



COMMISSION
SUPÉRIEURE
TECHNIQUE
DE L'IMAGE
ET DU SON



UNE DES NOMBREUSES
SÉANCES DE TRAVAIL COLLECTIF
DES BLOCK MEETINGS.

LES BLOCK MEETINGS 2015 DU SMPTE À PARIS !

L'ÉCHANGE
L'AFC PAR L'AFC

DOSSIER
NOUVEAUTÉS TOURNAGE IBC

PAGE	4	ACTUALITÉS : UNE PREMIÈRE : LES BLOCK MEETINGS À PARIS !
	9	RENCONTRES DE LA CST
	10	DOSSIER : NOUVEAUTÉS TOURNAGE IBC
	16	REMISE DU PRIX VULCAIN 2015
	18	L'ÉCHANGE AVEC L'AFC
	23	POSTPROD À SCREEN 4 ALL
	26	LE NUMÉRIQUE : TOUS EN SCÈNE ! ARNAUD POTIER
	28	LE PROJET YELOCOM DE FRANK FERRAN
	30	L'ŒIL ÉTAIT DANS LA SALLE ET REGARDAIT L'ÉCRAN
	32	UN LIEN SI PARTICULIER

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 :
Dominique Bloch,
Alain Coiffier,
Angelo Cosimano

Ce numéro a été coordonné
par Myriam Guedjali
avec la collaboration de
Alain Besse, Dominique Bloch,
Rémy Chevrin, Alain Coiffier,
Angelo Cosimano,
Nathalie Durand, Jean-Noël
Ferragut, Vincent Jeannot,
Ken Legargeant, Hans-Nikolas
Locher, François Luxereau,
Arnaud Potier, Laurent Roger,
Éric Vaucher, Tamás Zányi

La Lettre Numéro 158 :
Maquette : Fabienne Bisanti
fabiennebis.wix.com/graphisme
Relecture : Christian Bisanti
christian.bisanti@orange.fr
Impression : Corlet
numeric@corlet.fr
Dépôt légal novembre 2015

© Photo de couverture :
Kélian Dirou

AVEC LE SOUTIEN DU CNC

AGENDA

CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE

Du 14 octobre 2015 au 14 février 2016

Exposition et rétrospective Martin Scorsese

Du 2 décembre 2015 au 29 février 2016

Rétrospective Im Kwon-taek

Vendredi 11 décembre 2015, 14h30 – Salle Henri Langlois

Conférence du Conservatoire des Techniques

Nuytten/Film (Caroline Champetier)

Du 7 novembre 2015 au 31 juillet 2016

Forum des images 100 % doc

Du 7 au 13 décembre 2015 – Cannes

Les 28^e Rencontres Cinématographiques de Cannes

Le 8 décembre 2015 – Paris – Espace Pierre Cardin

Les Rencontres de la CST

Le 12 décembre 2015 – Berlin

European Film Academy

28^e European Film Awards

Du 22 au 31 Janvier – Angers

28^e édition du Festival Premier Plan d'Angers

Le Festival des premiers films Européens

Du 28 janvier au 6 février 2015

Paris Images Trade Show

Du 5 au 13 Février 2016 – Clermont-Ferrand

38^e Festival International du Court-Métrage

Brouillard sur Dijon, Plein Soleil sur Lyon : l'étrange météo du cinéma français

À quelques jours de distance, le soleil a disparu.

Un formidable Festival Lumière où le passé semblait éclairer l'avenir dans la joie et l'optimisme : des salles bondées, des spectateurs enthousiastes à l'unisson avec tous les professionnels réunis : bref l'exemple à suivre pour chacun d'entre nous.

Trois jours à Dijon comme dans une bulle. Brouillard le matin, quelques éclaircies à l'heure des repas et un gâteau d'anniversaire sans bougies autour de convives au souffle coupé : des débats atones, des interrogations ubuesques autour de la réalité virtuelle, nouveau dada des technos du Gafa et une angoisse sourde autour de la disparition de nos mécanismes de protection culturelle qui, pour certains, sont devenus au fil du temps, hélas, des mécanismes de production à bas coût.

Étrange paradoxe que de voir le cinéma d'aujourd'hui chercher ses recettes futures autour de technologies qui souhaitent sa disparition alors que le cinéma du passé affiche une santé populaire et cinéphilique qui pourrait nous faire croire que Kodak est toujours parmi nous. Et nous faire oublier ce que le cinéma numérique amène au Festival Lumière.

Étrange paradoxe que de voir les enfants de Claude Berri discourir de longues minutes sur les difficultés de la mise en production d'un film. Il doit sourire là-haut au paradis des joueurs fous, avec sans doute une certaine tendresse et peut-être une grande inquiétude.

Étrange paradoxe que de voir la jeunesse et le bonheur du public de Lyon, là où les oracles des « nouvelles technos » croyaient sans doute y trouver des cinéphiles retraités et usés.

Des cinéphiles il y en avait sans aucun doute, des retraités aussi, mais au cœur et aux côtés de ce public que l'an passé, les conférenciers de Dijon appelaient d'un ton savant, la « multitude ». Et bien, messieurs, cette année, la multitude, elle vous a dit « merde ».

Étrange paradoxe que de voir le cinéma d'antan faire vibrer à l'unisson une ville au million d'habitants alors que les actifs du cinéma d'aujourd'hui, circulent comme de transparents fantômes au milieu d'une population indifférente à nos petites réflexions sur ses « projets » futurs. Est-ce bien d'ailleurs la satisfaction de nos concitoyens qui nous préoccupe ? Avec cette sourde angoisse qui nous envahit chaque jour un peu plus, distillée par la mise en formule mathématique de nos vies, n'est-ce pas plutôt nos « besoins primaires » qui auraient pris le dessus sur nos rêves et nos désirs ?

Comment sortir de ce paradoxe aux allures de paradoxe temporel ? Eh bien, c'est peut-être Claude Berri, une fois encore, qui aura le dernier mot. Revoyez donc *Le Vieil Homme et l'enfant*, une histoire de transmission entre deux âges et entre deux origines. Une histoire d'amour.

À Lyon, il y avait l'amour d'abord.

À Dijon, il y avait l'argent en embuscade.

Amour et argent est un mélange peu sincère dont aucun d'entre nous, présents à Dijon ou à Lyon, ne souhaite devoir un jour prononcer le nom.

Angelo Cosimano
Délégué général



© Photo : Institut Lumière

UNE PREMIÈRE : LES BLOCK MEETINGS À PARIS !

La CST a accueilli les block meetings du SMPTE du 16 au 19 septembre 2015, en partenariat avec Eutelsat.

Le SMPTE organise quatre block meetings par an ; deux ont lieu aux États-Unis, un en Europe à la suite de l'IBC, et le dernier en Asie ou en Océanie.



La communauté des standards SMPTE est divisée en comités techniques. Les différents groupes de travail rendent tous compte à un comité responsable. Chaque comité demande le créneau de temps nécessaire pour sa plénière. Celle-ci comprend des revues de projet, des présentations de rapports, des votes.

Quelques groupes de travail profitent des espaces restants pour se rencontrer. La plupart des participants sont dans la salle, mais une participation distante est possible en web-conférence.

Plusieurs comités travaillent sur le HDR, de multiples aspects étant à traiter, comme la façon de transporter le signal, de le packager, en plus du traitement de l'information visuelle avec des courbes perceptives. Des standards autour de nouveaux codecs sont discutés, comme le VC-5, mais aussi concernant des mé-



▲ Barbara H. Lange, Angelo Cosimano, Christian Guillon.

thodologies de mesures et de calibration, ou la spécification de connecteurs spécialisés. Les interfaces SDI sont régulièrement redéfinies pour accueillir des débits plus importants.

Pour le cinéma, les chantiers en cours concernent les sous-titres stéréoscopiques, l'échange automatisé de messages, notamment pour l'obtention de KDM. Des groupes de travail se penchent sur la revalidation des algorithmes de cryptages utilisés. Le son immersif est sujet à de nombreuses discussions.

Les projets sont poussés par les industriels ou autres parties concernées par sa mise en œuvre.

On peut retrouver de grands acteurs de l'audiovisuel et de l'électronique comme Sony, Dolby, Harmonic, Semtec, des entreprises plus centrées sur les contenus, comme Disney, Fox, des diffuseurs comme la BBC, Turner, des organisations comme l'IABM, l'IRT ou l'EBU.

On pouvait compter de nombreux participants américains, mais aussi britanniques, allemands, japonais, mais assez peu de français.

Hans-Nikolas Locher



▲ Hans-Nikolas Locher.

LES 22 STANDARDS ÉTUDIÉS DURANT LES JOURNÉES

32NF TC Network/Facilities	35PM TC Media Packaging and Interchange
31FS TC File Formats and Systems	21DC TC Digital Cinema
32NF-80 WG TL&S (Waddell/Snow)	25CSS TC Cinema Sound Systems
10E TC Essence (Gardiner/Reuss)	24TB AHG Lip sync (Briscoe)
32NF-70 WG UHDTV-SDI (Seth-	32NF-40 AHG EG on SDI IF
1312:NOFO -4 101 D:3GO Ruggedized Optical SDI	31FS DG TC in MXF
10E & 31FS AHGs VC-5	32NF-40 WG SDI Interfaces
30MR TC Metadata & Registers	32NF SG Flow Mgt in Pro Media Networks
24TB TC Television & Broadband	30MR10 WG Metadata Definition
34CS TC Media Systems, Control and Services	10E SG on HDR Ecosystem
10E DG Dynamic Color MD for HDR and WCG	31FS DG Ad-ID RP 2092-2

LA CST ET EUTELSAT ÉTAIENT RAVIS D'ACCUEILLIR L'ENSEMBLE DES PARTICIPANTS :

Francois	Abbe	Mesclado	France
Merrick	Ackermans	Turner Broadcasting	United States
Balu	Adsumilli	GoPro	United States
Lars	Borg	Adobe Systems, Inc.	United States
Todd	Brunhoff	Harmonic	United States
Madhukar	Budagavi	Samsung Electronics Co Ltd.	United States
Dean	Bullock	Dolby Laboratories, Inc.	United States
Brian	Claypool	Barco Media and Entertainment	United States
Peter	Dare	Unaffiliated Individual	Australia
Michael	DeValue	Walt Disney Studios	United States
Michael	Dolan	TBT, Inc.	United States
Bob	Edge	Bob Edge TV Consulting	United States
Thomas	Edwards	FOX	United States
John	Fletcher	BBC Research & Development	United Kingdom
Paul	Gardiner	SONY Electronics, Inc	United Kingdom
Friedrich	Gierlinger	Institut fuer Rundfunktechnik	Germany
Matthew	Goldman	Ericsson	United States
Satoshi	Katsuo	Sony	Japan
Toshiaki	Kojima	Sony Corporation	Japan
Alan	Lamshead	Unaffiliated Individual	Canada
Barbara	Lange	SMPTE	United States
Pierre-Anthony	Lemieux	Sandflow Consulting LLC	United States
Christopher	Lennon	MediAnswers, LLC	United States
Steve	LLamb	Deluxe Digital Cinema	United States
Hans-Nikolas	Locher	CST	France
Mark	Luden	The Guitammer Company	United States
Dirk	Maes	Barco	Belgium
Radoslav	Markov	Audio Video Orpheus	Bulgaria
Kenichiro	Masaoka	NHK (Japan Broadcasting Corporation)	Japan
Hiroshi	Nakano	Sony Corp.	Japan
Markus	Natter	Neutrik AG	Liechtenstein
Rutger	Nijland	Koninklijke Philips N.V.	Netherlands
Hyun Mook	Oh	LG Electronics	Korea, Republic of
Sejin	Oh	LG Electronics	Korea, Republic of
Hideki	Ohtaka	Panasonic Corporation	Japan
Luis I.	Ortiz-Berenguer	Universidad Politecnica Madrid	Spain
Karl	Paulsen	Diversified Systems	United States
Valerie	Popie	EVS	France
Felix	Poulin	EBU	Switzerland
Mike	Radford	Fox Entertainment Group, Inc	United States
William	Redmann	Technicolor, Inc.	United States
Mauricio	Roldan	SMPTE-1	United States
Wolfgang	Ruppel	RheinMain University of Applied Sciences	Germany
Richard	Salmon	BBC Research & Development	United Kingdom
Ikuko	Sawaya	NHK (Japan Broadcasting Corporation)	Japan
David	Schnuelle	Dolby Laboratories, Inc.	United States
Brian	Schunck	GoPro	United States
Tsutomu	Shimizu	Tokyo Broadcasting System Television, Inc.	Japan
Scott	Smyers	DTS, Inc.	United States
Peter	Symes	SMPTE	United States
Paul	Treleaven	IABM	United States
Philip	Tudor	BBC	United Kingdom
Akira	Uemura	Nippon TV Network Corp.	Japan
S. Merrill	Weiss	Merrill Weiss Group LLC	United States
Christopher	Witham	Walt Disney Studios	United States
Takayuki	Yamashita	NHK (Japan Broadcasting Corporation)	Japan
Raymond	Yeung	Dolby Laboratories, Inc	United States
William Y.	Zou	DTS, Inc.	United States



COMPTE-RENDU DU 70^e CONGRÈS DES EXPLOITANTS

Le rendez-vous annuel des exploitants organisé par la FNCF (Fédération nationale des cinémas français) à Deauville, du 28 septembre au 1er octobre 2015, a atteint le record de 2 750 participants, soit la jauge du Grand Rex !...

Le déroulement du congrès avec son président, Richard Patry, grand maître des cérémonies, est immuable et réglé comme du papier à musique ; regardons la partition.

La première journée est consacrée aux réunions de branches (petite, moyenne et grande exploitation) et aux rapports présentés au bureau de la Fédération lors du forum de discussion. La grande exploitation s'est exprimée sur la chronologie des médias et sur les conséquences de la loi Création, dont le problème des projections en plein air. La moyenne exploitation a présenté ses réflexions sur l'après VPF, tant au niveau des coûts engendrés par la numérisation, que sur l'accès aux copies. Deux schémas ont été proposés : une nouvelle négociation ou un fonds de soutien spécifique. Quant à la petite exploitation, qui représente 73 % des établissements, elle a proposé sept mesures urgentes : l'interdiction du plein programme, l'abaissement du taux de location à 40 % à partir de la cinquième semaine, des engagements des distributeurs assurant la diversité, la possibilité de saisines collectives auprès du médiateur, un accès dématérialisé des DCP, un matériel de promotion sans date de sortie nationale et enfin un CNC et un ministère de la Culture à l'écoute pour faire évoluer les recommandations du Comité de concertation numérique.

La deuxième journée, c'est celle de la Table ronde, dans la matinée, animée par Pascal Rogard sur le thème « Cinémas et territoires ». Ainsi, autour de trois chapitres, le panel des dix intervenants a pu s'exprimer sur « l'aménagement du parc des salles », « le financement et les relations entre collectivités locales et exploitation » et enfin « l'éducation à l'image ». Le problème de l'accès au film est réapparu au même titre que « l'après VPF ». De même, à la suite du rapport Lagauche, et des vingt propositions de loi, une « lenteur » est apparue sur la régulation des implantations des multiplexes, afin de préserver le pluralisme. En chiffres, les multiplexes représentent 8 % des établissements, 30 % des écrans et 60 % de la fréquentation. Pour le dernier volet, introduit par une intervention filmée de la ministre de l'Éducation nationale, il a été constaté une baisse constante des moyens pour l'éducation à l'image et le manque de formation des enseignants.

L'après-midi, c'est le grand moment du débat avec les Pouvoirs publics. Richard Patry, le président de la FNCF, rappela que notre industrie se portait plutôt bien

et qu'en revanche la petite exploitation allait mal. Ce constat fut également repris par Frédérique Bredin, présidente du CNC, qui nous a présenté les nouvelles nominations : Xaxier Lardoux à la tête de la Direction du cinéma, Corentin Bichet en qualité de responsable de l'exploitation, homme de terrain, sa dernière affectation étant celle de directeur du Louis-Daquin de Blanc-Mesnil. Enfin, la ministre de la Culture, Fleur Pellerin, nous apprenait, par vidéo interposée, que la nouvelle médiatrice du cinéma serait Laurence Franceschini. Le travail de Jeanne Seyet, ancienne médiatrice, a été salué et reconnu par tous les professionnels. La présidente du CNC, évoqua les dossiers en cours : l'aide à l'accessibilité, le développement de l'image du cinéma envers le jeune public. D'autres mesures ont été annoncées, dont le renforcement du crédit d'impôt pour le cinéma sur l'ensemble des films, quel que soit le budget, en relevant son taux de remboursement de 30 % et son plafond à trente millions d'euros.

Entre toutes ces tribunes, les exploitants se retrouvaient dans le sous-sol du CID où se tiennent les stands de soixante-dix exposants. C'est un véritable lieu de rencontres, d'échanges techniques et financiers, et de convivialité.

Après cette journée de travail, Richard Patry lança les festivités de l'anniversaire. Après un retour en arrière sur l'histoire de la Fédération, projetée en 35 mm, les réalisateurs honorés les années précédentes lors des différents congrès se présentaient sur la scène : Pascal Thomas, Constantin Costa-Gavras, Agnès Varda, Claude Lelouch, Jean Becker, Jean-Paul Rappeneau, Régis Warnier, Jean-Jacques Annaud, Jacques Perrin, Bertrand Blier et Claude Zidi. Sans oublier les précédents présidents de la Fédération : Serge Siritzky, Pierre Pezet et Jean Labé.

Pour rester dans la « salle de cinéma » et dans l'exploitation, un beau film intitulé *Les Cinémas* célèbrent 120 ans de cinéma, une compilation de 291 extraits de films choisis par les réalisateurs antérieurement honorés. Pour clôturer cette journée de festivités, un impressionnant feu d'artifice, synchronisé avec les musiques des films de la compilation, a été tiré.

À titre de conclusion, et contrairement aux années précédentes, il n'y avait pas d'enjeux ou de révolution technique qui auraient pu mettre à contribution la CST. En termes d'évolution, le laser pointe son faisceau. Pourra-t-il compenser le coût d'exploitation des brûleurs actuels ? Pour ma part, après avoir fêté les 70 ans de la Fédération, les 120 ans du cinéma, les 50 ans de Dolby, j'ai profondément regretté qu'on ait oublié les 100 ans de Technicolor, « the glorious Technicolor ».

Ken Legargeant (membre du bureau de la CST)

FESTIVAL GRAND LYON LUMIÈRE : une leçon de jeunesse dans un festival de répertoire

Avouons qu'il est cocasse que ce soit dans le plus magique des festivals à la gloire de l'histoire du cinéma que l'on puisse s'imprégner de tant de jeunesse, de tant d'enthousiasme, de tant d'espoirs. Quoique ! Lorsque vous partagez avec 4 500 spectateurs la douce ironie de la (fin de) vie d'artiste, magnifiée par Louis Jovet et Michel Simon dans le film de Julien Duvivier *La Fin du jour*, vous relativisez vos basses urgences présentes.

Lorsque *La Ciociara* (Vittorio de Sica) vous éblouit de sa noirceur, sous la puissance du regard de Sophia Loren (son regard, croisé dans les coulisses de la séance, reste LE regard de l'Italie !), vous espérez en un monde d' « émotionnantes » sensations.

Arrêtons d'être pressés, cessons de nous croire importants, ayons l'ambition d'être humains, pleins de faiblesses, donc pleins de richesses. Nos vies ne devraient-elles qu'être aussi tristes que ces alignements de pixels, fades, uniformes et parfaits (merci M. László Nemes pour votre interview dans *Première* !) ? Aurons-nous encore l'espoir qu'elles soient aussi imparfaites que la nébuleuse des sels d'argent, anarchiques dans leur répartition, mais tellement plus réels, plus vivants, comme dans ces films Gaumont projetés en hommage au Gaumont Palace, temple du 35 et du 70 mm (merci M. Seydoux pour ces restaurations respectant l'imperfection originelle), ou dans *Taxi Driver*, juste numérisé, mais surtout pas aseptisé, et ainsi respecté dans son âme, lors de la remise du prix Lumière à Martin Scorsese ? Le marché du Film classique a débattu entre autres de ce dilemme, restaurer en respectant l'esprit d'origine, ou tout nettoyer pour caresser dans le sens du poil l'inculture des adeptes du look « vidéo ».

Et qui n'a pas vu les 3 500 regards d'enfants rêvant devant *Toy Story* risque bien d'oublier que bien qu'étant

aussi une industrie, le cinéma c'est d'abord, essentiellement, et peut-être uniquement du partage, celui de l'âme humaine, collective, issue de la nuit des temps, lorsque déjà nos aïeux, nos ancêtres, nos anciens se réunissaient dans les grottes, les arènes ou les théâtres pour ensemble s'émouvoir et rêver.

C'est ce souffle mêlé de jeunesse et d'histoire qui inonde cet événement unique, fait juste pour ne pas oublier nos belles histoires. À côté de moi dans un restaurant près de l'institut Lumière, une bande de jeunes, brésiliens, québécois, basques, français, qui parlent ensemble cinéma. Dans la boutique du village, trois jeunes fouillent dans les bacs : « Celui-là, on l'a ou on ne l'a pas dans notre disque dur ? ». Durant la nuit de la peur, à la halle Tony Garnier, un attroupement de « vingtenaires » enserme joyeusement un Alain Chabat débonnaire et ébloui. Et tous âges confondus, chacun s'émerveille devant le petit bout de pellicule remis en souvenir : un morceau des *Affranchis*. Pourra-t-on offrir quelques pixels souvenirs ?

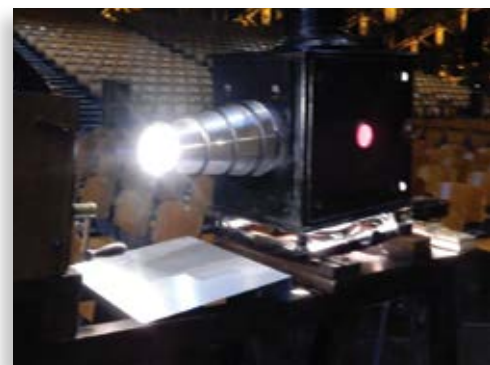
Intergénérationnel, Martin Scorsese a offert, après une émotion sincère lors de la remise du prix Lumière, une leçon de cinéma aux 5 000 spectateurs de la séance de clôture, racontant pendant plus de trente minutes toutes sortes d'anecdotes sur le tournage des *Affranchis*, bien sûr après avoir assuré la mise en scène de sa sortie des usines Lumière, avec Pierre-William Glenn à la manivelle de la caméra 35 mm et aux commandes des caméras numériques.

Me relisant, je m'interroge : quelle sera la plus belle magie pour le regard de nos arrière-petits-enfants, dans 120 ans (on fêtait aussi les 120 ans du cinéma cette année) ? Les trucages de Méliès ou ceux de Nuke ? Holà, pas de quiproquo ! Vive la technologie, en tant qu'outil, en tant que moyen, discret et efficace. Mais ici, dans ce festival, Thierry Frémaux et son équipe nous rappellent aussi que la technologie, on s'en contrefiche, sauf comme moyen pour nous raconter de belles histoires, nos histoires. Et le cinéma les raconte si bien depuis 120 ans.

Alors, si vous êtes vivants, ce festival est pour vous. Mais êtes-vous vivants ?

Alain Besse

▼ *Reprojeter* La sortie de l'usine Lumière avec l'équipement d'origine !



▲ La sortie de Martin Scorsese des usines Lumière.

ÉTAT DE LA POSTPRODUCTION AUX RENCONTRES DE L'ARP

Au programme du vendredi après-midi des dernières Rencontres de l'ARP à Dijon (22-24 octobre) figurait le débat suivant : « Aux extrémités de la fabrication des films, des étapes sacrifiées ? Le temps du développement est-il le grand négligé de la production ? La postproduction est-elle la dernière variable d'ajustement des films ? ». Un sujet chaud pour une profession sinistrée par le numérique et qui doit se redéfinir complètement, tout en continuant de garantir la qualité technique des films en tournage et en exploitation.

La première partie, consacrée aux conditions du choix des projets de film et au financement de cette période fragile qui précède leur mise en production, ne donna pas lieu à des échanges très controversés. Les panélistes s'accordaient sur son importance et elle se déroula devant un théâtre plein et attentif sans interventions majeures.

Lorsque ce débat se termina, quelque deux heures plus tard, Dante Desharte co-président de l'ARP, qui l'avait animé, annonça au micro la deuxième partie, consacrée à la postproduction.

On vit alors de façon surprenante la moitié de l'assistance, réalisateurs, auteurs, producteurs invités, se lever et quitter la salle.

L'état actuel et le coût de la postproduction : aucun intérêt ! semblaient-ils vouloir exprimer, voire communiquer.

Et c'est devant une salle clairsemée qu'Abraham Goldblat, Gilles Gaillard et Jean Mizrahi, modérés par Serge Siritzky ont déroulé l'analyse de ce secteur, le plus touché par le quasi abandon du support film et l'évolution brutale des dernières technologies ayant provoqué les mises en règlement judiciaire des plus importants laboratoires du secteur, et modifié de fond en comble les conditions de finition et d'exploitation de « leurs » films, entendez des films réalisés par ceux qui venaient précisément d'abandonner leur siège...

Comprenez qui pourra !

Alain Coiffier

Lire le compte rendu d'une présentation du forum Screen 4 All dans cette Lettre.

VERSIONS RESTAURÉES – ÉMOTIONS INTACTES LA DEVISE DES FAUVETTES !

Dans un sain désir de défendre l'expérience « Grand-Écran – Noir de la salle d'exploitation » contre l'agressivité des écrans d'ordinateur, de télévision et de smartphone comme vecteurs des films, vient d'ouvrir à Paris Les Fauvettes, qu'on peut considérer comme la première salle d'exploitation privée des films du Patrimoine, une cinémathèque numérique !

Le projet architectural imaginé par Françoise Raynaud, Miguel Chevalier et Jacques Grange restitue la dimension historique du site tout en s'inscrivant dans une architecture innovante. La grille d'origine de l'ancien café-concert s'inscrit désormais au cœur d'un affichage artistique dynamique et pixelisé sur les deux principales façades. Dans le cinéma, une verrière abrite des espaces d'accueil confortables et un bar, articulés autour d'un patio végétal.

■ RESTAURER : UN PASSAGE OBLIGÉ POUR QUE PERDURE LE CINÉMA

La restauration d'un film, c'est le fruit du travail de toute une filière mêlant les meilleurs savoir-faire et les technologies les plus avancées.

C'est respecter l'histoire du film, la manière dont il a été imaginé, écrit et conçu par son réalisateur.

Cet investissement sur le long terme des possesseurs de catalogues de films permet de conserver un savoir-faire en techniques argentiques et redonne un espoir de carnet de commandes aux travailleurs de la postproduction, les anciens laboratoires.

Nous ne pouvons que saluer cette première salle du Patrimoine en pensant également à la transmission de la passion Cinéma en Salle qu'elle peut engendrer entre générations !

Dominique Bloch



© Photo : D. Bloch



LES TROIS THÉMATIQUES DES RENCONTRES DE LA CST

8 DÉCEMBRE 2015 • ESPACE PIERRE CARDIN

1 TABLE RONDE N° 1

LA PLACE DU LABORATOIRE

DANS LA CHAÎNE DE FABRICATION DE L'IMAGE
DE 14 H 00 À 16 H 30 - DURÉE 2 H 30

Les laboratoires sont en pleine mutation. Le tout numérique a remplacé le tout chimique. Les gros laboratoires dits « historiques », ou bien disparaissent les uns après les autres, ou bien se transforment à coups de restructurations, de réductions d'effectifs, de réductions de surfaces, de réductions de services.

Les deux temps et les deux espaces qu'étaient, d'une part, le filmage sur le tournage et, d'autre part, le traitement de ces images dans le laboratoire, depuis le développement des rushes jusqu'à la mise à disposition des copies, ne sont plus aujourd'hui qu'un seul et unique espace-temps dans lequel les opérations de traitement des images se déplacent au gré des façons de faire des uns et des autres, des habitudes, des prestataires, des moyens financiers alloués.

Le laboratoire est-il encore aujourd'hui un lieu de transfert de compétences et un lieu de décision ?

Via cette approche par le laboratoire, nous allons tenter de faire un état des lieux des pratiques actuelles, de la préparation du film au DCP. Les techniciens présents à cette table ronde seront ceux qui interviennent tout au long du processus de fabrication de l'image : directeur de la photographie, assistant-opérateur, monteur, spécialiste des VFX, étalonneur...

Interviendront également dans ce débat tous ceux qui, à des niveaux différents, sont en lien avec le laboratoire et le travail de l'image, que ce soit techniquement, artistiquement ou économiquement : directeur de production et de postproduction, chef-décorateur, responsable d'un laboratoire, loueur de caméra, directeur technique d'un distributeur...

Avec pédagogie et, nous l'espérons, sans a priori, les intervenants tenteront d'apporter des réponses aux nombreuses questions concernant les choix de workflow, les philosophies de travail, les attributions et responsabilités de chacun, les concentrations, déconcentrations et évolutions des industries du secteur, l'arrivée de nouveaux concepts et services, les services intégrés ou externalisés, les attentes techniques et économiques des créateurs, des producteurs et des distributeurs...

■ MODÉRATEUR : Christian Guillon.

2 TABLE RONDE N° 2

L'ARGENT DU CINÉMA -

FINANCEMENTS ET RECETTES

DE 17 H 00 À 19 H 30 - DURÉE 2 H 30

Depuis toujours le financement de la fabrication des films est difficile, du fait de la spécificité économique de cette industrie. Pour pallier ces difficultés, les grands pays producteurs ont inventé des systèmes d'aides et de financements publics ou privés.

Tous les pays aident leur cinéma, pour des raisons à la fois économiques, culturelles et politiques. Toutefois, la nature des mesures mises en place varie très sensiblement d'un pays à l'autre.

Malgré cela, de nombreux films se font dans des conditions financières très difficiles et les dispositifs fiscaux de certains pays, ainsi que des différences notables de coût du travail, ont contribué à l'émergence d'un phénomène de délocalisation inquiétant.

Au cours de cette table ronde, nous allons essayer de mieux appréhender les sources de financements des films de long métrage et la remontée des recettes vers leurs producteurs délégués.

Les intervenants vont, d'une manière très pédagogique, présenter les différents financements d'un film, expliquer et transformer certaines idées reçues sur le financement par les chaînes de télévision, les Sofica, le mécanisme du soutien géré par le CNC et investi sur les films, les différents guichets étrangers, nationaux et régionaux...

Cela permettra de comprendre pourquoi et comment certains films se délocalisent, mais aussi de quelle manière le système de financement des films est en train de muter en réformant sa réglementation et en réfléchissant à trouver des moyens d'action innovants.

Pour tenter de savoir comment l'argent du spectateur finit par parvenir au producteur du film, nous prendrons le temps de décrire tous les types de recettes générées par un film.

Puis, nous parlerons à nouveau du soutien, cette fois généré par l'exploitation, et nous dirons comment il est partagé.

Enfin, nous expliquerons comment les recettes sont redistribuées entre les ayants droit d'un film. En effet, depuis que les équipes techniques participent au financement des films via le régime salarial de l'annexe III, la remontée et le partage des recettes d'un film intéressent de plus en plus de monde.

■ MODÉRATEUR : Angelo Cosimano.

3 COMMUNICATION DE L'ADC

LES STUDIOS DE BRY-SUR-MARNE, UN AN APRÈS - DE 19 H 30 À 20 H 00 - DURÉE 0 H 30

NOUVEAUTÉS TOURNAGE – IBC 2015

Françoise Noyon s'est rendue au salon IBC en septembre dernier. Elle en est revenue avec un article pour Mediakwest que nous reproduisons avec leur autorisation. Le contenu a fait l'objet d'échanges lors d'une réunion du département Image. Cela va sans dire et encore mieux en le disant !

Éclairage : les projecteurs à LED arrivent doucement à maturité et se perfectionnent. Les HMI chez K5600 ne sont pas en reste. Petit tour d'horizon :

■ FIILEX

Fiilex présente des projecteurs à LED de petites dimensions, un petit peu sur le modèle des célèbres Dedolight dotés d'un très bon IRC. Il existe plusieurs puissances : équivalentes à 400 W, 360 W, 200 W, 180 W et 100 W. Tous les accessoires sont magnétiques (lentilles de Fresnel, Chiméra, Bandor, etc.) et interchangeables d'un projecteur à l'autre. On trouve deux boutons à l'arrière pour moduler la puissance et la température de couleur (de 3 000 K à 5 600 K, plus une correction magenta et vert). Malheureusement, les repères ne sont pas gravés en chiffres. La batterie est intégrée au projecteur. Les produits répondent à la norme IP24 en ce qui concerne la protection à la poussière et à l'eau (il peut pleuvoir dessus). Ils sont flicker free, même si la puissance est diminuée jusqu'à 0,2 %.

<http://fiilex.com>

■ LED ALADDIN

Bi-Flexlite 50/200

Les LED sont montées sur une surface textile souple de forme carrée (30 x 30 cm) ou rectangulaire (30 x 120 cm). Cette ergonomie permet de les monter et de les assembler à la demande sur un cadre de drapeau pour faire un carré, ou les disposer en U ou sur un ring autour de l'objectif d'une caméra. L'attache se fait avec des velcros. L'intensité lumineuse est de 1 530 lux à 3 000 K et de 1 910 lux à 6 000 K. La température de couleur est variable de 3 000 K à 6 000 K. La consommation électrique est de 50 W par module, le poids de 220 g ; IRC annoncé : 97 ; dimmable de 0 à 100. Les batteries sont intégrées, le branchement sur secteur est également possible, de même que le pilotage par DMX. À noter que ces panneaux peuvent être immergés.

LED EYELITE

Ce sont de tout petits projecteurs à LED (8,7 x 3,8 cm), parfaits pour les effets dans

les voitures, les réfrigérateurs... Ils peuvent se fixer avec une attache magnétique au pas de vis Kodak. Ils existent en 5 600 K et en 3 200 K. Dimmables de 5 à 100 %. On peut ajouter un petit panneau diffuseur au besoin.

<http://aladdin-lights.com>

■ VISIOLIGHT

ZOOM 100B

Il s'agit d'un projecteur LED à lentille de Fresnel qui répond à la norme IP 54 (protection des poussières et des projections d'eau) pour une utilisation en extérieur. Une version pilotable par DMX existe pour le studio. Les accessoires sont communs aux deux versions. Ils ne possèdent pas de ventilateur. Il est possible de les commander par iPhone ou iPad via une application dédiée. Ils sont variables de 0 à 100 % ; CRI 95 ; poids : 2 kg ; flicker free. À noter qu'il est possible de faire une coupe franche du flux lumineux avec les barndoors.

<http://www.visiolight.com>

■ EUROLIGHT

ARINA NILA

L'Arina remplace le SL avec un volume réduit de 2/3. On note une amélioration du rendement lumineux et de la qualité de l'éclairage. C'est un projecteur LED qui équivaut plus ou moins à un HMI 2,5 kW. C'est le projecteur de ce type le plus puissant sur le marché actuellement. Il est focalisable avec des lentilles de focalisation holographiques. Sa consommation est de 800 W. On peut l'équiper au choix de LED 5 600 K ou 3 200 K.



ZYLIGHT – F8

Le F8 consomme 100 W et possède une puissance lumineuse à peu près équivalente à celle d'un projecteur 650 W tungstène. Il est équipé d'une lentille de Fresnel et la focalisation de 10 à 60 ° s'effectue par un soufflet. Il existe en version studio sur secteur et ENG avec des batteries. Il est pilotable par DMX ou en HF (intégrée dans toute la gamme Zylight). L'IRC 97. Le refroidissement est naturel, sans ventilateur. Il existe aussi en version 200 W (équivalent 1,5 kW tungstène).





NEWZ

Il s'agit d'une petite minette 12 W tungstène ou lumière du jour, à puissance modulable. Il est possible de sauvegarder les réglages de puissance et de température de couleur. Ce projecteur bénéficie d'une télécommande HF. Il est équipé de quatre volets rotatifs en caoutchouc ainsi que d'un diffuseur.

<http://www.eurolight-system.com>

■ BB ET S

BB et S fabrique des projecteurs à LED avec une technologie exclusive. Devant les LED bleues, est placée une plaque recouverte de phosphore sur sa face arrière ; ainsi, l'énergie des LED crée la source lumineuse du panneau qui réagit comme une source unique, ce qui évite de créer des ombres. L'intensité lumineuse est juste un petit peu diminuée. On obtient ainsi un CRI de 97 et un TLCI de 99. La même technologie est maintenant adaptée aux tubes ; ces derniers sont en polycarbonate avec du phosphore à l'intérieur. L'éclairage est de 900 à 1 000 lumen par 30 cm de longueur. Il existe des versions de ces tubes en kit de reportage ou type Kino Flo. Ils peuvent être munis d'un gradateur, à l'arrière ou déporté, qui permet de diminuer l'intensité jusqu'à 0 % sans flicker. Les prises de vues jusqu'à 5 000 IPS sont possibles avec cet éclairage.

<http://brothers-sons.dk/bbs-and-the-light-source-units/>

■ KINO FLO

SELECT LED

Un projecteur LED avec le design des célèbres Kino Flo à tubes. Il affiche une puissance de 150 W ; il est possible d'attacher son ballast sur l'arrière. Sa puissance est variable, ainsi que sa température de couleur. Il possède une correction du magenta et du vert. Les presets sont programmables. Pilotage DMX par câble ou en HF, en wi-fi dans l'avenir. Alimentation sur batterie 26 V ou sur secteur. L'attache a été modifiée, ce qui permet d'utiliser le projecteur en douche.

<http://www.kinoflo.com>

■ DMG LUMIÈRE

Anciennement Smartlight a mis au point un SL1 mini. La taille et le poids ont été divisés par deux par rapport à son frère aîné. Il est plus fin et plus compact, avec la même qualité de lumière. À l'arrière, on trouve une poignée de portage. Les batteries

peuvent être équilibrées à droite ou à gauche de la poignée comme sur le SL1. Ces dernières, ainsi que la poignée, sont détachables au besoin. Il n'y a pas de fonction DMX. Les températures de couleur vont de 3 000 K à 5 600 K. La gradation est possible de 1 % en 1 % ou de 0,1 % en 0,1 %.

<http://www.dmglumiere.com/fr/>



■ EXALUX

Les petits panneaux LED carrés d'Exalux sont maintenant pilotables via une application Android sur tablette, la version IOS est prévue pour début 2016. Elle permet de créer des éclairages multipoints avec plusieurs sources et de les piloter avec un seul contrôleur, les différents modules étant reliés par câble. Ceux-ci peuvent être réglés en intensité et en température de couleur ensemble ou séparément. L'application est capable de piloter jusqu'à sept unités de contrôle via Bluetooth. Ce système est très utile sur une installation dans une voiture par exemple. Un contrôleur alimente jusqu'à 255 modules lumineux et fonctionne avec des batteries (V lock, d'appareil photo ou de voiture). Un module équivaut à un halogène de 5 W, soit 500 lumen et consomme 5,5 V.

<http://www.exalux.eu>

■ ARRI

SKYPANEL

Projecteur soft à LED, existe en deux tailles : S30 (355 x 300 mm ; 200 W) et S60 (645 x 300 mm ; 420 W) et en deux versions C et RP. Version C : avec un panneau de diffusion et une commande de variation de la température de couleur (2 800 K à 10 000 K). En version RP, le changement de température de couleur s'effectue avec différents panneaux au phosphore sur la face avant. Ils possèdent un IRC 95, sont dotés d'une correction magenta/vert. Ils sont pilotables par

DMX et upgradables via un ordinateur ou une clé USB. Ils peuvent être alimentés sur secteur ou batteries. Arri les accompagne maintenant d'une foule d'accessoires : diffuseurs, intensificateurs, barndoor, loovers, nids d'abeilles, snoot, chimera, space light et divers accessoires de montage.

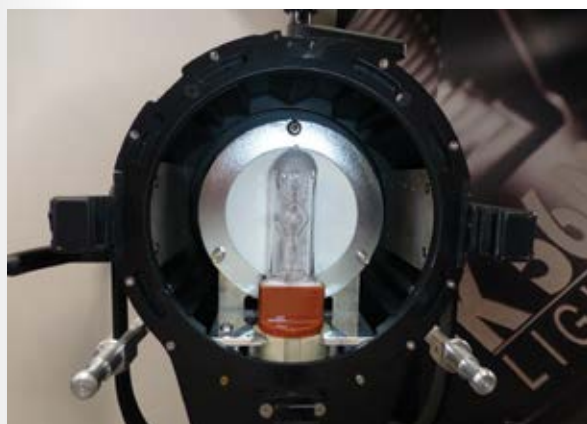
<http://www.arri.com/skypanel/>



■ K5600

ALPHA 800

Nouveau projecteur HMI très compact grâce à son réflecteur en poudre de quartz. Ce composant est solide, résistant à la chaleur et ne possède pas de coefficient de diffraction. L'avant des avions où sont situés les instruments de mesure est constitué de cette matière. Qui plus est, la poudre de quartz réfléchit 97 % de la lumière alors qu'un miroir bien poli se limite à 87 %. Tous ces avantages permettent de diminuer la profondeur et la taille du réflecteur, de rapprocher la lampe de ce dernier et par conséquent de construire un projecteur plus compact. Un réflecteur plat permet de travailler en douche. En effet, la chaleur de la lampe revient moins sur celle-ci et se disperse autour contrairement aux réflecteurs concaves. De spot à flood, la plage d'éclairement est linéaire sans trou noir. En enlevant la lentille de Fresnel, on obtient des ombres nettes et une large plage lumineuse avec peu de différences entre le centre et les bords. Ceci per-



met évidemment de réaliser facilement un éclairage étal des fonds verts ou bleus.

Innovation, ce projecteur peut être transformé en projecteur PAR grâce à une douille coudée à 90 ° sur laquelle on fixe la lampe. On ajoute alors un réflecteur concave (il en existe deux sortes), plus une lentille de Fresnel. Cet appareil peut aussi recevoir une lampe à 3 200 K. Il est encore à l'état de prototype et sera commercialisé prochainement. Cette possibilité de transformer un Fresnel en PAR sera déclinée sur la gamme existante des alphas jusqu'au 9 kW.

<http://www.k5600.eu>

Les caméras 4K continuent elles aussi d'évoluer. Nouveaux modèles et améliorations notables :

■ PANASONIC

NOUVEAUTÉS SUR LA VARICAM 4K

La version 4 de cette caméra apporte trois améliorations majeures :

- un câble d'extension qui permet de séparer la tête de caméra de l'enregistreur d'une longueur de 5 m pour l'instant ; il existera en 20 m sous peu. Ce sera très utile pour toutes les utilisations sur grues par exemple ;
- l'enregistreur Raw Codex est disponible depuis le mois d'août. Il s'attache directement à l'arrière de la caméra, sans câble additionnel ;
- enregistrement en Raw jusqu'à 120 images/seconde. Il s'agit d'un Raw 4K non compressé sur 12 bits. À 120 IPS, on passe à 10 bits. Le débit est de 1,3 T/H donc de 2,8 G/S ;
- possibilité de tourner en anamorphique (x 1,33 ou x 2) avec un affichage dans le viseur et sur le moniteur. L'enregistreur secondaire permet d'enregistrer des images 2K avec l'aspect final en « letter box » ;
- en HD, le ProRès HQ et le ProRès 4.4.4 sont maintenant disponibles ;
- Arri a développé trois kits d'accessoires spécifiques pour la Varicam 4K incluant une épaulière et une plaque de décentrement.

Pour plus d'info sur les accessoires Arri ou Varicam : https://www.arri.com/camera/pro_camera_accessories/products

■ SONY

NOUVELLE CAMÉRA PXW FS5

S35mm 4K, sensibilité 3 200 ISO par gain électronique. Enregistrement sur 8 bits en 4.2.0, XAVC, norme UHD. À noter que les filtres neutres ne sont plus physiques, mais électroniques et programmables. Enregistrement sur cartes SD jusqu'à 240 IPS en HD et jusqu'à 960 IPS avec une perte de résolution. Deux pistes son, une prise XLR et un micro d'ambiance. Le



modèle PXW FS5 K est livré avec un zoom 18/105 mm, ouverture 4, muni d'un autofocus avec détection de visages. La poignée est démontable. Poids de la caméra : 800 g. Elle est munie d'un viseur OLED à l'arrière et d'un viseur LCD 3,5 pouces à l'avant.

La PXW FS7 sera dotée d'une nouvelle version d'ici la fin de l'année avec un menu plus rapide, une fonction center scan qui permettra de croquer dans le capteur pour utiliser des optiques S16 mm, d'un intervallo-mètre, et l'enregistrement simultané sur deux cartes avec un même codec.

En Janvier 2016, des nouveautés sur les PMW F5 et PMW F55 avec une nouvelle structure du menu qui permettra un accès direct aux pages sans tout dérouler, de sauvegarder tous les réglages dans le projet ; ce sera ainsi plus pratique de vérifier tous les paramètres de la caméra. Par ailleurs, l'enregistrement pourra se faire en XAVC 4K/QFHD (50P/60P) et en Mpeg (50i/60i) en simultané. Elles seront aussi dotées de l'espace colorimétrique BTR 20/20.

L'Alpha 7S MKIII enregistre maintenant en interne en XAVC 4K 4.2.0 sur 8 bits. Il embarque un système de stabilisation de l'image sur cinq axes.

<http://www.sony.fr/pro/hub/home>

Du côté des optiques, l'anamorphique confirme son retour en force. Leica présente des nouvelles focales, et Zeiss équipe les DSLR.

■ ANGENIEUX

ZOOM ANAMORPHIQUE 30/72MM

C'est une optique conçue sur la base du zoom 15/40 mm avec des lentilles anamorphiques situées à l'arrière. L'anamorphose est de coefficient 2. Ce zoom courte focale vient en complément du 56/152 mm déjà présent dans la gamme. Les priorités qui ont présidé à sa conception sont : la qualité optique, le poids (le moins lourd possible) et l'ergonomie. Il possède une très grande résolution (140 paires de lignes par millimètre) très bien répartie, peu de distorsion et pas de pompage. Ouverture de diaphragme : 4 ; constant, monture PL ou Pannavision ; poids : 2,2 kg ; minimum de point : 2,2 pouces ; diamètre frontal : 114 mm.

<http://www.angenieux.com/accueil.php>

■ ARRI

ZOOM 19/36 mm Arri Master anamorphique T 4.2 Très compact, avec peu de distorsion et d'aberrations chromatiques. À noter : il est équipé d'une tige de zoom comme autrefois.

Par ailleurs, les optiques Arri Master anamorphiques peuvent être équipées de lentilles additionnelles qui ajoutent des flares.

<http://www.arri.com>

■ COOKE

La firme anglaise présentait son nouvel objectif très attendu : un 135 mm anamorphique qui ouvre à 2.3 avec un minimum de point de 5 pieds ; ainsi qu'un 65 mm anamorphique macro qui ouvre à 2.3 avec un minimum de point à 18 pouces. Impressionnant ! Ils possèdent, bien sûr, toutes les caractéristiques Cooke. Disponibles à la fin de l'année.

<http://www.cookeoptics.com>



■ LEICA

NOUVELLES FOCALES SUMMILUX

La série a été complétée avec les 16 mm, 29 mm, 65 mm et 135 mm. Toutes les optiques ont la même taille sauf le 135 mm. Elles se distinguent par leur faible encombrement et par le fait qu'elles couvrent de très grands capteurs, comme celui de la Red Weapon (6K). Le pas des gravures de point est le même sur tous les objectifs de 3 ft à l'infini. C'est la mécanique interne qui compense la variation de tirage optique. Cette particularité leur a valu de recevoir un Oscar de la technique en 2015. Ils ouvrent à 1.4 avec une grande planéité d'éclairement (pas plus d'un diaphragme entre le centre et les bords). Ils possèdent aussi une grande qualité de point et de flou conformément à la philosophie du constructeur. Ils sont entièrement fabriqués en Allemagne.

NOUVELLES FOCALES SUMMICRON

La série a été complétée avec les focales 21 mm, 29 mm et 135 mm. Elles possèdent une couverture de capteur deux millimètres plus grande que les Summilux. Elles peuvent donc être utilisées sur des très grands capteurs sans vignettage. En revanche, le tirage varie suivant la distance de mise au point. Ces optiques sont légères et compactes ; elles sont adaptées à des caméras comme l'Alexa mini ou les Red. Elles font toutes la même taille, sauf le 135 mm. Ouverture de diaphragme : 2, gravure en pieds ou en mètres. Elles sont fabriquées en collaboration avec le Japon, mais sont vérifiées en Allemagne. Elles sont meilleur marché que les Summilux.

<http://cw-sonderoptic.com>

■ CANON

Canon présentait de nouvelles optiques 4K 2/3 pouce destinées aux retransmissions sportives :

un grand angle CJ 12 X 4.3

deux télézooms :

UJ 90 X 9 ouverture 2.4 avec ramping

UJ 86 X 9.3 ouverture 1.7

Sous cloche, un prototype de zoom ENG 4K équivalent au 24 x 7.5 HD, mais en version 4K.

<http://www.canon.fr>

■ ZEISS

SÉRIE MILVUS

Destinée aux appareils DSLR, Sony Alpha 7S, optimisés pour le 6K. Elle comprend les focales suivantes : 21 mm T2.8, 35 mm T2, 50 mm T1.4, 85mm T 1.4, 50 mm macro T2, 100 mm macro T2. Leurs caractéristiques optiques sont les suivantes : peu d'aberrations chromatiques, pas de distorsion, pas d'image fantôme et un meilleur contraste. La carrosserie est dotée d'une bague en caoutchouc qui permet une meilleure préhension. Le crantage de la bague des diaphragmes est débrayable, les gravures de points sont réparties sur presque toute la bague ; il n'y a pas de possibilité d'autofocus. La monture est protégée de l'eau et de la poussière.

<http://www.zeiss.fr>

■ IBE OPTICS

IBE Optics a mis au point une lentille additionnelle qui se positionne à l'arrière d'une optique 35 mm, afin qu'elle puisse couvrir la surface de capteurs au-delà du 8K. Inconvénient, elle diminue la luminosité d'un diaphragme.

http://www.ibe-optics.com/Customized_Design

http://www.emit.fr/fr/14_ibe-optics

Le relief est toujours présent avec AB Live qui présentait des améliorations sur leur Rig et leur Tagger :

Nouveauté : possibilité de piloter le rig AB Live via une application sur une tablette ou un téléphone Android ou IOS. La connexion au rig se fait via une adresse IP. Le rig devient un serveur Web en HTML5. N'importe quel écran capable de recevoir un signal wi-fi peut contrôler le rig via l'application dédiée. On peut ainsi jouer sur les paramètres du relief : convergence, entraxe et assiette, les paramètres des objectifs : zoom, point, diaphragme.

Sur le tagger, on trouve maintenant des outils de mesure de la qualité du tracking à toutes les focales du zoom, une amélioration de la fonction auto set up management (ASUM), en plus du mode full auto,

un mode semi auto qui permet une correction axe par axe suivant les choix, un contrôle automatique des paramètres du relief à partir de la focale et de la mise au point.

Tous ces produits (rig, tagger, applications), sont disponibles à la vente et à la location dans des configurations broadcast ou cinéma.

<http://www.ablive3d.com/?lang=fr>

Et puis, tous les petits accessoires qui facilitent grandement la vie sur les tournages. Florilège :

■ ANGÉNIEUX

ASU

Angénieux a mis au point un moteur de commandes de zooms, l'ASU (Angénieux Servo Unit) destiné à la gamme Optimo Lightweight dont les produits possèdent tous la même ergonomie. Il permet de contrôler le zoom, le point et le diaphragme. Il est compatible avec les poignées broadcast et les commandes HF C Motion, Preston, Chroziel, Arri. Il intègre le protocole Cooke par la prise accessoires, ce qui permet d'enregistrer les métadatas de l'optique (très utile en cas de retournage ou d'effets spéciaux). Toutes les informations sont visibles sur le petit moniteur de contrôle utilisé sur la caméra (transvidéo ou autre). Il est possible d'utiliser chaque fonction indépendamment.



Ce type de commande est très pratique pour une utilisation sur un gimble, un steadicam, une hothead ou à l'épaule. En effet, elle supprime l'obligation d'utiliser des tiges port accessoires ; c'est donc du poids et de l'encombrement gagnés. Autre avantage : les moteurs ne forcent pas sur la monture de l'optique. Le logiciel de calibration est téléchargeable sur le site Angénieux. Il est actuellement optimisé pour les PC ; la version Mac est à venir. La calibration se fait bague par bague de façon très précise, surtout en ce qui concerne le point (les optimos sont gravés individuellement).

<http://www.angenieux.com/accueil.php>



■ C MOTION

C Motion innove avec des mini-moteurs plus petits, plus légers, plus compacts. Ils sont conçus pour être reliés au système intégré de l'Alexa Mini, ce qui affranchit de certains câbles et d'une alimentation supplémentaire. Par ailleurs, ils peuvent être branchés en série et leur puissance est réglable. La manette de commande du zoom peut être déportée pour être utilisée sur un gimble de steadicam par exemple.

C FINDER III

C'est un laser qui permet de mesurer la distance qui sépare la caméra du sujet. La portée va jusqu'à 200 m. Un point rouge permet de vérifier l'exactitude de la cible. Il est équipé d'une fonction autofocus. C'est un outil moins cher que ses équivalents sur le marché.

<https://cmotion.eu/shop/welcome>

■ CHROSZIEL

MAGNUM KIT

Ce sont de nouveaux moteurs d'objectifs moitié plus petits, moins lourds, moins chers que les moteurs Heden. La friction est réglable sur la télécommande ; ils ne sont pas assez costauds pour des gros zooms 35 mm. La commande de zoom se situe à l'arrière de la télécommande, ce qui permet une meilleure prise en main ; il est possible de régler la vitesse du zoom et de connecter deux commandes à l'émetteur HF.

<http://www.chrosziel.de/?lang=en>

■ FLOWCINE

Flowcine a mis au point des accessoires malins pour faciliter l'utilisation des Easyrig ou des gimbles.

Le Serene : c'est un système de ressorts qui amortit les mouvements verticaux induits par l'Easyrig.

Le Puppeteer : inspiré du système des manipulateurs de marionnettes, il se fixe sur un gimble stabilisé de type Movi ou DJI. Il permet de gommer les vibrations des panoramiques horizontaux ou verticaux, tout en manipulant le gimble de manière plus souple et en gardant une grande stabilité. Avec le Puppeteer, il est possible de s'affranchir de l'utilisation du joystick pour les mouvements de tilt et de roll.

<http://www.flowcine.com>

■ BLOCK BATTERY

Des batteries innovantes jusqu'à 28 volts (2 x 14 volts) sur deux circuits séparés à l'intérieur. Elles peuvent donc fonctionner en 14 ou en 28 volts, en série ou en parallèle, suivant la manière dont on les sollicite. La puissance maximum délivrée est de 200 W. Elles sont parfaites pour les projecteurs à LED ou les dernières caméras numériques. Technologie NIMH qui affranchit des restrictions de transport.



La puissance maximum délivrée est de 200 W. Elles sont parfaites pour les projecteurs à LED ou les dernières caméras numériques. Technologie NIMH qui affranchit des restrictions de transport.

Une nouvelle génération de moniteurs 4K, HDR, BTR 20/20 arrive. C'est certainement l'un des faits les plus marquants de ce salon. L'affichage des images vit une vraie révolution.

<http://www.blockbattery.com>

■ CANON

L'autre grande nouveauté se situe du côté du HDR (High Dynamic Range), avec la présentation d'un moniteur d'étalonnage 4K en REC 20/20, le DPV 2410. Il embarque des outils comme un waveform, un oscilloscope 4K, un système de fausses couleurs, du peaking, et un logiciel de débayerisation interne. Il est capable de recevoir le signal Raw de la caméra avec les métadatas via un câble SDI 3G. Ainsi, il est possible d'établir une communication entre la caméra et le moniteur. Par exemple, si l'on change de gammut sur la caméra, ce dernier changera automatiquement sur le moniteur. Il bénéficie aussi d'une courbe HDR, ce qui permet de visualiser le HDR sur le lieu de tournage. En HDR, la luminance n'est pas encore normée, on peut donc régler cette dernière sur le moniteur en fonction de la cible de diffusion. La luminosité maximum est de 400 candelas, la courbe HDR permet de la porter à 800 candelas.

Un prototype de moniteur de référence 4K HDR 30 pouces de 2 000 candelas était aussi présenté.

<http://www.canon.fr>

■ SONY

Sony propose un nouveau moniteur OLED, le BVM X300, 4K, HDR, doté des courbes Slog2 et Slog3. Il est accompagné d'un logiciel qui permet de calibrer (balance des blancs, balance des noirs, courbes de gamma) tous les moniteurs avec n'importe quelle sonde du marché.

<http://www.sony.fr/pro/hub/home>





Le 29 octobre dernier la Fémis a accueilli la remise du prix Vulcain décerné à TAMÁS ZÁNYI, sound designer, pour la contribution exceptionnelle du son à la narration du film *Saul Fia* (*Son of Saul / Le Fils de Saul*) réalisé par László Nemes.

À cette occasion, le lauréat a fait le déplacement et nous avons vu avec un grand plaisir László Nemes lui-même remettre le prix. La cérémonie a été suivie de la projection du film dans les conditions optimales revendiquées par le réalisateur : à savoir : une projection argentique.

Merci à Alain Surmulet et à Alain Besse qui ont réussi parfaitement l'enchaînement des bobines dans le double poste « 35 » reconstitué en cabine pour l'occasion.

Pour ma part, j'ai pu recueillir les impressions du lauréat avec l'aide d'une traductrice et poser deux questions au réalisateur.

■ LE FILS DE SAUL : POUR L'AMOUR DU « FILM » PAR ALAIN BESSE

Une histoire, un réalisateur, une équipe d'artistes-techniciens, de l'envie, de l'audace, c'est ce qui manque souvent dans nombre de films d'aujourd'hui, préformatés, standardisés.

Avec László Nemes, nous retrouvons les valeurs qui ont fondé le cinéma, incluant la pensée, la réflexion, la préparation, la compétence, et quelque part le talent, même si ce mot le dérange. Vous aimerez ou vous n'aimerez pas son film ; il vous fera nécessairement réagir, il bousculera des certitudes, il dérangera vos confort occidentaux, il vous laissera une part de liberté pour l'interpréter, le comprendre ; il ne répondra pas à vos questions, mais il en déclenchera de nouvelles. Il a toute cette richesse artistique et technique, culturelle et historique, audacieuse de surcroît, qui en fait un très grand film.

Et sa construction est une démonstration de l'efficacité du savoir-faire traditionnel du cinéma : moins de vingt heures de rushes, quand d'autres en accumulent trois cents ou quatre cents, des répétitions sans, puis avec caméras, un tournage pellicule, dont le graphisme humain renforce la puissance du message, et une équipe qui croit en ce qu'elle fait.

Dans ce film, tout est traité au même niveau : la mise en scène, les acteurs, l'histoire, l'image, le son, tout est cohérent, en phase, donc beaucoup plus fort. Si l'on est captivé par cette image très centrée sur et autour de l'acteur principal, la bande sonore, immensément riche, repositionne la narration dans l'espace et dans le temps. L'espace sonore est aussi enveloppant que l'image est centralisée. Cette complémentarité entre ouverture sonore au monde et repli visuel sur soi, les deux assurant la protection de l'individu dans un monde déshumanisé, fait toute la force et toute l'audace du film, de son réalisateur, de son équipe.

C'est ce travail, à la fois si discret et si envoûtant, que le jury du prix Vulcain de l'Artiste-Technicien a souhaité mettre en avant en l'attribuant cette année à Tamás

Zányi, ingénieur du son du film, pour ce travail de réalisme et d'efficacité. Bravo à lui, et bravo à László Nemes et à son équipe pour avoir régénéré cet état d'esprit, cette culture, que l'on appelle communément le cinéma.

Et passer cette soirée de remise du prix, dans les locaux de la Fémis (merci à Marc Nicolas de nous avoir accueillis), après une projection 35 mm double poste, comme au temps du Gaumont Palace (merci Alexandre et les deux Alain), avec László, Matthieu et Tamás, quel bain de jouvence, quelle fraîcheur cinématographique !

■ LORS DE LA SOIRÉE, J'AI PU M'ENTREtenir AVEC LE LAURÉAT ET SON RÉALISATEUR

Tamás Zányi tient à dire que sa passion pour le métier d'ingénieur du son a débuté dès ses 15 ans par une pratique empirique. Il attendra un peu avant de pouvoir s'y adonner complètement. Il sera quelques années professeur de musique dans des classes élémentaires dans son pays, la Hongrie, et de toute évidence la bande-son du *Fils de Saul* est un témoignage de ses capacités de compositeur. Il suivra des études universitaires en cinéma avant de rejoindre le métier comme ingénieur du son sur des courts et des longs métrages. Et c'est sur le passé de ses précédentes collaborations avec László Nemes qu'il participera à la conception de la bande son du film presque dès l'écriture du scénario.

Dans un premier temps, il s'agissait de se constituer une énorme réserve de sons, soit en allant les chercher dans des archives, soit en les créant. Puis est venu le moment proprement de conception-fabrication qui a eu lieu sur un montage déjà fort avancé, mais pas définitif. Ce moment de postproduction-son a duré presque quatre mois. Dans la mesure où Nemes était presque tout le temps présent, on peut dire qu'il s'agit d'une co-création. Cependant, László a reconnu, lors de cette remise, que Zányi avait su résister à quelques demandes de surcharges en éléments sonores, et cela pour le bien final du film. Pour ma part, j'avais vu et apprécié le film en avant-première lors du festival international de La Rochelle et la symbiose image-son m'avait emporté comme bien d'autres spectateurs.

László Nemes parle un français fluide, et le matin sur France Inter je l'avais entendu exprimer son rejet des techniques numériques du cinéma, car selon lui elles sont identiques aux flux continus des électrons en diffusion télé. Voilà sa réponse :

LN ► La projection numérique, c'est un flot continu. Pour moi l'obscurité c'est la moitié du dispositif « magique » du cinéma. En numérique, il n'y a pas de part d'ombre, il n'y a pas d'obscurité, il n'y a pas d'image figée. Or le monde pour moi n'est pas totalement « lumière ». Ça va beaucoup plus loin ; il n'y a plus dans la projection, affichant analogiquement des zéros et des uns, ce recours hypnotique à l'alternance photogramme lumière projetée/obturation au noir ! C'est

la première fois que le Cinéma – avec un grand C – régresse dans son dispositif et qu'on est en train de perdre l'expérience irremplaçable de son essence technique et philosophique !

Cette réponse si brillamment exprimée m'a laissé sans voix et c'est pourquoi j'ai proposé à François Helt de préciser la véracité technique des propos de Nemes. Vous trouverez sa réponse à la fin de l'article. Mais j'avais une deuxième question.

DB ► Votre film n'est pas à mettre devant tous les yeux, dans la mesure où c'est un film exigeant, sans doute peu propice aux regards de ceux qui recherchent avant tout un cinéma de divertissement, la « fantasy » par exemple.

LN ► Une civilisation qui ne se préoccupe que du divertissement est une civilisation qui disparaît ! Je ne vais pas, je n'allais pas m'autocensurer par crainte de ne pas avoir de spectateurs.

DB ► Votre composition magistrale entre sons et images, cette bande son à l'oppression savamment calculée, comme cette utilisation des flous dans les cadres au format carré, ce traitement formel doit-il provoquer chez le spectateur une adhésion émotive ou plus un réflexe de distanciation à la manière de Brecht ?

LN ► Le recul réflexif est selon moi une défense de l'après-guerre. Je crois que c'était une défense idéalisée et une posture préétablie. On n'a jamais compris ce qu'a pu vivre l'être humain d'une manière viscérale dans un camp de concentration. Il faut savoir donner et vivre des expériences viscérales ; cela n'est pas suspect pour autant !

Dominique Bloch

■ COMMENTAIRE SUR L'ABSENCE D'IMAGE FIGÉE ET LA RÉGRESSION © F. HELT

Il ne faut pas mélanger la description technique, l'analyse perceptive et les jugements subjectifs.

Il faut tout d'abord dissiper un malentendu technique. Le cinéma numérique est une technique telle qu'il y a bien une image figée à la projection comme à la prise de vue. La comparaison avec la vidéo est souvent faite, mais elle est source d'erreurs car on se réfère souvent à l'âge de pierre de la technique vidéo.

Depuis longtemps la captation en vidéo est faite globalement. On saisit un instant de la scène avec une durée variable, comme avec les caméras utilisant une pellicule photochimique. Suivant les cadences d'images choisies, le flou de bougé et les saccades sur des mouvements rapides sont plus ou moins prononcés. En vidéo, les technologies de capteurs évoluent, de même que les technologies de restitution. Seule la transmission de l'image reste invariablement faite ligne par ligne dans cette technique de distribution de l'image.

Pour la projection cinématographique numérique, il existe deux technologies différentes de projection de l'image. Il y a d'une part des LCD transmissifs et de l'autre le système DLP™ à micro-miroirs. Quel que soit

le procédé, il est exact que le noir inter-image est de durée réduite. Mais comme le procédé DLP fait varier l'intensité de chaque pixel en changeant la durée de la position active du micro-miroir, il se trouve qu'une séquence sombre est effectivement entrecoupée de noirs de durée plus importante. La perception visuelle n'est donc pas sollicitée de la même façon selon le procédé de projection.

Il y a un très grand nombre d'études portant sur la perception visuelle qui ont analysé le contraste, la netteté, la fusion des positions successives en fonction de l'intensité lumineuse et des cadences de prise de vues et de projection. Aucune étude n'a inclus une appréciation de la perception en fonction de la durée du noir entre chaque image. Deux papiers remarquables ont été présentés à la conférence technique annuelle de la SMPTE (27 au 29 octobre 2015) par Jonathan Erland du Pickfair Institute. Ils portent sur l'utilisation des hautes cadences du cinéma numérique pour reproduire les cadences des débuts du cinéma. Ceci inclut la reproduction des noirs inter-images associés à ces technologies anciennes.

Une des présentations est disponible sur Internet à l'adresse :

http://www.pickfairinstitute.org/images/PDF/FIAF_for_website_100514_Images_JErland.pdf

On peut sans difficultés trouver une demi-douzaine d'évolutions des techniques cinématographiques qui ont été considérées par beaucoup comme de vraies régressions. Jonathan Erland cite entre autres dans son papier le problème de l'imposition d'une cadence fixe à la projection (cadence imposée par la nécessité d'un défilement régulier de la piste sonore). Pour beaucoup, seule la possibilité de variation des cadences à la prise de vue comme à la projection donne la dimension artistique au cinéma.

On trouve dans la conférence les recommandations de D. W. Griffith pour la sortie de son film *Home Sweet Home* en 1914.

Cela fait 19,6 image/sec. pour la première bobine, entre 17,8 et 19 image/sec. pour la deuxième et entre 19 et 29 image/sec. pour les autres bobines ; avec une instruction spéciale pour une partie de la dernière bobine.

La citation suivante de Griffith, « The projectionist in a large measure is compelled to redirect the photoplay » peut être traduite par la phrase : « Le projectionniste doit dans une large mesure réaliser à nouveau le film ».



L'ÉCHANGE AVEC L'AFC PREMIÈRE PARTIE : L'ASSOCIATION VUE PAR QUATRE DE SES MEMBRES

Cette année, l'AFC est devenue membre associé de la CST, et cette rubrique est le lieu pour que certains de ses membres, la représentant au sein de notre collège d'associés, puissent présenter leur association et s'exprimer en toute liberté.

Ainsi c'est en échange avec Alain Besse, Myriam Guedjali et moi-même, Dominique Bloch, que Nathalie Durand, Rémy Chevrin, Vincent Jeannot et Jean-Noël Ferragut ont répondu à un questionnaire ouvert concernant la vie et les activités de leur association.

Rappelons que l'AFC est une des plus anciennes associations où peuvent adhérer des pairs pratiquant le métier à niveau de fonction et de responsabilité identique. En cette année 2015, elle peut légitimement s'enorgueillir d'avoir désormais dépassé le quart de siècle d'existence.

L'échange entre nous a duré plus de trois heures et, au regard de sa richesse, il nous semble pertinent d'en rendre compte dans deux numéros de notre Lettre. La deuxième partie à paraître dans le numéro 159 sera plus consacrée à l'évolution du métier de directeur de la photo. Pour ce numéro, on se concentre sur la vie, interne comme externe, de l'AFC, même si cela déborde sur l'évolution du métier.

Pour lancer les débats j'ai posé les questions suivantes :

Q ► « Dès son origine l'AFC ne sera ni un club, ni une confrérie, ni un syndicat et revendiquera d'être une forme moderne de compagnonnage ». Cette profession de foi de départ résiste-t-elle à l'évolution de la position actuelle des directeurs de la photo dans leur relation aux réalisateurs et aux producteurs ? Peut-elle encore s'appliquer au rôle et à la posture de chef d'équipe qu'est le directeur de la photographie vis-à-vis des membres de son équipe ?

ND ► L'idée de compagnonnage est toujours aussi forte. Nous ne sommes pas un syndicat. La finalité dans l'association est un partage de nos savoir-faire et de nos compétences. En interne, nous disposons pour cela d'un outil réactif : le Dialogue actif.

RC ► Notre métier est un métier de solitude. Nous

ne sommes qu'exceptionnellement ensemble sur un plateau. On se rencontre hors de ceux-ci, d'où une nécessité d'échange. C'est encore plus vrai par ces temps d'évolutions techniques. La solitude, c'est une vraie réalité et l'AFC n'est pas une force de syndicalisme, c'est une force de partage. Notre outil, le Dialogue actif, est une boîte mail qui permet aux 132 opérateurs de l'AFC de se parler presque en temps réel. Questionnements techniques, artistiques, sociétaux, voire plus intimes, chacun peut faire partager ou questionner sur et autour du métier. Pouvoir s'exprimer par l'écrit provoque une réactivité très forte.

VJ ► Je reviens sur la notion de solitude. Quand nous étions assistants, lors des essais caméras on se rencontrait, on échangeait, on avait des contacts. Lorsque je suis passé opérateur, j'ai découvert effectivement la solitude, je l'ai vécue.

ND ► Le Dialogue actif n'est pas un forum. Il n'y a donc pas de sujet thématique. Chacun envoie un avis et répond qui veut.

RC ► On vient d'avoir des échanges sur des prises de positions optées par des producteurs et des réalisateurs face à un problème de société dans le nord de la France. Nos échanges ne sont pas orientés que vers notre travail.

VJ ► Un exemple concret : je vais tourner demain à Moscou ; la production m'impose des techniciens sur place. Le dialogue actif envoyé à tous les membres est un mail : « Est-ce que vous connaissez des électros et des machinos russes ? » On constate que des réponses ne tardent pas à venir.

TOUS ► La délocalisation a multiplié ce type d'échanges et on y retrouve cette idée d'entraide. La notion de recommandation, ces derniers mois, a ainsi pris beaucoup d'ampleur.

JNF ► Le compagnonnage, il y a 25 ans, était moins virtuel ; les membres fondateurs n'étaient que 30 ; ils pouvaient se croiser plus souvent, c'était plus facile. Les contacts étaient réels chez les loueurs et par les réseaux des deux écoles. De nos jours, se retrouver à 132 est bien plus difficile. Les moyens de communication facilitent l'échange.

ND ► Les opérateurs qui rentrent à l'AFC sont parrainés par des membres actifs. Cette reconnaissance en tant que pair contribue à faire vivre l'idée de compagnonnage...

RC ► On parraine des gens pour lesquels on a un attachement, avec qui en tout cas on partage une certaine idée du cinéma. Suivre le parcours de quelqu'un pour lequel on a des espoirs et de la bienveillance, voire un certain regard d'émerveillement, cela motive et d'une certaine façon légitimise le parrainage.

VJ ► Moi je suis un tout petit peu gêné par le mot de compagnonnage, car c'est ce que j'ai vécu quand j'étais assistant, c'est-à-dire à l'époque où les opérateurs avaient leurs équipes attirées parce qu'ils tournaient trois, quatre films à l'année et qu'ils pouvaient garder chef-électro et machino, cadreur et assistants – on était vraiment des équipes. Les carrières n'avaient pas la même fulgurance que maintenant, il fallait sept ou huit longs métrages pour avoir une carte professionnelle de directeur photo. Notre association est donc à mes yeux une confrérie, quelque chose de fraternel !

ND ► Depuis quelques temps le parcours traditionnel a fortement été perturbé par l'arrivée du numérique et l'abandon de la carte professionnelle. Sur les films arrivent des directeurs photo qui n'ont pas fait d'école et qui n'ont pas été assistants bien longtemps...

RC ► L'apprentissage sous le regard des autres et dans un cadre de travail hiérarchisé se perd. On constate que ceux qui sortent des écoles souvent pensent qu'ils peuvent, dès la sortie, être chefs opérateurs image ou son. C'est un truc de bande propre aux écoles. Cela existait déjà du temps de l'Idhec ; certaines promos ont grandi ensemble ainsi et c'est encore vrai à la Fémis. Mais vu la rapidité du parcours, l'idée de la transmission a sans doute un peu perdu...

JNF ► Je ne sais pas si mes camarades qui tournent encore aujourd'hui me contrediront, mais je pense que les productions ont changé. Un producteur plus jeune va engager de jeunes techniciens parce qu'ils sont moins expérimentés et donc moins exigeants.

RC et ND ► Mais les jeunes n'ont pas forcément notre sensation ! Ils sont nés avec Internet et les réseaux sociaux...

RC ► Il y a 20 ans, on avait un seul maître d'œuvre pour l'image sur le plateau. L'opérateur était le seul à la maîtriser ; il faisait sa tambouille, il connaissait la chimie. Maintenant la tambouille est partagée par plein d'outils que maîtrisent plusieurs personnes. De fait l'approche sur le plateau a changé. L'opérateur est de nos jours plus collaboratif dans le travail. A l'époque personne ne lui aurait dit « sous-développe ou sur-développe » ; c'était son choix ! Là, maintenant, ça se discute. Un DIT viendra dire « ton signal, il est moyen là, est-ce ça que tu veux ? » sans nécessairement critiquer, il va interférer. De nos jours, on parle plus à l'opérateur et il est amené à plus écouter ! Hier, il n'y avait qu'un seul moment où l'on voyait le résultat : la projection des rushes. De nos jours, on a l'illusion d'une image « finie » sur le plateau !

VJ ► Aujourd'hui, l'immédiateté de l'image prime, l'image étant vue de tous...

RC ► Ces regards sont le plus souvent bienveillants, mais disons qu'ils tendent vers une image normée. Hors, la norme n'est pas forcément notre intention artistique.

VJ ► L'introduction du combo a modifié la perception du cadre sur le plateau. La position du cadreur qui était le seul à voir le cadre a volé en éclat. Et, désormais, c'est aussi le cas pour le directeur photo et pour la lumière.

ND ► La qualité du moniteur s'est largement améliorée et il est devenu une référence pour l'image ; c'est ici une contradiction à pointer, car dans notre travail l'image n'est pas aboutie au moment où on la fabrique !

RC ► Les intentions de l'image finale sont là au moment de la prise de vues, mais pas l'image finale. Pour des personnes nouvelles dans le métier, avec les nouveaux outils de plus en plus performants, ce qui est sur le moniteur a valeur de produit finalisé ; or ça ne l'est pas.

VJ ► Cette dérive a commencé à partir du moment où les rushes n'étaient plus en positif mais en vidéo et déjà au montage la qualité de l'image était parfois bien dégradée...

RC ► Un de nos sujets de discussion en ce moment à l'AFC, c'est comment faire pour rester le maître d'œuvre de l'image, tendu vers le désir du réalisateur.

ND ► Notre relation et position vis-à-vis du réalisateur n'a pas vraiment changé. C'est une collaboration – elle se passe plus ou moins bien – mais je me sens au service d'un réalisateur... ou une réalisatrice. Le changement dans notre rapport avec les producteurs est plus manifeste. C'est aussi que le statut du cinéma, à mes yeux, a changé et que les films sont devenus des produits de consommation au détriment d'un certain cinéma d'auteur qui heureusement n'a pas disparu.

RC ► La relation unique avec les réalisateurs n'a pas beaucoup changé. Avec les producteurs, notre relation a évolué. Les producteurs étaient très investis dans la fabrication du film. De nos jours, pour beaucoup d'entre eux, un film est un produit financier. Ils savent que dans l'année ils vont en produire cinq et que des gens vont spéculer là-dessus – et vouloir gagner au final 10 % en plus est la seule finalité à atteindre.

C'est différent de ce que les producteurs pouvaient vivre il y a 25, 30 ans. Il n'y avait pas le même rapport à la création cinématographique, à l'investissement dans le film : « ça t'as pas besoin, ça t'as besoin, ton film fait quatre heures, il faut qu'il en fasse deux ! Ça je n'aime pas, ça ce n'est pas bien, ça retravaille, ça retourne ». Cela n'existe plus ! Notre relation a évolué avec les





producteurs parce que les producteurs ont changé, ils n'ont plus le même regard. Le réalisateur, dans un monde idéal, c'est la personne qu'on écouterait le plus... c'est celle qui nous nourrit tous les jours et vice versa. Le bilan n'a pas vraiment changé. De la façon dont on faisait les films dans les années 60, les années 80 ou en 2015, un opérateur et un réalisateur se parlent d'une façon très intime pour se connaître au plus proche – certains n'aiment pas ça – mais en général c'est comme ça, une intimité très particulière.

On connaît le scénario parfaitement et on rentre dans une intimité parce qu'on pose des questions sur ce qu'il y a entre les lignes, entre les scènes. C'est aussi quelque chose dont on parle à l'AFC, ce moment très particulier du travail avec le metteur en scène, on parle de cette relation fondamentale qui motive notre envie de faire ce métier ! Et moi, comme toi Nathalie, je fais le cadre et donc c'est un vrai binôme. En l'espace de cinq à six mois j'ai l'impression de devenir l'amant du metteur en scène...

Q ► *Si vous faites le cadre, vous avez également une intimité particulière avec les comédiens ?*

ND ► Filmer les comédiens est un moment de bonheur intense, très jouissif dont j'aurais du mal à me passer. Bien sûr la relation est très forte, intime !

RC ► Mais tu vois ça, au sein de l'AFC, on n'en parle pas beaucoup, c'est évoqué, mais pas au cours de nos conseils d'administration. Il arrive d'en parler après dans les couloirs, entre deux portes, devant une machine à café.

JNF ► La relation d'intimité, elle est sans doute avec le réalisateur, mais elle est avant tout avec le film. Si on fait en sorte que l'ingénieur du son et son perchiste vont pouvoir se placer au mieux par rapport à des lumières, c'est d'abord pour le film – de même dans la relation avec le décorateur, les costumiers. Et si le film ne devient plus passionnant à faire alors cela devient problématique !

VJ ► Tu as raison de dire cela Jean-Noël, car nous avons une relation très charnelle avec le film.

JNF ► Souvent à la fin des textes que les gens écrivent dans La Lettre ou sur le site à propos des films dont ils ont signé la lumière, on peut lire : « et j'espère que vous aimerez le film » car ils ont aimé le faire, même si quelques fois le film ne tient pas toutes ses promesses...

Q ► *Justement pour les membres de l'AFC que représente le site ?*

ND ► C'est un élément d'importance. C'est une vitrine indispensable.

JNF ► Pour nos membres, la consultation du site est très variable. Je sais qu'il y a des gens qui n'y vont pas et qui l'avouent. Quelques personnes disent ne pas lire *La Lettre*, ils sont peu...

RC ► Ce qui est certain, c'est qu'à travers le site ne transpire pas tout le questionnement dont on vient de parler ; le site n'est pas le relayeur du dialogue actif évoqué plus haut. On ne le souhaite d'ailleurs pas. Le site est un travail d'information, d'éducation, de nouvelles et de billets d'humeur !

Il fait partie de la mission que nous a confiée le CNC dans la transmission de savoirs.

Il y a quelques années, nous avons été conscients qu'il y avait une place à occuper. Nous avons besoin d'un endroit où pouvoir mettre de l'information à fort contenu, dans l'idée de faire évoluer l'AFC dans un monde plus moderne. Il ne fallait pas rater le coche !

Sous l'impulsion de Jean-Noël Ferragut et d'Éric Guichard et aussi des présidences antérieures, dont celle de Caroline Champetier, la mienne comme celle de Matthieu Poirot-Delpech, l'accent a été mis volontairement sur le site en dégageant les finances nécessaires à son développement. L'enjeu était précis : attirer les jeunes directeurs de la photo ainsi que la jeune garde montante des réalisateurs. En leur proposant cet outil vitrine, c'était aussi leur offrir une certaine idée du cinéma.

Notre site ce n'est pas *Gala* ! Il y a du contenu capable de toucher des producteurs, des réalisateurs et de nombreux techniciens. On y trouve des interviews de fond, des explications sur les nouvelles techniques et aussi des informations sur des réalisateurs qui pourraient proposer un cinéma différent, et cela sur une scène internationale, ce qui compte beaucoup pour nous aussi. Il y avait une niche, on a mis de l'énergie, du temps et de l'argent, beaucoup ! Mais quand on voit à Cannes ou à Camerimage la notoriété obtenue, cela en vaut la peine.

Lorsqu'on se balade à l'étranger, on peut constater que le site est reconnu comme l'un des meilleurs sites de directeurs de la photo au monde.

JNF ► Pour le site il y a deux moments particulièrement forts en fréquentation. Le moment du Micro Salon qui, s'il ne dure que deux jours, est très motivant, et la période du Festival de Cannes. Cette année, au cours du mois de mai, il y a eu plus de trente entretiens avec des directeurs de la photo, qu'ils soient français ou étrangers, et ces articles-là sont les plus lus. Là on atteint des sommets de visites et de lectorat des quatre coins de la planète. Ce moment là est devenu au fil du temps une référence comparable à la place prise, il y a quelques années, par l'*American Cinematographer* qui lui était sur papier. Nous le sommes devenus sur Internet.



Q ► *Votre autre temps fort tourné vers l'extérieur est le Micro Salon, ici encore un salon associatif sans doute unique au monde ?*

RC ► L'AFC et le Micro Salon que nous organisons dans les locaux de la Fémis ne serait rien sans l'existence de nos membres associés. On ne peut pas faire du cinéma sans les gens qui nous fournissent les équipements, le matériel, la connaissance des outils de postproduction. Nous avons un rapport étroit avec nos associés prestataires ou qui fabriquent le matériel et plus particulièrement avec les équipementiers français que nous défendons à maintes occasions. On essaye de les faire un peu mieux vivre par la façon dont on en parle.

Ils ne sont malheureusement pas si nombreux, mais ils ont une portée internationale, une excellence qui est reconnue, paradoxalement plus à l'étranger qu'en France. 80 % de leur chiffre d'affaires se fait à l'étranger contre 20 % dans l'Hexagone. Ces derniers temps sont apparus des copies made in China, souvent moins fiables que les originaux réalisés par les équipementiers français : Angénieux, Aaton Digital, Transvideo, K5600, Smart Light (DMG), Louma System, Marechal Electric, autant de firmes qui prouvent la puissance d'industrie technique française pour le cinéma.

ND ► L'AFC compte 64 membres associés, c'est donc important. Ils peuvent être aussi bien des fabricants que des prestataires, des laboratoires, des loueurs, etc. Tous travaillent pour le cinéma.

RC ► On commence à s'ouvrir à des prestataires étrangers, car il y a des liens qui se créent, vu l'évolution d'une partie des tournages. En Europe nous avons pu découvrir certaines solutions formidables que ces prestataires proposent et que nous avons envie de faire connaître à tous ! Si les solutions ne sont pas en concurrence frontale avec des solutions made in France – nous ne sommes pas protectionnistes – nous pensons important de les mettre en partage.

ND ► Nous avons toujours su inventer des équipements pour le cinéma en France, même si nous ne développons pas toujours pour le mieux cette capacité. L'AFC, quant à elle, défend vigoureusement cette créativité technique française

VJ ► Je voudrais revenir sur le Micro Salon ; c'est vraiment un salon à part. Seuls les membres associés peuvent y participer, avec en plus ce que nous appelons les « stands bidouilles », des matériels qui sur le moment s'apparentent plus aux propositions du concours Lépine. Certains par la suite deviennent membres associés à part entière.



C'est avant tout un salon d'échanges entre les utilisateurs, les fabricants et les loueurs. Ce n'est pas un salon commercial qui vise à la vente ! Lors de la réunion de préparation du prochain Micro Salon, beaucoup des membres associés ont souligné l'aspect unique de ce salon. On y parle du matériel, de cinéma dans un esprit passionné.

JNF ► Le Micro Salon est comme le site et comme *La Lettre* : on y met ce qu'on a envie d'y voir, d'y entendre et d'y trouver ! Dans un accueil convivial, on rencontre les hommes qui sont au plus près de la fabrication des équipements, des processus et des workflows. Il est facile d'échanger. Le Micro Salon favorise le besoin d'échanges, de connaissance et de savoir-faire en tâchant, autant que faire se peut, d'équilibrer les forces actuelles du marketing et de sa puissance médiatique.

ND ► Le Micro Salon est un moment phare de notre action, même s'il ne dure que deux jours. Nous y parvenons grâce à l'appui de la Fémis. Cette année nous avons œuvré pour que l'AFSI puisse encore (et pour la troisième fois) être au Micro Salon et nous en sommes particulièrement contents : que serait l'image sans le son ? La préparation de cet événement prend un temps considérable et nous mobilise bien en amont.

Q ► *Une Charte est-elle co-signée entre un membre associé et l'AFC ?*

ND ► Les membres associés sont proposés par des membres actifs qui les recommandent en quelque sorte. C'est le même système de cooptation. Des directeurs photo estiment que la présence de telle société peut être intéressante, alors une procédure d'adhésion se met en place.

RC ► On les rencontre, on discute avec eux et on tente de leur faire comprendre ce qu'est notre modèle associatif. Certains au départ ne comprennent pas et veulent juste être associés parce que c'est le ticket d'entrée pour être présent au Micro Salon.

JNF ou RC ► Historiquement c'étaient des petites entreprises, disons artisanales, pas des grands groupes industriels. Les personnes de Kodak France étaient peu nombreuses et nous avions comme des liens familiaux avec eux. Cela a perduré jusqu'au milieu des années 2000. Dans la montée en puissance du numérique, des grandes enseignes sont arrivées et le côté artisanal qu'on soutient toujours, comme avec Maluna ou DMG, aurait pu se voir submergé. Mais nous y avons été très

▲ Photo ci-dessus : Rémy Chevrin.

© Photo : DR



attentifs et les craintes que ces enseignes imposent leur politique ont été contenues.

ND ► Cela, nous l'avons relativement bien réussi en privilégiant une ou deux personnes de l'enseigne qui sont les référents et possèdent l'esprit de notre association.

JN ► Au Micro Salon les membres associés sont tous sur un pied d'égalité et disposent de surfaces identiques. Pas un plus gros que l'autre !

VJ ► À nos associés, lors du Micro Salon, nous demandons qu'au-delà de leur présentation d'équipements, s'ils projettent des images, cela ne se réduise pas à des bandes publicitaires, mais plutôt des essais d'images produits pour des grands écrans et faits pour une salle d'exploitation, pas pour du home cinéma ou de la télévision !

RC ► Oui, l'AFC défend avec vigueur le grand écran et l'expérience du noir dans la salle ! Caroline avait évoqué cela il y a quelques années sous le nom d'expérience cinéma, et c'est un terme que je trouve juste !

Les films ne sont pas forcément spectaculaires, mais tous sont à considérer comme un spectacle !

Sur les débats argentiques versus numérique, l'Association assume l'individualité de chacun de ses membres dans le choix qu'ils font des outils et des supports. On assume la variété ; chaque film est un projet unique et singulier. Demain on sera tout à fait capables de faire une avant-première d'un film tourné en super 8 par un opérateur qui aura rencontré un excellentissime réalisateur aimant travailler avec ce support-là ! Et, de même, on pourra parler d'un film 3D. Les outils, comme les supports, ont tous leur raison d'être.

Nous ne cherchons pas l'élitisme de l'outil. Au sein de l'AFC, certains vont plus sur des films d'auteurs, d'autres plus vers le documentaire ou vers des films populaires dans le bon sens du terme. En tout cas on croit tous aux outils différents et c'est ce qui fait d'ailleurs l'intérêt de nos rencontres, sinon on tournerait tous avec la même caméra et en éclairant toujours avec le même fluo.

Q ► *Deux autres sujets vous tiennent à cœur, vos rapports avec le Centre et votre désir de transmission.*

RC ► Oui il serait ingrat de parler de l'AFC sans parler du CNC que nous considérons à juste titre comme un partenaire.

ND ► Sans le CNC, l'AFC n'existerait pas comme elle existe aujourd'hui. Nous serions très limités dans nos actions. Nous recevons certes une subvention du Centre que les autres associations peuvent nous envier, mais il y a un historique qu'il convient de rappeler.

JNF ► C'est le CNC qui a aidé financièrement à la création de l'AFC avec, à parts égales, un appui identique des trois fabricants de pellicules Fuji, Agfa et Kodak. C'est grâce à ces subventions que l'AFC a pu tenir et perdurer. Si Pierre-William Glenn était là, il pourrait témoigner du pessimisme, des bruits qui se répandaient : « votre association, elle ne va pas durer longtemps ! » Les quatre donateurs de départ, si je puis dire, ont fait ce qu'il fallait pour que cela dure. Sous cet angle le CNC est très important.

ND ► La qualité des échanges que nous avons avec les représentants du CNC est valorisante. On bénéficie d'oreilles très attentives...

JNF ou VJ ► Nous avons eu la joie d'accueillir au Micro Salon, lors de la dixième édition, le directeur du CNC de l'époque, monsieur Garandeau et quelques années plus tard la ministre de la Culture, madame Aurélie Filippetti. Voilà de belles marques de reconnaissance du travail collectif de l'association pour le bien de la profession dans son ensemble.

RC ► Concernant la transmission, à l'AFC beaucoup de nos membres souhaitent faire partager aux jeunes allant vers notre profession leur expérience et bien évidemment leur savoir-faire. Nous savons combien ceux-ci sont en demande. Depuis quelques années, ce désir est clairement assumé en privilégiant les deux écoles nationales : La Fémis et Louis-Lumière. C'est un élément important pour lequel on se bat et pour lequel la tutelle a une vraie bienveillance envers nous. Les personnes de la tutelle apprécient – je le pense – la façon dont nous abordons notre relation avec les nouvelles générations, et nous sommes fiers de pouvoir nourrir de notre regard ces deux écoles publiques d'excellence. En fait, on voit qu'ici encore il y a quelque chose qui s'apparente au compagnonnage et à la transmission des savoir-faire. Et pour en avoir parlé récemment avec d'autres membres intervenant auprès des étudiants, au-delà de la fierté, nous bénéficions d'échanges appréciés des deux côtés et nous en tirons un réel bonheur : ils nous font découvrir des choses et cela me conforte dans l'idée, portée par tous dans l'association, que notre finalité n'est pas juste de faire carrière en signant au générique AFC !



UN ÉTAT DES LIEUX DE LA POSTPRODUCTION

Le lundi 12 octobre, dans le cadre du Forum Screen 4 All, s'est tenue une journée d'échanges professionnels sous forme de tables rondes. Il s'agissait de dresser un état des lieux, ces dernières années, de la postproduction et des effets spéciaux en France à fin d'identifier collectivement des axes prioritaires pour renforcer ce maillon de notre industrie technique.

Catherine Constant – Grisolet de l'ADPP – ainsi qu'Angelo Cosimano étaient conviés à la première table ronde qui débuta par un exposé analytique des statistiques concernant le secteur, par Jean-Yves Mirski, délégué général de la Ficam, en présence de Baptiste Heynemann du CNC. Michel Gomez – Mission Cinéma Ville-de-Paris – le modérateur a su rendre vifs et intéressants les constats. Il nous a semblé opportun de garder une trace écrite du début de cette journée qui vit également débattre de la situation, le matin, les acteurs prestataires français, et l'après-midi, les prestataires européens. Vous pouvez visionner l'intégralité en vidéo de ces échanges sur notre site de la CST.



Selon Jean-Yves Mirski, la frontière entre postproduction et effets visuels est ténue. Parmi les quarante films ayant fait le plus d'entrées dans le monde, plus de 50 % faisaient appel aux VFX. Les séries les plus regardées, telles Game of Thrones ou Walking Dead ne dérogent pas à ce pourcentage, sans parler des films publicitaires. Le savoir-faire français est mondialement reconnu, et pourtant ce secteur est loin d'être en bonne santé. Pour la Ficam, il risque même d'être sinistré !

Par définition les effets spéciaux font partie de l'ensemble Postproduction qui coiffe les dépenses des activités et prestations que sont le montage, les auditoriums, les frais techniques de l'édition vidéo, le coût des génériques et des bandes-annonces, les opérations de doublage et de sous-titrage, les anciens frais de labo argentique.

Dans les devis de production, ses dépenses sont légitimement imputées dans la partie technique.

À la suite du rapport Lepers – Portugal –, depuis dix ans on ne peut que constater le paradoxe suivant : alors que le chiffre d'affaires Production des films de long métrage a été multiplié par deux et celui des fictions télé par trois, la part de CA des Industries techniques a stagné !

Les chiffres récents globaux sont significatifs :

En 2013, le CA Industries techniques a été de 1,1 milliard d'euros, en baisse de 5 % par rapport à 2012 ; et en 2014 après consolidation, la baisse sera encore de 2 %. Pour le Cinéma, dans le détail on peut relever l'évolution des frais techniques en pourcentage par rapport aux budgets des films :

Ils passent de 13,5 % en 2010 à 11,5 % en 2014. Rappelons qu'en 2004 ils atteignaient 16 %. Le poste Pellicule-Labo pesait entre 5 à 6 % dans les années 2000 ; le passage au numérique le contient à moins de 3 % de nos jours. Cette ligne est devenue la plus faible de toute la postproduction.

En fiction télé, on passe de 10 % à 8,5 % entre 2005 et 2014, alors que le CA des devis a augmenté de 1 %. Le CNC a calculé qu'en dix ans les CA des frais Industries techniques est passé de 800 millions d'euros à plus d'un milliard d'euros.

Les adhérents Ficam représentent environ cent entreprises de l'ensemble des secteurs des industries techniques TV et Cinéma. Ces entreprises produisent 70 % du CA du secteur.

Entre 2008 et 2013 une baisse de 18 % du CA des Industries techniques a été constatée, une baisse notablement forte. Inclus dans cette baisse significative, le CA de la Postproduction, lui, est passé de 47 % à 44 %. Sur ce laps de temps, le poste Labo s'effondre et passe de 32 % à 15 %. Seuls doublage et sous-titrage progressent sur cette période de 25 % en raison du boom sur les séries. La Postprod Image a perdu 10 % de son CA et celle du Son en a perdu 20.

Le marché de la postproduction se répartit ainsi :

TV fiction 37 %, cinéma 30 %, publicité 24 %, flux TV 7 %, multimédia 2 %.

Le ratio en valeur de CA entre la Postproduction Image et Son est stable à environ 4 pour l'Image par rapport au Son. En 2013-2014, l'estimation la plus acceptable du chiffre d'affaires propre à la postproduction s'est établie autour de 400 millions d'euros.

- 400 millions d'euros répartis comme suit : image : 41 %, son : 11 %, labo : 15 % et doublage : 33 %.
- Au premier semestre 2015, on constate une très légère augmentation, mais celle-ci s'accompagne d'une délocalisation Effets spéciaux extrêmement importante.
- Selon les chiffres de la Ficam, les effets visuels sont délocalisés à 70 % sur le premier semestre 2015.

En passant par une analyse des entreprises prestataires de postproduction, Jean-Yves Mirski a continué son exposé en listant les points établis statistiquement suivants :

- En France, trois sociétés de VFX sont leader, mais elles travaillent surtout pour des productions étrangères,

puisque seuls 3 % des films et séries français alimentent leur CA.

- Selon Audiens, sur les 7 000 entreprises du cinéma et de l'audiovisuel, 700 répondent à la définition de la postproduction, dont 520 en Ile-de-France. Après avoir atteint un pic en 2009, on a constaté 7 % de régression en 2014. On dénombrait 103 studios d'animation et d'effets visuels en 2013.

- En Île-de-France, les vingt plus grosses entreprises de postproduction du secteur réalisent presque 50 % des dépenses pour la masse salariale, ratio bien au-dessus des moyennes atteintes en production Cinéma ou Télé, qui dépasse rarement les 33 %.

- Côté emploi, entre intermittent et permanent et en fonction du code NAF 5912Z des entreprises de postproduction, on peut relever :

En dix ans, de 2003 à 2013, on passe de 5 000 à 6 300 permanents et de 17 000 à 19 000 intermittents. Néanmoins, force est de constater un réel déclin depuis 2013 des nombres atteints liés aux pourcentages de fermeture de sociétés en 2014 : 2,4 % en production et 4 % en postproduction.

Si on synthétise pour avoir une perspective d'évolution de la filière postproduction :

- on a une myriade d'entreprises sans personnel, une vingtaine d'entreprises ayant des permanents en nombre et recourant à de l'intermittence jusqu'à grever à hauteur de 50 % le chiffre d'affaires en dépenses de salaires ;
- on voit des chiffres d'affaires stagner ;
- on constate un risque déjà vérifié d'installation de postproduction chez les producteurs eux-mêmes ;
- des équipements capables de traiter le 4K qui ne sont utilisés que pour produire 1 % des CA ;
- et après la délocalisation des studios, celle des effets spéciaux.

On peut affirmer que le secteur de la postproduction traverse une passe dangereuse puisqu'elle risque, faute de marge, de ne plus pouvoir investir !

Jean-Yves Mirski a souhaité finir son exposé en pondérant « le sinistre annoncé » avec deux axes plus positifs. Il a rappelé les bienfaits attendus de l'extension du crédit d'impôt et aussi, concernant l'entrée en application des CDD d'usage, favorables aux intermittents, l'obligation faite aux entreprises à un effort à caractère social à partir du 1er octobre 2015, obligation qui devrait peser dans le jeu concurrentiel des délocalisations.

Reprenant la parole, le modérateur Michel Gomez a tenu les propos suivants :

MG ▶ « En me rappelant les déterminants de la rentabilité d'un secteur des cours d'économie de Michael Porter, on a l'impression que tout est réuni pour avoir un secteur non rentable. Pas de barrière à l'entrée, de la fragmentation, un champ concurrentiel avec une diver-

sité de concurrents qui ont des règles du jeu différentes. Un secteur dont la rentabilité baisse est un secteur qui ne peut pas embaucher, c'est un secteur qui ne peut pas investir et qui perd en compétitivité.

Quelles sont les directions de travail qui peuvent se développer entre les professionnels et les Pouvoirs publics pour améliorer la rentabilité du secteur ?

C'est pourquoi je vais commencer par le CNC, car il est assez étonnant qu'on ait un secteur aussi soutenu, aussi régulé dans son ensemble, et dans ce secteur on a l'impression qu'il y a une planète assez étrangère qui s'appelle les Industries techniques dont on n'a pas toujours l'impression qu'il y ait une vision industrielle de ce secteur-là...

Puis, s'adressant à Baptiste Heynemann, « Cela fait dix ans qu'on se dit : le paradoxe actuel est que les plus faibles, qui disposent de moins de fonds propres, servent de banquiers au reste de la filière et sont parfois aussi coproducteurs de fait. Pourquoi l'ensemble des acteurs donneurs d'ordres (producteurs, distributeurs, éditeurs vidéo, etc.) ne pourraient-ils avoir accès à leurs aides CNC – fonds de soutien automatiques, aides sélectives – que lorsqu'ils seraient à jour de leur paiement envers l'ensemble de la chaîne des industries techniques ? »

BH ▶ À cette question pertinente, la réponse est que l'ensemble de la filière n'est pas encore d'accord pour le faire ! En fait, on se retrouve chronologiquement, pour la postproduction, avec le maillon qui arrive le dernier, et c'est lui qui souffre le plus de la façon dont les producteurs ont monté leur budget. C'est toujours le plus difficile, quand il faut se mettre autour d'une table, de répartir la valeur. Ceci dit, je ne serai pas aussi négatif que vous l'estimez, Michel. Sur le crédit d'impôt Cinéma, les sociétés sont censées avoir été payées – attesté par un expert aux comptes – sur les aides aux nouvelles technologies ; le Centre ne règle le producteur que sur présentation des factures acquittées. Il en est de même sur l'aide à la numérisation du patrimoine. Attendre que les factures soient acquittées auprès du prestataire, c'est une culture qui existe au sein du CNC !

MG ▶ Est-ce qu'on n'a pas une excellente opportunité, au moment de l'extension du crédit d'impôts, de conforter cette dimension vertueuse ?

BH ▶ c'est une excellente suggestion. L'évolution de ce crédit d'impôt n'est cependant pas encore votée ! Il y a de bonnes chances qu'elle le soit, car elle a fait partie



dès le départ d'une proposition acceptée en conseil des ministres. Ce point est important, car souvent le Centre, pour se faire entendre, rajoute in extremis des amendements à la loi de finances devant les parlementaires.

Un deuxième point très important est la prise en compte de la notion de « fort effet visuel » dans les modalités de l'extension du crédit d'impôt. Depuis 2009, introduire ce critère était un de nos principaux soucis. Nous avons établi ce critère pour qu'à l'instar des films d'animation, l'obligation d'une production en langue française ne soit plus aussi contreproductive en ce qui concerne le crédit d'impôt.

Si donc un film a plus de 15 % de plans truqués, il sera considéré comme un film à fort effet visuel et de ce fait il bénéficiera de la dérogation de langue et rejoindra le cas des films d'animation.

Le projet d'extension prévoit donc les taux suivants : 30 % pour les films d'animation sans critère de langue et les films à fort effet visuel ; un taux à 30 % également pour les films EOF, c'est-à-dire en français ; un taux à 20 % si les films ne sont pas en français, sous réserve que le scénario justifie cette autre langue.



MG ► Ne devrait-on pas publier la rentabilité du crédit d'impôts par sous-secteurs ?

BH ► Nous publions certaines statistiques plus globales et sommes très attentifs à ne pas trop mettre en avant des données négatives dont certains pourraient se saisir pour mener des actions visant à l'abandon d'un système d'aide. Cela fut par exemple le cas dans le cadre des jeux vidéos où certains parlementaires trouvèrent que les deux mastodontes étrangers ne feraient qu'une bouchée des Français aidés !

MG ► Depuis un certain temps, on voit bien qu'en matière de conservation et de stockage on constate que ceux qui ont les moyens d'investir ont une vraie politique en la matière. Néanmoins, on a un large pan de l'activité de production-distribution pour laquelle cette activité de stockage se doit d'être à la charge des prestataires, comme au temps de la pellicule.

Dans ce moment charnière de stabilisation de la transition numérique et de mutation vers le 4K, le CNC ne pourrait-il pas apporter une réflexion structurante à la filière et soutenir ceux qui ne font rien, et que les aides octroyées soient non pas fléchées sur les producteurs mais directement chez les prestataires.

BH ► J'apprécie beaucoup lorsqu'on dit « est-ce que le CNC pourrait soutenir ceux qui ne font rien ? ». Depuis douze ans au centre, cette phrase me rend perplexe, car nous sommes là pour soutenir ceux qui font quelque chose ! Nous tentons de faire prendre conscience que les films produits aujourd'hui représentent le capital patrimonial de demain des producteurs, et cela depuis quatre ans !

Face à la raréfaction constatée de dépôt légal film depuis l'avènement numérique, nous avons mis en place une aide automatique pour les films à budget fragile. Plus le budget est petit, plus l'aide est importante. Cette aide s'étend dans une durée transitoire révisable de trois ans pour prendre en compte, le cas échéant, la découverte d'un support aussi pérenne que la pellicule.

Dans le même ordre d'idée, je rappelle que nous avons travaillé avec la CST, la Ficam et l'AFC à une recommandation – CST - RT – 030 - Cinéma – 2014 – concernant la conservation des données pendant la production d'un film et jusqu'à sa première exploitation via les distributeurs. Les producteurs et leurs directeurs de production devraient la lire, vu sa simplicité rédactionnelle, puisqu'elle dit avant tout qu'un support numérique se maintient et qu'il est normal d'avoir un contrat de maintenance attaché à un support numérique. Comme rappelé par Angelo Cosimano, les grands laboratoires argentiques historiques conservaient les « originaux » pellicules gratuitement ; il faut se faire une raison, c'est fini. Même le support pellicule du dépôt légal actuel ne peut être gratuit ; il y a des conditions de température et d'hygrométrie qui ne peuvent plus être gratuits !

Puis Baptiste Heynemann a conclu son intervention en mettant en avant deux autres dispositifs d'aide existants, mais, à ses yeux, pas encore assez sollicités :

- l'aide à la mise en relation avec un partenaire, une aide vers les entreprises. Pour la faire mieux comprendre, elle va sans doute s'appeler « l'aide à l'interopérabilité ». Il s'agit d'aider deux entreprises à proposer entre elles des solutions informatiquement interopérables ;
- l'aide à l'expérimentation technique. Elle vise à couvrir toutes dépenses de R&D spécifique à un projet donné et à la mise en place d'une chaîne de fabrication innovante. Avec cette aide, le client est partie prenante de l'expérimentation du workflow.

Voilà des extraits qui montrent que rien n'est simple, mais que la bonne volonté est bien présente.

Rédaction et propos recueillis par Dominique Bloch

▲ Photos ci-dessus : Baptiste Heynemann, Michel Gomez, Jean-Yves Mirski. © Screen 4 All

ARNAUD POTIER, CINÉASTE HEUREUX !

Arnaud Potier est un directeur de la photographie très occupé qui, comme il le dit lui-même « a la chance de travailler beaucoup sur des films publicitaires ».

► **Ça veut dire quoi ? Vous tournez plus souvent des pubs que des longs métrages ?**

☞ Ce que je veux dire, c'est deux choses : grâce aux tournages des films publicitaires sur lesquels je travaille, je peux me permettre d'attendre des projets de longs métrages dans lesquels j'ai vraiment envie de m'impliquer. Et, par ailleurs, si je ne travaillais que sur des films de longs métrages, je ne pourrais pas bien sûr en tourner plus de deux ou trois par an... dans le meilleur des cas ! Or dans le même nombre de mois, la pub m'amène personnellement à réfléchir sur une immense variété de lumières sans rapport entre elles et à résoudre quantité de situations nouvelles avec des matériels très différents. Et il se trouve que j'ai besoin de cela pour enrichir mes propres idées.

Je suis très visuel ; l'image pour moi doit s'accompagner d'une forte valeur ajoutée pour que je puisse fonctionner. C'est sans doute pour cela que je n'aime pas beaucoup les comédies bien françaises par exemple...

Il a un sourire.

– Je suis né fils unique. Très tôt, je m'amusais avec la lumière sur mes jouets la nuit. Cela alimentait mon imagination. Je fonctionne plus à partir d'une imagerie que j'ai en tête qu'avec une envie de reproduire une lumière.

Arnaud accompagnait sa mère, Magali Potier, productrice de films publicitaires, sur les tournages et il est passé très vite de stagiaire à la régie, à stagiaire à l'image.

► **Vous n'avez pas fait d'école ?**

☞ Non, quand j'ai eu mon baccalauréat, les conditions d'entrée à Louis-Lumière venaient juste de changer. Il fallait bac + 2 pour l'entrée et je n'avais pas envie de faire maths sup, puis maths spé.

Donc j'ai fait un parcours classique : stagiaire, assistant, puis j'ai éclairé des courts métrages, une bonne dizaine je crois, ce qui m'a permis de monter une bande démo, indispensable pour travailler dans la publicité. Ensuite, j'ai eu la chance de faire une première pub avec un grand réalisateur : Bruno Aveillan.

Guerlain, Cartier, Louis Vuitton... Bruno Aveillan est un grand photographe, réalisateur et plasticien français.

– C'était un film humanitaire et ils étaient fauchés. Alors, ils m'ont engagé et à partir de là j'ai démarré. C'était en 2000 chez Quad.

► **Votre premier long métrage, c'était quand ?**

☞ C'était chez Quad aussi, en 2009, un premier film, *Jusqu'à toi*, de Jennifer Devoldère. On a tourné en argentique.

► **Votre premier tournage en numérique, c'était quand ?**

☞ Mon premier contact avec le numérique, ce fut la même année, avec Jean-Baptiste Mondino, un film de parfum pour Jean-Paul Gaultier. Jean-Baptiste était le premier photographe de mode à sauter le pas. Il comprenait que le numérique allait modifier le langage et devenir obligatoire. On l'a tourné avec la première caméra Arri numérique, la D21.

La D21 de Arri, lourde et peu ergonomique n'avait pas encore d'enregistreur embarqué. Elle a été un peu « l'ancêtre » des caméras numériques... il y a seulement six ans !

– Deux ans après, je tournais un long métrage en numérique avec une Arri-Alexa, la première aussi, qui n'avait pas, elle non plus, d'enregistreur incorporé à l'époque. Elle fonctionnait encore avec l'adjonction d'un magnétoscope externe. C'était *Mineurs* 27 de Tristan Aurouet.

Tourner en numérique était déjà moins cher que de tourner en 16 mm et on avait moins d'un million d'euros pour faire ce film.

Arnaud passe sur tous les inconvénients majeurs des débuts de cette révolution et il parle tout de suite des apports que cette nouvelle technique a supposés rapidement pour lui.

– Je trouve que le numérique implique plus le réalisateur. C'est une technique qui permet de construire avec lui sur le plateau.

Pour moi, ce qui me fait défaut aujourd'hui peut-être, ce sont les petites frayeurs qu'on se faisait avec la pellicule et le labo. J'ai toujours aimé que l'image soit très dense alors je poussais régulièrement les limites de sensibilité de la pellicule, chaque fois un peu plus, et je me disais angoissé : est-ce que cette fois je ne suis pas allé trop loin ? Et en fait il en restait souvent quelque chose d'inattendu et de bénéfique dans l'image.

Aujourd'hui, on repousse moins ses propres limites parce qu'on voit tout, tout de suite, avec l'aide des écrans de contrôle qui sont sur le tournage.

Je suis aussi amené à contrebalancer les images trop sharp – définies – du numérique en utilisant des objectifs vieux, « vintage ». Mais je trouve que, globalement, on a bien plus de possibilités. La miniaturisation du matériel nous ouvre des portes nouvelles ! Les nuits sont plus flatteuses, on utilise moins de matériel... Vous





citez les plans du désert vu du ciel dans *Sicario* de Denis Villeneuve (images de Roger Deakins) : ça aussi, c'était impossible avant !

– On est tous moins frileux aujourd'hui et cela permet aussi aux jeunes de devenir chefs opérateurs beaucoup plus vite. C'est un vrai renouveau.

Sur *Les Cow-Boys*, qu'il vient de tourner avec Thomas Bidegain, dont c'est le premier film (sortie le 25 novembre), Arnaud a utilisé une « old » série anamorphique : les Lomo, de fabrication russe.

– Ces optiques donnent à l'image un look plus doux, plus onctueux. On avait trois époques dans le film et je voulais les différencier sans changer de matériel.

► Comment avez-vous rencontré Thomas Bidegain ?

On s'est rencontrés aux Productions du Trésor, et au bout du premier quart d'heure on avait tous les deux l'impression qu'on se connaissait déjà depuis longtemps. On s'est échangé nos images de référence. Tout est allé très vite.

► Vous aimez un photographe en particulier ?

Non, aucun en particulier, je fais des captures d'écran, je navigue dans les sites de photos et je les classe par scènes pour nourrir les ambiances, ou noter une lumière en particulier, un rouge, un décor... Comme une base de données.

Pour *Les Cow-Boys*, les références au western étaient évidentes. Thomas Bidegain est très libre, très fédérateur aussi. Il entraîne tout le monde avec lui sans être non plus un excité... Il prend les bonnes décisions au bon moment. Quand il est arrivé avec nous pour la préparation, son scénario il l'avait digéré déjà. Il pouvait se laisser guider et il en avait envie.

Les Cow-Boys est la première réalisation de Thomas Bidegain qui, avant même la sortie de son film, a déjà une place importante dans la famille du cinéma français ; il est le scénariste de Jacques Audiard pour *Le Prophète*, *De chair et d'os*, *Dheepan*... et d'Éric Lartigau, réalisateur de *La Famille Bélier*. Thomas Bidegain faisait partie d'un panel rafraîchissant lors des dernières rencontres de l'ARP à Dijon avec Antony Cordier, réalisateur de *Happy Few* et de *Douches froides*, Katia Lewkowicz, actrice dans *Prête-moi ta main* et réalisatrice de *Tiens-toi droite*, Noé Debré, scénariste, coscénariste et dialoguiste de *Dheepan*, *Les Cow-Boys*, *Les Gamins*... et Éric Lartigau, déjà cité.

À Dijon, pour les 25 ans de ces rencontres organisées par les Auteurs-Réalisateurs-Producteurs, ce petit groupe de cinéastes avait enchanté le public de professionnels présents pendant les deux heures que dura leur master-class, par un discours à bâtons rompus, sans langue de bois, détaillant sans complexes, la façon d'aborder l'écriture, le casting, la réalisation et le tournage de leurs films et j'avais envie d'associer à ce bain de jouvence, Arnaud Potier dont les principes d'approche de ce métier sont très proches des leurs et nous délivrent aussi, à leur

manière, une vision revigorée de notre cinéma.

Une nouvelle génération arrive et que ce soit l'ARP qui en administre le constat devant la profession, c'est réjouissant !

Thomas Bidegain lançait, souriant, à son voisin : « te casse pas la tête, les sujets, ils sont dans la vie », puis redevenu sérieux, il citait David Lynch à qui un critique demandant pourquoi il filmait, lui avait répondu : « pour créer des mondes et pour voir s'ils fonctionnent ».

► Arnaud, vous admirez un directeur photo en particulier ?

Oui, Harris Savides, toujours en demande d'expériences différentes et de contrastes, qui faisait des films à très gros moyens mais qui savait aussi être intimiste, avec pas grand chose parfois pour s'exprimer.

Harris Savides, mort hélas d'une tumeur au cerveau à 55 ans en 2009, était le directeur photo de David Fincher (*The Game*, *Zodiac*), de Ridley Scott (*American Gangster*), de Gus Van Sant (*Elephant*, *Milk*)... entre autres. Il était « l'œil virtuose » de Gus Van Sant. « J'éclaire une pièce, disait-il, et j'invite les gens à l'habiter, plutôt que de porter la lumière sur eux ».

C'est-à-dire juste le contraire des principes de lumière de Hollywood...

► Un autre nom ?

Oui, celui du maître, sans doute : Roger Deakins à qui on doit des films comme *Skyfall*, *Sicario*, *No country for old men*, *O'Brother*...

► Et en France ?

Philippe Rousselot. J'aime, comme lui, le contraste, les noirs la densité...

► La Reine Margot par exemple ?

Oui, bien sûr.

► Vous êtes sur un projet en particulier en ce moment ?

Je lis des scénarios, mais rien de concret pour le moment.

Alain Coiffier, 6 novembre 2015



© Photos : DR

LE PROJET YELOCOM

Nous étions nombreux à être présents aux obsèques de Frank Ferran, début septembre.

Cet adhérent dévoué de la CST nous a quittés avant d'avoir pu concrétiser un projet qui lui tenait à cœur. Laissons nos colonnes à deux amis qui lui étaient chers et qui nous lancent un appel à poursuivre et faire aboutir ce projet Yelocom.

Notre collègue et ami Frank Ferran, après une vie professionnelle souvent difficile, qui l'avait tenu éloigné de ses « violons d'Ingres » avait enfin pu valoriser ses diverses connaissances professionnelles pour se consacrer, à son échelle, avec des moyens limités, à l'une de ses passions : le cinéma.

Acteur (parfois), réalisateur, producteur, il avait depuis une dizaine d'années mis ses connaissances en informatique, acquises « sur le tas », au service de ses passions.

Il avait imaginé un système permettant d'indexer tous les éléments d'un film afin de gérer facilement et précisément l'ensemble de la chaîne de production, du scénario à la copie finale. Il le baptisa, en parfait connaisseur de la langue anglaise et des « usages d'aujourd'hui », Yelocom, pour You Entirely Log Components Of the Movie.

Créer les logiciels permettant de mettre cet ambitieux projet en pratique demandait de rassembler un large éventail de connaissances. Les grandes sociétés présentes dans ce domaine se sont montrées frileuses : « Apportez-nous un prototype qui fonctionne, puis nous verrons... »

Il se lança seul dans l'aventure, avec un côté Bernard Palissy.

C'est alors qu'il rencontra le Rennais Laurent Roger, informaticien de profession, qui fut séduit par le projet et qui l'accompagna.

Débuta alors un travail entre deux « artisans » passionnés.

Je n'y croyais pas... J'avais tort ; ces deux « fondus » courageux et acharnés ont patiemment, et contre toute attente, fait pas à pas progresser la compilation des briques nécessaires à la mise en œuvre du logiciel.

Le travail doit être poursuivi.

Je suis certain qu'il pourra compter sur nos amis de la CST.

Ce serait le triomphe de l'imagination, de l'intelligence et du courage sur le « réalisme » industriel, ainsi que le plus bel hommage à rendre à Franck.

François Luxereau

Un appel de Laurent Roger

J'ai rencontré Frank pour la première fois au cocktail qui suivait les démonstrations des serveurs cinéma numérique Doremi en octobre 2006. Il souhaitait faire un petit test de machinima⁽¹⁾ avec le moteur de jeu vidéo Unreal, mais il trouvait que les capacités des personnages étaient très limitées et les possibilités de scénario également. Je lui ai proposé de l'aider et c'est comme ça que nous avons commencé à travailler ensemble.

Au fil de nos discussions et des prototypes successifs, le concept de Yelocom (You Entirely Log Components Of the Movie) s'est construit ; il constitue une chaîne de maîtrise des processus de création d'un film depuis le scénario jusqu'à la distribution sur tout type de support.

Frank aimait rappeler que le cinéma est un métier d'artisans comme l'était l'automobile à ses débuts : le carrossier, le motoriste, le sellier, le designer... chacun apporte son savoir et son savoir-faire pour construire une automobile. Après Ford, c'est surtout Toyota, l'inventeur du système Kanban, avec la fiche suiveuse du véhicule à chacune des étapes de fabrication, qui industrialise la production automobile.

Le Kanban du procédé Yelocom a été baptisé Indexcode : chaque élément du film est indexé : personnages, décors, accessoires, scènes, dialogues, langues, formats de diffusion, rushes, découpage, montage, versions, etc.

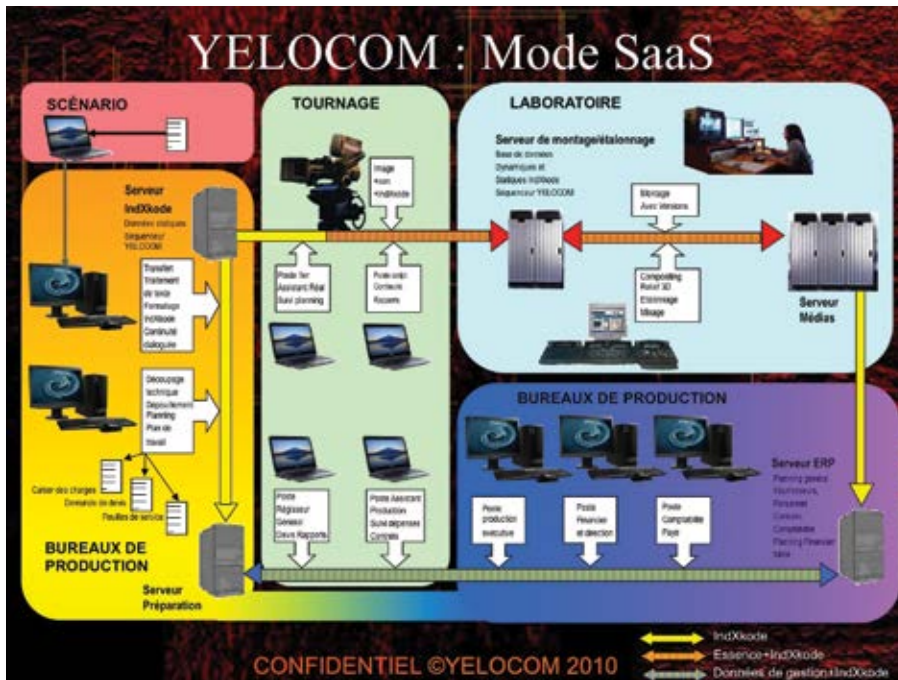
Le procédé Yelocom permet de concevoir des œuvres interactives ou bien différentes versions de montages. (Schéma ci-contre.)

Frank a été lauréat en 2009 du concours national d'aide aux entreprises de technologies innovantes, en catégorie Emergence (un des dix projets retenus sur Paris sur plus de 800 dossiers déposés), ce qui a permis d'avancer dans le prototypage du développement, de déposer un brevet à nos noms⁽²⁾ et de réaliser une étude de marché auprès de producteurs cinéma et de séries TV.

Grâce au CNC, nous avons également réalisé un pilote de quelques minutes en prises de vues réelles 3D relief sur fond vert, décors virtuels et scénarios multiples.

Les trois versions du pilote sur DCP ont été projetées à une dizaine de personnes (dont Alain Deroche qui a bien évidemment identifié quelques artefacts sur la 3D), et un DVD interactif a été réalisé.

Malheureusement, la crise financière a eu raison de



mon entreprise Cinéact en 2011 et nos capacités se sont donc réduites à nos deux jus de cerveaux. Nous réalisons une présentation vidéo de quelques minutes, avec des simulations d'écrans, qui permet d'en valider l'intérêt⁽³⁾ ; mais maintenant nos prospects veulent tester un produit !

En 2014, nous reprenons tout de zéro avec une nouvelle base technologique complètement adaptée au web et aux usages en mobilité sur smartphone et tablette. Frank a le rôle de product owner : en développement agile, c'est le garant du respect du produit à sa spécification ; il fixe les exigences et les valide en utilisant et testant le produit livré sur un cycle hebdomadaire.

Nous travaillons ensemble trois à quatre fois par semaine (merci Skype), cycles interrompus uniquement par ses temps de présence auprès de sa famille, comme entre ce jeudi 20 août et le 7 septembre 2015, date fixée de notre prochain rendez-vous. Je l'ai eu le mercre-

di soir sur Skype ; j'étais au Québec, il prenait le train le lendemain pour rejoindre sa famille. On s'est dit : « à lundi en 8 »...

Quand on n'avancait pas assez vite à son goût, Frank me disait : « si on continue à ce rythme-là, je serai mort avant qu'on finisse ! » OK, sur ce point-là tu as raison.

Maintenant qu'on a planté la graine Yelocom, nous allons la faire pousser. Ce qui est bien, c'est qu'on va créer plein d'emplois pour te remplacer : il me faut un scénariste, un producteur, un réalisateur, un monteur, un ingénieur du son, un étalonneur, un projectionniste,

et j'en oublie certainement ! Oui, Frank c'était tout ça dans une seule personne et en plus toujours de bonne humeur, toujours prêt pour la déconne, une bonne bouffe ou rendre service ! Tu nous manques Frank !

S'il se trouve parmi vous des bonnes volontés pour nous aider à voir ce qu'il y a au bout du Yelocom magique, contactez-moi. Merci.

Laurent ROGER

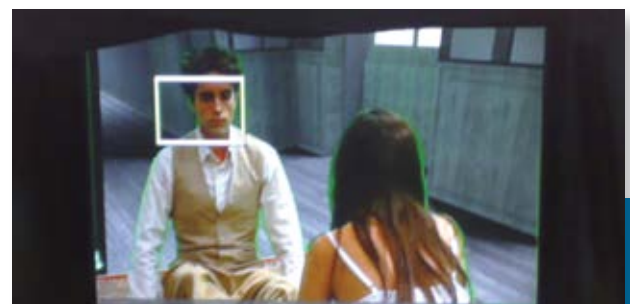
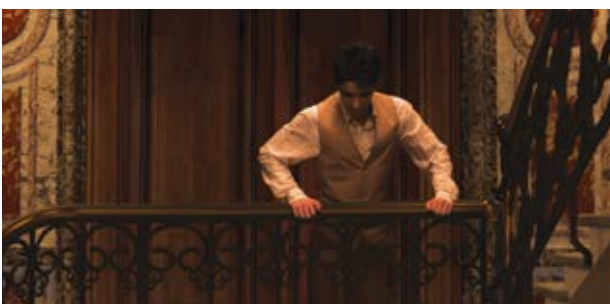
laurent.roger@yelocom.com

06 71 43 76 55

(1) Le machinima, c'est l'utilisation d'un moteur de jeu vidéo pour raconter une histoire à l'aide des outils, personnages, décors fournis par ce moteur.

(2) Brevet FR 2946823. Procédé de génération et de gestion d'un modèle de séquences multimédias, procédé et dispositif de restitution correspondants

(3) Disponible ici : https://www.dropbox.com/s/wbao6881r-jxkp2c/130808_MVP2_FR.mp4?dl=0



L'ŒIL ÉTAIT DANS LA SALLE

ET REGARDAIT L'ÉCRAN

Pitch ou synopsis : il faudrait ne plus confondre !

Dominique Bloch

Paris, le lundi 16 novembre 2015, après la minute de silence observée en ce jour à 12 h 00.

Pour votre chroniqueur, depuis la rentrée cinématographique débutée après le 15 août, l'Expérience Cinéma – Noir et Grand Écran – s'est révélée décevante. Aucun des films sortis, primés ou pas par un jury de festival, n'a su m'apporter un plaisir sans équivoque, m'emporter par sa narration, me permettre de mieux cerner la complexité du monde ou a contrario m'enchanter, le temps d'une séance, d'un espoir – peut-être vain mais nécessaire – un espoir merveilleux, léger, souriant voire riant.

Je n'ai certes pas vu la totalité des films. Un seul échappe à ce constat peu enthousiasmant : *Fatima* de Philippe Faucon.

Et les autres... médirez-vous ? Ils pèchent rarement par le jeu des acteurs, rarement par la qualité visuelle ou sonore ; ils pèchent le plus souvent par des approximations, voire des caricatures de scénario. Alors le film peine à faire sourdre et de l'émotion, et de la logique, et du crédible... et cela advient même si la trame du film ne prétend pas au réalisme !



Je me suis fait la réflexion suivante que je vous livre. Fut une époque où personne n'utilisait le mot **pitch**. On parlait du synopsis comme d'un résumé sur deux, trois pages du scénario. Cela n'empêchait nullement certains films réalisés d'être des échecs. Mais à cette époque c'était avec le scénario et le **synopsis** que le réalisateur allait convaincre un producteur ou qu'un producteur tentait de boucler son plan de financement.

Depuis une quinzaine d'années, on utilise le mot « pitch ». Ce mot recouvre une forme brève percutante, une sorte

de « teasing » de l'histoire, du scénario qui, le plus souvent, est à venir. Car la fonction du pitch est avant tout d'influencer « les acteurs potentiels » du tour de table financier réunis pour produire le film « bankable ». Le pitch est trop souvent un élément de lobbying utilisé par les producteurs. En d'autres mots, le pitch est du côté du

marketing du film, pas du côté du scénario et de la narration.

C'est sans doute là que réside le hiatus que j'ai éprouvé en découvrant *Dheepan* du grand Jacques Audiard, *Lolo* de Julie Delpy, comédienne subtile, l'éprouvant *Tout Nouveau Testament*, la deuxième partie de *Lobster*, le trop tiré par les cheveux psychanalytiques *007-Spectre* signé Craig & Mendes.

C'est comme si, en inversant la chaîne conceptuelle de fabrication, on ne se donnait plus les moyens d'enrichir le scénario par l'évolution des personnages tels que souvent les romanciers l'expriment en disant que « c'est le personnage qui écrit l'histoire ».

Inverser la chaîne conceptuelle, cela induit qu'il faut plier les péripéties du scénario et l'évolution des personnages pour être fidèle au « teasing » du pitch préétabli. On admettra que le pitch est une idée très réductrice de la richesse que devrait être le scénario d'un film.

Appliquons tout ou partie de cette réflexion à quelques passages des films vus dernièrement.

■ À propos du *James Bond*

Le plan séquence d'ouverture est une très belle réussite. Il entraîne le spectateur et lui fait admettre du « bout des yeux » les actions rocambolesques qui suivent dans la pure tradition du personnage. C'est le prologue d'avant générique. Puis vient l'histoire. Le genre implique une lutte schématisée du bien contre le mal. Mais plus encore que dans le précédent, l'intrigue s'appuie sur des ressorts psychologiques névrotiques dévoilés in fine. Ce mélange ne fonctionne pas, quelle que soit la débauche de cascades, de combats et de beaux décors.

Quant à l'avant dernier dénouement, c'est une apothéose qui nous rend incroyables : Bond ligoté à un fauteuil de dentiste, soumis à une vrille de dix centimètres au niveau d'une oreille, vrille ressortant sanguinolente, arrive à stopper par un effort de concentration (!) la vrille avant qu'elle ne touche l'autre oreille. Le frère d'adoption s'apprête à lui porter le coup mortel, mais l'héroïne féminine présente, libre de ses mouvements comme par enchantement, a le temps de donner un baiser d'adieu à Bond et de récupérer la montre bracelet de celui-ci qui n'est autre qu'une bombe miniature. Elle la fait exploser sur le méchant qui n'est autre que son frère. Le QG où se déroule cette scène est au milieu d'un désert dont Bond et l'héroïne s'échappent miraculeusement. Trop c'est trop !



■ À propos de *Dheepan*

Pendant 45 minutes j'ai cru à cette histoire de fausse famille de Sri Lankais exilés politiques.

« Fuyant la guerre civile au Sri Lanka, un ancien soldat, une jeune femme et une petite fille se font passer pour une famille. Réfugiés en France dans une cité sensible, se connaissant à peine, ils tentent de se construire un foyer » Voilà le pitch. Le scénario, lui, va proposer une bascule qui m'a fait décrocher totalement de l'écran.

Yalini, la femme, ne souhaite pas rester en France ; elle veut rejoindre avec sa fille l'Angleterre où elle a de la famille. Dheepan, l'homme, semble à contrario se satisfaire de son atterrissage en France. Les services d'immigration l'ont placé comme gardien d'un grand ensemble de la région parisienne. Dans cette cité, un commerce de drogue est organisé avec efficacité dans le hall d'une tour. C'est la tour où réside le père du caïd à la tête du commerce. Il demandera à Yalini de venir prendre soin de son père grabataire, et là se situe la première entorse : elle va comprendre le français et même le parler alors que, dans ce qui précède, le faux couple ne pouvait ni le comprendre et encore moins le parler.

Dheepan, lui, voit d'un sale œil le trafic depuis sa loge. Il veut que la cité soit clean. Il a admis à contrecœur que Yalini travaille chez le père du caïd.

Deuxième incongruité non ressentie et non acceptée par moi : il trace à la chaux une ligne blanche de démarcation pour isoler la zone de trafic de drogue. On comprend peu à peu que Dheepan commence à avoir une attirance envers Yalini.

Puis le film se concentre sur le caïd qui rend de plus en plus visite à son père. La présence de Yalini lui plaît. Mais tout à coup ses affaires tournent mal et le QG qu'est l'appartement du père devient le lieu d'un règlement de compte alors que Yalini est sur place. Dheepan, de façon abrupte, va venir sauver Yalini avec toute la violence que l'ancien guerrier tamoul gardait en lui.

Je n'ai pas pu adhérer à cette séquence que j'ai ressentie comme plaquée pour nous faire admettre l'épilogue du film : on est dans la famille en Angleterre et nos deux héros sont devenus un couple avec un enfant né de leur union.

Plus précisément la scène de violence pour sauver Yalini, je l'ai ressentie comme une ficelle dans ce qui me

semble être le vrai sujet du film : comment un trio de complaisance peut devenir une famille d'amour. Dheepan ne peut exprimer son amour, mais il ne peut supporter que son amour soit en danger ! La drogue, le caïd ne sont alors que prétextes pour résoudre le pitch !

■ À propos du *Tout Nouveau Testament*

Dieu est tout-puissant, mais c'est sa fille qui nous raconte l'histoire. Et Dieu devient le faire-valoir de

sa fille. C'est scénaristiquement gênant. Ce déplacement de point de vue enlève tout punch à la narration. La voix off de la fille de Dieu semble commenter en permanence le film au lieu de laisser les actions occuper l'écran. Sans un Dieu tout-puissant, ce film est un Chaos !

■ *The Lobster*

Le scénario du *Lobster* fonctionne sur une dystopie. Une dystopie se définit par « la description, au moyen d'une fiction, d'un univers déshumanisé et totalitaire, dans lequel les rapports sociaux sont dominés par la technologie et la science. »

L'univers ici est une clinique de luxe où en 45 jours on doit trouver sa perle rare, sa promise ou son promis. On y entre célibataire. On doit en sortir en couple sous peine de devenir un animal, choisi par soi-même. Chaque jour, on part à la chasse aux êtres vivants dans la forêt qui entoure cet hôtel. On tire des seringues hypodermiques. Le héros n'arrivera pas à trouver l'âme sœur et évitera de devenir un homard en fuyant l'hôtel et en rejoignant les êtres vivants de la forêt.

Ces êtres de la forêt, ceux qu'on chasse, ne peuvent prétendre qu'à des relations platoniques sans contact, sous peine de s'enterrer eux-mêmes.

Je me suis laissé prendre par toute l'ironie des règlements pratiqués dans cet hôtel et j'ai admis ce monde inventé ; par contre dans le monde la forêt, ce sont les liens psychologiques humains qui sous-tendent les activités et relations et alors, patatras ! Je suis tombé de haut dans l'ennui !

■ À propos de *Lolo*

J'imagine le pitch...

« Violette, mère de l'adolescent Lolo, vit dans la solitude. Lolo fait tout pour faire partir Jean-René, un quadra rencontré par sa mère en province et qui, le hasard faisant bien les choses, vient travailler à Paris. Pour Lolo ce n'est pas la première fois... » Essayez d'imaginer cette comédie ! Et si vous l'avez vue est-ce que vous vous posez les mêmes questions que moi ?

Pourquoi une scène d'ouverture avec un personnage féminin ayant une logorrhée de paroles sexuellement obscènes et qui sera constante dans la suite du film... ? Pourquoi traiter d'un cas clinique avec des ficelles qui peinent à provoquer le rire ?

Dans la prochaine Lettre, j'espère vous faire partager mes enthousiasmes !

Dominique Bloch



Un lien si particulier

Au départ, juste un nom. Mathieu Hoche, caméraman à France 24.

Puis un deuxième, Fanny Minot, monteuse pour Canal+. Si seulement je pouvais utiliser les belles subtilités de la langue française et utiliser l'adjectif « second » dont le sens primitif arrêtaient une somme au chiffre deux.

Au troisième, Mathias Bouffard, réalisateur, la certitude de notre obligation à leur rendre hommage, celle de tenter d'apporter un peu de soutien et d'amour à leurs proches.

Mais d'heure en heure, la liste s'est allongée. Et comment faire pour n'en oublier aucun. Comment faire pour respecter le souhait de discrétion de certaines de leurs familles. À cette heure, je ne le sais pas encore.

La meilleure façon de leur rendre hommage est peut-être de cerner ce qui les unissait sans que vraisemblablement, ils ne se soient jamais rencontrés. Quelles que soient nos professions si diverses et l'originalité de nos chemins de vie, c'est ce qui nous uni à eux.

Un lien si particulier, celui du plaisir à faire partager nos Rêves.

Qu'est-ce qui pousse chacun d'entre nous à entreprendre des métiers sans réelle sécurité, au challenge et à la compétition permanente, nous poussant vers des vies familiales chaotiques, trop souvent dans une épuisante logique de survie, si ce n'est cette recherche permanente, par tous les moyens, à nous faire aimer à travers le plaisir de faire rêver le petit et le grand monde qui nous entoure. Le rêve ne connaît pas de frontières, ne connaît pas de nations. Il ne connaît que des femmes et des hommes. Notre rêve, celui du peuple du Spectacle, est un « Je » qui ne connaît que le « Nous ».

Il est immortel. Un atome d'éternité. Le seul qui nous différencie des autres espèces animales.

C'est bien pourquoi les meurtriers de Janvier n'avaient pas réussi à transformer nos rêves en cauchemars de fin du monde. Pas plus que n'y parviendront ceux de ce terrible vendredi 13.

Nous continuerons à rêver.

Meurtriers, voulez-vous une preuve ?

En fait Je & Nous se moquent de votre avis, donc la voici :

Mathieu, Fanny et Mathias, tous les autres, Lamia, Christophe, Nathalie, Luis Felipe, Eric, Claire, Kheireddine, Caroline, Anna, Manu, Hélène, Marie, Cécile, Pierre-Yves, Romain, Germain, Grégory, Yannick, tous ceux dont nous ne connaissons pas encore le nom, tous ceux-là et tous ceux-ci sont morts en combattant, en vous combattant idéologiquement et non victimes de vos rêves d'apocalypse.

Ils sont morts avec le cœur en partage et avec notre seule arme : le rêve et le plaisir qu'il enfante.

Et vous avez déjà perdu car les nôtres vous ont renvoyés dans ce puit de cauchemars nauséabonds où vous resterez à jamais les serviteurs de vos maîtres mafieux, ceux qui vous engraisent pour pouvoir mieux vous sacrifier.

Vous avez choisi la destruction. Nous avons choisi le partage.

Game Over, le jeu n'est hélas pas terminé, mais vous avez déjà perdu.

Angelo COSIMANO

NOS PARTENAIRES

SONY

make.believe

www.sony.fr



www.panavision.fr

CHRISTIE

www.christiedigital.com

angénieux

www.angenieux.com



Highlands Technologies Solutions

www.h-t-solutions.com



www.cinemeccanica.fr

DOLBY

www.dolby.com



www.filmfactory.fr



www.trinnov.com