 1945 et 1959. Ma thèse vise à retracer la genèse des tenues utilisées dans les films français de cette période, déterminer toutes les étapes successives de la chaîne opératoire menant à la création d'un ensemble de costumes, depuis la naissance d'une idée conceptuelle jusqu'à l'utilisation d'un objet matériel du tournage. J'essaie de prendre en compte les considérations pratiques liées aux paramètres techniques propres aux domaines de l'art textile, de la couture et du cinéma. À travers ce travail de recherche, j'étudie des métiers du cinéma spécifiques au costume tels qu'habilleuses, maquilleurs, coiffeurs ou encore celui de créateur de costumes, qui souvent a pour rôle de chapeauter les autres. Pour mieux comprendre les rouages de l'art collectif qu'est le cinéma, j'examine leurs interactions ainsi que leurs relations avec le réalisateur et les autres professionnels liés au son ou à l'image, comme le directeur de la photographie ou le décorateur. Je questionne la place de chacun dans les prises de décision ainsi que leurs parts de responsabilité dans l'esthétique des films ou encore leurs rapports avec les producteurs. Je m'interroge sur l'évolution de ces métiers, le contexte de création et les conditions de travail.

► Pourquoi cette période en particulier ?

Quand on travaille à partir d'archives il vaut mieux trouver une période précise, sinon le travail de re-



cherche est beaucoup trop large. J'ai choisi cette période car lorsque j'ai travaillé sur la carrière de Rosine Delamare (célèbre costumière française ayant notamment travaillé pour Jean Renoir, Julien Duvivier, Henri Verneuil, Alain Corneau entre 1942 et 1984/NDR) en master, j'ai découvert qu'il s'agissait pour elle de sa période la plus prolifique, celle qui correspondait à une sorte d'apogée pour les costumes dans le cinéma français. L'objectif de cette thèse est justement d'étudier cette notion d'apogée durant ce laps de temps, comprendre si ce ressenti est propre à Rosine Delamare ou si on le retrouve chez d'autres créateurs. J'ai décidé de démarrer par 1945 car durant la Seconde Guerre mondiale, les conditions de travail n'étaient pas du tout les mêmes qu'à l'accoutumée avec notamment un rationnement du textile et d'autres matériaux. Cette situation s'est peu à peu améliorée à partir de 1945. Selon Rosine Delamare, on dénote à partir de 1959 une forme de désintérêt pour des costumes, allant de pair avec l'affirmation de la Nouvelle Vague. Cela s'est traduit par une multiplication de films traitant de sujets plus contemporains et des budgets moindres sollicitant moins les créateurs.



► Qu'est-ce qui vous a donné envie de vous pencher sur ce sujet ?

Je m'y suis intéressée car enfant j'ai développé une réelle passion pour la mode et pour le cinéma. Arrivée en fin de licence, je me suis rendu compte qu'il existait peu d'ouvrages consacrés aux costumes de cinéma. C'était un sujet que je pouvais étudier puisque j'avais une double formation de cinéma à l'université et d'histoire de la mode et du costume à l'école du Louvre. J'ai commencé par rédiger quelques dossiers en fin de licence, puis mon projet sur Rosine Delamare a été validé pour mon master, j'ai ensuite rédigé un mémoire sur les vêtements dans le cinéma d'animation américain. Mon projet de thèse actuel a été accepté puisque ça reste un domaine peu étudié. Dès ma fin de licence et le début de mon master à l'université Paris VII, les enseignants ont beaucoup insisté sur le fait que toute recherche scientifique doit apporter de nouvelles connaissances, soit en adoptant un axe de recherche novateur soit en s'intéressant à un domaine sur lequel on a peu d'informations, ce qui est le cas de ma thèse. C'est mon amour pour la mode et le cinéma qui m'a amenée à étudier ce sujet pour ma thèse, mais également le fait que j'aime beaucoup les films de cette période, je les trouve beaux à voir, avec un réel soin apporté aux costumes. On sentait les équipes soucieuses d'apporter la plus belle image possible.

► Quelle est votre méthode de travail ?

Comme il s'agit d'un travail d'histoire technique je puise beaucoup dans des archives d'une grande diversité. Consulter les annuaires professionnels de l'époque m'a été d'une grande aide puisque cela m'a permis de savoir à partir de quelle date une personne était acceptée dans les annuaires professionnels, dans quelle catégorie, les évolutions de carrière éventuelles, les lieux où habitaient ces techniciens. On voit par exemple que durant cette période une partie des techniciens habitaient Nice car ils travaillaient régulièrement à la Victorine (célèbres studios de cinémas créés en 1919 à Nice/NDR). J'ai également pu consulter de nombreuses archives de production tels les devis qui sont des documents très intéressants car ils donnent une idée du budget accordé aux costumes. Les contrats, notamment ceux des acteurs, montraient que certains d'entre eux voulaient absolument être accompagnés de leurs habilleurs personnels. Les comptes de production permettent de connaître les dépenses réelles, les devis n'étant que des documents hypothétiques. Les notes de la script sont également très importantes car elles y détaillent les costumes pour des questions de raccord. J'ai également trouvé beaucoup d'informations dans les correspondances, listes de tenues, listes de techniciens,

feuilles de service, rapports de tournage ou encore les découpages techniques annotés. Pour ce qui est des archives plus « physiques » ou tangibles, les maquettes de costumes m'ont permis de voir comment les créateurs imaginaient les costumes avant leur conception. Ces documents, consultables à la Cinémathèque française par exemple, permettent de se faire une idée plus large du travail des costumiers sur certains films : les pistes qu'ils ont étudiées, la manière dont ils ont anticipé les assemblages des différents costumes à l'écran... On peut voir aussi sur les maquettes des échantillons de costumes. Il existe encore des costumes conservés, mais ils sont peu nombreux et principalement stockés dans des institutions comme les cinémathèques française et allemande. Gaumont en possède quelques-uns, ainsi que le Musée de la Chemiserie et de l'Élégance Masculine à Argenton-sur-Creuse. J'essaie d'observer ces costumes en détails afin de voir comment ils ont été fabriqués, à partir de quels matériaux, s'ils ont été marqués et s'ils ont continué à « vivre » après le film. Il faut avoir des bases en couture pour savoir comment analyser les costumes. Il ne reste plus beaucoup de costumes



▲ Rosine Delamare, *Les Grandes Manœuvres* : les sœurs Duverger reçoivent M. L., 1955, aquarelle, gouache sur papier, 50 x 32 cm.

© Anne-Marie Spitzer, coll. Cinémathèque française, Paris, D026-007

car, ces dernières années, beaucoup de stocks ont été vendus aux enchères. Les photographies de tournages sont aussi très intéressantes car elles permettent de mettre des visages sur des noms et inversement. Cela m'a également amenée à m'intéresser aux témoignages de ces travailleurs du costume en consultant des documents audiovisuels issus de l'INAthèque ou des reportages issus des journaux de l'époque.

► **Ce travail de recherche passe-t-il par le visionnage de films ?**

J'essaie de voir un maximum de films datant de l'après-guerre, surtout ceux pour lesquels je dispose d'archives ; cela me permet de voir ce qui a pu changer, mais n'est pas forcément répertorié dans les archives. Par comparaison avec les pièces conservées, on peut noter également les modifications qu'ont subi les costumes lorsqu'ils ont été utilisés pour d'autres spectacles ou films.

► **Avez-vous noté beaucoup de correspondances entre le cinéma et le théâtre durant l'après-guerre ?**

Généralement à cette époque les créateurs de costumes de cinéma travaillaient aussi pour le théâtre, le ballet ou l'opéra. Petit à petit, on a vu ces créateurs travailler également pour la télévision à partir des années 60. L'habitude de créer des maquettes de costumes est directement issue de la scène puisqu'au XIX^e siècle, les créateurs de costumes de ballets et d'opéra faisaient des maquettes de costume. On voit un véritable héritage des arts du spectacle.

► **Qu'aimeriez-vous apporter avec cette thèse ?**

Plus de considérations en France pour certains métiers techniques moins connus. Dans le domaine du costume, les créateurs ont quand même une certaine reconnaissance, que ce soit aux Césars ou aux Oscars, ce qui n'est pas le cas pour les métiers de costumier réalisateur, de maquilleur, de coiffeur, d'habilleuse. J'espère que ce travail permettra de



▲ Rosine Delamare, *Les Grandes Manœuvres*, 1955, aquarelle, gouache sur papier, 50 x 32 cm.
© Anne-Marie Spitzer, coll. Cinémathèque française, Paris, D026-006

cerner la place de ces métiers et leur importance sur un tournage ou dans sa préparation. J'aimerais les mettre en lumière et montrer comment ils s'imbriquent avec les autres corps de métiers sur un tournage. Le cinéma est un art collectif qui nécessite des échanges constants.

► **Pourriez-vous nous citer un film particulièrement représentatif de votre travail ?**

Je n'ai pas encore le recul nécessaire pour répondre à cette question. Les archives étant peu nombreuses, je m'intéresse à un maximum de films pour éviter de passer à côté d'une archive intéressante. Si je devais citer un film, je dirais que l'exemple le plus marquant pour moi reste *Les Grandes Manœuvres* de René Clair, dans lequel les costumes, les décors, la musique, les dialogues, la direction d'acteurs (peut-être même plus que la lumière) sont très bien travaillés. Dans les années 50, on dénotait une vraie volonté des professionnels d'offrir l'image la plus qualitative possible. Beaucoup de films étaient tournés en studios, ce qui permettait d'avoir la maîtrise d'un certain nombre de paramètres et donc d'obtenir le résultat le plus abouti et fidèle possible.

Propos recueillis par Ilan Ferry

QUELLE PLACE POUR LES ARCHIVES AUDIOVISUELLES ?

Indispensables pour les chercheurs, les documents de travail entourant la production d'oeuvres cinématographiques ou audiovisuelles sont pourtant encore rarement considérés comme des archives par les professionnels du domaine. Entre les inquiétudes juridiques, légitimes, la peur de dévoiler des secrets ou encore la perte de ces documents, régulièrement jetés faute de place à l'issue de la fabrication, les archives sont souvent parcellaires, voire inexistantes dans certaines périodes du cinéma, au grand regret des sociologues, historiens ou économistes qui travaillent sur le sujet. Alors que les métiers et les techniques du cinéma et de l'audiovisuel intéressent de plus en plus la recherche, comment et pourquoi déposer ses archives aujourd'hui ? La sociologue Gwenaële Rot, Laurent Mannoni, de la Cinémathèque française et Alain Carou du département audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France reviennent sur l'importance de la conservation de ces documents, à l'ère de l'évanescence numérique...

TOUT EST INTÉRESSANT DANS L'ARCHIVE

Entretien avec GWENAËLE ROT, sociologue

► Pourquoi avoir choisi de travailler sur les métiers du cinéma ?

GWENAËLE ROT. Je me suis intéressée aux métiers du cinéma en tant que sociologue du travail, parce que dans le cinéma, on est en présence d'une organisation par projets, éphémère, qui est un peu aux antipodes de ce que l'on peut trouver dans d'autres types d'activités productives. Donc ce qui m'intéresse est de comprendre en quoi consistait le travail dans ce type d'organisation, centrée autour de la fabrication d'un prototype.

► Comment s'est passé le premier travail sur les scripts ?

G.R. Évidemment, dans l'activité des scriptes, qui sont un peu le bras droit discret des cinéastes, il y a une dimension écrite qui est très importante. Je me suis rendu compte que pour comprendre leur travail, il fallait aussi comprendre la manière dont elles faisaient usage de leurs écrits, en quoi consistait ce fameux « scénario annoté », dans quelle mesure cela faisait partie de leur outil majeur de travail... Cela m'a motivée à aller regarder des scénarios, par



exemple ceux conservés à la Cinémathèque. Puis au cours des entretiens, je pouvais m'appuyer sur les scénarios sur lesquels elles avaient travaillé. Parfois, les scriptes elles-mêmes s'arrêtaient sur une scène qui leur semblait importante en prenant le scénario en main, parfois je remarquais un schéma, un dessin de déplacement de matériel et je lui demandais de m'expliquer la scène à partir de ce schéma. L'archive possède cette fonction de réactivation de la mémoire et autorise alors des retours beaucoup plus précis sur les expériences de tournage.

► Dans ce travail, l'archive permettait alors de croiser les sources ?

G.R. C'est en mettant bout à bout l'ensemble des pièces qu'on peut véritablement incarner l'activité et en saisir sa complexité. Le scénario annoté, les photographies, les documents annexes... C'est un ensemble qui dit beaucoup de choses sur leur activité et les liens qu'elles tissent avec l'ensemble des membres de l'équipe. L'usage de ces archives évite de se contenter finalement de ce que peut dire une parole dans le cadre d'un entretien.

► L'archive professionnelle est-elle, dans ce cadre, mobilisée au départ de l'enquête puis tout au long du travail de terrain ?

G.R. L'archive ici est tout à fait essentielle ! C'est la raison pour laquelle il serait bien que la démarche de dépôt de documents à la Cinémathèque faite par les scriptes soit systématisée par d'autres corps de métiers. Car chaque corps de métiers possède ses carnets de notes, ses documents préparatoires, ses photos, qui peuvent sembler anecdotiques mais qui, croisés avec d'autres sources, viennent enrichir

la connaissance que l'on peut avoir des métiers. Le problème qui peut se poser est que souvent, on va choisir de conserver des documents de films réalisés par des réalisateurs très connus, mais ce qui est important est de pouvoir garder des archives de tous types de films afin de documenter ce qu'est le cinéma aujourd'hui, dans sa diversité. Il n'y a aucune raison pour qu'on façonne a priori des hiérarchies sur ce qu'il convient de conserver ou pas. Il faudrait que tous les corps techniques finalement se disent que ce qu'ils ont sous la main peut servir à la connaissance et, d'une certaine manière aussi, à la valorisation de leur métier.

► **N'y a-t-il pas malgré tout des résistances parfois à déposer ses archives au sein d'une institution ?**

G.R. Il ne faut pas oublier que dans l'archive, il y a toujours une dimension intime, et on peut comprendre aussi la réticence à livrer les dessous d'une activité qu'on n'a pas forcément envie de dévoiler complètement. Et c'est normal ; en tant que chercheur, il faut aussi accepter qu'un producteur d'archive trie, fasse des choix et c'est parce qu'il y a des choix que des archives peuvent être communiquées plus facilement ! On ne peut pas tout rendre transparent sur sa vie professionnelle. Mais il est important qu'il y ait des réflexes au moins de conserver quelques indices, à charge ensuite au chercheur de composer avec ce qui est disponible et de mener l'enquête en croisant les sources, nécessairement incomplètes. Mais si on pouvait avoir déjà des éléments pour poser des jalons pour suivre la trace des activités cinématographiques, ce serait vraiment bien !

► **Comment savoir, en tant que professionnel, ce qui peut être utile à des chercheurs ?**

G.R. Ce qui est considéré comme négligeable pour les professionnels peut être d'une importance très grande pour les chercheurs qui veulent comprendre des métiers, qui évoluent énormément aujourd'hui. Il ne faut pas trop trier a priori, ce sera aux chercheurs éventuellement de faire le tri en fonction des questions de recherches qu'ils peuvent aborder. Par exemple, un chercheur qui étudie l'évolution de l'usage de certaines techniques ne sera pas attentif aux mêmes données livrées par les archives qu'un autre qui essaye de comprendre les formes de coordination et de division du travail sur un plateau de tournage. Des archives pourront être très utiles à l'un, et pas à l'autre, ou être analysées différemment.

► **Avec la numérisation des outils, est-ce que le travail avec des archives devient plus compliqué ?**

G.R. J'ai travaillé notamment sur les repéreurs de cinéma. Certains m'ont montré des archives papier, et d'autres m'ont montré leurs bases de

© Photo : Jean-Yves Le Gouill



▲ Studio de numérisation des supports vidéo anciens et de restauration numérique, sur le site du Centre technique de la BnF (Bussy-Saint-Georges).

données numériques professionnelles au cours d'entretiens. J'ai pu les interroger sur leurs fichiers, à partir de ce qu'ils avaient sur leurs disques durs, mais bien évidemment, ils ne me les ont pas donnés, et je ne leur ai pas demandé non plus ! Ce genre d'archives, ce sont des données pour lesquelles il y a un enjeu de conservation pour assurer leur expertise professionnelle car elles restent mobilisables dans une activité présente. Il pourrait y avoir un risque à les diffuser, parce que tout le monde pourrait s'en saisir et se réapproprier des données qui ont été acquises de longue haleine. De même, lors d'entretiens, certaines personnes me lisaient des mails qu'ils avaient envoyés. Avant on s'écrivait des lettres, maintenant, on s'envoie des courriels, et il y a donc un enjeu à pouvoir conserver ces correspondances, quitte à imprimer les mails, parce que je suis persuadée que la trace papier est plus sécurisée que la trace numérique ! Ces échanges de mails professionnels révèlent finalement les liens qui peuvent se tisser entre un ingénieur du son, un chef op, un réalisateur... Pour préparer, des centaines de mails sont échangés : ça aussi, c'est de l'archive !

► **Y a-t-il des documents qui semblent plus difficiles à consulter que d'autres ?**

G.R. Il y a des documents qui seraient très intéressants à consulter, ce sont les données de production, avec le détail des dépenses par poste... Tout ce qui relève des documents comptables reste encore très sensible. Il faudrait cependant inviter les productions à déposer la comptabilité des films, c'est aussi l'économie du cinéma, pour avoir plus de détails que dans les rapports donnés au CNC. Certaines maisons de production le font, on peut trouver des données sur des films tournés il

ya plus de vingt ou trente ans, mais ce serait bien que, de manière plus systématique, ce ne soit pas jeté à la poubelle ! Ce serait bien par exemple que les chefs décorateurs communiquent les documents utilisés pour construire un devis pour la décoration. Si j'avais un appel à faire, c'est de dire aux techniciens que leur matière engrangée est intéressante et qu'elle peut aider à faire connaître les métiers du cinéma et leur évolution ; donc ne jetons plus les choses ! Déposons-les aux organismes chargés de les recevoir, à condition que ceux-ci les acceptent... Il y a aussi un enjeu à ce que les lieux susceptibles de récupérer les archives puissent être en mesure de le faire effectivement, par exemple avec les éléments de décor qui posent des questions de stockage et de conservation évidentes ! L'enjeu n'est pas uniquement du côté des professionnels, mais aussi du côté des organismes qui collectent et mettent à disposition les archives...

CONSERVER ET VALORISER

Entretien avec LAURENT MANNONI, directeur scientifique du patrimoine de la Cinémathèque française, directeur du Conservatoire des techniques

► **Quelles sont les missions principales de la Cinémathèque française ?**

LAURENT MANNONI. L'une des grandes missions de la Cinémathèque, historiquement, est bien sûr la conservation des films. Mais dès le début, et cela a constitué un petit peu l'originalité de cette maison, elle a aussi privilégié ce qu'on appelle de façon très laide le « non film », soit tous les documents relatifs à la fabrication d'un film, et qui s'avère aujourd'hui extrêmement important pour les chercheurs, les techniciens, les historiens, les réalisateurs de documentaires, les commissaires d'exposition...

► **Est-ce le cas en particulier avec les fonds des décorateurs qui comportent des éléments très différents ?**

L.M. Dans ce fonds effectivement, se trouvent par exemple des dessins, classés par nom de décorateurs dans nos fonds, dont certains très anciens, chez Pathé, Méliès, jusqu'à nos jours. Ça peut être des esquisses, des maquettes en volume, des éléments de décor ou des objets qui ont servi dans des films. Certaines de ces maquettes sont considérées maintenant comme des œuvres d'art : les dessins de Meerson, Trauner ou tous ceux de l'école du cinéma allemand, dont on a un fonds absolument incroyable. Ces pièces magnifiques, uniques,

essentielles, possèdent des qualités artistiques et en même temps sont chargées de sens du point de vue de l'histoire des techniques.

► **L'intérêt pour l'histoire des techniques semble vraiment s'être déployé ces dernières années à la Cinémathèque...**

L.M. Au fil des ans, la Cinémathèque a collecté énormément de matériel, avec une collection de 6 000 machines, anciennes et modernes, des plus anciennes origines jusqu'à nos jours avec les caméras et projecteurs numériques. Cette collection est dans le catalogue, et disponible en ligne via 5 000 fiches sur le site cinéressources¹. Au sein de cette collection on a aussi une vaste documentation liée à la technique, tels des modes d'emploi, des brevets d'invention, des photos, des publicités, de la correspondance... autour des grands et petits inventeurs du cinéma, mais aussi autour des procédés, comme la Vistavision ou le Technicolor. Cette archive est ouverte sur rendez-vous, consultable sur place uniquement pour le moment, et elle est peut-être un peu plus confidentielle car elle a été créée assez récemment, il y a une vingtaine d'années seulement. Mais c'est un fonds qui ne cesse d'être augmenté au fur et à mesure des donations ou des trouvailles.

► **Justement, comment, en tant que professionnel du cinéma, donner ses archives à la Cinémathèque ?**

L.M. À travers le site de la Cinémathèque, il y a une section dédiée pour la proposition de don, c'est donc très facile. Ces propositions sont ensuite observées par nos différents conservateurs et directeurs de collection pour voir si ça peut être intéressant pour nous. Mais en général, tous les dons de professionnels, de techniciens sont très appréciés à la Cinémathèque, car ce sont souvent des archives uniques, liées à la fabrication d'un film : pour nous, ce sont des pépites ! On reçoit parfois des caisses ou des camions entiers d'archives, qui sont donc traitées au fil des ans. On a une équipe de documentalistes et de cataloguistes qui s'occupent tous les jours de référencer, de cataloguer, d'archiver les documents et, au fur et à mesure, de les numériser.

► **Qu'est-ce qui fait « archive » de ce point de vue ? Faut-il privilégier certains documents ou certains films dans ce type de donation ?**

L.M. Il n'y a pas d'échelle de valeur dans ce qu'on accepte ! Certains films jugés mineurs des années 1930 ou 1940 sont passionnants à étudier pour de multiples raisons, historiques, sociologiques, techniques... On accepte tout, la Cinémathèque a une

1. http://www.cinereources.net/recherche_f.php

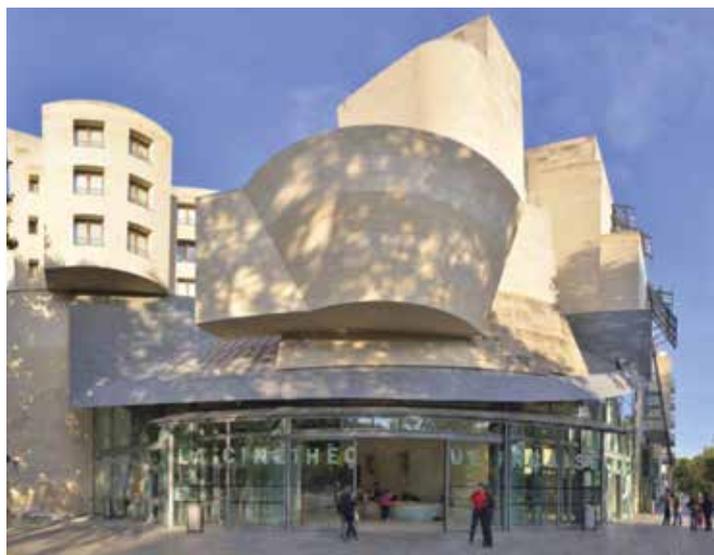
vraie tendance à aimer les films un peu secrets, un peu inconnus, voire les films de série B... Le moindre document, sur des films « mineurs », peut être très intéressant. Évidemment, on est aussi très heureux de recevoir des documents de prestige sur des « grands classiques », mais c'est plus rare. Le souci est que l'industrie produit et qu'elle est surtout tournée vers le futur. Pour les techniciens, c'est leur travail, ils ne voient pas toujours l'intérêt à conserver des documents qui ne lui semblent pas forcément importants. On a ainsi perdu beaucoup de choses, des archives incroyables ont été jetées parce que le propriétaire n'avait pas le sentiment que c'était important pour l'histoire...

► **Faut-il attendre la fin de sa carrière pour déposer des éléments, ou peut-on le faire « avant » ?**

L.M. L'idéal pour nous, c'est d'avoir une sorte de partenariat avec le technicien ou le réalisateur de façon qu'il puisse nous déposer au fur et à mesure de sa carrière les principales archives des films en question. Cela nous arrive avec certains réalisateurs, c'est un peu plus rare avec les techniciens, qui souvent à un moment donné décident de faire le vide et de nous donner l'ensemble, mais l'idéal est de récupérer peu à peu les choses, quand le film est fini ou quelques années après. Car il y a pas mal de documents qui méritent explication et quand on peut les expliquer par la voix même de leurs donateurs ou de leurs créateurs, ça prend une toute autre dimension. On a par exemple des plans de directions de caméra dans des décors faits par des directeurs de photo, c'est magnifique mais parfois, le codage est tellement réservé à son auteur que ce n'est pas facile à comprendre sans explication...

► **Les associations de professionnels sont aussi des partenaires privilégiés dans cette collecte d'éléments...**

L.M. On essaie d'avoir le plus possible de liens avec la corporation, mais ce n'est pas évident parfois parce qu'ils ne pensent pas forcément à nous. On a des liens avec plusieurs corporations, par exemple actuellement, avec l'association des assistants réalisateurs qui s'est rapprochée d'elle-même de nous, d'une part pour essayer de promouvoir leur propre travail mais aussi pour alerter leurs membres sur le rôle que la Cinémathèque peut jouer pour conserver leurs archives. C'est vrai qu'il y a certaines corporations avec lesquelles on a pour le moment très peu de liens, par exemple les preneurs de son, on a très peu de choses ; mais a priori, eux-mêmes n'ont pas forcément beaucoup d'éléments, s'appuyant sur des documents plus volatiles que sur des plans, des affiches... Autre exemple, avec l'appui des Scriptes Associés (LSA), on a aujourd'hui des archives de scriptes, qui sont très régulièrement augmentées. Ce fonds comporte des documents uniques, des scénarios, des polaroids, des fragments de films, des



annotations, des dessins, c'est un trésor fabuleux ! On a d'ailleurs fait une petite exposition sur le sujet il y a quelques années.

► **Rencontrez-vous des problèmes de droits concernant les éléments déposés ?**

L.M. On est hyper rigoureux sur les droits : si on accueille un document, si on le numérise, si un chercheur désire le reproduire, il doit impérativement avoir l'accord de l'ayant droit avant qu'on ne puisse lui en fournir une copie. C'est impératif chez nous, cela touche par exemple énormément les photographes de plateau, qui nous ont fait confiance au fil des ans, qui ont déposé tout un fonds et ont exigé à juste titre ce type de condition. Il y a aussi certaines maisons qui récupèrent pour leurs propres archives les éléments liés à leurs productions, comme Pathé ou Gaumont qui ont créé en quelque sorte leur propre lieu de conservation, et qui surveillent donc naturellement l'évolution de ce type de document.

► **La collecte d'éléments numériques est-elle plus simple à organiser ?**

L.M. On est bien sûr équipés pour recevoir des documents numériques et c'est à nous de solliciter les réalisateurs, les techniciens pour qu'ils confient aussi leurs archives numériques qu'on est en mesure de conserver et surtout de pérenniser dans le temps. Car les supports sont très volatiles. Ces archives, par inadvertance ou par problème technique, peuvent disparaître beaucoup plus facilement qu'un scénario ou un document papier, et ça va très vite ! On nous dit souvent que certaines choses sont dans des ordinateurs qui ont cassé, que ça n'a pas été récupéré... C'est un problème énorme pour les futurs chercheurs et historiens, si on n'agit pas vraiment intensément sur ce point, il risque d'y avoir un trou noir en termes d'archives sur la période qui débute à partir des années 2000. Déjà que certains techniciens avaient du mal à

penser que les documents papier pouvaient être intéressants pour la postérité, le fait que ce soit en numérique, dans un disque dur, nous a encore fait gravir une marche dans la difficulté de signifier auprès des techniciens et des réalisateurs que c'est intéressant pour nous !

► Comment vivent les documents ainsi récoltés ?

L.M. Les documents déposés servent, au fond, à continuer la promotion du film d'une façon ou d'une autre, même après son exploitation. Le film continue à vivre avec ces documents, à travers des études, des articles, des livres, des recherches, mais aussi des éditions de DVD, de Blu-ray, des documentaires, et aussi naturellement par les expositions. Déposer ses documents à la Cinémathèque, ce n'est pas seulement préserver une mémoire, c'est aussi continuer à valoriser tout le travail qui a été fait sur une production et faire en sorte que ce film ne soit pas oublié. La Cinémathèque doit naturellement valoriser ses fonds et les montrer, et donc faire en sorte que ce ne soit pas enterré dans les réserves : on a une mission de collecte, de catalogage, de restauration, de numérisation et de valorisation. On a aussi une mission de passation des savoirs, c'est pour cela que c'est très important pour nous d'organiser des conférences, des rencontres, des tables rondes, de faire parler les praticiens de manière qu'on puisse aussi éclairer les documents en question. On a besoin plus que jamais en France de continuer ce travail de collecte parce que c'est fragile et précieux ! Aujourd'hui, les chercheurs comme le grand public manifestent de plus en plus d'intérêt pour les métiers et les techniques du cinéma, que seuls ces éléments nous permettent de renseigner et d'éclairer.

TOUTES LES IMAGES DU MONDE – OU PRESQUE

Entretien avec ALAIN CAROU, chef du service des collections vidéo, Bibliothèque nationale de France

► Quelle est l'origine de la collection vidéo ?

ALAIN CAROU. La collection vidéo de la BNF date de la création du dépôt légal du cinéma et de la vidéo en France à partir de 1975. Par cet acte, l'État commence à affirmer une démarche systématique de collecte des images animées diffusées sur le territoire français, comme il le fait depuis des siècles pour l'imprimé. Le dépôt légal se répartit entre le CNC, qui s'occupe des films de cinéma, et la BNF qui collecte les « vidéogrammes », autrement dit toute image animée enregistrée sur des formats

électroniques, à l'époque sur bande magnétique. Il y a donc une parfaite complémentarité entre les deux institutions, auxquelles se rajoute évidemment l'INA pour la télévision (depuis 1992), de manière que toutes les images animées exposées à un public en France puissent être conservées de façon pérenne quel que soit le mode de diffusion. Le programme du dépôt légal de 1975 est donc très ambitieux car il concerne les images professionnelles comme non professionnelles, avec tous les modes de diffusion possibles et imaginables, dès lors que cela sort du cercle de famille, et que ce contenu a un statut d'« œuvre » ou pas.

► Le numérique n'a-t-il pas un peu changé la répartition des attributions ici ?

A.C. Il est vrai que le distingo entre vidéo ou plutôt audiovisuel et cinéma, entre petit et grand écran, qui était la grande distinction de base entre notre domaine et celui du CNC et des cinémathèques, s'est largement estompé avec le numérique. C'est la raison pour laquelle on travaille de plus en plus avec le CNC, notamment à travers le projet MISAOA (Mutualisation et Innovation pour la Sauvegarde et l'Accès aux Œuvres Audiovisuelles) qui vise à créer un guichet commun, une entrée unique pour le dépôt numérique à destination du CNC et de la BNF afin de simplifier le dispositif, de le rendre lisible, moderne et fluide. Cela permet aussi de déployer le dépôt légal de la VàD et des plateformes, ce qui fait partie de nos nouveaux champs de collecte.

► Comment se passe le dépôt légal d'une œuvre en vidéo ?

A.C. Une grande partie de notre activité consiste à obtenir que les œuvres soient déposées, sachant qu'il y a légalement une obligation, mais tout le monde n'a pas conscience de cette obligation,





© Photo : Michel Jaffrennou

▲ *Pierre et le loup*, de Michel Jaffrennou (1995), dessins préparatoires. BnF (département de l'Audiovisuel), fonds Michel Jaffrennou.

ni des services que le dépôt légal peut rendre à tout le monde... Une fois qu'on a le dépôt, on a ensuite le traitement documentaire, afin de faire en sorte que ces images soient signalées dans un catalogue consultable en ligne, ce qui implique un référencement précis et une description correcte des images. Il y a ensuite la possibilité pour tout chercheur d'y avoir accès sur place et de pouvoir le consulter.

► **Une œuvre déposée au titre du dépôt légal peut-elle être récupérée par la suite ?**

A.C. Le dépôt légal ayant plus de quarante ans d'histoire, il arrive de plus en plus souvent qu'on se tourne vers nous parce qu'on a perdu trace de toute autre copie, à part celle qui est conservée au dépôt légal, compte tenu de la fragilité des sociétés de production aussi bien que de celle des supports. Faire ressortir les images n'est donc pas du tout impossible, mais c'est à chaque fois compliqué parce qu'il n'y a aucune cession de droit avec le dépôt légal, il faut obligatoirement retrouver tous les ayants droit.

► **Comment la collection vidéo s'est-elle élargie ces dernières années ?**

A.C. Depuis une quinzaine d'années, on a aussi développé une activité très importante de collecte de fonds d'archives et de dépôt volontaire de

masters des œuvres. Par exemple, quand il y a faillite d'une société de production qui conserve des masters en vidéo ou en numérique, c'est le cas en particulier dans le domaine du documentaire, il y a un très fort risque de disparition pure et simple des originaux. On a mis en place un dispositif de sauvegarde de ces fonds pour éviter leur disparition. On est aussi contacté par des sociétés qui ont plusieurs dizaines d'années d'existence, dont les dirigeants souhaitent mettre leurs éléments à l'abri chez nous. On possède donc au final des archives qui viennent de créateurs, de vidéastes, de documentaristes, de chercheurs utilisant les outils audiovisuels, de collaborateurs techniques... qui nous déposent des rushes, des éléments préparatoires, tout ce qui fait des archives de la création de l'expression audiovisuelle. En conservant les éléments de référence des œuvres, en collectant des archives, on couvre aujourd'hui un éventail d'activités qui est celui d'une cinémathèque, mais en matière de vidéo et de numérique.

► **Comment se passe justement le dépôt d'archives de professionnels de l'audiovisuel ?**

A.C. Le donateur potentiel nous contacte pour qu'on puisse d'abord voir si on est preneur et si cela nous intéresse. On est ici dans un principe de dépôt volontaire, la volonté doit exister de part et d'autre, de celui qui veut nous donner et de nous

qui ne pouvons hélas pas tout prendre. En réalité, on donne suite à une très grande majorité de ces propositions. Le tout est ensuite cadré par une convention de dépôt, qui vise à définir les conditions dans lesquelles cela va se passer, les délais, les formats, les éventuelles contreparties...

► Prenons un exemple assez récent, quel traitement ont reçu les différents éléments déposés par Michel Jaffrennou ?

A.C. Michel Jaffrennou a fait don à la BnF d'un grand nombre de ses archives audiovisuelles, mais aussi de ses archives papier, parmi lesquelles d'extraordinaires storyboards. Elles ont été numérisées, cataloguées, et pour une grande partie d'entre elles mises en ligne sur la bibliothèque numérique Gallica, parce que Michel Jaffrennou a voulu que ce soit accessible à tous à l'extérieur. Puis il y a eu une exposition, ce qui n'est évidemment pas le cas de tous les fonds entrant à la BnF, la modalité exposition n'étant pas forcément celle qui se prête le mieux à la valorisation de collections audiovisuelles ! Il est parfois préférable d'organiser des projections, que ce soit dans nos locaux ou en externe. On travaille d'ailleurs de plus en plus dans ce sens, par exemple avec la Cinémathèque du documentaire ou avec d'autres institutions pour programmer des séances en dehors de nos murs.

► Il y a aussi de nombreux rushes actuellement conservés à la BnF, quels types de rushes sont-ils concernés par cette conservation ?

A.C. Pour ce qui est des rushes, il est évident qu'aucune structure n'a les moyens de tout sauvegarder. Cela n'a d'ailleurs pas forcément un intérêt évident, même si on ne peut jamais exclure de trouver un chercheur qui sera intéressé par tel ou tel rush ! Nos moyens sont loin d'être sans limites, donc on a une ligne de conduite générale qui est de dire que les rushes intéressants sont ceux qui documentent une personnalité ou un événement historique qui a été peu filmé par ailleurs, sur lesquels on a peu d'éléments, ou qui l'est de manière beaucoup plus approfondie que ce qu'on connaît par ailleurs. Le même principe peut s'appliquer à des captations de spectacles, et des archives relatives à la création artistique. Une fois qu'on a énoncé ces trois types, ce n'est pas pour autant qu'on évacue sans examen ce qui n'entre pas dans ces catégories.

► Comment se prend alors la décision de conserver des rushes en dehors de ces trois catégories ?

A.C. Les personnes qui arrivent spontanément à la BnF nous proposent souvent des images auxquelles ils accordent de la valeur, et ils arrivent à nous faire partager leur sentiment qu'il faut que ces éléments soient conservés. Par exemple ré-

cemment, nous avons eu un dépôt d'images tournées au moment de la démolition des studios des Buttes Chaumont. Leur auteur habitait en face, il a filmé jour après jour cette démolition. Il vient de se décider, après avoir gardé ces images chez lui plusieurs années, à nous les confier pour qu'on les numérise, sachant qu'il en fera peut-être quelque chose lui-même par la suite. Ici, on a un témoignage visuel de la démolition de ces bâtiments, qui est probablement quelque chose d'intéressant. Je dis « probablement » parce que, ces documents vidéo anciens, on se garde bien de les consulter avant de les avoir numérisés, de crainte de les abîmer avant de les avoir sauvés ! Nous sommes souvent conduits à accepter un don principalement sur la foi de notre échange avec le donateur et on entre ensuite directement ces supports en numérisation. Une fois qu'on les a numérisés, on prend alors la pleine mesure de ce qu'on a décidé de faire entrer. Car tous les supports que l'on reçoit sont systématiquement numérisés, ce qui fait autour d'une dizaine de milliers de supports par an. Nous sommes capables de relire à peu près tous les formats vidéo qui ont été utilisés en France à un moment donné.

► Un dépôt avec des éléments numériques est-il plus simple alors ?

A.C. Traiter des disques durs, nous savons faire. Il y a une filière d'entrée et de traitements de fichiers numériques qui tourne depuis douze ans. Mais le problème est de faire en sorte qu'on nous amène des disques durs déjà triés, au minimum classés, car on ne peut pas prendre d'archives « en vrac », dont le classement ne parle qu'à celui qui l'a réalisé, d'autant plus quand ce sont des maquettes, des essais... Il faut qu'on puisse identifier ce que c'est, où cela se situe dans le processus de production, pour qu'on puisse les traiter en tant que fonds d'archives, c'est-à-dire un corps organique où les éléments font sens les uns par rapport aux autres, et pas forcément tout seuls. L'autre problème majeur, c'est la fragilité du numérique tant qu'il reste conservé de manière précaire, chez des particuliers. C'était déjà un peu le cas de la vidéo auparavant mais, avec le numérique natif, l'archive risque de disparaître avant d'être devenue une matière suffisamment « refroidie » pour qu'on puisse envisager de la regarder comme du patrimoine, y compris les ratages, les essais, comme les écrivains qui ont déposé leurs brouillons, contenant aussi les premiers essais et idées abandonnés. Cela nécessite sûrement que de l'eau soit passée sous les ponts ; mais avec la fragilité des supports sur lesquels c'est inscrit, s'il n'y a pas de « rafraîchissement » régulier, les risques sont importants qu'il n'en reste rien...

Propos recueillis par Réjane Hamus-Vallée

LA SPATIALISATION DU SON AU CINÉMA

PARTIE 1

Il est clair qu'aujourd'hui le son immersif (son en 3D) révolutionne le secteur de l'audio en portant l'expérience émotionnelle et perceptive à un haut niveau de perfection, dans la musique, les films, les jeux vidéo, les événements, la scénographie... La CST vous propose donc un dossier en plusieurs parties afin de faire le point sur les techniques utilisées pour le son multicanal.

DU PHONOGRAPHE AU SON SUR PELLICULE

Du film accompagné au piano, et de la machine à bruits au phonographe synchronisé, que de chemin parcouru ! Les origines du son au cinéma se confondent avec les inventions de l'enregistrement sonore depuis 1870, avec successivement le phonographe de Charles Cros, celle du phonographe à cylindre d'Edison et du Gramophone de Berliner. En 1900, Léon Gaumont propose un système appelé Chronophone basé sur la projection d'un film 35 mm avec un disque synchronisé dont le cinéma sonore va s'emparer avec le procédé Vitaphone exploité par Warner dans le film *Le Chanteur de jazz* en 1927 à New York. Ce film d'Alan Crosland fonctionnait avec des disques Vitaphone synchronisés. Très vite, en 1930, pour des raisons techniques et commerciales, les firmes américaines adoptent le son enregistré photographiquement, directement sur la pellicule. C'est le film sonore 35 mm normalisé avec sa piste étroite photographique placée entre les perforations et le bord du film. Il deviendra le standard mondial jusqu'à la fin de vie de la pellicule !

DU SON MONO AU SON SPATIALISÉ

Au début, le film 35 mm ne comportait qu'une seule piste sonore et était diffusé par un seul haut-parleur placé derrière l'écran de projection. Plusieurs expériences de spatialisation furent tentées. En 1932, c'est Abel Gance qui associe le son enregistré sur pellicule à un orchestre placé dans la salle de projection pour la version sonore de son film *Napoléon* sur triple écran. En 1940, ce sont les Ingénieurs de Disney qui proposent un système multicanal pour le film *Fantasia*.



Ce sera le premier film commercial sorti avec plusieurs pistes sonores. Il comportait cinq canaux (à l'avant gauche, centre, droite et pour le « surround » gauche et droite arrière en fond de salle) l'ensemble étant élaboré à partir de trois canaux de production (gauche, centre, droite). Il est à la base du format 5.1, puis du 7.1. En 1952, le Cinéma apparaît en reprenant l'idée d'Abel Gance, celle de l'utilisation d'un triple écran « extra large » doté d'une courbure de 146°. Cette image panoramique est alors accompagnée d'un son multicanal diffusé sur sept canaux pour envelopper littéralement le spectateur.



L'AUDIO-NUMÉRIQUE SUR FILM

L'idée de numériser le son sur la piste photographique va révolutionner les procédés de reproduction multicanal avec la diffusion sonore en salle de trois à cinq canaux avant et deux canaux d'ambiance arrière, plus un canal spécifique de renfort des basses. Kodak, qui a conçu un système, le CDS, laissera finalement le champ libre à Dolby et DTS. Ils vont développer leurs propres procédés, notamment des systèmes multicanaux et immersifs. En effet, l'espace sonore horizontal des systèmes précédents se trouvent amputés du son vertical, d'où l'idée d'une nouvelle dimension, pour le spatialiser !

LES TECHNIQUES DE SPATIALISATION

Les techniques de spatialisation peuvent se classer en quatre groupes spécifiques : la stéréophonie, base du son multicanal, la WFS (wave field synthesis), les systèmes ambisoniques et les techniques binaurales, d'où la naissance de nouveaux formats audio.

► Les formats multicanaux

Le son multicanal englobe une certaine quantité de formats qui se définissent par le nombre de pistes et le nombre de canaux ou voies de reproduction (HP ou famille de HP) et leur position. Le format multicanal se définit par le procédé de codage utilisé pour un type d'installation sonore spatialisée. On distingue le son surround et le son 3D.



© Photo : IMAX



© Photo : Warnerbros

L'année suivante, le Cinemascope se développe pour offrir une image panoramique et un son spatialisé sur quatre canaux (trois avant et un son arrière d'ambiance). Le son est alors enregistré sur des pistes magnétiques déposées sur la pellicule, procédé qui, certes, améliore la qualité sonore par rapport à celle de la piste photographique, mais qui est beaucoup plus coûteux et fragile. Pourtant dès 1954, le format de film 70 mm, avec son magnétique diffusé sur six canaux, se développe pour améliorer le confort visuel et d'écoute. Citons d'autres tentatives comme le Todd AO qui, avec ses cinq enceintes à l'avant, devient le précurseur des formats 7.1. En 1970, on assiste au développement de l'Imax (Image Maximum) qui va se décliner en Imaxdome et Imax 3D. En 1977, Ray Dolby propose un système de spatialisation quadriphonique à partir de copies 35 mm à piste photographique. C'est le Dolby stéréo qui va s'imposer dans le monde pour sa facilité d'exploitation grâce à la réduction de bruit Dolby. C'est le film *A Star is born* qui marquera le début de l'exploitation du procédé Dolby stéréo en production 35 mm. Ce procédé quatre canaux avec extension de grave est encore amélioré avec la réduction de bruit Dolby SR. Grâce à une matrice, ce signal peut être produit à partir de deux canaux inscrits en analogique sur la pellicule, avant l'introduction d'une version numérique en 1992 du Dolby SRD (spectral recording digital) qui va améliorer la reproduction sonore et son exploitation. Le SRD est une piste Dolby Stéréo SR à laquelle on rajoute une nouvelle piste numérique à six canaux discrets (sans matricage). La copie ainsi réalisée est compatible avec toutes les salles du monde.

► Le WFS (wave field synthesis)

Le procédé WFS utilise une approche objet. Cette dernière consiste à décomposer le champ sonore en une multitude de sources ponctuelles. Chaque source est définie par une piste et son information spatiale, pour être positionnée dans l'espace. Le principe du WFS (synthèse de front d'onde) résulte des recherches menées en laboratoire (à l'Ircam) et à l'université de Delft aux Pays-Bas vers 1980. Le principe de base est de recréer des champs acoustiques réels à partir de sources sonores qui peuvent être virtuelles selon le principe de Huygens. Ce dernier montre que les vibrations qui se propagent à l'extérieur d'une surface fermée contenant la source sont identiques à celles obtenues en supprimant cette source et en la remplaçant par des sources convenablement réparties sur cette surface. On sort ainsi du dispositif classique d'une source par canal de restitution, car avec la WFS on s'appuie sur un réseau de transducteurs régulièrement espacés et on gère le nombre de sources sonores virtuelles correspondant à autant de positions de sources spatialement localisées que souhaité. Le champ sonore se déploie alors sur toute la zone de public en fonction des positions des sources virtuelles comme s'il s'agissait de sources réelles. Ce système est géré par un ordinateur contrôlant chaque haut-parleur séparément, avec autant de voies d'amplification. Cette technologie trouve son application dans les salles de spectacle, de concert, théâtre, cinéma, musée. La simple diffusion d'un concert en WFS permet de suivre un récit d'une manière saisissante, détectable par le positionnement du son dans l'espace. Il existe la WFS de nouvelle génération développée par Sonic Emotion. Elle s'articule autour du processeur Wave I. Le Sonic Wave I permet d'agrandir la zone d'écoute pour les mixages surround traditionnels. Avec les systèmes conventionnels, seuls les auditeurs placés au point focal d'écoute (sweet



▲ Cinéma 3D - Wangfujing.

spot) bénéficient d'une image sonore satisfaisante. Avec le Sonic Wave I, la restitution spatiale est parfaite pour l'ensemble de l'auditoire. Il utilise le mixage objet qui suppose l'emploi d'un processeur. Chaque source est une source virtuelle dont la position spatiale peut être manipulée en temps réel pour adresser plusieurs haut-parleurs. La description de la scène sonore repose ainsi sur un format objet, indépendant du système de reproduction physique utilisé. L'objet est une source audio accompagnée de l'information de spatialisation. Il est spatialisé à la diffusion selon la configuration du dispositif. Le processeur s'adapte à toutes les configurations et le rend compatible avec les formats multicanaux usuels (stéréo, 5.1, 7.1 ...).

► L'ambisonie

L'ambisonie est basée sur une décomposition mathématique de l'espace en harmoniques sphériques. Cette technique encode le son en composantes spatiales. De ce format codé, on peut extraire du 5.1, 6.1, 7.1, etc. Ce procédé a été développé par la British National Research De-



© Photo : Dolby

velopment Corporation et l'appui de nombreux chercheurs dont, l'incontournable Mickael Gerzon. L'ambisonie est une technique de capture, synthèse et reproduction d'environnement sonore. Les technologies ambisoniques ont la faculté de reproduire ou de créer des environnements sonores en trois dimensions. L'auditeur est immergé dans cet environnement grâce à des haut-parleurs. Ce procédé se décline en deux versions : 2D et 3D. Dans la version 2D les haut-parleurs sont alignés sur un plan horizontal autour de la tête de l'auditeur alors que dans la version 3D, ils sont disposés sur une sphère centrée sur la tête de l'auditeur. L'ambisonie utilise le codage de l'image spatiale perçue en un point donné, celle-ci pouvant être reconstruite ensuite par un ensemble de projecteurs sonores placés sur une sphère. Un système ambisonique est potentiellement beaucoup plus performant qu'un système 5.1 sur le plan de la restitution. La spatialisation ambisonique se fait en temps réel et nécessite un ordinateur dédié aux traitements des algorithmes de spatialisation. Ce procédé semble redevenir d'actualité, à cause, notamment, de l'engouement actuel pour les images 360° et les programmes en VR (virtual reality). Des constructeurs proposent des systèmes de microphones compatibles avec ce procédé, notamment Sennheiser avec un microphone Ambio VR proposé comme un outil idéal pour le Rig GoPro 360 VR à six caméras.

► Le son binaural

La diffusion binaurale au casque est un procédé permettant une écoute spatialisée individuelle via un téléphone intelligent, une tablette, un ordinateur ou par transmission hertzienne (TV et radio). Le son binaural est une technique permettant de reproduire au casque des sons en trois dimensions en respectant les principales caractéristiques physiologiques du positionnement d'un son dans l'espace. Il se distingue de la stéréophonie au casque traditionnelle en donnant une perception intracrânienne par reproduction des fonctions de transfert HRTF (head-related transfer function) de notre tête. C'est une fonction de transfert mathématique qui caractérise les transformations apportées aux ondes sonores par le corps d'un auditeur, principalement la tête, le pavillon de l'oreille et le conduit auditif. Les fonctions de transfert relatives à la tête décrivent la propagation acoustique entre la source sonore et les oreilles de l'auditeur. Elles sont la conséquence de la diffraction due à la tête, des réflexions sur les épaules, sur le torse et des réflexions et diffractions issues des pavillons de l'oreille. Elles se traduisent par des profils spectraux spécifiques en fonction de l'angle de provenance de la source. Ce type de reproduction sonore tient compte de la morphologie de la tête humaine, pour permettre de restituer le son dans sa dimension spatiale, y compris quand on tourne la tête. Le binaural utilise en particulier trois indices que notre cerveau

repère avec acuité. Deux de ces indices sont binauraux et exploitent la différence entre les deux oreilles. L'indice d'intensité permet de déduire d'un son qu'il vient d'une oreille suivant son niveau d'intensité et l'indice temporel permet quant à lui de déduire la distance d'un son, suivant qu'il arrive plus ou moins vite à l'une ou à l'autre des deux oreilles. Ce dernier indice est perçu de manière très précise avec seulement 5 à 6° d'écart selon les individus et leur largeur de tête, soit 50 microsecondes entre les deux oreilles. Enfin, le troisième indice, monaural celui-là, tient à la perception des valeurs spectrales du son, c'est-à-dire de la manière dont le cerveau interprète la position d'une source sonore suivant la déformation que celui-ci a subi, notamment la couleur sonore, du fait des diffractions et résonances engendrées par la physiologie de nos oreilles. À noter que les morphologies humaines étant différentes la plupart des encodeurs binauraux ont dû définir sept grandes familles de profils d'encodage correspondant à des morphologies types. Donc, une prise de son binaurale est un système de prise de son capable de restituer un rendu spatial au casque, avec une sensation d'externalisation. Elle reproduit les fonctions de transfert HRTF de notre tête. Un nouveau collectif français BiLi (Binaural Listening) composé de dix membres a été lancé en 2013. Parmi eux, Radio France. En effet, Radio France expérimente le son binaural couplé à la vidéo 360°.



▲ Son binaural.

► Le son binaural accessible à tous

Soulignons le travail de Radio France sous la conduite d'Hervé Desjardin sur le son binaural qui s'est concrétisé par un portail <http://nouvostonradiofrance.fr> en mars 2015. Il est alimenté régulièrement par de nouvelles expériences immersives accessibles avec un simple casque stéréophonique connecté à son ordinateur. Essayez, c'est bluffant et spectaculaire !

Gérard Kremer

Retrouvez dans *La Lettre* n° 176, à paraître au mois de janvier 2021, la seconde partie du dossier consacrée cette fois au Dolby Atmos.

INTERVIEW DE LUC BÉRAUD

Ami de longue date de Pierre Lhomme, célèbre chef opérateur ayant notamment travaillé avec Jean Eustache, Jean-Paul Rappeneau ou encore Claude Miller, le réalisateur Luc Béraud raconte dans *Les Lumières de Lhomme* (Institut Lumière/ Actes Sud) le parcours de ce grand nom du cinéma qui nous a quittés en juillet 2019.

► Qui était Pierre Lhomme ?

Pierre Lhomme était un des plus grands chefs opérateurs français. Il a démarré sa carrière sur *Le Combat dans l'île*, le film d'Alain Cavalier en 1961. Il a ensuite co-signé *Le Joli Mai* avec Chris Marker, un film important dans le cinéma direct français. Quelques années plus tard il a fait l'image de *L'Armée des ombres* de Jean-Pierre Melville. Pour ce film, il disait justement que c'était la première fois qu'il travaillait avec quelqu'un qui n'était pas de sa génération. Melville était un réalisateur très important, autoritaire et exigeant. Par la suite, il a fait *Quatre nuits d'un rêveur* de Robert Bresson qui a été pour lui une expérience très enrichissante, il y était à la fois chef opérateur et cadreur et a appris beaucoup de choses de Bresson. Il a plusieurs fois travaillé avec les mêmes réalisateurs, que ce soit Jean-Paul Rappeneau (*La Vie de château*, *Le Sauvage*, *Tout feu tout flamme*, *Cyrano de Bergerac*/NDR), James Ivory (*Quartet*, *Maurice*, *Jefferson à Paris*, *Le divorce*/NDR) ou encore Claude Miller, notamment sur *Mortelle Randonnée* qui est

d'une splendeur plastique extraordinaire. Il savait alterner les gros films avec un très fort impact esthétique avec des œuvres plus modestes comme *La Fille prodigue* de Jacques Doillon. Il était avant tout motivé par le choix du réalisateur. Il aimait travailler avec James Ivory qui lui laissait beaucoup d'initiatives. Même sur des films très simples comme *Les Enfants du placard* de Benoît Jacquot sa photographie est magnifique et ses effets de profondeur de lumières participent à l'intrigue. Pierre ne laissait aucun plan au hasard, il avait une exigence de continuité visuelle dans la création d'un film qui lui tenait très à cœur, quitte à s'imposer auprès du réalisateur. Il ne faisait jamais le même film. Il savait s'adapter au sujet, au metteur en scène dont il était à chaque fois très proche. En fonction des films, il décidait d'assurer ou non le cadre.

► Comment l'avez-vous connu ?

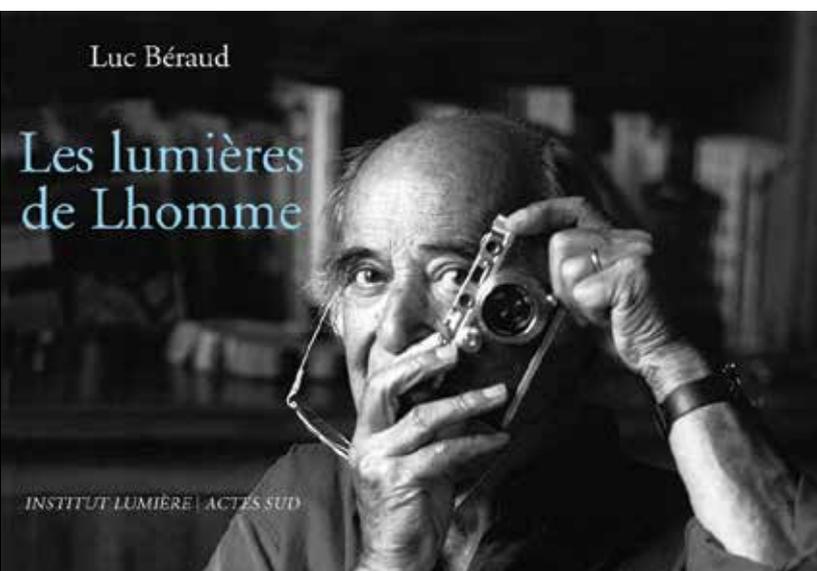
Nous nous sommes connus sur le tournage de *La Maman et la putain* de Jean Eustache dont j'étais l'assistant. Je l'ai ensuite recommandé à Claude Miller pour son film *Dites-lui que je l'aime* sur lequel j'étais à la fois assistant réalisateur et co-scénariste. Pierre et moi avons fait pas mal de films et de publicités ensemble et sommes restés amis toutes ces années jusqu'à sa mort.

► Sur quel film a-t-il « forgé son style » ?

Il définissait son style en fonction du film qu'il faisait. À l'époque de *L'Armée des ombres*, Jean-Pierre Melville voulait initialement tourner son film en noir et blanc ce qui était impossible notamment pour des questions de diffusion à la TV. Pierre avait opté pour une photo sans couleurs, en jouant sur les contrastes. En tournant essentiellement de nuit, il a réussi à obtenir une image qui collait au plus près des intentions premières du réalisateur.

► Pourquoi avoir voulu écrire un livre sur Pierre Lhomme ?

Pierre avait déjà accordé plusieurs entretiens, il intervenait aussi régulièrement dans des écoles de cinéma (la Fémis a fait un entretien vidéo de dix heures avec lui) mais aucun livre n'avait jusqu'ici été consacré à lui ou à son travail. Il venait régulièrement à Paris où on se voyait et un jour je lui ai proposé de travailler avec lui sur un livre qui serait la conversation d'un réalisateur et d'un chef opérateur. Lorsque j'ai parlé du projet à Thierry Frémaux,





qui co-édite le livre avec Bertrand Tavernier via leur collection Institut Lumière aux éditions Actes Sud, il m'a dit qu'il serait plus intéressant d'offrir un point de vue sur le métier de chef opérateur à travers la carrière de Pierre Lhomme sans adopter le format du livre d'entretiens jugeant qu'un livre « ça s'écrit ». C'est comme ça qu'est né le livre.

► C'est autant le professionnel que l'ami qui a écrit le livre ?

On peut dire ça. J'ai mis deux ans à l'écrire en faisant des allers-retours réguliers entre Paris et Fontvieille où habitait Pierre. Je lui faisais lire régulièrement ce que j'avais écrit, il me faisait des retours sur ce qu'il estimait pertinent ou pas. Il y avait un véritable climat de confiance entre nous.

► Que vouliez-vous montrer à travers ce livre ?

Je voulais mieux faire connaître le métier de chef opérateur à travers le témoignage d'une personne que j'admire.

► On ne parle pas suffisamment du métier de chef opérateur selon vous ?

On lit souvent dans des critiques des phrases telles que « la magnifique photo de... » ou « la sublime lumière expressionniste... » ou « la lumière crépusculaire » sans toutefois réellement comprendre ce que cela implique en termes de fabrication. J'ai voulu expliquer ce que représente le travail d'un chef opérateur au quotidien.

► Qu'est-ce que Pierre Lhomme a apporté au métier de chef opérateur ?

C'était un homme qui a marqué par sa trajectoire en faisant à la fois du cinéma direct, des films à gros budgets et d'autres beaucoup plus modestes. Son travail sur *Le Sauvage* ou *Cyrano de Bergerac* est magnifique et contribue

grandement à ce que racontent ces films. Il était un des artisans de la lumière dite naturelle qu'il avait héritée de Ghislain Cloquet dont il avait été l'assistant et un ami proche. Ensemble, ils ont essayé de recréer ou de respecter ce qu'ils appelaient « la lumière du Bon Dieu », c'est-à-dire une lumière logique et simple. Cela a été favorisé par l'arrivée de la Nouvelle Vague et des pellicules sensibles. Ils voulaient arrêter de faire des éclairages trop sophistiqués ou alambiqués pour revenir à quelque chose de plus authentique, conforme à la réalité.

► Pour Pierre Lhomme, qu'est-ce qui faisait un bon chef opérateur ?

Pour Pierre, un bon chef opérateur devait être capable de se mettre au service du scénario et du réalisateur. Être souple sans avoir d'idées préconçues sur la lumière. Pour *La Maman et la putain*, film en noir et blanc et 1.33, il est parvenu à éclairer tout le film avec seulement de trois ou quatre mandarines et des plaques de polystyrène. Sans groupe électrogène. Nous étions une toute petite équipe, ce qui faisait que notre concentration était très forte avec un réalisateur qui travaillait vite. Cela lui a permis d'être au plus près de son projet composé de plans longs et de tirades qui pouvaient aller jusqu'à six ou sept minutes.

► Quels ont été les moments les plus marquants de votre collaboration avec Pierre Lhomme ?

Toujours sur *La Maman et la putain*, nous avons démarré très tôt le matin et pendant douze heures d'affilée. Nous avons tourné une séquence qui n'aurait pas eu la même intensité si nous avions eu une plus grosse équipe et tourné sur deux journées.

► Quel regard portait-il sur le cinéma français actuel ?

Comme beaucoup de chefs opérateurs qui ont travaillé avec l'argentique, il s'intéressait au numérique. Pour lui, le numérique était un avatar de la pellicule, un support de plus avec ses contraintes et ses avantages, mais qui nécessitait quand même la présence d'une personne connaissant la lumière. Il ne suffit pas d'appuyer sur un bouton pour obtenir une image qui fasse sens. Il était cinéphile et s'intéressait à l'actualité du cinéma. Il allait aussi à la Cinémathèque. C'était un homme cultivé, engagé et intéressé par le monde dans lequel il vivait.

► Était-il influencé par d'autres chefs opérateurs ?

Il était resté très lié à Ghislain Cloquet qu'il surnommait son « grand frère ». S'il avait eu un maître je pense que cela aurait été lui.

► **À quand remonte votre dernière rencontre avec Pierre Lhomme ?**

Peu avant sa mort, je lui avais donné la dernière version de mon manuscrit. Nous devions nous revoir quelques jours après pour en parler, mais entre-temps Renée, sa femme, m'a appelé pour me dire qu'il était entré aux urgences en réanimation. Il n'en est plus ressorti.

► **L'apport de Pierre Lhomme au cinéma français est-il jugé à sa juste valeur ?**

Oui. Son nom est immédiatement associé à *L'Armée des ombres*, *Le Sauvage* ou encore *Cyrano de Bergerac*. Il a notamment fait un travail formidable sur *Maurice* de James Ivory qu'il a porté de bout en bout alors qu'il était le seul Français de l'équipe qui supportait mal sa présence dans un film anglais, tourné en Angleterre.

► **En parlant de James Ivory justement, c'est assez inhabituel de voir un cinéaste anglo-saxon venir chercher un chef opérateur français...**

Lorsque James Ivory est venu à Paris pour tourner *Quartet* avec Isabelle Adjani et Alan Bates en 1981, la production lui a conseillé de prendre un chef opérateur français. Le producteur délégué lui a alors projeté *Dites-lui que je l'aime*. Ivory a beaucoup aimé le travail de Pierre sur ce film et lui a proposé de faire l'image du sien. Le tournage s'est très bien passé. Pour *Maurice* dont l'action se déroule dans les années 20, Ivory pensait qu'il avait besoin d'un regard extérieur sur la société post-victorienne. Il a donc contacté Pierre avec qui la collaboration s'était très bien passée sur *Quartet*. Ensuite, ils ont retravaillé ensemble sur *Jefferson à Paris* et *Le Divorce* qui a été le dernier film de Pierre en tant que chef opérateur. L'expérience avait été très fatigante avec de nombreuses heures supplémentaires, c'est à ce moment-là que Pierre a senti qu'il devait arrêter.

► Luc Béraud.



► **Pierre Lhomme a reçu un César pour *Camille Claudel* et un autre pour *Cyrano de Bergerac*, pour quel autre film aurait-il selon vous mérité un César ?**

Il a reçu de nombreuses nominations. Son travail a été extraordinaire sur *Le Sauvage* ou *Dites-lui que je l'aime*. Mais également des films plus modestes comme *La Fille prodigue* de Jacques Doillon ou encore *La Chair de l'orchidée* de Patrice Chéreau, même si je trouve que l'aspect esthétique sur ce film prend trop le pas sur le récit. Sur le film suivant de Patrice Chéreau, *Judith Therpauve*, il a fait un travail sur la lumière beaucoup plus sobre. *Retour à la bien-aimée*, qui est un film peu connu de Jean-François Adam, bénéficie d'une image magnifique tout comme *Voleur de vie* d'Yves Angelo. On pense ce qu'on veut de *Mortelle Randonnée* mais son image est superbe !

► **Sentez-vous l'influence de Pierre Lhomme dans des films plus récents ?**

C'est très difficile à définir car la lumière naturelle portée par Pierre, Ghislain Cloquet ou d'autres pendant la Nouvelle Vague a fait école. Je ne saurais dire si on le ressent vraiment dans le travail des chefs opérateurs français actuels. L'image évolue par vagues, Pierre a été le chantre de l'éclairage naturel, même si son travail est très diversifié. La lumière de *Camille Claudel* est plus sophistiquée que celle de *Quatre nuits d'un rêveur* mais cela va de pair avec ce que racontent les films et comment. Il a tourné *La Chair de l'orchidée* juste après *La Solitude du chanteur de fond* de Chris Marker qui était du cinéma de reportage. Avec le cinéma direct dont Chris Marker était l'un des représentants, Pierre voulait ouvrir les yeux sur une certaine réalité. Mais il pouvait aussi donner dans l'onirique avec *Dites-lui que je l'aime*.

► **À qui ce livre est-il destiné ?**

Aux gens qui aiment le cinéma. J'ai la prétention de penser que les lecteurs apprendront des choses sur la fabrication des films. Dans le chapitre consacré au film *Le Joli Mai*, on apprend comment Pierre a contribué à l'évolution du matériel photographique pour le cinéma. Il disait que « pour regarder, il faut entendre » ; sur *Le Joli Mai* il a ainsi demandé à l'ingénieur du son de lui procurer des écouteurs.

► **Qu'aimeriez-vous qu'on retienne de Pierre Lhomme ?**

Mon livre se termine par une phrase de Pierre que j'aime beaucoup et qui le résume très bien : « Je ne suis pas entré dans le cinéma par amour de l'image, je suis rentré dans l'image par amour du cinéma ».

Propos recueillis par Ilan Ferry

HOMMAGE À ANNICK MULLATIER

Le 30 juin dernier, Annick Mullatier nous a quittés à l'âge de 72 ans. La CST, en collaboration avec l'AFC, ont tenu à lui rendre un dernier hommage à travers ce texte publié une première fois sur le site et la Lettre de l'AFC.

Les directrices et directeurs de la photographie de l'AFC ont appris avec tristesse la nouvelle du décès d'Annick Mullatier, survenu à Paris, le mardi 30 juin 2020, à l'âge de 72 ans. Avec sa disparition, le monde du cinéma - celui des tournages en particulier, de la production à la fabrication des images en passant par la réalisation - perd l'une des plus attachantes figures qui lui a été donné de rencontrer. Durant les quelque trente années passées chez Fiaji puis Fujifilm, Annick aura su tisser, entre bonne humeur et trésor d'humanité, des liens singuliers, parfois amicaux, avec nombre d'entre nous, prenant toujours soin de mettre au second plan son aptitude à faire commerce de la pellicule. Après avoir travaillé, à la fin des années 1970, aux côtés de Gérard Fiévet pour Bell & Howell, société ayant lancé la pellicule Fuji en France, Annick Mullatier le suivra, pour l'épauler, quand René Deshays et lui fonderont Fiaji SA, le 5 mars 1980. Jusqu'en 2008, Annick n'aura eu de cesse d'être présente aux côtés des directeurs de la photographie et leurs assistants - confirmés comme débutants -, des producteurs et/ou des réalisateurs, dans nombre de manifestations de cinéma que l'entité française du fabricant japonais organisait ou dont la firme a été partenaire.

Pour ne citer que celles que l'on garde en mémoire et où l'on pouvait rencontrer Annick :

- Évènements Fuji.
- Club Fuji des Directeurs Photo (auquel étaient conviés aussi bien des gens d'image que des producteurs, réalisateurs, directeurs de production, cadres, assistants opérateurs, électriciens, maquilleurs, commerciaux et techniciens de laboratoires, entre autres étalonneurs, etc.).
- Festival de Cannes, suite 131 de l'Hôtel Carlton et sa terrasse surplombant la Croisette, Quinzaine des réalisateurs.
- Fuji Tous Courts.
- Soirée Fuji pour les 80 ans d'Henri Alekan à l'Entrepôt.
- Voyages Fuji au Futuroscope à Poitiers, etc. Et aussi...
- Festival Tous Courts (Aix-en-Provence).

- Festival Premiers Plans d'Angers.
- Festival d'Annecy.
- Rencontres cinématographiques de L'ARP (celles sises à Beaune).
- FIPA (Biarritz).
- Festival du Film Court de Brest.
- Rencontres du Moyen-Métrage de Brive.
- Festival de Cannes, Rendez-vous de midi de la CST.
- Festival de l'Image de Film (Chalon-sur-Saône).
- Festival du Court-Métrage de Clermont-Ferrand.
- Festival du Film Court en Plein Air (Grenoble).
- Festival du Film Court de Lille.
- Festival de Metz.
- Festival du Film de Paris.
- Rencontre des Premiers Films (Espace Saint-Michel, Paris).
- Trophées du Film français (Le Palace, Paris).
- Festival de Saint-Tropez.
- Festival du Film de Sarlat, etc.



► Annick Mullatier et l'AFC

Fiaji ayant été, avec les deux autres sociétés fabricantes de pellicule, Agfa et Kodak, les trois tout premiers membres associés de l'AFC - ainsi que Fujifilm par la suite -, Annick se faisait également un point d'honneur à être présente à nos côtés lors de tous les événements marquant la vie de notre association et que nous avons organisés. Que ce soient le Micro-Salon à La Fémis, la présence à Cannes et sur l'éphémère Pavillon de l'Image, l'exposition d'œuvres de Jack Cardiff et Les Inventeurs de Lumière (Institut Lumière, Lyon), les projections d'avant-premières et bien d'autres occasions encore, tenant tout particulièrement à assister, chaque fois qu'elle le pouvait, à nos assemblées générales ordinaires. Fin juin 2008, Annick quittait ses fonctions chez Fuji pour une retraite bien méritée. Une info d'importance à l'attention des friands d'anecdotes... L'AFC lui avait offert, pour son départ et pour la remercier de toute l'énergie et la gentillesse dont elle avait fait preuve à notre égard, un séjour dans un centre de thalassothérapie, moments de détente et de soins qu'elle affectionnait particulièrement...

Les directrices et directeurs de la photographie de l'AFC, ainsi que l'ensemble des représentants de la CST témoignent de leur sympathie à Damien, son fils, à ses petits-enfants, ses amis et ses proches.

Jean-Noël Ferragut

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

DU CODE HAYS JUSQU'À #METOO... AU REGARD DE *BABY FACE* (1933) ET DE *LUCKY STRIKE* (2020)

En cette fin août j'écris sous l'épée de Damoclès Covid-19, celle qui déstabilise aussi bien l'exploitation, la production que la distribution en salle des films.

Ainsi depuis le 22 juin certains films ont rempli les écrans sans remplir les salles. La fréquentation a rarement dépassé le million de spectateurs par semaine et les films de pur divertissement qui tournent autour des 500 000 entrées au cours de cet été, peuvent se considérer heureux : Tout simplement noir (Jean-Pascal Zadi & John Wax), *La Bonne Épouse* (Martin Provost), *Divorce Club* (Michael Youn) avec une mention spéciale pour l'emblématique *De Gaulle* (Gabriel le Bomin) qui atteint 800 000 entrées. Avec *Été 85*, François Ozon avoisine les 300 000 entrées.

Dans cette raréfaction des sorties, certains distributeurs ont tenté des coups et ce fut le cas pour la Warner en proposant *Forbidden Hollywood*, dix film mis au purgatoire par l'application stricte du code Hays, code de censure scénaristique et de rigueur morale admis et appliqué par les majors de 1934 à 1968. Ces dix films furent l'objet d'un DVD en 2013.

Si la nudité était présente dans les images du cinéma muet, elle disparaît avec l'application du Code ainsi que tout acte sexuel. Sont bannis : la représentation des crimes, des relations adultères, des trafics de stupéfiants ou encore de mariages entre noirs et blancs, et la fin du film ne pouvait être qu'heureuse !

La mise au point de ce code s'était imposée aux USA peu à peu, suite à un fait divers crapuleux et criminel entre comédiens, qui avait fait très grand scandale dans les années 1924, alors en pleine prohibition.

► Le cinéma entre rêve et constat du réel

Un rapprochement dans le temps entre le code Hays et le mouvement #MeToo s'impose : code moral à l'écran – mœurs machistes persistantes – jusqu'aux inqualifiables harcèlements et viols de femmes. Les films sont des œuvres évoluant entre fiction et réalité.

Depuis les années 1990, pour engranger des recettes mondiales et plaire au plus grand nombre, le Hollywood des blockbusters propose des scénarios minimalistes presque à l'eau de rose ou alors super fantasy de bande dessinée, fantasme de toute puissance métaphorique ! Que du politiquement correct.

La réalité dans notre profession est désormais connue depuis les révélations du New York Times et du New Yorker en 2017, plus de 80 femmes, mannequins, assistantes ou actrices aspirantes ou célèbres, d'Asia Argento, Rose McGowan, Gwyneth Paltrow à Angelina Jolie ou encore Léa Seydoux, ont brisé une omerta et accusé Harvey Weinstein de les avoir violées, harcelées ou agressées sexuellement.

Le jury a reconnu coupable l'ex-magnat de l'agression sexuelle de l'ancienne assistante de production Mimi Halesy et du viol d'une jeune actrice en 2013. Harvey Weinstein a fait appel de cette condamnation à 23 ans de prison.

En France les derniers César ont vibré presque à l'unisson dans ce sens même si « l'affaire Polanski » n'est pas aussi édifiante que cela à mes yeux, la victime ayant à sa façon accordé un pardon.

► *Baby Face* vs *Lucky Strike*

Cet été deux films ont fait la part belle à des personnages féminins supportant les comportements des trop nombreux « Harvey Weinstein ». L'un date de la période pré-code, l'autre est un thriller co-réen sorti en France début juillet.

Ainsi en est-il de *Baby Face* – connu aussi sous le titre *Liliane* – réalisé en 1933 par E. Green avec Barbara Stanwyck. Ce film était une réponse de la Warner à la MGM qui avait mis en avant Jean Harlow sous la direction de Jack Conway dans *La Femme aux cheveux rouges* *. Film montré du doigt par un critique de l'époque comme étant le « film le plus dé-

* Parmi les dix films de *Forbidden Hollywood*.



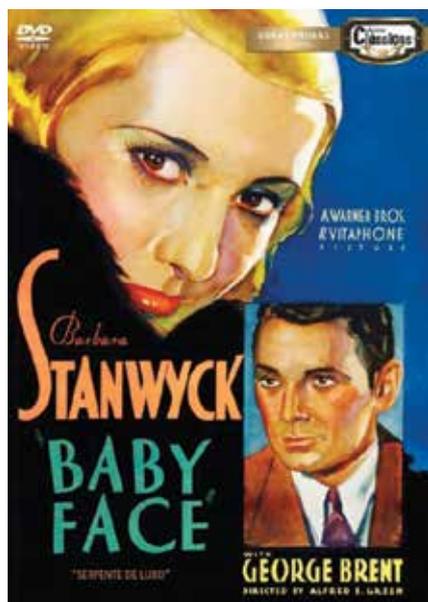
pruvé jamais sorti d'Hollywood ». La Warner se hâte de tourner sa version du thème de la femme gravissant la hiérarchie sociale grâce à ses charmes. Barbara Stanwyck incarne à merveille le personnage et tout comme les hommes qu'elle va séduire, nous – spectateurs – tombons sous le charme dévastateur de cette blonde au jeu moderne à l'époque et toujours aussi actuel.

L'autre film a pour titre :

► *Lucky Strike*

Kim Yong-hoon signe ici son premier film, adapté d'un roman japonais. Tout démarre sur un sac bourré de billets mis à l'abri dans le casier d'un sauna. Ce sac est découvert avec stupeur par un employé. Mais celui-ci n'est pas le seul dont la vie va être bouleversée par ce magot. On trouve également un homme travaillant au service des douanes et qui doit rapidement rembourser un chef de gang, ainsi qu'une femme battue par son mari, jouée par Shin Hyun-bin et qui, elle, cherche à rembourser des dettes en travaillant dans un club. Trois personnages principaux pour trois intrigues individuelles qui vont s'entrecouper. Le personnage de La femme battue n'a qu'un seul souci : se libérer de sa dette et retrouver liberté et dignité. Malgré les nombreuses péripéties que réserve le film, pour elle tous les moyens seront bons : charmer, séduire, faire le coup de poing pour s'accaparer et conserver le magot. Le personnage se définit par son âpreté à se venger des humiliations premières subies

Kim Yong-hoon parvient à proposer un scénario malin. Il joue avec une structure chapitrée qui jongle entre les différents points de vue et parvient à brouiller sa propre chronologie. *Lucky Strike* déconstruit adroitement nos attentes, nous perd pour mieux nous ressaisir dans un jeu de massacre qui s'intensifie. Jubilation et humour noir sont alors au rendez-vous de nos yeux et oreilles. Il y a du Quentin Tarantino dans l'approche chorale du scénario et le jeune réalisateur fait coexister plusieurs portraits de personnages complexes en gardant une limpidité constante.



Technico-artistiquement le film est abouti avec sa photographie très soignée et son montage rythmé. On suit cette bande de losers magnifiques embringués dans les méandres de leur propre malchance et de leur propre stupidité.

► *Baby Face*

En pleine prohibition, Lily Powers (Barbara Stanwyck), dite « Baby Face », est serveuse dans un bar clandestin miteux d'une ville-usine. Elle vit seule avec son père, qui la force à coucher avec ses clients, rustres et brutaux. Il meurt lors de l'explosion de sa distille-

rie. À New York elle est engagée dans une banque dont elle gravira les échelons en utilisant sans scrupule les hommes comme marchepied...

Lily s'affranchit alors appliquant ce qu'un lecteur de Nietzsche lui conseille : prendre conscience de sa force et éviter tout sentiment. Alfred E. Green métaphorise les étages de l'immeuble de la société où travaille Lily pour illustrer son parcours jusqu'au sommet. Avec un humour irrésistible, elle effectue son ascension en un battant de cils, affirmant, d'étage en étage, son élévation sociale et son pouvoir sexuel.

« Froide et tenace, Lily est un personnage provocateur et amoral, comme il en existe rarement, même dans le cinéma d'avant le code. C'est assurément la raison pour laquelle le film fut censuré et révisé afin d'en lisser le propos. C'est très moderne, très audacieux, renversant de drôlerie ; la censure se piqua de cette histoire après tout immorale et exigea des

modifications. » (Heike Hurst, *Jeune Cinéma* n° 300-301, décembre 2005 »)

► Liberté pré-code vs politiquement correct

Dans *Baby Face* le personnage attaque de front l'establishment machiste de l'époque ; dans *Lucky Strike* on reste dans le divertissement, il manque la critique sociale – à gros traits – de *Parasite* (Bong Joon-ho) : c'est ce qu'il est convenu d'appeler de nos jours du politiquement correct !

Dominique Bloch.

JEAN COLLOMB, PATRICE POUGET ET CLAUDE LELOUCH, GRAND PRIX TECHNIQUE CST 1966 POUR *UN HOMME ET UNE FEMME*

Claude Lelouch compte indéniablement parmi les plus grands cinéastes français, mais lui-même se définit, avant tout, comme cameraman. Lorsque le Grand Prix Technique est remis à *Un homme et une femme* au Festival de Cannes 1966, c'est l'un des leurs que la CST récompense. « One of us, one of us », l'un des nôtres chantaient en chœur les freaks dans le film de Tod Browning. Sauf qu'il est aussi producteur et l'histoire du financement d'*Un homme et une femme* est un roman. Au moment où tout le monde le lâche, l'idée du film lui vient un matin sur la plage de Deauville. Il vient de se réveiller après avoir roulé la nuit à toute vitesse dans un élan suicidaire.

L'histoire, il l'a souvent racontée. Il passe de l'enfer au miracle lorsqu'il voit, au loin sur le sable, une femme, un enfant et un chien. Une image de bonheur, simple et beau et il commence le scénario sur un bloc de papier que le serveur du café lui tend avec son expresso. Plus personne ne veut le financer, ses cinq précédents longs-métrages ont tous été des fours plus ou moins cuisants. Il trouve une somme modique auprès d'un acheteur de films pour la télévision américaine, mais qui exige de la



couleur. La pellicule est trop chère. C'est dans un mélange de couleur et de noir et blanc que naît un succès colossal, Palme d'or et Golden Globes, deux Oscars et 4 300 000 entrées. « Le mal est l'inventeur du bien, déclare-t-il. Tout ce que j'ai appris, je l'ai d'abord raté. »

Débutant dans le métier comme cameraman-reporter, c'est en journaliste sportif qu'il filme l'histoire d'amour entre Jean-Louis Trintignant et Anouk Aimée sans jamais en faire une romance. L'œil toujours dans le viseur, Lelouch scrute ses personnages que leurs anciennes blessures de la vie forcent à avancer doucement dans leur nouvelle passion. Les visages, les échanges de regards, leurs moindres attitudes sont passées au scalpel de l'objectif. L'eau de rose a été remplacée par une caméra à l'épaule. Fonctionnant par thèmes (celui de l'homme, celui de la femme, celui du couple - célèbre chabadabada) la musique de Francis Lai ponctue les rencontres amoureuses et fait remonter un passé confié petit à petit l'un à l'autre. Mais ellipses et flash-backs ne sont que les ingrédients secondaires d'un récit totalement libre. La matière première du film est le rapport qu'entretiennent caméra et acteurs. Un rapport d'égal à égal - Lelouch dit d'ailleurs très souvent que la caméra est le meilleur des acteurs, elle est de tous les plans, de tous les films depuis la naissance du cinéma.

« Il y a un moment où ils cessent de jouer pour devenir de vraies personnes, explique-t-il à propos de ses acteurs. On n'est plus dans le cinéma avec





◀ Jean-Louis Trintignant et Anouk Aimée.

Trintignant et Aimée. On est juste avec un homme et une femme. » La spontanéité est le maître mot de l'œuvre de Claude Lelouch et c'est justement au moment de la prise de vue qu'elle s'instaure. Lelouch est le demiurge de cet instantané de vérité, mais il n'est pas le seul à signer l'image de ses films. Jean Collomb est son chef-opérateur depuis *L'Amour avec des si* (le deuxième long de Claude Lelouch). Leur complicité est totale et ils seront de tous les films ensemble jusqu'en 1975 avec *Le Chat et la souris*. Claude Lelouch le rencontre grâce à Claude Bernard-Aubert, le futur réalisateur de *L'Affaire Dominici* (1973), dont Collomb a éclairé les films du début des années 60. Avant de prendre la direction du département image de la CST, il travaillera aussi pour Pierre Kast, Jean-Daniel Pollet ou encore Pierre Granier-Deferre, ainsi que pour Abel Gance sur la dernière version de *Napoléon*. Lelouch raconte sa première rencontre

avec Collomb : « je lui dis : je n'ai pas beaucoup d'argent et il me répond : vous me paierez quand vous pourrez. Je l'ai pris et après il a fait une carrière fantastique, un type de grand talent, gentil et simple. Quand j'y pense ! Vous me paierez quand vous pourrez, c'est le plus grand chef-op du monde pour moi. » Ajoutons à l'équipe image d'*Un homme et une femme* les noms de Patrice Pouget, opérateur et chef-électricien et celui de Daniel Lacambre, assistant caméra et elle est au complet. Une équipe très petite, restreinte par le budget et qui remporte le prix technique à Cannes. « C'est drôle qu'ils aient donné le prix à un film amateur, conclut Lelouch. Moi j'ai toujours fait des films amateurs avec des gens qui font du cinéma par amour. Le mot amateur c'est le mot amour. »

(Les citations sont extraites d'un entretien avec Claude Lelouch réalisé le 16 août au cinéma l'Arlequin).

Mathieu Guetta



© Photos : 1966 - Les Films 13

LA CST DÉMÉNAGE !



Retrouvez-nous au
9 RUE BAUDOIN
PARIS 13^e