



COMMISSION
SUPÉRIEURE
TECHNIQUE
DE L'IMAGE
ET DU SON

PARIS IMAGES TRADESHOW
JANUARY 21 - FEBRUARY 7 2015

PARIS IMAGES TRADE SHOW
LE RENDEZ-VOUS INCONTOURNABLE
DES PROFESSIONNELS DU CINÉMA ET DE L'AUDIOVISUEL

Event	Date
PARIS IMAGES DIGITAL SUMMIT	JANVIER 21-22 2015
PARIS IMAGES PRO	JANVIER 28-29 2015
PARIS IMAGES LOCATION EXPO	FEVRIER 03-04 2015
PARIS IMAGES CINÉMA I	FEVRIER 04-06 2015
PARIS IMAGES AUDIOVISUEL AFO	FEVRIER 06-07 2015

WWW.PARISIMAGES.FR

FILM FRANCE FICAM TOTAL

**ÉCHANGE AVEC L'AFR,
L'ASSOCIATION FRANÇAISE DES RÉGISSEURS**

**ILLUSION ET ILLUSIONNISME :
DIVERSION ET DISSOCIATION**

PAGE	4	ACTUALITÉS
	6	PRIX VULCAIN 2014
	8	RENCONTRES DE LA CST
	15	FESTIVAL D'ANIMATION D'ANNECY 2014
	16	L'ÉCHANGE
	20	ILLUSION ET ILLUSIONNISME : DIVERSION ET DISSOCIATION
	24	LE NUMÉRIQUE : TOUS EN SCÈNE !
	26	LE CINÉMA FORAIN
	28	COMMUNICATION PARTENAIRE
	29	L'ÉLECTION DE LISTE DE LA CST - JUIN 2015
	30	L'OEIL ÉTAIT DANS LA SALLE ET REGARDAIT L'ÉCRAN

CST

Commission Supérieure
Technique de l'Image
et du Son

22-24, avenue de Saint-Ouen
75018 Paris

Téléphone : 01 53 04 44 00

Fax : 01 53 04 44 10

Mail : redaction@cst.fr

Internet : www.cst.fr

Directeur de la publication :

ANGELO COSIMANO

Rédacteur en chef :

DOMINIQUE BLOCH

Comité de rédaction :

ALAIN COIFFIER,

ANGELO COSIMANO,

DOMINIQUE BLOCH

Ce numéro a été coordonné
par MYRIAM GUEDJALI

avec la collaboration de :

DOMINIQUE BLOCH,

VICTOR CHAGNIOT,

ERIC CHERIOUX, ALAIN

COIFFIER, KELIAN DIROU,

PIERRE-WILLIAM GLENN,

STEPHAN GUILLEMET,

CHRISTIAN GUILLON, BRUNO

D'ISIDORO, DICK POPE,

FRANÇOIS PULLIAT,

JONATHAN RICQUEBOURG,

TIMOTHY SPALL, FABRICE

TESTA, ERIC VAUCHER,

MOIRA TULLOCH.

La Lettre Numéro 154 :

Maquette : FABIENNE BISANTI

fabiennebis@gmail.com

Relecture : CHRISTIAN BISANTI

christian.bisanti@orange.fr

Impression : CORLET

numeric@corlet.fr

Dépôt légal janvier 2015

© Photo de couverture : DR

AGENDA

AGENDA

Du 8 octobre 2014 au 1^{er} février 2015

Exposition François Truffaut à la Cinémathèque Française

Du 28 janvier au 1^{er} février – Cinémathèque Française (Paris)

3^e édition du Festival international du film restauré

Toute la mémoire du monde

*Les Conférences du Conservatoire des Techniques
Cinématographiques*

Le 30 janvier 2015 : *Naissance du Technicolor*

Du 16 au 25 Janvier – Angers

27^e édition du Festival Premier Plan d'Angers

Le Festival des premiers films Européens

Du 19 janvier au 8 février 2015 – Paris et France entière

12^e Semaine du Son

Du 20 au 25 janvier 2015 – Biarritz

28^e Festival International des Programmes Audiovisuels (FIPA)

Du 28 au 29 Janvier 2015 – Dock Pullman – Saint-Denis La Plaine

Paris Images Pro (ex IDIFF)

Du 28 janvier au 1^{er} février 2015 – Gérardmer

22^e Festival International du Film Fantastique

Du 30 Janvier au 7 Février 2015 – Clermont-Ferrand

37^e Festival International du Court-Métrage

Du 4 au 6 février 2015 – Paris et Île-de-France

L'Industrie du Rêve – 15^e édition

Du 5 au 15 février 2015 – Berlin

65^e Festival International du Film

Du 6 au 7 février 2015 – Paris – La fémis

15^e Micro Salon AFC

Du 26 au 29 mars 2015 – Richmond (USA)

23^e Festival du Film Français de Richmond (FFF)

PROFITONS D'UN TEMPS EN TRAIN D'ADVENIR...

À visiter ou à lire les comptes rendus des salons NAB, IBC, SATIS de l'année passée, la course en avant technologique semble marquer le pas et c'est, de mon point de vue, un instant précieux. La phase palière espérée est là. Le moment est venu pour faire nôtres ces interfaces numériques par moment abscones.

« Faire nôtre » n'est pas seulement une histoire de manipulation des interfaces logicielles que les jeunes d'aujourd'hui pratiquent à juste efficacité forcément bien mieux que leurs aînés. « Faire nôtre » c'est être en mesure de capitaliser ce qu'apportent les possibilités exponentielles du traitement des pixels, le nouveau composant des images animées et des sons.

Ce recul des nouveautés devrait permettre à chacun d'entre nous de disposer du temps nécessaire pour gagner de l'expérience avec les équipements et les outils, sans crainte de devoir approivoiser sous pression une « nouvelle et indispensable » nouveauté, laissant la nouveauté d'avant en jachère.

Beaucoup de nos adhérents peuvent encore parler d'avant le numérique. C'était le temps de l'argentique chimique et du mécanique. Une époque qui dura un siècle... un siècle qui vit naître beaucoup d'innovations, celles-ci s'égrenant néanmoins au rythme des générations. Un siècle où chacun d'entre nous pouvait démonter et remonter la plus grande partie de ses instruments de travail ou doser ses mélanges chimiques, et ainsi se les approprier.

Cela n'empêchait cependant pas un certain nombre de technicos artistiques d'affirmer « ne rien vouloir connaître de la technique ». À leurs yeux et à leurs oreilles, seule comptait l'expressivité de la narration par la composition des images en mouvements ou celle concomitante de la bande sonore.

Il n'y a aucune nostalgie exprimée dans les paragraphes précédents, seulement le juste constat de ce qui fut partagé par nous et le souci de prendre à bras et esprit ouverts la révolution numérique et le changement de paradigme que recouvrent les mots immédiateté, interactivité en temps réel et qui alimentent les écrans sur un plateau de tournage comme à distance.

Depuis vingt ans, nous sommes entrés à marche forcée dans cette ère de la dématérialisation. « Circulez, y a plus rien à démonter-remonter », juste des cartes à changer ! Nos mains sont paumées, leurs paumes devenues inutiles, face à des écrans où nos yeux vont sélectionner et épingler avec une souris ou un doigt un ordre que la machine exécutera. Il ne semble pas vain de rappeler comment le bébé approivoise le monde, diantre avec les mains et la bouche !

Pourquoi ce ralentissement des nouveautés numériques dans notre domaine ? La résolution en pixels que l'œil peut discerner est atteinte. Pour s'en convaincre, il n'y a qu'à considérer les caméras de sports extrêmes mises à disposition du grand public. Une deuxième raison plus importante est la concentration R&D sur le développement des solutions miniaturisées pour les mobiles (smartphones, tablettes et objets connectés). La part du chiffre d'affaires concernant cette mobilité a grimpé entre 2009 et 2013 de 9 à 63 % au détriment de tous les autres biens traitant de l'image et du son, y compris les ordinateurs fixes !

Notre association entre dans sa soixante-et-onzième année. Nos anciens qui lui donnèrent vie souhaitaient que ceux qui mettent en œuvre les équipements, c'est-à-dire les techniciens du cinéma, puissent peser de façon permanente sur la qualité artistique auprès des responsables de toute la chaîne professionnelle, mais également auprès des instances de régulation publique. Ils clamaient nos savoirs et nos savoir-faire artisanaux !

Ils nous encourageraient à profiter de ce temps en train d'advenir pour simplifier dans nos têtes ces fonctionnalités, les laisser décanter pour savoir mieux les maîtriser, afin que le réflexe du geste et de la décision conjoints s'avère optimal. Gagnons l'expérience qui a tant fait défaut lors de cet emballement technologique.

Dominique Bloch, Membre du Bureau

*Tel est le vœu 2015
que la CST souhaite à ses
fidèles adhérents : dans la
révolution numérique propre à
notre domaine, sans nostalgie
intra-biliaire argentique...
... développer, de façon pérenne,
un fort savoir-faire d'artiste
technicien et envisager
avec fierté l'avenir de notre
artisanat culturel numérique.*

■ LES CÉSAR & TECHNIQUES

Le trophée César & Techniques 2015 a été attribué, à l'issue d'un vote par l'ensemble des techniciens éligibles aux Césars techniques, à Poly-Son.

Le prix spécial César & Techniques 2015, destiné à distinguer une industrie technique structurante pour le secteur employant plus de 50 personnes, a été décerné par le Comité César & Techniques de l'Académie à Ymagis.



■ À PROPOS DE POLY-SON

POLY SON POST-PRODUCTION, est une société spécialisée en montage image et son et post-production sonore pour le cinéma qui a notamment travaillé sur des films tels que *Sils Maria*, *Tom à la ferme*, *Timbuktu* ou encore *Eastern Boys*, tous sortis en 2014.

■ À PROPOS D'YMAGIS

Ensemble, YMAGIS et SMARTJOG donnent naissance au leader européen du secteur, SmartJog-Ymagis Logistics, qui propose un service global de logistique pour la livraison de films, bandes annonces, publicités, contenus complémentaires, affiches statiques ou animées vers les cinémas et laboratoires. Les services de Smartjog Ymagis Logistics couvrent la préparation des copies de films numériques cryptées (DCP) et des clés permettant de les projeter (KDM) ainsi que leur acheminement vers les salles de cinéma et laboratoires par satellite, ADSL/fibre ou supports physiques. En 2013, YMAGIS et SMARTJOG réunis ont assuré la livraison de plus de 50 000 DCP films et près de 300 000 DCP films-annonces et publicité à travers l'Europe.

■ LA 3D EN RADIO : L'ÉCOUTE BINAURALE

Pour nos adhérents amoureux du son et du sport et de belles photographies, nous ne pouvons que conseiller sur les sites du groupe radio France une websérie en cinq épisodes pour vous glisser dans la peau de cinq athlètes de l'INSEP aux prises avec leurs limites. Elle s'intitule « Petites discussions avec la douleur ». Et s'apprécie au casque, car il s'agit de son binaural, c'est-à-dire 3D ! L'écoute binaurale est une technique encore expérimentale qui permet de restituer, par le biais d'une paire d'oreillettes ou d'un casque audio stéréo un son « en 3D » amenant l'auditeur à se situer et à localiser chaque élément sonore dans l'espace à trois dimensions. Elle permet une forte impression d'écoute « naturelle » et une sensation d'immersion quasi parfaite dans l'es-

pace tridimensionnel, tout en ménageant pour l'auditeur la possibilité d'une grande mobilité. Le son binaural est en radio l'équivalent de l'Atmos en cinéma.

Les productions sonores diffusées sur nouvOson du groupe Radio France sont encodées en binaural au moyen du logiciel SpherAudio de la société DMS.

Dans cinq diaporamas sonores de 3'30" environ Cette websérie vous glisse dans la peau de cinq athlètes de haut niveau aux prises avec leurs limites :

une nageuse synchronisée, un lutteur, un coureur de demi-fond, une haltérophile et un gymnaste.

Et si la thématique vous intéresse encore plus que l'aspect technique à caractère émotionnel, le podcast de l'émission de la Tête au Carré animée par Mathieu Vidard du mercredi 14 janvier 2014 vous permettra de mieux comprendre l'apport des neurosciences avec Jean-François Toussaint, professeur de physiologie à l'Université Paris Descartes et directeur de l'Irmes et Guy Missoum, maître de conférences en psychologie de la réussite à l'Université Paris X Nanterre. Psychologue de formation, il a dirigé le laboratoire appliqué en psychologie du sport de l'INSEP.



© Photo : Hélène David

Car comme il est écrit sur le site de l'émission « La pratique d'une activité physique offrirait la garantie d'améliorer sa forme et de rester en bonne santé. Mais la mort subite du sportif, l'addiction au sport, les douleurs liées à une activité sportive intense et l'explosion du dopage antidouleur constituent le revers de la médaille.

Nul sportif n'échappe à la douleur, d'autant qu'augmentent la durée, l'intensité et la fréquence des entraînements. Faire du sport peut être douloureux tant sur le plan physique que psychique ».

■ LES DERNIÈRES ÉVOLUTIONS DU CINÉDICO

Beaucoup de nouveautés pour le CineDico.com, le dictionnaire de traductions des termes techniques du cinéma et de l'audiovisuel. De nouvelles langues viennent le compléter, ainsi que des traductions sonores et, dans

l'attente d'une application pour smartphone à venir prochainement et des mini-applications de trois langues bientôt disponibles.

Le site comprend aujourd'hui de plus de 14 000 mots en neuf langues.

– Deux nouvelles langues, russe et chinois, ont fait leur apparition.

Une fonction de traduction sonore des mots apparaît en russe et en chinois. Cette fonction sera portée aussi sur les autres langues.

L'application CinéDico pour smartphone devrait être mise à jour prochainement, avec en particulier la gestion d'une liste de favoris, et toujours le dictionnaire embarqué, consultable sans connexion Internet.

Trois mini-applications de trois langues seront aussi disponibles :

- Russe/français/anglais
- Chinois/français/anglais
- Espagnol/français/anglais.

Ces versions de trois langues seront vendues moins de 5 Euros.

■ LES ASSOCIATIONS PROFESSIONNELLES ET LA CST

Dans la foulée des rencontres du 24 novembre, après l'ADC, l'ADP, l'ADPP, l'AFAR, l'AFR et l'AFSI, la CST est heureuse d'annoncer que l'AFC est devenu membre du collège des associés de notre association.

■ LA SEMAINE DU SON

La 12^e édition de la Semaine du Son 2015 se déroulera du lundi 19 au dimanche 25 janvier à Paris et jusqu'au dimanche 8 février partout en France. Son objectif est de sensibiliser le public et tous les acteurs de la société à l'importance des sons et de la qualité de notre environnement sonore. Ses conférences, débats, ateliers, événements sonores, concerts, projections, actions pédagogiques, sont accessibles à tous gratuitement. Cette année, le réalisateur Costa-Gavras parrainera cette 12^e édition. Dans son cadre, le mardi 20 janvier, se déroulera une conférence sur les niveaux sonores au cinéma en partenariat avec le CNC et nous-mêmes.

Brèves d'ailleurs

■ L'EXPLOITATION CINÉMATOGRAPHIQUE 2014 EN CHINE

La Chine confirme sa deuxième place mondiale, avec 3,94 milliards d'Euros de recettes annuelles, derrière les USA. Plus de mille salles ont été créées l'an dernier, le chiffre total dépasse 23 600 écrans. La plus grande partie des recettes est engrangée par des films chinois, pas seulement parce qu'ils plaisent à la classe moyenne en plein essor, mais surtout parce que les films étrangers

subissent un système de quota draconien. Sauf qu'Hollywood est en embuscade et qu'il pourrait bien se plier aux desideratas – non pas des grands groupes chinois – mais à ceux des autorités chinoises. Celles-ci ont mis en place un comité de censure et si l'on en croit les échos, il est ainsi peut-être question d'une version d'*Iron Man 3* avec des acteurs chinois. Cela valait bien un autre petit effort pour pénétrer le marché de l'empire du milieu. La production du film *L'Aube rouge* a accepté de changer la nationalité d'un des personnages méchants du film : il n'est plus chinois mais nord-coréen !

■ ET SI L'AFRIQUE PRODUISAIT DES FILMS AVEC DES FONDS AFRICAINS

Lors des Journées de Carthage, la réalisatrice sénégalaise a rappelé publiquement au président Macky Sall qu'il n'avait pas tenu sa parole. Celui-ci avait promis de soutenir la production cinématographique à hauteur d'un milliard de francs CFA. Certes un comité s'est réuni et a examiné quatre-vingt-cinq projets, mais à ce jour, l'année 2014 n'a vu aucun des projets recevoir une aide. Ce constat a fait dire à la réalisatrice : « Tous les films sénégalais sont financés par l'extérieur et à 80 % par la France... On fait du cinéma français ».

■ LA RENAISSANCE DU CINÉ GUIMBI CRÉE L'ESPOIR AU-DELÀ DU BURKINA-FASO

L'architecte Jean-Marc Lalo à qui on doit la nouvelle cinémathèque de Tanger et le cinéma Arian de Kaboul a commencé les travaux à Bobo-Dioulasso, la capitale culturelle du pays, travaux dont l'achèvement ne devrait excéder la fin 2015. Pour l'association de soutien du cinéma dans ce pays, il était nécessaire de relancer le mythique cinéma Ciné Guimbi. L'idée de créer dans les deux salles modernes un écran d'accueil pour un festival de films africains semble bien partie, et de surcroît servir de moteur à la croissance de la production dans des pays tels que le Ghana, l'Éthiopie et le Tchad.

■ UNE NOUVELLE VAGUE PAKISTANAISE EN VUE ?

Un article de l'hebdomadaire pakistanais *The news of Sunday* a fait état de l'augmentation notable de la production en 2015 avec vingt films en préparation alors qu'en 2011, celle-ci était presque en voie d'extinction. Ce renouveau est dû au succès phénoménal de l'année 1993 : le film *Choodiyan*. Ce succès au box-office et jusqu'à Hollywood a semé-t-il redonné de l'espoir à bon nombre de réalisateurs qui étaient voués à la production publicitaire ou de télévision. Certains de ceux-ci trouvent des raisons d'espérer pouvoir développer des projets novateurs pour la production Geo Films qui est adossée à une chaîne de télévision du même nom. L'ambition est de viser un début de reconnaissance internationale.

LES COULISSES DE LA REMISE

Discours de Timothy Spall à l'adresse de Dick Pope

Mesdames, Messieurs,

C'est un plaisir rare que d'être invité à présenter un prix à une personne dont on admire tant le travail que le génie. C'est d'autant plus une satisfaction et ça me fait chaud au cœur de le donner à quelqu'un avec qui j'ai souvent eu le privilège de travailler et que je considère comme un ami.

Lorsqu'on travaille sur un film qui est éclairé et photographié par le lauréat de ce prix, on peut être sûr que ce film sera fait d'images merveilleuses, on est certain qu'il sera totalement vrai, organique, créatif, brillant d'un point de vue technique et chaque prise sera filmée depuis la meilleure position.

L'un des éléments qui définit une grande performance d'acteur est qu'on ne remarque pas le jeu de l'acteur ; on est conquis par sa crédibilité, on est totalement absorbé et transporté sans heurts à travers les histoires du film.

Cet homme est un grand « cinématographeur » parce qu'il réussit ce qu'il fait grâce à son génie sans prétention, mais étincelant, dans le domaine de la lumière et des caméras, ainsi que par sa capacité remarquable à s'adapter à toutes les demandes visuelles, même les plus exigeantes. Peu importe si la tâche – ou le chef – semble impossible !

Un palais, un WC publique, une maison de banlieue, un coucher ou un lever de soleil époustoufflant, un visage en détresse, un décor de théâtre somptueux, une vue urbaine sombre ou une académie d'art ornée de tableaux, peu importe le sujet – et il y en a eu une multitude très diversifiée – chaque image vibrera dans une fusion unique de crédibilité totalement honnête et de beauté viscérale et attendrissante.

C'est un honneur et privilège pour moi que de présenter le Prix Vulcain de l'Artiste-Technicien au magnifique M. Dick Pope.

Discours de Dick Pope

Merci beaucoup.

Je suis fier et honoré de recevoir ce prix, en particulier parce que j'ai un grand amour et respect pour tout ce qui est français et pour le cinéma français.

Bien avant mon premier voyage en France, quand j'étais un adolescent dans les années soixante, j'étais passionné par le cinéma.

J'ai découvert la Nouvelle Vague et j'ai absorbé tout ce qui passait à Londres : Godard, Truffaut, Resnais, Demy, Varda, etc. J'ai adoré ce cinéma libre et réaliste... C'était une révolution.

Mon vrai héros n'était pas un réalisateur, mais un chef-opérateur, Raoul Coutard.

Son style naturel et son utilisation de la lumière du jour m'a beaucoup influencé.

Par exemple, je me souviens encore clairement d'avoir été époustoufflé par Pierrot Le Fou, comme si je voyais un film en couleur pour la première fois.

Plus tard, j'ai découvert que je n'étais pas le seul, et que son travail a inspiré toute une génération de jeunes directeurs photo.

Le naturel, le réel, le crédible, le vrai. Voilà ce que j'ai toujours recherché, et ce que je continue à explorer, y compris dans Mr Turner.

Encore une fois, je suis vraiment très honoré, et je remercie Raoul Coutard, à qui je dédie ce prix.



▲ Dick Pope et Timothy Spall.

© Photos : Éric Chérioux

LES À-CÔTÉS ET LES PROLONGEMENTS LORS DE LA REMISE DU PRIX VULCAIN 2014

La cérémonie de remise du prix Vulcain de l'Artiste Technicien à l'Espace Cardin a été cette année encore plus chaleureuse et appréciée des spectateurs, si j'en juge par le mal qu'ils ont eu à se quitter, après le cocktail de clôture.

Pour moi, la projection est toujours un moment très attendu, car autour du dîner en l'honneur du récipiendaire, j'ai la joie de participer à des échanges passionnants sur la création cinématographique. Entre autres souvenirs, je conserve présente en ma mémoire ma longue discussion avec Charlotte Bruus Christensen et Thomas Vinterberg, pendant la projection de *La Chasse*, où Thomas m'explique qu'en tant qu'un des pères fondateurs du fameux dogma il est le premier à stigmatiser les limites et les aberrations de ce principe quand il est appliqué au pied de la lettre comme une loi intangible, au lieu d'être compris comme ce qu'il est : l'image de marque originale de jeunes réalisateurs danois ambitieux. Cette fois là, nous avons réussi à inviter un réalisateur prestigieux pour remettre notre mosaïque CST à sa directrice Photo et pour nous parler du sens et de l'importance de la collaboration artistique sur un tournage. En cette fin d'année 2014, c'est le prestigieux acteur Timothy Spall qui nous a fait l'honneur d'assister à notre soirée et de remettre le trophée au directeur Photo du film pour lequel lui-même avait reçu à Cannes le prix d'interprétation masculine. Quelle n'a pas été la surprise de Dick Pope, et son émotion quasiment palpable sur la scène de l'Espace Cardin, quand il a découvert qui était venu spécialement de Londres lui remettre son trophée.

Pour ma part, j'ai rencontré Dick Pope en 1993 au Festival de Chalon-sur-Saône, premier festival dédié aux directeurs Photo qui s'est tenu de 1985 à 1995 (bien avant Camérimage, rappelons-le), dans la ville des usines Kodak, ville-symbole, où la photographie a été inventée en 1827 et qui a longtemps témoigné de la matière du film, du 35 mm et de notre mémoire du cinéma.

Au cours de notre dîner, pendant la projection de *Mr Turner*, Timothy Spall nous a raconté l'étrangeté, l'originalité et la... difficulté de la « méthode » Mike Leigh en matière de direction d'acteurs.

Timothy a été « à la disposition » du metteur en scène quotidiennement pendant six mois, et tout au long de cette durée, le réalisateur ne lui a jamais parlé de son rôle, mais de celui de ses partenaires...

Idem pour les autres comédiens qui n'ont été entretenus que du caractère de Turner et pas du leur.

La règle est que les acteurs ne se voient jamais pendant tout le temps que dure cette originale préparation. Ils ne se rencontrent qu'au moment de la première répétition, sur le lieu de tournage.

Dick Pope m'avait déjà raconté cela à Chalon, lorsqu'il avait obtenu le prix du jury pour *Naked* en 1993, autre film très étonnant de Mike Leigh : les acteurs improvisaient pendant les répétitions, très longues, et leur texte était écrit par la suite pour devenir une bible intangible où il n'était plus question de changer un mot, ni même une virgule. Aux dires de Timothy Spall, le prix à payer pour cette perte totale de repères est très lourd psychologiquement et il avoue avoir été totalement perdu pendant le tournage... et même longtemps après.

Même « manipulation » pour Dick Pope qui a visité longuement divers décors sans avoir droit à la parole mais qui, en revanche, a pu obtenir tout le temps qu'il demandait pour éclairer la scène dans le lieu choisi par le metteur en scène... (et cela jusqu'à deux jours).

Dick m'a avoué s'être rebellé par deux fois pendant le tournage, avoir refusé des décors et... obtenu satisfaction.

Les temps changent un peu et peut-être l'ours Mike Leigh, auquel son *Mr Turner* ressemble furieusement, s'ouvre-t-il à la concertation ? Mais aussi intransigeantes et dictatoriales que soient ses manipulations, le fait est que le résultat est là : récompenses internationales et ... prix Vulcain. Quant aux acteurs et aux collaborateurs de création, ils semblent y trouver leur compte, tout comme la notion d' « auteur » qui trouve là sa pleine justification. On voit que cette méthode est l'antithèse de celle pratiquée par Ken Loach, auteur et réalisateur tout aussi remarquable, reconnu et célébré dans le monde entier. Mais on comprendra plus facilement pourquoi ces deux hommes, les plus représentatifs du cinéma anglais, ne s'aiment pas beaucoup... Il paraît qu'il n'y a pas pire ennemi pour un metteur en scène qu'un autre metteur en scène et que si des associations se sont créées, c'est justement pour remédier à l'égoïsme trop souvent fondamental et réducteur des partisans de l' « auteurisme ». À ce sujet, je dirai que la CST est fière de son rôle fédérateur, rassembleur et créateur, et de tisser entre tous les collaborateurs du cinéaste des liens solides avec le pays qui leur est véritablement commun. Ce rôle, pour ne pas dire cette mission, elle a bien l'intention de continuer à le tenir en 2015.

Pierre-William Glenn



EXTRAITS DE LA JOURNÉE CST

La journée CST du 24 novembre dernier donnait à l'Espace Cardin Carte blanche aux associations membres de la CST. Ce fut une journée réussie où chacun put s'exprimer librement, dressant d'une manière ou d'une autre l'état des conditions de travail actuel. Des actes complets sont en préparation et, en termes de compte rendu pour cette Lettre 154, nous vous en proposons quelques extraits choisis.

TABLE RONDE DU MATIN

Rappelons que la table ronde du matin, animée par Angelo Cosimano, avait pour titre : L'application de la convention collective : remontées d'expériences. Nous avons sélectionné trois passages.

MICHEL HAZANAVICIUS fut le premier à exprimer ce qui était remonté à l'ARP sur l'application de la convention collective et à débattre des hauteurs actuelles des budgets des films avec Marc Missonnier, président de la société Fidélité Films.

MICHEL HAZANAVICIUS : Tout d'abord, nous avons tourné *The Search* il y a un an ; c'était donc le tout début. Par ailleurs, nous l'avons tourné en Géorgie, avec un budget important ; cela n'a donc pas eu de grande incidence.

Concernant l'ARP – je me tourne vers Florence Gastaud, qui est la déléguée générale et centralise bien mieux que moi toutes les informations, si je dis une bêtise elle me le fera donc savoir – nous n'avons pas été signataires de cette convention collective mais nous avons eu une position qui nous a semblé assez mesurée et sage, à savoir que nous étions pour celle-ci et que nous n'avions pas du tout l'attitude alarmiste de certains syndicats de producteurs pour ne pas les nommer.

Des débats ont eu lieu à l'ARP mais nous n'avons pas eu depuis de témoignages selon lesquels la convention serait un frein et rendrait la création impossible. Cela étant, il semblerait que pour un certain type de budgets cela complique certains films...

FLORENCE GASTAUD : ... par exemple, quand les scénarios sont beaucoup axés sur la nuit. Des surcoûts ont été extrêmement importants dans un ou deux cas.

Par ailleurs, on constate que beaucoup de films de 5 ou 6 M€ sont désormais au-dessous de 4, et nous avons pu remarquer que les films dits « fragiles » – nous n'aimons pas ce terme – ou à petit budget font aujourd'hui systématiquement l'objet de dérogations. C'est aussi du fait de cet effet de seuil qu'il y a moins de tournages dans la tranche 5. C'est assez criant aujourd'hui. Elle resserre beaucoup les boulons pour aller au-dessous de 4. Enfin, il y a des cas vraiment spécifiques, mais sinon ce qui se remarque principalement – Marc Missonnier, qui vient d'arriver, le dira sans doute mieux que moi – n'est pas la convention collective. On note évidemment des augmentations, mais elles sont proportionnelles au budget et ce n'est pas ce qui fait que le film se monte ou non. Cela peut représenter par exemple 200 000 € sur un budget de 6 M€. En revanche, ce qui est remarquable est le problème de financement et la complexité à financer, mais cela relève plus de l'état actuel des choses que de la convention collective.

MICHEL HAZANAVICIUS : Pour vous donner une information, sans citer la société concernée, une grande régie publicitaire connaît en France une chute de 20 % de son chiffre d'affaires. Cela peut donner une idée du ralentissement de l'activité économique en 2014, qui est réel un peu partout. Je voudrais dire qu'il y a une crise, une baisse des budgets, etc., et dans le même temps quand même une inflation des films. C'est un double mouvement qui pose problème. Je ne l'impute pas à la convention collective mais il y a une inflation des films qui me rend pour le coup – je ne sais pas si



▲ Raphaël Sohier (AFSI), Catherine Constant (ADPP), Michel Hazanavicius (ARP), François Pulliat (AFR), Riton Dupire-Clément (ADC), Diastème (réalisateur).

je suis pessimiste – assez inquiet par rapport à l’avenir. Je pense que mathématiquement moins de films vont se faire à un moment donné et qu’un des facteurs de l’inflation – j’insiste un peu toujours sur ce point – est le fait que le partage des recettes n’est pas équitable dans beaucoup de cas, d’où une perte de confiance de ceux que l’on appelle les ayants-droit.

Dans la mesure où ils n’ont pas confiance dans le fait que leurs revenus seront associés au succès de leur film, ils se font payer en amont sur le financement de ce dernier. C’est un effet complètement pervers. Je sais bien que l’on ne peut pas changer les choses comme cela, et l’on me répond un peu systématiquement : « Oui, mais si nous partageons vous prendrez de gros salaires ». Peut-être, mais à un moment donné, il faudra sans doute enclencher un changement des usages. Le fait est qu’aujourd’hui il me semble que dans beaucoup de cas les ayants droit... Le succès d’un film est déconnecté des revenus de ceux qui l’ont fait, ce qui implique que l’on se paie d’une part sur le financement et d’autre part sur le film suivant, c’est-à-dire que quand on a un succès, ce n’est pas sur le film correspondant que l’on gagne de l’argent mais sur celui d’après, ce qui peut créer des déséquilibres importants, tout cela générant une tendance à l’inflation.

ANGELO COSIMANO : Marc, que pensez-vous de ce que vient de dire Michel ?

MARC MISSONNIER : Bonjour. Pour m’introduire un petit instant, je voudrais simplement dire que je suis là en tant que producteur et président de la société Fidélité Films. Comme vous le savez peut-être, je préside par ailleurs le syndicat des producteurs, l’APC, mais je ne suis pas là en tant que président de ce dernier...

Pour reprendre ce qu’a dit Michel, il a parlé d’une inflation du coût des films en ce moment, qui continue. Le fait est que ce n’est pas la réalité que nous vivons. Le coût des films baisse – vous le savez aussi bien que moi –, d’ailleurs aussi bien le coût moyen que celui des films plus importants. Je ne dirai donc pas que l’inflation du coût des films à laquelle l’on a assisté pendant plusieurs années continue. C’est même l’inverse qui est en train de se passer, ce qui peut être d’ailleurs éventuellement un problème par rapport à certains films qui soutenaient fortement l’activité.

Je ne crois pas que ce soit l’objet du débat, mais concernant le fait que c’est parce que les recettes ne sont pas suffisamment partagées que le coût des films augmente, je ne partage évidemment pas tout à fait cette opinion ; cela ne va pas vous surprendre. Pour se partager des recettes, encore faut-il qu’il y en ait. Le problème est que nous constatons depuis quelque temps, pour un certain nombre de films français – et c’est la raison pour laquelle nous nous trouvons aujourd’hui dans une crise de la production ; c’est vraiment le mot qu’il faut employer – que les recettes se sont réduites. C’est face à cette réduction des recettes et les perspectives en la matière que les différents opérateurs ont réduit leurs

investissements, en particulier ceux qui étaient les premiers à être exposés dans cette chaîne que sont les distributeurs. Je ne vais pas aller plus avant dans ce domaine, sauf si vous voulez poursuivre, mais voilà ma réponse.

ANGELO COSIMANO : Je vais être provocateur : cela voudrait peut-être dire qu’avec un coût moyen de film, on arrive quand même à appliquer la convention collective, qui finalement ne semble pas avoir causé de catastrophe à quelque niveau que ce soit.

MARC MISSONNIER : Concernant l’application de la convention collective, il y a deux façons de voir les choses. Aujourd’hui, on est pour les films qui se font dans l’obligation de l’appliquer. La question ne se pose pas ; ils ne se font qu’à cette condition. La question se pose par rapport à ceux qui ne se font pas. Je ne



dirai évidemment pas que la convention collective est responsable du fait que certains films ne se font pas et par ailleurs, je me réjouis à titre personnel qu’il en existe une. Comme vous le savez, je l’ai signée, après bien des débats sur lesquels nous n’allons pas revenir, et si je l’ai fait, c’est parce que je pensais que c’était une bonne chose pour notre secteur.

Néanmoins, il faut être lucide, et j’espère que ce sera l’objet du débat de ce matin. Cette convention collective a entraîné une augmentation du coût des films pour les producteurs, pour certains plus que d’autres et en fait, tout dépend de quelles pratiques on parle avant son application.

Certains producteurs se distinguaient à cet égard de par les budgets qu’ils produisaient et les pratiques qu’ils avaient. Pour ce qui me concerne, je ne produis pas de films à très petit budget, et j’ai toujours essayé, pour les films que nous avons produits, même avec des budgets plus modestes, d’appliquer, avant la mise en œuvre de la nouvelle convention collective, le plus possible et autant que cela l’était, une référence au barème de l’ancienne. Néanmoins, l’augmentation des coûts fait

partie des facteurs qui provoquent la crise dans laquelle nous sommes, mais elle n'est pas le seul. Un autre facteur dont on parle peu est l'application stricte des règles du Code du travail. Il existait jusqu'à encore récemment un certain laxisme, ou une certaine souplesse, en la matière.

Ces pratiques étaient présentes parce qu'elles étaient, de l'avis de tous ceux qui les adoptaient (aussi bien les producteurs que les techniciens), plus adaptées à la réalité du travail dans la production cinématographique ; mais le fait est que beaucoup d'inspections ont été déclenchées par l'Inspection du Travail, et nous avons recommandé à tous nos adhérents une application stricte du Code du travail, ce qui a forcément entraîné une certaine rigidité et une hausse des coûts.

L'application stricte des règles du Code du travail, plus celle des règles de la convention collective, ont entraîné une hausse des coûts. Si l'on ajoute à cela la crise des financements dont je viens de parler – cela concerne en particulier les opérateurs privés que sont les distributeurs ou les chaînes de télévision, dont le chiffre d'affaires baisse, comme cela a été rappelé juste avant –, nous comprendrons aisément les causes de la situation dans laquelle nous nous trouvons, c'est-à-dire une crise de la production, avec en particulier une chute très brutale, qui pour ma part m'inquiète énormément, des films dits du milieu, à savoir ceux qui se trouvent dans la tranche entre 4 et 8 M€, qui est absolument essentielle pour la continuité de la production. Je ne vais pas monopoliser la parole, mais voilà en tout cas mon point de vue sur cet élément du sujet.

Voici le témoignage de Laure Monrreal, première assistante de Diastème, un réalisateur qui signe ici son premier long-métrage.

DIASTÈME : Je suis venu ici pour parler d'une expérience. Laure Monrreal va vous la raconter, et moi je dirai ensuite : « Oui, oui, c'est vrai », « Absolument ».

Je ne vais pas trop vous parler de mon film, mais il s'appelle *Un Français*. Il se déroule sur vingt-huit ans. On suit une sorte de bande de skinheads de 1985 à 2013, notamment un personnage principal.

Mon désir était l'absence totale d'artifices de vieillissement (perruques, moustaches, etc.). De plus, j'ai voulu tourner mon film essentiellement en plans-séquences, à raison de dix-huit séquences. Cela a été un peu compliqué, et la seule manière de faire le film a été de le tourner entièrement à l'envers, sachant que j'ai demandé à mon comédien, très en amont, de prendre du poids et de se faire pousser les cheveux, la barbe, etc., puis il a mangé des brocolis et du dos de cabillaud pendant tout le tournage (rires) et on l'a rasé.

Cela a posé une vraie difficulté technique par rapport au plan de travail et Laure s'est arraché les cheveux –

cela se voit ! – mais elle a réussi, et Riton était là aussi.

ANGELO COSIMANO : Laure, peux-tu nous raconter ? C'est un exemple de ce qui n'aurait pas été faisable – tu vas nous expliquer pourquoi – avec les anciennes coutumes, avant la convention collective.

LAURE MONRREAL : Je suis très contente de parler de ce tournage et de cette organisation, car on a pu lire beaucoup d'articles contre la convention. Je crois que ce que certains de mes confrères ont écrit provient surtout d'une méconnaissance et d'un manque de travail, parce qu'ils n'ont pas assez lu la convention.

Quand j'ai rencontré Diastème, la première chose qu'il m'a dite est qu'il voulait tourner le film de la dernière séquence à la première et qu'il ne fallait vraiment pas enfreindre cette règle. Le producteur m'a dit que le tournage durerait trente jours et pas plus, sachant que le budget était pour ce film d'environ 2,5 M€. Nous aurions par conséquent pu rentrer dans l'annexe 3, mais cela n'a pas été le cas. Nous avons donc tourné en trente jours.

Je me suis dit, la première fois que j'ai rencontré Diastème, que je n'y arriverais jamais et que la seconde fois il me virerait et que ce serait terminé. On se rend compte en étudiant la convention que l'on peut faire des journées de quatre ou six heures de tournage comme de neuf heures, et des semaines de quatre jours. C'est en fait ce qu'il s'est passé. J'ai établi un plan de travail sur trente jours. Sur sept semaines, il y a eu au total deux jours de quatre heures ; j'en ai relevé trois ou quatre de six heures, et il y a eu aussi des journées de neuf heures, sachant que nous avons quasiment toujours tourné un peu plus rapidement que mes estimations. Nous avons dû dépasser le temps prévu d'une demi-heure ou d'une heure maximum sur trois ou quatre jours. Nous avons respecté deux jours fériés au milieu du tournage alors que j'ai entendu que sur certains tournages, on tournait pendant les jours fériés en faisant des petits arrangements. Même si un jour férié est tombé un jeudi, nous n'avons pas tourné ce jour-là. Sur les sept semaines de tournage, il y a eu trois semaines de quatre jours car l'avant-dernière semaine, nous avons tourné de nuit parce que je n'arrivais pas à rattraper le retard. C'est la raison pour laquelle la dernière semaine a été de trois jours et l'avant-dernière de quatre jours.

Quand j'ai terminé mon premier plan de travail, j'ai tout de suite appelé le directeur de production pour lui dire que j'y arriverais, mais que j'avais dû certainement faire des erreurs et que je le rappellerais. J'ai repris les chiffres, en donnant des explications jour par jour et semaine par semaine et il m'a suivie. Il m'a fait confiance, ainsi que le producteur, et nous avons pu faire le film comme le voulait Diastème, ce qui est important.

Nous avons coupé les cheveux des acteurs au fur et à mesure, nous les avons fait maigrir et tout s'est bien passé. Nous avons tourné énormément de plans-séquences, avec certains jours cinq heures de répétition, parce que nous n'avons pas pu répéter avant. Nous

avons, par exemple, tourné pendant deux nuits quatre séquences en un plan-séquence et à chaque fois, j'avais prévu dans la grille une case de plus pour le temps de répétition et de préparation. J'ai modifié certains détails et tout s'est bien passé. Nous attendons maintenant de voir le film.

Une de mes consœurs a écrit sur un site que tout le monde peut consulter : « La convention coupe le dialogue et empêche tout aménagement du tournage, le risque étant une uniformisation des films, qui seront calibrés pour entrer dans ce cadre. Bref, on risque de s'ennuyer si on travaille comme cela. » « Le plan de travail est un casse-tête ». Je suis d'accord mais cela a toujours été le cas. « Aujourd'hui, si l'on veut faire un tournage léger, comme le fait la jeune génération, c'est devenu très compliqué. La convention met toutes les données dans des boîtes ». Je ne suis pas d'accord.



▲ Laure Monrreal.

et parfois même des triples équipes. Cela peut sembler très bizarre, mais même sur des films à petit budget, cela nous a permis d'aborder les décors de façon beaucoup plus sereine, ainsi que le travail sans jamais déroger à la règle des heures de la convention collective. Je n'ai pas eu tous les retours financiers, mais je sais que cela n'a pas coûté plus cher. Il y a eu un surcoût, mais l'équipe n'a pas été fatiguée pendant les huit ou dix semaines de tournage. Les journées de travail ont été abordées d'une façon beaucoup plus sereine, et elles n'étaient pas étalées sur douze, treize ou quatorze heures de tournage, comme cela m'est arrivé souvent les années précédentes.

Je voulais vous faire part de cette expérience, car elle est importante et permet de partager le travail et l'emploi, qu'il ne faut pas oublier, sans heures supplémentaires.

LAURE MONRREAL : Parles-tu des électriciens et des machinistes ?

RÉMY CHEVRIN : Absolument, ceux de mon équipe, évidemment.

LAURE MONRREAL : Il arrive que l'on rencontre des chefs qui n'ont pas tellement envie de faire cela.

RÉMY CHEVRIN : Forcément, on sait très bien de quoi l'on parle. Des deals étaient passés il y a quelques années qui correspondaient à cinquante ou soixante heures, avec des salaires un peu démesurés pour certains chefs de poste ouvriers, désormais redevenus

raisonnables. Ils sont évidemment moins ravis.

J'ai vu des équipes assez réticentes, sur ces deux films sous convention collective, par rapport à la technique de partage du travail, mais à l'arrivée elles souhaitent que ce système soit à nouveau mis en place pour leur prochain film.

INTERVENANT : Cela concernait-il y compris les chefs de poste, c'est-à-dire le chef électricien et le chef machiniste ?

RÉMY CHEVRIN : Absolument.

INTERVENANT : Et pour l'équipe caméras ?

RÉMY CHEVRIN : Elle n'a pas fait d'heures supplémentaires, et je n'ai pas de double équipe. Nous avons beaucoup travaillé en préparation pour réduire leur présence, sans mettre en danger une seule fois les journées de travail.

FRANÇOIS HAMEL : Je voudrais rebondir sur ce qu'a dit Rémy. Je me suis retrouvé dans le même cas que lui, c'est-à-dire que j'ai fait un film à 13 M€, puis un an après un film au-dessous de 1,7 M€. C'était d'ailleurs l'équivalent du budget déco du film précédent. Ce qui est très intéressant avec la nouvelle convention – et c'est ce qu'il faut essayer de se dire – est qu'elle nous

Plus tard dans la matinée, Rémy Chevrin a tenu à témoigner et son expérience fut partagée entre autre par François Hamel, représentant de l'ADP (Association des directeurs de production).

RÉMY CHEVRIN (directeur photo et membre de l'AFC) : J'aurais voulu aborder un sujet qui n'a pas été soulevé jusqu'à maintenant, mais auquel j'ai été confronté sur mes deux derniers films. C'est une remontée d'expérience, je vais donc en parler.

C'étaient deux films radicalement différents sur le plan du montage financier. Le premier a coûté 4 M€ l'année dernière et le second 10 M€ cette année. Je me suis aperçu de très bonnes choses avec la convention collective et je voudrais en parler. Le partage du travail auquel j'ai été confronté a été un point très positif sur ces deux films, du fait des heures que mon équipe ne devait pas dépasser, ce qui nécessite en effet un gros travail de préparation. Je rejoins d'ailleurs un certain nombre d'intervenants sur la préparation qui est, je crois, un élément permettant de gagner du temps et de l'argent et de faire en sorte que le coût du tournage soit réduit.

Nous avons préparé ce film en imaginant des doubles

© Photo : Éric Chérioux

permet – surtout, étonnamment, dans le cadre de l'annexe 3 – de nous rapprocher beaucoup les uns des autres et nous de nos techniciens pour trouver des solutions aux problèmes posés.

TABLE RONDE DU SOIR

Dans la Table ronde du soir, Sabine Chevrier, réalisatrice et réalisatrice d'un film sur la disparition des studios d'Arpajon a minutieusement retracé le double historique des studios de Bry-sur-Marne que vous lirez ci-dessous.

Thierry de Segonzac, le président de la FICAM, a confirmé dans les discussions qui s'en suivirent la justesse des propos tenus. Dans le débat, personne cependant n'a osé rappeler que ce responsable d'une entreprise majeure de notre secteur avait, sur certaines des conditions économique et industrielle des différentes ventes, émis des réserves, voire des avis négatifs.

■ L'AMBITION DE DÉPART DE LA SFP, SON ÉVOLUTION ET SES RÉUSSITES

En 1973, l'ORFT crée des bâtiments techniques : un labo de développement, des salles de montage et des auditoriums sur les terrains de Bry-sur-Marne.

En 1975, lors de la création de la SFP (Société Française de Production audio-visuelle), Jean-Charles Edeline décide de construire un studio pour regrouper toutes les activités de la SFP, et de rapatrier notamment les équipes qui travaillent dans les studios de Joinville. L'objectif de J.-C. Edeline est de faire un studio à l'américaine et donc de faire également de la production.

La région décide de mettre à disposition 12,5 hectares, mais elle assortit ce don d'une affectation sur ces terrains. Cette clause d'affectation joue encore aujourd'hui un rôle, puisque les terrains restent affectés pour un complexe audiovisuel.

La construction se fait par étapes. En 1978 – certains l'ont peut-être connu – est achevé le 2 000 m² avec ses annexes et en 1987 s'ouvre La Cité du Cinéma de l'An 2000.

On inaugure les Studios de Bry-sur-Marne, mais, contrairement à Arpajon, ces studios ne sont pas l'adaptation d'une friche industrielle. Au départ, il y a un concours d'architectes avec cahier des charges. Et c'est Alain Caze et Marino de Ténaéa qui remportent ce concours. Font partie du cahier des charges les contraintes suivantes : réduire les temps de parcours, les temps

entre les loges, les ateliers et le plateau, protéger les équipes en cas d'intempéries. On construit la fameuse verrière entre les loges et les plateaux, on organise la circulation, par la galerie nord, on passe des loges aux plateaux, et par la galerie sud ce sont les équipes techniques ; les portes d'accès y sont d'ailleurs plus grandes, ce qui permet de faire entrer les camions. Ainsi, un comédien peut passer des loges au plateau sans risquer de se faire écraser par un camion qui passerait en transversale !

L'objectif est d'accueillir des films, des téléfilms, des séries, mais c'est aussi un studio mixte ; et il est très bien conçu pour cela. Certains des studios sont capables d'accueillir du public, donc des émissions de flux propres aux émissions de télévision. L'objectif est aussi d'être autonome et de concentrer sur le même lieu tout ce qui est nécessaire à une production : sept cents places de parking, des loges, des plateaux, des ateliers de construction de décor et de peintures, un fond d'accessoires, des ateliers de pré-montage, des bureaux de production, etc. Donc, au départ, cinq plateaux sur 4 500 m² et énormément d'annexes. Le décor extérieur a été construit en trois mois par les techniciens de la SFP pour le feuilleton En cas de bonheur. Il reproduit une cour d'immeuble, rue du Marais, avec square et boutiques, dont une de brocante, et des arbres.

Les plateaux évoluent alors dans le temps. En 1992 le 2 000 m² est divisé en deux : le B5 et le B6 ; en 1996, on crée le B7 car on a besoin à nouveau d'un grand plateau de 800 m² ; en 1994, pour le célèbre feuilleton Classe mannequin, on construit le petit B16. On arrive ainsi à la configuration actuelle des huit plateaux totalisant 5 500 m² et 15 000m² d'annexes.

Il y a aussi l'implantation de toute l'activité vidéo et le déménagement des équipes des Buttes Chaumont, lesquels seront vendus à Bouygues en 1994. C'est une constante, en France, de vendre des studios à des promoteurs ou groupes immobiliers.

Au départ le 2 000 m² est conçu pour être un studio de cinéma et on va y tourner : *3 Places pour le 26*,



▲ Thierry de Ségonzac (FICAM), Jean-Louis Nieuwbourg (Directeur de production), Sabine Chevrier (réalisatrice), Olivier-René Veillon (Commission du film d'Île de France).



L'Odeur de la papaye verte, toutes les scènes d'intérieur des *Patriotes* d'Éric Rochant qui dit très justement « qu'il pouvait mettre la caméra là où il voulait et pas là où il pouvait ». Mais les studios vont être plutôt utilisés par et pour la télévision, c'est-à-dire davantage pour les émissions de flux.

Dès le départ, Patrick Sébastien, avec *Sébastien c'est fou*, *Le Juste prix*, *Une Famille en or*, *La Roue de la fortune*, et plein de jeux où l'on peut devenir millionnaire. On tourne également des séries cinéma avec Alain Delon, *Le Clan* avec l'infatigable Victor Lanoux, *Riviera*... Bref tous ces feuilletons que vous connaissez certainement.

Puis commence le « feuilleton de la SFP » proprement dit avec ses déficits. En conséquence de ses plans de licenciements, on va passer de trois mille à quatre cent-trente personnes. Plusieurs PDG vont se succéder en vingt-six ans, ce que Jean-Christophe Averty a résumé avec cette formule : « la SFP, c'est comme une mouche à qui on a retiré les ailes et les pattes et à qui on demande voler. »

■ LE FEUILLETON DU RACHAT DE LA SFP

Commence alors la deuxième période des studios, c'est le rachat de la SFP qui est un feuilleton en soi.

On est en 2001, la SFP est vendue pour 4,7 M€ au tandem Euro Media Télévision-Bolloré. Euro Media apporte 70 %, Bolloré 30 %, sachant que Bolloré entre dans le capital d'Euro Media à hauteur de 20 %.

Nous sommes, à l'époque, sous le gouvernement de Lionel Jospin et la privatisation est menée par Catherine Tasca.

Bolloré est le porteur de projet. J'ai enquêté ; c'est lui qui souhaitait acquérir la SFP, c'est lui qui a rassuré les banques, parce que c'était un capitaine d'industrie et qu'il avait la surface financière. Sur les quatre cent-trente personnes, cent-trente salariés sont gardés et ainsi la SFP rassemble donc les studios de Bry-sur-Marne, les studios de Boulogne, le site des Essarts, les Car-Régies, le Catalogue, la Trésorerie, le COSIP et tout cela est évalué entre 60 et 70 M€.

Je vous rappelle que le chiffre de la vente de la privatisation se fait pour 4,7 M€.

Le groupe Euro Media se trouve alors dans une situation de position dominante grâce à ses moyens de tournage, ses plateaux de production et sa vidéo mobile. Il faut savoir qu'à l'époque le groupe possède les studios de la Plaine St-Denis, mais aussi les neuf studios d'Arpajon dont le fameux 4 000 m². Cela fait déjà 10 000 m² de plateaux ; il gère déjà la Victorine qui ont dix plateaux, soit 6 000 m², mais sur les studios de la Victorine, c'est la mairie qui est propriétaire des terrains.

Alors pour le projet Bry-sur Marne, on annonce le nouveau « Hollywood sur Marne » et cette fois-ci on va vraiment la faire la Cité du Cinéma. L'objectif est de valoriser ce site de 13 hectares en le dédiant entièrement au ci-

néma... Nous voulons construire deux nouveaux plateaux de 1 000 et 1 300 m². Nous allons réhabiliter le 2 000 m² qui a été coupé en deux plateaux. Ces annonces datent de 2003 mais la réalité est qu'il n'y sera jamais donné suite et l'on peut dire que les locaux vont être entretenus à minima.

Mais il est pourtant vrai que les studios vont s'ouvrir au cinéma et vont accueillir majoritairement des films et des téléfilms. Il y a cependant toujours des émissions de flux, il y a toujours Patrick Sébastien. Mais cela devient plus un studio de cinéma. Le décor d'extérieur tourne à plein régime et on transvase intentionnellement à Bry les films envisagés pour les studios d'Arpajon parce que c'est la même équipe commerciale, ce qui va se faire petit à petit et on atteindra des taux de remplissage de 70 à 80 %.

Mais l'année 2003 est aussi l'année où Luc Besson entame des démarches auprès des banques et auprès des autorités publiques pour la création d'une Cité du Cinéma. Car cette fois-ci, l'ambition ne manque pas : on va faire « Hollywood sur Seine » en construisant neuf plateaux totalisant 9 400 m². Luc Besson va mettre dix ans pour réaliser son projet puisque les plateaux ne seront ouverts qu'à l'été 2012.

Entre temps, Euro Media est devenu un leader européen, car ses dirigeants ont racheté un groupe hollandais qui s'appelle UBF, groupe présent dans six pays ; donc Euro Media double de taille. Le groupe a cinq actionnaires, assez équilibrés autour de 20 % ; il y a donc Jean-Pierre et Chantal Barry les fondateurs, Bolloré, Banijay, la société de Stéphane Courbit qui est plus intéressé par l'activité télévision et notamment les émissions de flux, et deux fonds d'investissement Sofinim et Alliance-Capital. Euro Media souhaite s'introduire en bourse en 2010, mais ils arrêtent l'opération.

Ce qui est terrible, c'est que dans le document qui a été donné aux investisseurs – mais malheureusement pas aux professionnels – on dispose de la stratégie d'Euro Media. C'est-à-dire un investissement limité dans la Cité du Cinéma, 25 % pas plus de 3 M€, et on envisage de vendre les studios d'Arpajon, les studios de Bry-sur-Marne et on mise sur le potentiel de la vente des studios de Boulogne pour faire une belle opération financière. C'est ce qui va se passer. Les studios de Boulogne vont être vendus 30 M€ en 2012, la plus-value dans les comptes de 2012 est de 28 M€ ; les studios d'Arpajon sont vendus en mai 2013, la plus-value est de 1,5 M€ ; les studios de Bry-sur-Marne sont vendus également en mai 2013 pour 32 M€ – prix sur lequel on reviendra – la plus-value étant de 26,7 M€ dans les comptes 2013.

Et aujourd'hui il semblerait qu'Euro Media veuille vendre ces parts dans les studios de Paris, pour se reconcentrer sur des activités plus rentables et ceci est d'autant plus probable qu'ils ont été rachetés par des investisseurs – car Bolloré a tenté de se désengager, ainsi que des fonds

d'investissement antérieurs – et qu'actuellement le groupe est détenu par un fonds d'investissement Pays Partner à hauteur de 50 %, qui est un fonds de private equity et qui veut de la rentabilité. À la décharge d'Euro Media, le groupe est endetté et a besoin d'argent frais. Leur stratégie est de ne pas communiquer sur ce désengagement dans les plateaux de cinémas.

■ REVENONS À LA VENTE DE MAI 2013 À LA SOCIÉTÉ NÉMOA POUR 32 M€

Au départ de cette vente, les maires sont au courant et font une tentative de préemption qui va échouer. Au dernier moment, le maire de Villiers-sur-Marne va se désister, car sa ville est trop endettée et qu'il ne pense pas obtenir l'argent des banques. En 2010, Euro Media fait estimer pour ces investisseurs le prix des terrains de 12 hectares à 8,7 M€. Cette somme est à peu près équivalente aux 9-10 M€ envisagés pour la préemption par les mairies. Dans le prix de vente, il y a donc 12 M€ qui sont payés comptant en mai 2013 et 20 M€ qui sont à payer soit au moment de la revente, soit au plus tard au 31 décembre 2015. L'acheteur Némoa est une société au capital de 5000 € qui est détenu par monsieur Marzouk – mais là aussi c'est encore un autre feuilleton.

En janvier 2011, on a une autre société, Matvid, spécialisée en achat, vente et location de tout type de matériel et de logiciels qui devient, en avril 2011, une société de marchands de biens – elle peut acheter et revendre des terrains, mais cette société n'est pas un promoteur immobilier – En avril 2013, cette société est adossée à un fonds, Riverside Investissement, en fait une société écran basée au Luxembourg, et donc tout le monde cherche qui est derrière cette société !

En juin 2013 Le Figaro dit que c'est un fonds Chinois, et l'article précise que l'acquéreur s'intéresse au foncier, qu'Euro Media louera les studios pendant deux ou trois ans le temps de faire modifier le plan d'aménagement des lieux. À terme, les acquéreurs projettent de construire des habitations à la place des studios. Puis en avril 2014 une autre version apparaît, mentionnant un investisseur brésilien. Il faut que Tracfin enquête car nous n'allons pas y arriver ; ce manque de transparence consécutif au recours à des sociétés écrans est regrettable... Quoi qu'il en soit, il s'agit pour l'acquéreur de faire une bascule lors de la revente du foncier à un promoteur, mais les maires font de la résistance, car ils ne veulent pas de logements sur leur commune et la région également fait de la résistance, car pour la région comme pour les communes le but est de conserver de l'activité !...

Euro Media doit rendre les locaux actuellement loués fin avril 2015 et l'acheteur devra verser les 20 M€ encore dus au plus tard le 31 décembre 2015.

Dans le contrat de vente, il y a deux clauses antinomiques d'une certaine façon. Malheureusement l'une est une clause de non-concurrence d'une durée de huit ans. C'est-à-dire que Marzouk ne peut revendre à un investisseur qui posséderait des studios, mais de l'autre côté Euro Media a informé Némoa que les terrains étaient affectés à un complexe audiovisuel. Et comme Euro Media a procédé par l'achat de la société et non par l'achat des terrains, l'affectation des terrains, normalement, tient toujours !

C'est seulement là qu'un espoir de solution plus favorable à la profession réside.

La suite sera dans l'intégralité des actes...

Textes additionnels du rédacteur en Chef.

EXTRAITS DU COMMUNIQUÉ EN DATE DU 23/12/2014 SUR LE SITE DE L'ADC

Le groupe pour la sauvegarde de Bry-sur-Marne communique !

Actualités professionnelles 23/12/2014

L'affaire des studios de Bry-sur-Marne vient de connaître un rebondissement. Rudy Marzouk, le gérant non associé de Nemoa, a annoncé dans une dépêche AFP « étudier différentes solutions » pour la reprise d'activités.

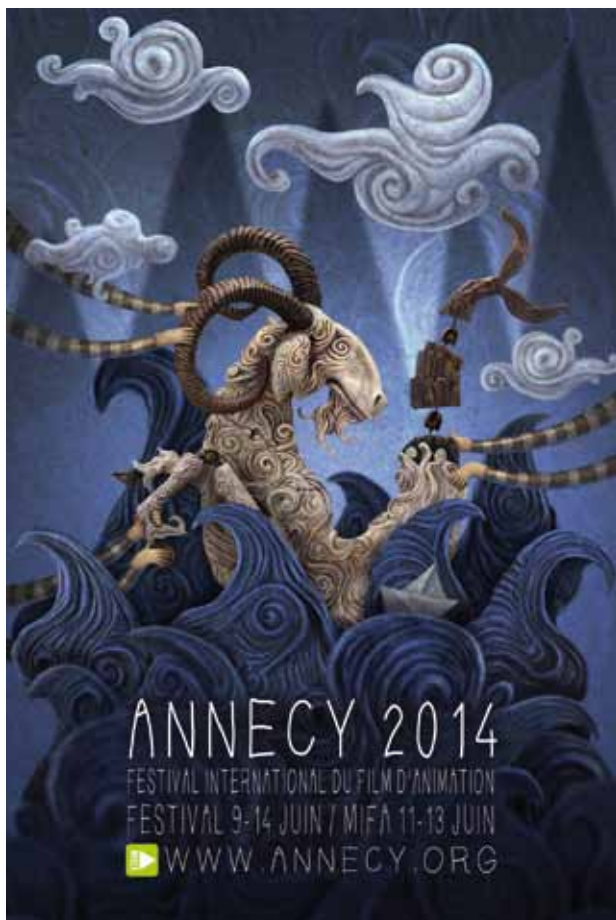
Nous nous réjouissons de cette annonce et souhaitons que les professionnels soient associés à cette reprise, afin que soit pleinement exploité le potentiel de ce site. Nous serons attentifs à la viabilité du projet de reprise, à la pérennisation des studios, conscients qu'un projet fictif sur la moitié des terrains permettrait de réaliser l'opération immobilière en deux temps...

Aujourd'hui, dans ces studios, aucun signe ne montre un projet de reprise. L'atelier serrurerie a ainsi été démantelé, alors même que la série Versailles est en tournage. Dans d'autres ateliers, des machines sont enlevées ou non entretenues, avec les risques de sécurité que cela comporte.

Un porte-parole d'Euro Media indique que la société « collaborera activement avec le propriétaire du site pour faciliter la mise en œuvre d'une nouvelle solution d'exploitation de ces studios après son départ ». Euro Media a tout intérêt à aider le marchand de biens, car 20 M€ sont en jeu, soit 7 % de son chiffre d'affaires...

La CST avait facilité la présence aux projections d'un jeune lycéen.
 Nous lui avons demandé de nous écrire ses impressions.
 Les voici et nous le remercions vivement de les avoir formulées.

Impressions sur le Festival d'Animation d'Annecy 2014



Le festival ne s'adresse qu'aux professionnels étudiants et fans d'animation ; aussi le jeune public reste extrêmement réduit à cause des dates du festival, qui tombent en période scolaire. Pourtant une grande partie des films présentés s'adresse aux jeunes (comme le Cristal du festival : *Le Garçon et le monde*). J'étais donc étonné de me retrouver dans la tranche d'âge la plus basse avec mes seize ans.

Les courts métrages en compétition étaient, pour une grande partie, très étranges, expérimentaux, alors que des courts hors compétition se défendaient beaucoup mieux et étaient beaucoup plus ouverts aux jeunes. Les courts en compétition étaient souvent très durs à voir. Difficile de rester 1 h 30 à les enchaîner ; si certains se plaignent de la difficulté qu'ont les courts à être diffusés en salle et DVD, il faut aussi accepter que tous n'ont pas de quoi emballer un public de jeunes en quête d'aventure, ni de vieux en quête de sérénité.

Je ne pense pas qu'enchaîner des courts soit la meilleure solution ; je penche plus pour la diffusion d'un court

métrage seul ou avant les longs métrages, car je vois plus le court métrage comme un intermède ou une fable racontée pour conserver l'attention et la bienveillance du spectateur.

J'ai vu moi-même des jeunes d'Annecy regarder des courts métrages et ils venaient plus là pour jeter des avions en papier que pour les films, ce qui n'était pas du tout le cas pour l'avant-première de *Dragon 2* où tout le monde semblait être au rendez-vous.

La dimension internationale du festival m'a marqué : beaucoup de films sont diffusés en anglais, des réalisateurs viennent des quatre coins du monde et cette proximité entre tous les pays m'a laissé rêveur, rêve de voyage, de différence ; mais j'ai surtout été impressionné, voire effrayé par le nombre de petits studios qui tentent de sortir du lot et dont je n'avais jamais entendu parler. Ce festival a été comme un choc où je me rends compte que le monde de l'animation est bien plus vaste qu'il n'y paraît.

J'avoue m'être perdu plusieurs fois dans les stands du Mifa, et l'intérêt de s'y rendre lorsqu'on est lycéen ne m'a pas paru évident.

Les work in progress sont, je trouve, l'un des points les plus fascinants du festival surtout les wip d'Adama et Dofus qui faisaient presque office de master-classes.

J'ai également aimé l'ambiance générale du festival ; malgré les queues parfois très longues (plus de deux heures d'attente pour l'avant-première de *Dragons*) les gens sont sympathiques (surtout l'équipe de bénévoles) et beaucoup d'étudiants dessinent. Des chaises longues ont même été installées près de la salle officielle du festival et je trouve que c'est une excellente idée.

Une autre bonne idée était de faire dessiner les réalisateurs, pas seulement en dédicace, mais aussi sur les murs du Bonlieu, je trouve beaucoup plus intéressant de les voir achever un grand dessin devant un public ébahi que d'enchaîner les signatures pour des fans toujours insatisfaits.

Victor, lycéen en seconde

► DU 15 AU 20 JUIN

Les femmes seront les héroïnes de cette nouvelle édition du Festival avec une mise en lumière de leur apport et de leur place grandissante au cours de l'histoire du cinéma d'animation avec notamment un jury exclusivement féminin.

Dans la foulée de la journée du 24 novembre où la CST donnait carte blanche aux associations professionnelles par métier, nous avons rencontré, pour cette rubrique l'Échange, François Pulliat et Stéphan Guillemet, respectivement actuel président et vice-président de l'AFR – l'Association Française des Régisseurs – cinéma, TV et pub.

Éric Vaucher et moi-même, Dominique Bloch, souhaitons nous faire une idée concrète, exemplaire de l'évolution de cette profession depuis une trentaine d'années ; savoir comment on y accède ainsi que la façon dont la nouvelle convention prend en compte la réalité de ces acteurs indispensables au processus de production lors de la préparation, comme tout au long du tournage.

Éric et moi avons en tête des phrases maintes fois entendues par le passé :

« La régie se débrouillera... elle trouvera des solutions ». Est-ce encore vrai en 2015 ?

FRANÇOIS PULLIAT (FP) ▶ On entend très régulièrement, et cela en devient ridicule, qu'un régisseur ne peut pas dire non. Il faut se méfier de ça aujourd'hui. Il est préférable de répondre à une demande par : « là, il faut que je regarde et je vous tiens au courant. » car l'environnement sur les tournages en extérieur a considérablement évolué et tout n'est plus possible à la dernière minute, loin s'en faut.

SG ▶ Le cadre du tournage doit être de plus en plus scrupuleusement établi, en amont. Si le régisseur général n'a pas pu faire correctement son travail de préparation et d'obtention des autorisations pour le jour J, il peut y avoir empêchement à tourner. Maintenant, c'est désormais devenu tellement procédurier que si on n'a pas le bon papier de la bonne couleur, on peut se retrouver dans une situation plus que compliquée...

FP ▶ Si les fondamentaux du métier de régisseur restent les mêmes qu'il y a 25 ans, la réalité de terrain a énormément changé. La partie des autorisations de tournage en décor naturel est devenue particulièrement chronophage. C'est lié aux évolutions de la société ; un maire aujourd'hui est plus responsabilisé qu'il y a 20 ans ; la société, peu à peu, demande plus de garanties, plus de papiers, plus d'intervenants pour une même décision. Auparavant, ces tâches étaient noyées au milieu du reste du travail. De nos jours, par leur diversité – qui inclut aussi les droits architecturaux par exemple –, l'organisation de l'équipe régie en est affectée à un moment où les temps de préparation sont revus à la baisse, souvent pour motif économique. Nous avons plus de responsabilités et devons agir dans un temps davantage compté.

Le régisseur a aussi une place mieux assise à l'intérieur de l'organisation de l'équipe de tournage. La régie devient un département à part entière, plus autonome, plus responsabilisé et donc plus responsable.

EV ▶ Vous poussez à trouver dès en amont des solutions pour minimiser ces contraintes...

FP ▶ Dès que nous avons lu le scénario pour la première fois, nous mentionnons les contraintes qui pourraient apparaître, et qui sont véritablement de plus en plus grandes. Ce qui est frappant – et je pense aux réalisateurs –, c'est la difficulté qu'ont certains à accepter ces contraintes parce que cela pourrait les empêcher de faire les choses qu'ils ont écrites telles qu'ils les envisagent. Il y a d'autres réactions qui consistent à prendre en compte les contraintes, et là se développe le plus souvent un travail avec la régie, fructueux pour le film. Que cela soit sur le choix du décor ou sur la façon de réaliser la séquence, le réalisateur souhaite savoir ce dont il pourra disposer concrètement et comment il pourra décider de son découpage. Ce travail peut prendre du temps mais il permet d'aider le réalisateur à se rapprocher au plus près de son souhait de départ. Il y a une évolution – qui n'est pas achevée – du rapport du régisseur général avec le reste de l'équipe.

DB ▶ la notification des contraintes il y a 25/30 ans venait plus du directeur de production lui-même, du premier-assistant ?

FP ▶ Le décalage qui avait longtemps perduré entre le régisseur et l'assistant réalisation existe de moins en moins. Je l'ai toujours trouvé suicidaire pour le projet. De nos jours, c'est un vrai travail de collaboration qui est effectué entre l'assistant-réalisateur et la régie. Le dialogue est permanent.

DB ▶ Disposez-vous d'autant de temps de préparation que par le passé, vu l'ampleur des contraintes ?

FP ▶ Il y a une volonté de le réduire mais le tournage (et sa préparation) demande du temps et du monde. Oui, on a besoin de plus en plus de monde.

Au niveau des régisseurs adjoints on a plus facilement un deuxième adjoint en renfort qu'il y a 20 ans. Et cela bien qu'économiquement cela soit plus compliqué ; c'est là où c'est contradictoire. On essaye de réduire l'enveloppe de l'équipe et il en va de même pour les temps de préparation, alors que rien ne coûte moins cher ni n'est plus simple aujourd'hui.

SG ▶ La question que je me pose : il y a 20 ans la préparation permettait d'avoir au premier jour de tournage la totalité des lieux. Cela ne me semble plus vrai ; on commence à tourner et on continue de préparer.

Et pour le régisseur, c'est une charge : on gère le quotidien et on prépare avec moins de disponibilité de l'équipe de plateau lorsqu'on est entré en tournage...

FP ► Ce n'est pas seulement une question de volonté d'économie sur les équipes ; ce qui sous-tend ce phénomène est le plus souvent le fruit d'une difficulté à obtenir des décisions à temps. Cela est le fait de la plupart des intervenants.

DB ► Sans doute le bouclage du financement et la volonté de compacter les dépenses.

FP ► Les deux peuvent jouer mais pas seulement. Les prises de décisions tardives peuvent être liées au feu vert pour la mise en fabrication, mais également à la réponse tardive de tel ou tel chef de département quant à l'organisation du travail de sa propre équipe, avec l'influence que cela peut avoir sur l'ensemble du tournage. Il peut y avoir de longs repérages, mais au début du tournage, il va manquer les décors des deux dernières semaines. Question de méthodes de travail, d'appréhension d'ensemble. Un repéreur – spécialisation relativement récente – voit de nos jours vingt décors de type A pour en présenter trois au réalisateur, avant il en voyait cinq pour en présenter trois... Je veux dire par là que c'est plus compliqué de trouver des décors naturels. Pour la régie, la qualité d'un repéreur est extrêmement importante. Un décor peut être favorable pour nous ou devenir un cauchemar absolu. Les photos de repérage sont aujourd'hui regardées sur l'ordinateur d'une façon individuelle.. Cette vision compartimentée pourra par exemple faire que la décision est prise lorsque l'on réalise que le lieu pour garer les camions est à 600 m du plateau... Cependant on ne choisit pas le décor avec ce type d'argument. C'est une histoire de marge entre la valorisation artistique du lieu et la réalité logistique.

EV ► Est-ce que la problématique change selon les moyens techniques utilisés ?

FP ► Deux éléments nous importent : le champ caméra et les moyens mis en œuvre. J'ai en mémoire le fauteuil roulant d'A bout de souffle descendant les Champs-Élysées et je me demandais quelle est la différence pour nous régisseurs entre cette image du chef-op caméra à l'épaule et un mouvement de grue pour un résultat presque identique à l'écran.



Si les autorisations sont plus nombreuses pour la grue à installer, à axe et champ identiques, l'exigence aujourd'hui sera plus grande sur le contrôle de ce qui pourrait être dans le champ : passants inopportuns, véhicules stationnés ou en mouvement. La régie doit répondre à cette exigence. Le ventousage a pris une grande importance, y compris pour les types et couleurs des voitures présentes dans le champ de la caméra.

Les matériels ne se sont pas réduits. La confiance dans le chef opérateur a laissé la place aux contrôles vidéo. Nous sommes passés du fourgon J7 au camion de 45 m³.

Ces évolutions n'allègent pas le tournage et sa mobilité : il est plus difficile de changer de décor dans une journée qu'il y a 20 ans.

EV ► Prévoir au tournage des effets spéciaux avec recours à des fonds verts rend sans doute encore plus lourde la logistique, comme aux USA...

FP ► Pour un film d'époque, c'est directement lié aux moyens du film. Côté régie, on enlève cinq voitures au premier plan, les autres véhicules, sauf les camions, restent là où ils sont stationnés et en postproduction on appliquera les nuances de couleurs adéquates, ou bien on les effacera.

On est dans une époque contradictoire : les moyens nouveaux existent pour effacer une contrainte, mais cela implique plus de personnes et un coût supplémentaire.. Le poids du réalisme est toujours bien présent chez beaucoup de réalisateurs, même si l'apport du numérique est relativement banalisé. L'image, le réalisateur la voit en direct, le son il peut l'écouter au casque, mais les effets spéciaux il ne pourra les voir que plus tard... et c'est sans doute cela qui fait que certains réalisateurs ne sont pas à l'aise avec les VFX. Le seul truc ouvertement accepté c'est l'effacement des antennes et de paraboles.

DB ► La régie est-elle toujours considérée pour son aspect maternel ?

FP ► Une équipe de tournage, quand elle arrive sur le plateau, elle se désresponsabilise par rapport à la vraie vie. Ce que l'équipe attend, c'est du concret, un truc pragmatique, fonctionnel. On compte encore plus sur la régie, vu que les tournages deviennent de plus en plus compliqués.

L'équipe est des fois tellement dans sa bulle qu'elle perd le sens des réalités. Je me souviens d'une anecdote marquante : un jour je dis à l'équipe :

« on ne peut pas tourner dans la rue car il y a eu un décès et demain il y a la levée de corps »... et l'équipe tente de faire changer la date de levée du corps... « tu es sûr qu'on ne peut pas ? » Et là les bras vous en tombent. « Tu te rends compte de ce que tu dis, de ce que



tu demandes humainement parlant ?! » Et ça arrive souvent à n'importe qui dans l'équipe cette perte du sens des réalités...

L'image il la voit en directe, le son il peut l'écouter au casque, mais les effets spéciaux il ne pourra les voir que plus tard...et c'est sans doute cela qui fait aussi partie de sa crainte !

DB ► Le métier est-il influencé par une organisation à l'anglo-saxonne ?

SG ► J'ai un exemple frappant des impasses de ce type d'organisation. J'étais sur un film pendant une semaine en Angleterre. Le décor était une route dans le Kent ; elle devait être bloquée et c'est de la responsabilité du location manager, car c'est à lui que revient la responsabilité de la préparation du décor. Le unit manager, lui, fait en sorte que l'équipe soit sur ce décor. Donc le unit a trouvé les emplacements pour les camions de tournages et le camp de base. Mais après, qui met en place le blocage et qui met en place pour pouvoir tourner ? Là, c'est ni l'un ni l'autre, c'est généralement l'assistant de réalisation. Ça m'avait frappé ! Le location manager avait demandé la présence de la police, mais ce n'est pas lui qui peut parler à la police !

FP ► Les Français sont les seuls à avoir cette structure organisationnelle dans le monde. Dans les autres pays, ils sont à l'anglo-saxonne. Ce qui est drôle, sur des tournages américains à Paris, c'est l'équipe US qui va mettre environ trois semaines à comprendre comment cela marche chez nous. Trois semaines de questions : « tu fais ça, ça et encore ça ! » et bien sûr tu fais comprendre que tu ne fais pas toutes les tâches tout seul, mais que tu es bien responsable de l'ensemble des tâches. A la fin du tournage, les collègues américains trouvent bien plus d'avantage à avoir un seul interlocuteur capable de répondre sur « ça, ça et ça » et qui en plus va diffuser l'information à son équipe...

EV ► Il est vrai qu'en comparaison, que cela soit aux USA ou ailleurs, le niveau de service des régies en France est très supérieur...

FP ► C'est vrai, mais je crois que c'est avant tout culturel. L'aspect table régie n'était pas dans la convention des années 50 et les loges mobiles, c'est relativement récent. On est parfois dans une sorte d'opulence qui est en opposition avec des possibilités de financement décroissantes.

EV ► Les fichiers numériques ont-ils compliqué votre tâche de régie ?

FP ► Les rushes, qu'ils soient en argentique ou en numérique, la régie continue de les déposer.

SG ► Les débuts de sauvegarde furent chaotiques et on devait attendre, mais ce n'est plus le cas.

LA CONVENTION

DB ► Avez-vous un début d'amélioration ou d'inadéquation de certaines dispositions de la nouvelle convention collective ?

FP ► On n'a pas encore beaucoup de retours. Elle est plus favorable à la régie, certaines clauses sont désormais prises en compte, nous sommes désormais payés sur 48 heures minimum en tournage et ce n'est pas négligeable.

SG ► Cette convention va nous obliger à revoir notre implication au film. Auparavant, l'investissement de l'équipe régie était à 200 % de service total sur le film. Il va falloir répartir les tâches dans l'équipe. On aimait ouvrir et fermer le plateau d'où des amplitudes très larges. Il va falloir que l'un ouvre, mais qu'un autre de l'équipe ferme.

FP ► Mais la vraie et unique question est : cette nouvelle convention va-t-elle être appliquée intégralement, sur tous les films et dans le temps ? Son application va grossir notre équipe avec du personnel le matin et une autre équipe pour le soir.

DB ► Pourquoi ce « si » ... ce doute ?...

SG ► L'existence de la nouvelle convention vise à encadrer socialement l'activité de notre secteur ; ces critères ramènent dans le giron de la loi nationale ceux, anciens, qui en étaient largement sortis ou n'avaient pas évolué. Par rapport à la régie et à l'organisation, il y a une re-



cherche de solution pour respecter des critères qui sont au final ceux, citoyens, du droit du travail.

FP ► Très vite, on a vu qu'avec les stagiaires on a pu satisfaire la répartition du travail en équipe du matin et du soir, mais on s'est aperçu qu'on devait trouver une solution ad hoc pour les niveaux de responsabilités au-dessus.

SG ► un assistant peut faire quatre jours, et il est remplacé par quelqu'un sur une journée, et cela en tournant. Il faudra des outils et sans doute un nouveau poste de régisseur plateau, car la mise en scène est de moins en moins anticipée et donc un régisseur plateau devient une réelle nécessité car le régisseur général et l'adjoint sont de plus en plus occupés à négocier des autorisations, passer leur temps au téléphone ou à l'ordinateur ou à aller voir le dernier décor trouvé en hâte !

FP ► J'ai pu tester sur un film où il y avait des changements de lieux. Le fait d'une répartition de deux adjoints décors : l'un préparant celui du lendemain et l'autre celui du jour ; dans ce cas, j'ai pu satisfaire à 85 % les conditions du code du travail décrites dans la nouvelle convention avec quand même, de temps en temps, le renfort d'un troisième adjoint sur le plateau.

EV ► Pour l'appliquer strictement, vous semblez être confronté à la complexité du transfert d'intervention de l'interlocuteur-responsable unique dont on parlait précédemment.

FP ► Une chose regrettable dans la convention, c'est qu'elle fait entrer le droit du travail actuel dans notre secteur, mais elle n'a pas proposé des types d'organisations qui pourraient satisfaire ce droit. Nous n'avons pas été amenés à réfléchir à ces nouvelles organisations dans les réalités du processus de production actuelle, où tournage et préparation se recouvrent en partie.

La convention ne correspond pas toujours à la réalité de l'équipe d'un film, pas seulement en tournage, mais aussi en postproduction. Il y a eu des créations de postes dans le texte, dues à des évolutions dont beaucoup sont d'origine technologique. Le travail de chacun a évolué ; il y a des problématiques qui se posent par rapport à des temps de préparation. Ainsi, il n'y a pas aujourd'hui de coordinatrice ou d'assistante de production. Existe seulement le profil de secrétaire de production. Il n'y a pas eu de ces discussions lors de la rédaction de la nouvelle convention.

FP ► Selon moi, les productions pourront se positionner selon trois modes.

Deux catégories de films qui respecteront la convention. Celle qui assume le fait en ne pouvant changer l'organisation, joue la bonne foi et paye tout dans la

transparence. Une autre qui paye les bases du forfait et la production complète sans en parler. La première catégorie sera réduite, la deuxième sera plus importante. Et la troisième catégorie, c'est celle qu'on ne connaît pas, c'est une zone floue qui risque d'être la plus fréquente d'où le « si »...

DB ► Quid de la formation au métier ?

FP ► Le métier de régisseur est encore un métier qui a besoin d'énormément de terrain pour s'apprendre. La notion d'expérience a du sens. On est dans un métier presque pas technique et donc l'aspect relationnel doit être pris en compte par l'expérience. Mais cela n'est pas tout, et nous devrions avoir (comme les électriciens ont une habilitation électrique) par exemple une habilitation juridique au regard des attentions qu'on nous demande d'avoir à tel ou tel moment...

EV ► En organisation anglo-saxonne, le recours à l'aide juridique est courante...

SG ► J'ai eu affaire à des juristes et, malheureusement, ce qu'ils pondent si on veut l'appliquer, rend presque systématiquement tout tournage impossible. Force est de constater qu'il n'y a presque pas de formation aux métiers de la régie. On considère, y compris dans les cursus de formation cinéma ou télé, que la régie est une porte d'entrée pour d'autres postes mais pas une fin en soi. Dans l'apprentissage sur le tas, la régie est la porte d'entrée la plus facile, car on emploie beaucoup de monde, c'est-à-dire de stagiaires.

FP ► Revenons aux évolutions qui nécessiteraient de la formation. De nombreux directeurs de production ne connaissent pas les plans de préventions et l'application des règles d'hygiène et de sécurité. Qui peut se prévaloir d'avoir un brevet de secouriste ? La nouvelle convention induit le respect des règles d'hygiène et de sécurité et personne n'y est vraiment formé.

SG ► À nouveau, une obligation légale que tous les films ne respectent pas loin s'en faut. Mais j'indique sur la feuille de service la personne idoine – le cas échéant –, l'équivalent du pompier de service dans les entreprises, celui qui est habilité à estimer la gravité et permet aux autres de continuer à travailler...

FP ► Le régisseur général est et sera toujours un technicien proche du directeur de production, mais on comprend bien que dans la complexité actuelle la régie se doit d'évoluer structurellement. Il n'est pas question que la régie devienne un département collaborateur artistique comme l'image ou le son, mais un département à la large autonomie et surtout à la responsabilité encore plus grande.

Illusion et illusionnisme : diversion et dissociation

Le prestidigitateur dispose sur scène de nombreux outils, tactiques et stratégies, pour créer l'illusion de l'irrationnel, faire croire à l'émergence du surnaturel, sidérer le cartésianisme du spectateur, ou montrer ses pouvoirs de « magicien ».

L'un de ces outils, bien connu au point d'être presque dévoyé, mais qui reste un fondamental de cet art, est le principe de la « diversion ».

Faire diversion consiste à attirer le regard, l'attention, sur une partie de l'action, tandis qu'ailleurs se prépare le véritable effet.

spectateur sur l'effet lui-même : donner à voir. Plus ou moins explicitement, mais donner à voir.

Lorsque le cinéma raconte la vie d'un grand peintre imaginaire, ou d'un grand compositeur de fiction, il montre les toiles, il fait écouter la musique. Si le film est bon, le spectateur adhère, même si la peinture qu'il a vue ou les symphonies qu'il a entendues sont loin de bouleverser l'histoire de l'art.

Ce n'est nullement de la prétention, de la part du décorateur ou du musicien de film, mais au contraire une forme d'humilité, « une affaire de morale », disait Jean-

Luc Godard. Lorsque le cinéma raconte l'histoire d'un homme qui s'envole dans les airs, qui passe à travers les murs, ou d'un monstre qui mange les petits enfants, il faut vraiment voir le type voler, traverser le mur de sa chambre, et il faut voir quelque chose de la découpe de viande humaine, à un moment ou à un autre.

La vision du phénomène impossible, du monstre qui fait peur, de l'action héroïque, du danger mortel, de tout ce qui nous sort de la simple représentation du crédible, bref la vision de ce qui fait « effet », au moment où il se produit, reste une nécessité absolue. Même si certains le font fugitivement, si d'autres en retardent

l'apparition, ou encore en font l'ellipse, à la fin du film, on finit toujours par avoir vu le monstre, de plein fouet, ne serait-ce que par reconstruction mentale.

Cela peut expliquer la grande difficulté du cinéma à mettre en scène l'univers des prestidigitateurs et leurs spectacles. L'univers du cirque est un environnement particulièrement cinégénique, au point de presque constituer un genre cinématographique en soi.

Le théâtre, avec un inépuisable corpus de textes classiques, en effet miroir, est un puissant dynamisant diégétique pour nombre de films qui en usent comme béquilles scénaristiques.

Mais le monde des illusionnistes et des magiciens n'a jamais offert au cinéma le boulevard de romanesque qu'on pourrait attendre de lui. Au contraire, il résiste. Parmi les quelques cinéastes qui s'y sont heurtés, peu ont réussi à trouver l'équilibre entre deux impasses.

Pour certains, il y eut une volonté de faire appel à de vraies techniques de scène, dirigées par de véritables prestidigitateurs. Cette posture morale, presque idéologique, si elle ne manque pas d'élégance, s'est presque



▲ Hugo Cabret.

Les effets visuels au cinéma ne peuvent mettre en œuvre cette stratégie, pour la bonne raison que la diversion est consubstantielle au cinéma, aux principes et aux usages du découpage et du montage.

Avant même de faire des effets spéciaux, le cinéma a déjà saturé, au profit du naturalisme, tous les bénéfices de tactiques comme celle de la diversion, entre autres artifices.

Les effets spéciaux et effets visuels, sont le cinéma du cinéma... le cinéma à la puissance 2 ; ils doivent créer une illusion supplémentaire. Faire qu'une image représentant un événement impossible dans le monde réel paraisse « naturelle », ou même « naturaliste », que cette image paraisse être le simple produit d'un processus d'enregistrement du réel, qu'elle ressemble en tous points à ce qu'elle aurait été si l'événement s'était produit devant une caméra. C'est l'illusionnisme suprême, celui de l'absence d'illusion.

Pour créer ce supplément d'illusion au cinéma, pour faire le « cinoche » du cinéma, il faut, non plus « faire diversion », mais bien au contraire attirer l'attention du

toujours heurtée à un obstacle majeur inhérent au changement de médium : les techniques de scène se révèlent extrêmement réticentes aux utilisations hors contexte *ad hoc* (le scène, le fond de scène, le rideau de scène, la lumière de scène, etc.), et se trouvent, une fois filmées, dépouillées de toute leur magie.

Pour les autres, il y a les chimériques facilités qu'offrent les effets visuels de cinéma à reconstituer de faux « truques » de scène ; effets cinématographiques dont la nature même fait perdre toute crédibilité à l'illusion scénique prétendue.

Dans aucun des cas le spectateur ne peut attribuer la réussite d'une illusion scénique au personnage du magicien : soit elle est dévoilée comme une pure opération mécanique de machinerie, avec une trivialité sans éclat qui ne rend pas hommage au talent du prestidigitateur, soit elle est révélée avec évidence comme le fruit du travail de son double obscur : le truqueur du film, dont l'existence ainsi révélée empêche l'adhésion à la fiction.

Pour moi, le plus réussi des films sur un magicien ne parle pas de magie mais « opère la magie » ; il s'agit de *Hugo Cabret* de Martin Scorsese, et cela ne me semble pas un hasard que ce magicien soit Gorges Méliès, le premier et peut-être le seul pour toujours (après lui, tout ce qui pouvait l'être était fait) à avoir su transposer les techniques de scène en technologies de cinéma.

Sur scène, les stratégies de diversion orientent le regard du spectateur et découpent en permanence la scène en plusieurs espaces : ceux que le spectateur doit regarder, et ceux qu'il ne doit pas regarder. Au cinéma les regards sont regroupés sur une seule image, centrale, laquelle doit nécessairement donner l'impression qu'elle a été produite dans un geste unique de captation du réel.

Il y a toutefois, aussi au cinéma, de grands principes tactiques qui permettent l'illusion.

Un principe de fond, qui préexiste à toutes les technologies modernes et perdure à travers elles, est celui de la « dissociation ». La dissociation permet également de découper l'image en plusieurs espaces (dans les trois dimensions), mais ces espaces ne sont pas destinés à la « gestion du spectateur » (au sens où Alfred Hitchcock l'entendait), ils doivent au contraire lui rester invisibles. La dissociation des espaces est un outil pour le cinéaste ; elle lui permet de fabriquer cette image unique en plusieurs fois. Le principe de dissociation est un des fondamentaux des effets spéciaux depuis les débuts du cinéma jusqu'à aujourd'hui.

Dans les années 1920, un petit groupe d'immigrés russes crée les Studios de l'Albatros à Montreuil¹. C'est

1. J'ai entendu une rumeur prétendant qu'il s'agissait d'anciens locaux de Georges Méliès ; je ne le pense pas, mais ce serait parfait pour mon propos.

un local sous verrière, de 10 mètres par 20, dans lequel seront tournés de nombreux films.

Au début, comme tout le monde à l'époque, ils peignent une toile de 10 mètres, qu'ils placent derrière les comédiens, et cela constitue le décor de la scène.

Nécessairement cette toile était peinte à l'échelle 1, et la taille du décor était ainsi limitée aux 10 mètres de largeur du studio.

Et puis un jour ils ont senti la nécessité d'agrandir le décor, de lui donner de l'ampleur, d'y introduire de la profondeur. La toile peinte ne suffisait plus, limitée par son absence de troisième dimension et par sa taille.

Cela a marqué le début des constructions de décors en volume. La production de cette période a été très riche d'innovations, sur le plan stylistique (et les Studios de l'Albatros ont été célébrés pour cela,) mais aussi sur le plan technique.

Il y avait une équipe de décorateurs de grand talent, menée au début par Lazare Meerson (dont tout le monde connaît l'élève le plus célèbre, Alexandre Trauner). L'un d'entre eux a eu un jour l'idée de peindre des parties de décor à échelle réduite, et de placer ces éléments de décor en avant-plan. Cela ne fonctionnait que pour les parties de l'image dans lesquelles les acteurs n'évoluaient pas, c'est-à-dire la partie supérieure du cadre, ou sur les côtés (s'il n'y avait pas d'entrée de champ de comédiens).

Mais le concept de dissociation était né, l'idée que toutes les parties de l'image ne connaissant pas les mêmes contraintes, elles peuvent ne pas être toutes produites de la même façon.

▼ *Le Brasier ardent.*

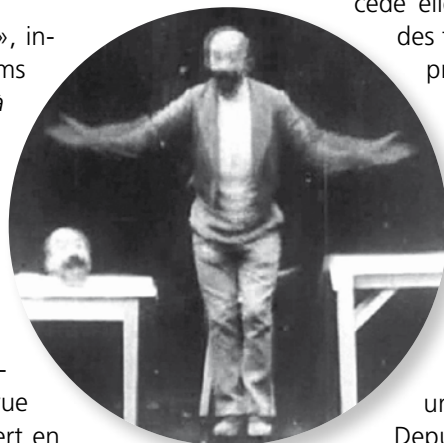


Par la suite, ces petits cartons peints que le décorateur du Studio de l'Albatros mettait devant la caméra ont été remplacés par des vitres ; c'est ce qu'on a appelé les « glaces peintes ». Puis ces ajouts de décor se sont faits en post-production ; cela a été le matte-painting (*Autant en emporte le vent*, *Le Magicien d'Oz*, etc.). Il y a eu aussi ce qu'on a appelé les « maquettes de premier-plan » : des miniatures en volume placées en raccord avec un décor réel devant la caméra, et aujourd'hui nous faisons en image de synthèse ce qu'on appelle des « extensions numériques de décor ». À travers les évolutions, voire les révolutions technologiques, le principe reste exactement le même : un décor n'a pas toujours nécessairement besoin d'être fabriqué, construit à l'échelle 1 ; il peut être peint, il peut être fabriqué à échelle réduite, ou il peut être conçu par ordinateur. Et surtout, un même décor peut être dissocié en plusieurs parties : une partie sera construite à l'échelle 1 parce que les acteurs auront besoin d'y évoluer et d'interagir avec elle, une partie sera simplement peinte parce que la caméra ne bouge pas, ou une partie sera fabriquée en image de synthèse parce que la caméra veut évoluer autour.

Le principe de la dissociation est encore à l'œuvre aujourd'hui dans la plupart des effets visuels, même les plus sophistiqués.

Le « *compositing* », cette phase finale de tout effet visuel au cours duquel on procède au mélange de tous les éléments de l'image (comme le mixage du son), en est le témoin majeur.

Ce qu'on appelle la « double passe », inventée par Georges Méliès (pour des films comme *Le Mélomane* ou *L'Homme à la tête en caoutchouc*) en est une bonne illustration. On tourne séparément deux éléments de l'image, parce qu'il y a impossibilité matérielle à les réunir sur un même plateau, et on procède ensuite au mélange des deux images. Que ce soit sur fond noir comme faisait Méliès, sur fond de décor commun en vue d'un « *split-screen* »², ou sur fond vert en vue d'une extraction, le principe est le même ; on sait qu'on ne peut pas tourner ensemble un enfant et un tigre, mais on sait qu'on peut filmer un enfant, et qu'on peut filmer un tigre (avec son dresseur dans le champ s'il le faut). Au *compositing*, on réunira les deux dans une même image. Si les deux plans ont été correctement tournés (homothétie géométrique et photogra-



▲ *Un amour de sorcière.*

▼ *L'Homme à la tête en caoutchouc.*

phique), cette composition paraîtra « naturelle » ; cette image composée semblera être le fruit d'une captation unique. Le principe de la dissociation préside au choix d'une procédure de tournage finalement assez simple. Par la suite, les démons de la complexité viendront se nicher dans les détails de la mise en scène (mouvements de caméra, angle de prise de vue, etc.).

Une des techniques les plus récentes, les plus innovantes, et les plus prometteuses, la doublure numérique d'acteurs, permet de remplacer les comédiens, pour une scène de cascade par exemple, par une image de synthèse ressemblante et réaliste³. Cette technique procède elle aussi, en dépit de la sophistication des technologies qu'elle met en œuvre, du principe de dissociation. Il y a en effet, pour fabriquer une doublure numérique d'acteur, des captations à opérer sur la personne réelle.

Les enregistrements nécessaires à la conformité de la doublure à son modèle se font de façon dissociée : On enregistre la morphologie d'un personnage ; on dit qu'on « scanne » le personnage ; c'est, en quelque sorte, une prise de forme.

Depuis peu, on sait enregistrer séparément une texture de peau, comme une empreinte de la peau du visage, qui nous renseigne sur la façon dont l'épiderme, en chacun de ses points, réagit à la lumière (technique inventée par Paul Debevec de l'ICT en Californie, qui vient de « scanner » Barack Obama).

Et plus tard encore, on enregistre la gestuelle, l'animation de son visage lorsqu'il va dire un texte, ou simplement exprimer une émotion, c'est la « *motion capture* » faciale, aussi appelée « *performance capture* ».

Tous les autres paramètres de la mise en scène peuvent, eux aussi, être opérés séparément : le cadrage, la lumière, le décor, les mouvements de caméra, etc.

2. Écran partagé.

3. Visitez sur ce sujet le site : <http://www.adnda.com/> "www.adnda.com" de ADN (Agence de Doublures Numériques), société créée en 2010 par Christian Guillon.

Chaque chose est enregistrée séparément, et peut être travaillée séparément, retouchée séparément.

La dissociation des captations qu'on observe dans le processus de fabrication d'une doublure numérique, même si elle procède d'une technologie assez révolutionnaire, comme celle qui permet l'empreinte de peau, se situe dans la parfaite continuité des procédures devenues classiques du cinématographe.

Autrefois, avec la prise de vue traditionnelle, il fallait réunir tous les éléments d'un événement sur le plateau pour pouvoir procéder à son enregistrement : un acteur, habillé, coiffé, maquillé, éclairé, cadré, dans son décor, et connaissant son texte (la plupart du temps).

On a découvert, peu après l'arrivée du parlant, que si au départ l'image et le son devaient être enregistrés ensemble, ils pouvaient également être dissociés. C'est le principe de la « *post-synchro* », et très vite du doublage. Avec les premiers effets optiques en postproduction (les « *opticals* ») et ce qu'on appelait à l'époque les « *travelling-mattes* »⁴, on a réussi à dissocier le personnage de son arrière-plan (le décor). C'est ce que nous faisons désormais tous les jours grâce aux techniques, devenues numériques, d'extraction d'un fond bleu ou d'un fond vert.

Désormais, nous pouvons dissocier tous les éléments constitutifs d'une performance d'acteur : le jeu, la voix, la gestuelle, mais également la photogénie (façon dont la peau réagit à la lumière) et tous les mouvements du corps. S'agit-il encore d'un processus de « représentation », dont relevait jusqu'ici la cinématographie basée uniquement sur la prise de vue, ou bien se rapproche-t-on d'un modèle de « reconstruction », plus proche de celui de la production d'un film d'animation, ou même encore d'un processus de « simulation », soit au sens où l'entendent les scientifiques, soit tel qu'on en trouve dans les parcs d'attractions ?

L'objectif reste de donner à voir une forme en mouvement, un personnage en action, la diction d'un texte, la beauté d'un paysage, comme dans n'importe quel film de fiction avec des acteurs, dans une mise en forme qui soit « photo-réaliste » (et non pas simplement « réaliste »), et dont l'assemblage produit chez le spectateur une émotion (empathie, com-

passion, tristesse, angoisse, joie, rire, etc.).

Dans tous les cas, il est essentiel de souligner que ce processus reste du domaine du cinéma : on enregistre des phénomènes du réel que l'on passe à travers le filtre d'un point de vue de créateur, puis on le restitue au spectateur sous forme d'images et de sons. Ce n'est, ni plus ni moins, que ce que le cinéma propose depuis qu'il existe. Les différences avec le cinéma tel que nous le connaissons tiennent à la nature de la ou des captations et des enregistrements.

Dans le cas de la doublure numérique d'acteurs, ainsi que dans de nombreuses techniques à venir, outre le principe de captations dissociées, ces enregistrements ne sont plus photographiques, ils sont purement informatiques.



© photos : DR

Ce n'est pas le moindre des paradoxes de constater qu'après avoir montré, avec les images de synthèses dans les années 80, que l'on pouvait faire des images sans captation du réel, nous puissions aujourd'hui montrer que l'on peut enregistrer le réel autrement que par une image.

Cette capacité nouvelle d'enregistrer une forme, une texture, une gestuelle, par des moyens et sur des supports purement informatiques, a d'ores et déjà ouvert un champ d'applications considérable, en dehors même de l'industrie du divertissement.

L'illusionnisme était une tradition du spectacle vivant ; les films s'en sont emparé dès le début du cinéma et les effets visuels créent tous les jours des illusions pour des millions de spectateurs. Mais l'illusion sort de l'industrie du divertissement et va bientôt envahir le monde. Dans cette conquête, les stratégies de dissociation et de diversion restent à la manœuvre.

Christian Guillon, Vice-président de la CST

▲ *Le Brasier ardent.*

◀ *Insaisissables.*

4. Extractions de personnages en mouvement tournés sur fonds bleus, suivies de l'incrustation de ces personnages dans un décor, par des procédés purement optiques en postproduction (la « *truca* »).



ALAIN COIFFIER :

Entretien avec Jonathan Ricquebourg

Jonathan Ricquebourg est un directeur de la photographie diplômé de l'École Louis Lumière dont il est sorti il y a 18 mois. Il a eu l'opportunité de signer déjà la lumière de deux films, dont *Mange tes morts* de Jean-Charles Hue, sélectionné à Cannes par la Quinzaine des Réalisateurs et prix Jean Vigo 2014.

C'était en juin 2013, dit Jonathan, je venais de sortir de l'école.

► Tu avais un cadreur sur ce film ?

Non, à l'exception de quelques scènes de cascades pour lesquelles on a tourné à deux caméras, j'ai fait moi-même tous les cadres. La dimension documentaire du film qui se déroule entièrement au sein de la famille des gitans Yéniche imposait pour moi un point de vue unique. Deux caméras, ça n'aurait pas convenu à notre façon de concevoir le film...

► Pourquoi ?

Avec Jean-Charles, le réalisateur, on construisait petit à petit, dans l'ordre, la fiction venait « après ». On arrivait le matin, on commençait par parler tous ensemble autour d'un café, on installait une relation avec nos personnages, puis on tournait...

► Comment es-tu venu au cinéma, comment t'es-tu déterminé à faire ce métier ?

Pour moi il n'y a pas eu de choc. Ça s'est construit petit à petit. J'ai fait de la photo très jeune et j'ai éprouvé une même fascination pour un ensemble de choses : la narration, le documentaire, la dimension artisanale du cinéma, la construction technique des films, pour l'image qui « raconte ».

Jonathan cite Jean Rouch (*Jaguar, moi un noir...*)

Il se déplace autour de ses personnages pour les faire exister, il insuffle une énergie dans le cadre, il crée une tension. L'acteur ne sait pas ce qu'il dévoile, mais la caméra est là. C'est une relation qui m'intéresse personnellement. Jean Rouch crée en permanence une fiction dans le documentaire. Ce que fait Jean Rouch (*Cocorico monsieur Poulet*), c'est qu'il abolit les codes, sa caméra « participe ». Il permet à ceux qu'il filme d'interpréter pour sa caméra.

Dans la culture de Jonathan, les références au documentaire sont nombreuses. Il y revient sans cesse.

Il me cite Robert Flaherty : « pour la construction technique de ses films, leur très grande expressivité, les contre-plongées très fortes », la fiction qui envahit ce qui était seulement un documentaire ; Dziga Vertov : « ses mouvements de caméras enivrants... » ; Jean Vigo (*À propos de Nice*) : « une caméra incroyable ! » ; Pierre Lhomme et Chris Marker : *Le Joli Mai*, bien sûr, à mi-chemin entre le documentaire et la fiction ; et les

russes, comme Serguei Paradjanov (*Les Chevaux de feu*). À l'opposé de l'expressivité des Russes, dit Jonathan, on aurait le cinéma asiatique très stylisé. Mark Lee Ping Bin, qui a fait *Fallen Angel* et la plus grande partie de *In the Mood for Love* de Wong Kar Wai. J'admire beaucoup sa philosophie de l'image, qui est toujours en accord avec ce qui se passe jour après jour sur les lieux d'un tournage. Il m'a appris à aimer prendre énormément de risques pour aller au plus près du résultat final dès la prise de vue et pour travailler en fonction de son instinct, dans l'instant. Savoir profiter de ce que l'on voit, qu'il pleuve ou qu'il y ait un soleil de plomb, alors qu'on aurait pu souhaiter éventuellement l'inverse et qu'on en tirera le meilleur ou autre chose peut-être... Mark était venu nous voir à l'École Louis Lumière et il m'a beaucoup apporté aussi sur l'attitude à adopter face aux situations à résoudre dans l'urgence, sur rester simple et vigilant, et sur la capacité à « faire » avec peu de possibilités. C'est très important pour moi la dimension essayiste de notre métier.

Il faut rendre l'image lisible, expressive. Il faut que l'image raconte. Une image « léchée » n'a que peu d'intérêt, elle n'apporte rien sur les intentions du film et de son réalisateur, sur son « pourquoi ? ».

Jonathan cite Yorgos Arvanitis et Sabine Lancelin qu'il a rencontrés à Louis Lumière, qui ont dirigé son mémoire de fin d'études et avec qui il continue d'échanger sur le rôle des images dans notre société.

Dans *Mange tes morts*, je voulais tordre l'image et la ramener à la dimension mythologique que voulait son réalisateur. Tous les deux, on avait décidé d'une esthétique de série B, une esthétique de western, pour le film. À Cannes, dans un entretien pour l'AFC, Jonathan confiait à Jean-Noël Ferragut : Charlie avait été beaucoup influencé par *La Prisonnière du désert* de John Ford d'une part et par certains cinéastes russes comme Elem Klimov (*Requiem pour un massacre*) d'autre part. Il y avait un désir de se trouver entre la narration, le plaisir des grands espaces, le scope, filmer Fred, le héros de notre film, comme un John Wayne de Beauvais, le regard clair, perdu, et une liberté de forme que peuvent avoir certains films russes, avec une caméra portée en focale assez courte pour tourner autour des visages avec des contre-plongées pour intégrer les corps dans le ciel.

▼ Tournage *Mange tes morts*.



► **Avec quelle caméra avez-vous tourné ?**

☞ La C300 de Canon utilisée à 2000 ASA, parfois même jusqu'à 3200 ASA. La C300 proposait une image de base un peu « pauvre », rugueuse, avec des contraintes fortes, notamment au niveau des textures de peau. Mais elle avait une légèreté, une facilité d'usage qui convenait bien à la petiteesse de l'équipe. Montée avec des optiques Cooke S4, dont les flous rappellent pour moi l'esthétique américaine qu'on associe au scope, j'obtenais les partis pris du film : entre cinéma américain et cinéma russe.

► **Dès l'École Louis Lumière tu as été accoutumé au numérique ?**

☞ Non, j'ai fait partie d'une des dernières promotions à tourner encore en 16 et en 35.

La première année on a tout tourné sur pellicule. Je crois que c'est important de savoir conserver l'exigence de la pellicule. Quand on démarre un tournage, il y a une question fondamentale qu'on apprend avec le traitement argentique : Comment vais-je « poser » l'image ? Vais-je beaucoup exposer pour saturer mon négatif, vais-je sous-exposer pour obtenir une lumière plus lavée ou bien encore choisir le key-light pour rester propre et simple ? Aujourd'hui avec le numérique, on se pose moins de questions. Le rapport est différent, plus concret, mais cela fait moins appel à l'imagination. En 35 mm, on doit tout penser à la prise de vues, composer avec le système soustractif de la pellicule couleur.

Ce que je n'ai pas connu par contre, c'est les rushes 35 mm droits, non étalonnés, et la postproduction film. C'était déjà fini. Mais en numérique, dès que je peux, même en cours de tournage, je fonce au labo et je travaille avec mon étalonneur (Yov Moor) pour vérifier ce que j'ai fait.

► **Tu ressens une cassure entre la pellicule et le numérique ?**

☞ Je n'en ressens aucune. Je crois qu'il y a eu plus de rupture entre les émulsions film des années 60 et celles des années 80 qu'il n'y en a aujourd'hui entre la pellicule et le numérique.

Dans les années 60, le négatif couleur avait une sensibilité de 40 ASA ; dans les années 80, était apparu un négatif 500 ASA. Il permettait déjà, bien avant le numérique, de « déboucher » les nuits. Dans *Extérieur Nuit* de Jacques Bral par exemple (photo de Pierre William Glenn), l'usage de la Fuji 500 ASA donnait des profondeurs jamais vues auparavant dans les perspectives et les arrière-plans.

Jonathan poursuit : Dans le *Pasolini* de Ferrara (photo de Stefano Falivene), le 35 mm présente des textures, des teintes de peau, des cyans, des jaunes très intéressants ; le tout dans des obscurités complètement maîtrisées. C'est magnifique à voir. Il faudra pouvoir conserver le tournage film pour certains cas. C'est important. Il faudra... ou il faudrait...

Il ajoute : Il ne faut pas « râler » tout le temps à cause des changements. Il faut trouver des solutions. On peut toujours avoir des idées nouvelles. Il y a toujours des trucs à inventer. Quand les peintres ont commencé avec la peinture à l'huile, c'était un peu pareil. Il fallait réinventer la couleur, même si dans leur cas le changement s'est déroulé sur une longue période.

Ce qui n'est pas envisageable aujourd'hui, compte tenu des enjeux économiques...

On doit rappeler fermement que faire une image aujourd'hui, c'est toujours aussi difficile qu'avant. Il faut du temps pour éclairer. Raccourcir sans cesse les temps de tournage, c'est un problème. Il faut du temps pour réfléchir, pour créer de l'épaisseur et proposer un parti pris. En tournant trop vite, on empêche les choses de se sédimenter. La première semaine de tournage sur un film, c'est rarement la meilleure. Le tournage c'est une aventure humaine.

Il s'est malheureusement installé une très mauvaise relation entre les producteurs et nous. Il va falloir oublier toutes ces discussions autour de la convention collective. On ne peut pas travailler avec un ennemi en face de nous.



► **Tu as des projets ?**

☞ Oui, plusieurs. Très différents.

Un film en Italie avec Adriano Valerio sur l'immigration : sur une immigration à l'envers : un Italien immigré en Roumanie pour y trouver du travail. Un peu un documentaire. Un film avec Rachida Brakni, à tourner dans une prison. Un huis clos avec de l'improvisation. Et un documentaire au Qatar sur la chasse au faucon avec un réalisateur plasticien et vidéaste qui enseigne à Milan : Yuri Ancarani, dont on a projeté un film au Centre Pompidou.

Des projets qui confirmeraient la fascination de Jonathan pour le documentaire.

Le documentaire pour lui a sa propre dimension artistique. Il occupe un espace important dans l'art contemporain. La frontière entre le documentaire et la fiction le fascine.

il n'y a pas d'évidence pour moi : lorsque je tourne un documentaire, j'ai envie de fiction, et lorsque je tourne une fiction, j'ai envie d'y ajouter une dimension documentaire.

J'aime les images expressives, celles où la lumière se transforme en vecteur d'une sensation, d'une idée. En documentaire comme en fiction, je m'attache à l'engagement du réalisateur.

Et dans tous les cas, il s'agit pour moi de construire des images capables de donner au monde une perspective différente et nouvelle.

LE CARLONÉON

De notre envoyé spécial sur les routes de France, de Navarre et de Bretagne.
Notre conte de Noël forain, une belle réalité.

**Monsieur Hippolyte et mademoiselle Jeanne
vident la mer de spectateurs
à la petite cuillère avec le Carlonéon
Et ça marche !**



Prenez un modèle de caravane standard genre *Vacances de Monsieur Hulot*, délimitez une terrasse lui donnant accès façon salle d'attente de docteur ou arrière salle de bistrot selon arrivage d'humeur.

Trouvez un espace naturel accueillant, implorez les divinités pour éloigner la pluie : voilà le décor planté au propre comme au figuré.

Munissez-vous d'un parlefort en terrasse, d'un bandonéon, d'objets improbables de bruiteur pour la caravane.

Appelez le tout Le Carlonéon, puis :

Sachez jouer du regard pénétrant et de votre silhouette d'acrobate ou de jeune fille charmeuse de serpent.

Empruntez le flegme et l'humour pince-sans-rire à la perfide Albion, cela ne manquera pas de Celte !

Ajoutez de la couleur et votre harangue stylisée pour attiser les spectateurs en terrasse.

Faites le noir dans la caravane, sans oublier d'actionner le système d'aération... sous peine que l'un des spectateurs de la séance ne succombe à la chaleur humaine dégagée par lui-même, par les quatorze autres et par monsieur Hippolyte qui lui s'agite à cinquante centimètres de vous.

Alors Le Carlonéon peut débuter, ou plus exactement

continuer, puisque dès qu'on s'assied à la terrasse le spectacle a déjà commencé.

Dans la caravane, ce qui débute, c'est à l'écran, le film choisi avec l'aide espiègle de mademoiselle Jeanne, par la fournée de spectateurs dont vous faites partie, ce film que monsieur Hippolyte va, en chair et en os, projeter, bruiteur, cascader ou dont il va exécuter à la flûte ou à l'accordéon la musique pour vos plus grandes émotions, rire ou effroi...

En quatre à cinq heures de Carlonéon, mademoiselle Jeanne et monsieur Hippolyte alimentent douze fournées de quinze à dix-huit spectateurs, selon corpulence. Temps de préparation quinze à trente minutes, suivant fournée précédente. Temps de cuisson : variable de dix à trente minutes. Une performance qui tient du cinéma, du théâtre de rue et de la Commedia Del Arte et qui, comme dans le cirque, ne doit rien laisser voir des efforts produits. Depuis 2009, ils totalisent ainsi quatre-vingt-sept dates de tournée, ils ont parcouru plus de vingt-deux mille kilomètres et effectué plus de neuf cent-cinquante séances, vues désormais par au moins treize mille spectateurs.

Surréaliste, direz-vous ?

C'est précisément de cela dont il s'agit. Libérez, réveillez, titillez l'imaginaire de ces spectateurs en moyenne bien éloigné de l'esprit du *Chien Andalou* ou de *Nosferatu*. Spectacle pour la famille toutes tranches d'âges confondues sauf le film-dessert, une sucrerie X pour adultes datant de 1920.

D'ailleurs les ont-ils jamais vus ces films, les spectateurs ?





Un plan, une image, oui, peut-être ! Mais les dix-sept minutes du *Chien Andalou*, c'est peu probable. Alors quand monsieur Hippolyte fait vibrer au bandonéon les variations de la partition que Philippe Ollivier a composée à la demande d'un festival de musique contemporaine en Bretagne, c'est le retour aux sensations primaires et vitales de l'art audiovisuel du cinématographe, lorsque l'orchestre était dans la salle et le visuel expressif à l'écran, lorsqu'il n'y avait pas encore de caisson de basse et de système Dolby d'amplification.



© photos : DR

La communion, spectateurs-film et artiste dans l'espace confiné de la caravane atteint des hauteurs que votre envoyé spécial a vécues et qu'il vous souhaite de vivre si vous croisez l'itinérance du Carlonéon.

Mais qui dit ciné-spectacle forain, dit également démontage-remontage de la caravane et déplacement au lieu d'après. Et c'est sur le chemin de retour que monsieur Hippolyte et mademoiselle Jeanne peuvent enfin échanger entre eux. En effet lors des séances, en

terrasse monsieur Hippolyte tiens de l'ours mal léché et grogne plus qu'il ne parle, malgré la bienveillance acide de mademoiselle Jeanne. Et c'est dans cette absence de parole que monsieur Hippolyte rentre projeter le film dont le nom n'aura cependant pas été prononcé en sa présence en terrasse, un petit miracle de psychologie non-verbale.

Alors oui, sur la route, nos deux compères complices vont échanger leur ressenti. C'est leur plaisir à eux : analyser, disséquer les comportements des spectateurs de chaque séance, ce que chacun a pu anticiper de l'apport surréaliste envisagé en terrasse ou de l'effet produit dans la si petite salle de cinéma. Peut-être ces échanges feront-ils un jour l'objet d'une autre création ou bien d'une publication socio-cinématographique, qui sait ? Monsieur Hippolyte, une dernière question avant de finir l'article : d'où vient le nom « Le Carlonéon » ?

« C'est le nom trouvé par mademoiselle Jeanne au démarrage du projet. C'est la contraction de « bandonéon en caravane » devenu « bandonéon en Carlo » et finalement avec l'article « le », c'est la globalité de la boîte roulante, le cinéma-théâtre recevant les spectateurs et le spectacle qui en découle « Le Carlonéon »

Dominique Bloch

LE BANDONÉON

est un instrument à vent, avec des anches au milieu de la boîte qui produisent un son quand les soufflets poussent l'air vers l'intérieur et l'extérieur.

Il fut inventé en Allemagne et amené vers les ports de Buenos Aires et Montevideo dans les dernières années du XIX^e siècle, par des immigrants qui fuyaient l'Europe vers le nouveau monde pour échapper à la pauvreté et aux persécutions. Il fut d'abord utilisé dans les églises d'Allemagne qui n'avaient pas suffisamment de moyens pour se doter d'un orgue. Les immigrants l'amènèrent dans leurs bagages en tant qu'instrument portable destiné à accompagner le chant, mais il fut probablement surtout utilisé pour faire danser les polkas et les valse.

« Le bandonéon est un instrument infernal. Il fut conçu et fabriqué en Allemagne, à une époque où les choses étaient faites pour durer, où le plastique n'existait pas. Les matériaux étaient nobles : bois, métal, cuir, nacre... Pour un bandonéoniste, l'instrument devient comme son alter ego ; il est en partie vous-même, et en partie votre épouse. Cela a même une dimension homosexuelle. On se sent à la fois possédé et possesseur, on le caresse, on connaît sa température ».

Rodolfo Medeiros

DSAT

Avec quatorze directs entre novembre et décembre 2014 (soit plus de soixante-dix heures de transmission) DSAT Cinema conforte sa position de premier opérateur satellite pour la diffusion des contenus live sur le territoire européen.

Toujours à la pointe des retransmissions en direct dans les cinémas, depuis le début de la saison, DSAT Cinema a permis à des centaines de cinémas de diffuser les opéras du Metropolitan Opera de New York, les ballets du Bolchoï de Moscou et le Royal Opera House de Londres.

DSAT Cinema est également intervenu comme prestataire technique pour le compte de Warner France en opérant la traduction simultanée (anglais/français) lors de l'avant-première mondiale du *Hobbit : La Bataille des cinq armées* depuis Leicester Square le lundi 1er décembre (1h45 de direct). Les équipes de DSAT Cinema ont également assuré la production exécutive de la captation des *Vieilles Canailles*, concert diffusé sur le réseau des cinémas Pathé Live, et contribué à la réussite de la diffusion du pré-show de Gad Elmaleh – en direct de Bordeaux – lors de la diffusion en avant-première de son dernier spectacle : *Sans Tambour* dans les salles du réseau Coté Diffusion.

DSAT Cinema sponsorise aussi le *Technical Delivery Handbook* de l'Event Cinema Association. Si vous souhaitez vous procurer un exemplaire de cet ouvrage indispensable pour réussir vos événements en direct, rendez-vous sur <http://www.eventcinemaassociation.org/eca-technical-handbook.html>
info@dsatcinema.com
<http://www.dsatcinema.com>



www.dsatcinema.com/



www.eclairgroup.com

SONY

make.believe

www.sony.fr

doremi

Technology Leadership
for Digital Cinema

www.doremilabs.com



ALGA

www.panavision.fr



www.transpamedia.com

CHRISTIE

www.christiedigital.com

angénieux

www.angenieux.com



www.cinemeccanica.fr

MOBILISATION ASSOCIATIVE 2015

Chers adhérents, l'année 2015 est une année d'importance pour la vie démocratique de notre association, puisque nous nous devons de renouveler la moitié des membres de notre conseil d'administration.

Depuis la réforme des statuts en 2003, notre conseil d'administration est composé à parité égale d'un nombre d'administrateurs représentant les départements (soit actuellement onze administrateurs élus pour deux ans renouvelables) et de onze administrateurs élus tous les trois ans sur une liste composée par le président et le vice-président de l'association.

Les textes des statuts et du règlement intérieur régissent en toute clarté la procédure à suivre. Ils sont repris dans des encadrés.

Le bureau actuel vous rappelle que chacun d'entre vous peut se porter candidat. L'ambition associative de la CST repose sur la qualité de notre démocratie interne.

Depuis plus de soixante-dix ans, notre association défend l'ensemble des techniciens, toutes branches confondues. Tous nos membres, qu'ils soient techniciens ou industriels, étudiants ou retraités, en activité ou contraints au chômage, contribuent à la réussite de notre mission : celle de la préservation de nos savoir-faire, seuls garants de la qualité technique de notre cinéma et de nos programmes audiovisuels. Grâce à l'appui indispensable du CNC – sans lequel notre association aurait disparu depuis très longtemps – nous disposons de moyens dédiés à la vie associative.

Ainsi, nous nous sentons, nous nous savons investis d'une responsabilité, d'un noble engagement de type « service public ».

Mais comme chacun le sait, pour que la démocratie vive, il faut des hommes et des femmes qui se présentent et qui s'engagent.

De même, la démocratie repose sur la possibilité d'un choix. Le conseil d'administration considère donc que la présence d'au moins deux listes – composées de membres de l'association ayant au moins une année d'adhésion à leur actif, respectant ainsi nos statuts – serait de très bon augure pour les trois années à venir.

Notre assemblée générale électorale aura lieu dans les dix derniers jours de juin.

En application des règles, ceux ou celles qui souhaiteraient présenter une liste devront donc la déposer quatre semaines avant l'assemblée, soit si l'AG était le 22 juin, au plus tard le lundi 25 mai, juste au lendemain de Cannes.

*Pour le bureau et au nom du conseil d'administration,
Dominique Bloch*

EXTRAITS DES STATUTS

■ ARTICLE 9 : CONSEIL D'ADMINISTRATION

Composition

L'association est administrée par un conseil d'administration, composé de :

1. Administrateurs élus lors de l'assemblée générale annuelle. Les candidats doivent se présenter sur une liste déposée au plus tard quatre semaines avant la tenue de l'assemblée générale au siège de l'association.

Chaque liste dépose son programme dans le même délai. Chaque liste comporte autant de candidats que de représentants élus par les départements et trois candidats suppléants. Autant que possible, chaque département doit présenter un candidat. À défaut, il est exigé qu'au moins deux tiers des départements soient représentés (arrondi à l'unité supérieure) sur chaque liste de candidats. Le nombre de listes n'est pas limité.

Chaque liste est conduite par un candidat qui, si la liste est élue, est président de l'association, du conseil d'administration et du bureau. La seconde personne inscrite, dans l'ordre sur la liste, est vice-président de l'association, du conseil d'administration et du bureau.

Le vote a lieu au scrutin de liste majoritaire, à bulletins secrets.

EXTRAITS DU RÈGLEMENT INTÉRIEUR

■ ARTICLE 1 : CONVOCATION

Les adhérents de la CST sont convoqués aux assemblées générales, trois semaines avant la date fixée en conseil d'administration, par lettre et courrier électronique.

Cette convocation est également publiée dans La Lettre de la CST ainsi que sur le site Internet de l'association. La date, le lieu et l'heure ainsi que l'ordre du jour fixé par le conseil d'administration sont indiqués sur la convocation par les secrétaires (ou l'un d'entre eux) du bureau.

■ ARTICLE 4 : ÉLECTION DES ADMINISTRATEURS ET PROGRAMMES

Le programme de chacune des listes candidates aux élections, qui ont lieu tous les trois ans, doit être adressé au bureau de l'association quatre semaines au moins avant la tenue de l'assemblée générale.

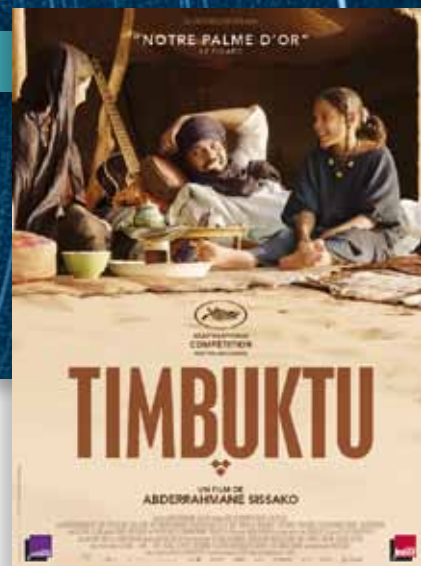
Par ailleurs, chaque liste peut organiser une réunion d'information, dix jours au moins avant la tenue de l'assemblée générale au siège de la CST. Cette dernière met les locaux appropriés à sa disposition (sous réserve de prévenir le bureau dans un délai raisonnable).

L'ŒIL ÉTAIT DANS LA SALLE

ET REGARDAIT L'ÉCRAN

Après notre 11 septembre français...

Dominique Bloch



Il est des jours où écrire une chronique, exprimer sa pensée, ses émotions est douloureux. En ce jeudi 8 janvier c'est éminemment le cas. Le fond et la forme s'entrechoquent. Dans le cinéma, ce merveilleux métier d'équipe, nous sommes tous des Charlie, comme nous fumant tous des Juifs-Allemands.

Les films récemment sortis nous interpellent. Ils témoignent des abysses de la condition humaine. Le plan inaugural du grand et beau film *Timbuktu* d'Abderrahmane Sissako résonne en moi : « une gazelle terrifiée décampe, enserrée dans un plan minuscule qui la suit comme le ferait le viseur d'un fusil; derrière elle surgit un pick-up garni de miliciens idiots, joyeux, bruyants, brandissant leurs kalachnikovs pour jouer à tuer » comme l'écrit Théo Ribeton dans *Les Inrocks*. En miroir à ce plan, s'impose la séquence proprement hallucinante du film de Ted Kotcheff – datant de 1971 – Réveil dans la terreur, séquence

dans laquelle quatre Australiens, paumés dans l'espace désertique de l'Outback et bien plus paumés dans leurs têtes, chassent de nuit, en tuerie-beuverie, des kangourous qu'ils hypnotisent à la lumière des phares de leur Range-Rover. Mais si, dans ce dernier film,

plus on avance, moins le spectateur en sort indemne, dans *Timbuktu*, dont la fin est néanmoins dramatique, Abderrahmane Sissako sait pratiquer la séquence caricaturale, celle qu'ont dû apprécier – s'ils ont vu le film – ceux qui viennent de perdre la vie et qui prônaient du bout de la mine, crayon levé, le rire, notre liberté, la tolérance et la résistance à toutes les formes d'extrémisme : la séquence où les miliciens intégristes imposent, dans la rue

et au porte-voix, le port des chaussettes puis des gants aux femmes, et ne savent que répondre à la jeune vendeuse de poisson qui s'insurge alors pour notre plus grand plaisir et sa plus grande dignité ! Continuons avec deux films parlant de la condition humaine, suite aux actes de guerre.

■ Des hommes et des guerres

Laurent Bécue-Renard s'est intéressé aux soldats US revenus des fronts irakien ou afghan. Pendant plus de cinq ans, le réalisateur attendra patiemment la création du centre d'aide thérapeutique, dit *Pathway Home*. Il y passera presque une année pour être, sans caméra, accepté de douze vétérans confrontés au syndrome de stress post-traumatique (PTSD). Ce syndrome, de nos jours, touche plus d'un million de militaires. Le réalisateur a enregistré en cinq mois plus de sept cent-cinquante heures de séance de thérapie de groupe pour en extraire ce long-métrage documentaire de deux heures vingt. Sans idée de voyeurisme, sur un tempo lent, le film délicate, pourrait-on dire, les plaies toujours à vif que dénie en général ces soldats, et qui quand elles finissent par s'entrouvrir, les libèrent enfin du poids de la culpabilité, et cela grâce à une parole salvatrice qui semble alors – mais pas toujours – les renouveler de sang neuf. On l'aura compris, il ne s'agit pas d'un film de divertissement ; c'est un film qui, sans effet racoleur, tord le cou aux légendes du héros de guerre. La plupart de ces hommes brisés ont gardé leur corps musclé par l'entraînement et le combat. La matière cinématographique sur l'écran est là : leurs hésitations à parler peu à peu amoindries, les sanglots qui sourdent d'un coup, la tension qu'ils répriment, comme celle qui sort entre eux dans la perspective de la table – séquence filmée au grand angle – en présence du thérapeute ou lors des témoignages en plan plus resserré, face caméra. Dans un subtil dosage narratif, interviennent les familles puisque cet endroit n'est pas une prison et chacun des vétérans peut en sortir et rejoindre les siens.

Insidieusement s'instille la fracture des combattants, son effet sur leurs proches ; de toute évidence la convalescence sera chaotique, tumultueuse, les fêlures de ces pères et maris apparaissent – certains serrent un doudou – peu à peu dans la juste longueur de la projection.

Le réalisateur sait à point nommé nous offrir des séquences à l'extérieur du centre ; alors sa caméra apporte la fluidité aérienne du steadycam et on se surprend à ressentir dans nos têtes de spectateurs qu'un mouvement d'appareil est libérateur et qu'il peut soulager nos tensions internes et peut-être celles des vétérans.

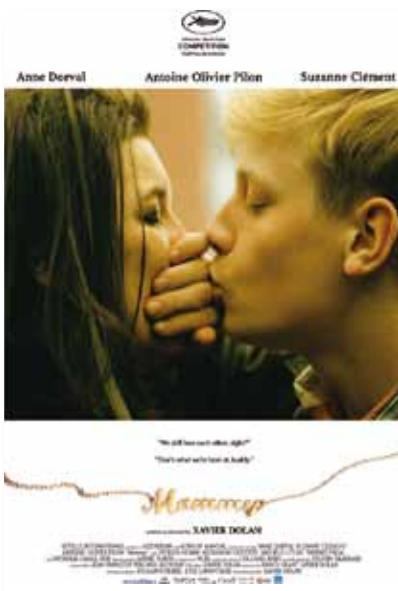
Un long métrage avait traité en fiction ce même thème. C'est Ivan Passer qui, aux États-Unis, avait réalisé en 1981, *Cutter's Way* (ou *La Blessure*). Le cinéclub Cinéfil, à Blois, a eu l'idée de le programmer dernièrement. Le pitch est le suivant : Alex Cutter a été traumatisé après la guerre du Viêt Nam. Son handicap a ruiné sa vie professionnelle et affective. Son ami Richard assiste à un meurtre et croit reconnaître l'assassin. Mais celui-ci est soupçonné. Les deux compères vont mener l'enquête. J'ai pu alors goûter à nouveau au style ironique propre aux réalisateurs tchécoslovaques et de Passer en particulier. Ces réalisateurs – il est bon de le rappeler – se sont construits en résistant à certain extrémisme idéologique dans leur patrie d'alors.

■ À Propos de Mommy et Respire

J'apprécie Xavier Dolan ; pourquoi s'en cacher ? Il y a chez lui de la provocation, du brio, un sens du découpage et une précision dans la direction d'acteurs qui trouvent en moi une bonne résonance, malgré des excès qui, s'ils ne me plaisent pas, ont plu à beaucoup plus jeunes de ma connaissance. J'ai retrouvé dans *Mommy* toutes ses qualités et leurs excès. Mais ce film m'a laissé un goût d'amertume.

Fidèle à sa conception narrative où il souhaite entrechoquer, comme dans la tragédie classique, des comportements propres à chaque personnage, il propose ici un trio qui ne peut que faire des étincelles, car chacun a soit un secret, soit des limites. Diane, déboussolée mais au fort caractère, croit pouvoir gérer l'hyperactivité tournant à la colère hystérique de son fils Steve et diminuer l'attachement exclusif que l'adolescent a pour elle.

Kyla, la voisine discrète et timide, en congé sabbatique de sa carrière d'enseignante, va amadouer les emportements de Steve et combler ses propres manques à elle. Nous, spectateurs, sommes pris en otage dans les tourbillons émotionnels que vit de façon calculée le trio... trop calculée sans doute, cette fois-ci ! Xavier Dolan joue



© photos : DF

d'un cadre carré qui ne s'élargira qu'à une coda qui marque une évolution heureuse des trois relations, cadre au format scope qui ne perdurera pas jusqu'à la fin, qui est tout sauf un happy end.

Cet enfermement du cadre carré pèse. Il est bien différent de celui du film *Ida*, l'une des bonnes découvertes du début 2014.

Mais d'où vient le goût amer que j'ai évoqué ? Il commence dès la lecture du carton inaugural du film : une loi canadienne à l'horizon d'application en 2015 et qui laisse présumer l'avenir de Steve dans une institution spécialisée aux méthodes lourdes pour malades mentaux, une loi peut-être nécessaire, mais sans doute sans espoir, la loi de l'échec des sociétés avec la norme.

En fait cette fiction propose le traitement d'un cas clinique et si vous avez en tête mes avis positifs sur le documentaire sur les vétérans ci-dessus, vous comprendrez que l'esbroufe esthétique de Dolan me met mal à l'aise. Tout cela pour en arriver là, il y a comme une tromperie sur la représentation des relations humaines !



Ce reproche, je ne peux l'appliquer au film *Respire* de Mélanie Laurent. Je n'avais pas vu ses deux films précédents ; celui-ci m'a agréablement surpris par la précision efficace du découpage, les choix esthétiques de la direction de la photographie, la qualité de la prise du son qui n'a pas procédé à un mixage 5.1. Une forme présentant de beaux attraits que le scénario et le choix des deux comédiennes – Joséphine Japy et Lou De Laâge – comme du casting en général, avec une mention spéciale pour Isabelle Carré, vont conforter de bout en bout. Ici encore, un sujet psychologique puisqu'il s'agit de perversion narcissique, de rapport bourreau-victime entre deux adolescentes dans le cadre de la vie en lycée.

Il y a beaucoup d'élégance dans la façon dont la réalisatrice capte les émois à cette période de doute et de recherche de soi-même qu'est l'adolescence. L'ambiguïté entre amitié et désir amoureux, ambiguïté dont profite le personnage pervers, est l'objet de petits détails signifiants, tant par les dialogues que par la gestuelle et le choix du cadrage qui, adroitement, les met en valeur.

Contrairement à *Mommy*, le film évolue vers un conte, une fable laissant la porte ouverte à nos imaginaires, nous parlant plus des âmes que de la propension à une maladie.



►►► ■ **Se divertir sans regret : La Famille Béliier**

Juste un mot sur ce film de divertissement vu son jour de sortie, donc avant son succès en salle. Rien n'est à attendre sur l'aspect formel très académique, mais le scénario de type comédie américaine est jubilatoire. Une situation totalement improbable, irréaliste, mais où les ressorts psychologiques qui animent les personnages – traités dans un savoureux décalage – sonnent justes.

Le scénario décrit les difficultés d'un handicap et arrive sans lourdeur à faire vibrer le respect et la tolérance. On sourira souvent, on rira franchement quelques fois et on versera éventuellement une larme d'émotion. Il y a dans ce film de la satire, de la caricature et de la bienveillance envers les autres êtres humains.



Putain ! Nos douze de Charlie qu'on vient d'assassiner, comme ils nous manquent et comme ils étaient source de lucidité, de liberté et d'inspiration !

Vite une relève !

