

www.cst.fr

La Lettre

N° 169 SEPTEMBRE 2018



COMMISSION
SUPÉRIEURE
TECHNIQUE
DE L'IMAGE
ET DU SON



PRIX VULCAIN 2018 : SIHN JEOM-HUI POUR *BURNING*

AG CST : ÉLECTION D'UN NOUVEAU PRÉSIDENT

DEMOSPEC HARKNESS : LA TOILE D'ÉCRAN

VR : RENCONTRE AVEC SOPHIE GOUPIL

SUPERVISEUR MUSICAL : UN MÉTIER DE LA CRÉATION

HOMMAGE À EDMOND RICHARD

PAGE	4	ÉVÉNEMENTS : Festival de Cannes : Prix Vulcain
	6	VIE ASSOCIATIVE : Assemblée Générale • Département Image
	12	TECHNIQUE : Écrans de cinéma • Post production • Conservation • Jeu vidéo
	26	PORTRAIT : Réalité virtuelle, S. Goupil • Superviseur musical, M.H. Héraud,
	32	L'ŒIL ÉTAIT DANS LA SALLE ET REGARDAIT L'ÉCRAN : Festival de la Rochelle
	34	ÉVÉNEMENTS : Ciné Europe 2018
	36	HISTOIRE : Restauration des œuvres • La CST au fil du temps
	39	PORTRAIT : Hommage à Edmond Richard
	40	RENCONTRES DE LA CST : Assemblée Générale

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 :
Alain Besse

Comité de rédaction :
Alain Besse,
Dominique Bloch,
Angelo Cosimano,
Myriam Guedjali

Remerciements
aux contributeurs :
Alain Besse,
Dominique Bloch,
Benoit de Malartic,
Vincent Bruère,
Étienne Traisnel,
Daniel Borenstein,
Éric Martin,
Hans-Nikolas Locher,
Michel Baptiste,
Jean-Noël Ferragut.

La Lettre Numéro 169 :
Maquette : Fabienne Bisanti
fabiennebis.wix.com/graphisme
Impression : numeric@corlet.fr
Dépôt légal septembre 2018

© Photo de couverture : DR

AGENDA

AGENDA

■ CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE www.cinematheque.fr

Du 19 septembre au 11 novembre 2018

Rétrospective Ingmar Bergman

Du 26 septembre au 22 octobre 2018

Rétrospective 100 ans de cinéma japonais (1ère partie)

Du 1 au 7 octobre 2018

Rétrospective Valeria Sarmiento

Du 10 octobre au 27 janvier 2019

Rétrospective et exposition Il était une fois Sergio Leone

Du 22 octobre au 5 novembre 2018

Rétrospective Jane Fonda

Du 24 octobre au 3 novembre 2018

Rétrospective Jean-Paul Rappeneau

Du 7 au 25 novembre 2018

Rétrospective Jean Renoir

■ CONFÉRENCES DU CONSERVATOIRE DES TECHNIQUES

Vendredi 5 octobre 2018, 14 h 30 – Salle Georges Franju

Perception du mouvement et nouvelles technologies :

rencontre avec Alain Berthoz, Professeur Honoraire au

Collège de France, avec Thierry Lefebvre et Laurent Mannoni

Vendredi 9 novembre 2018, 14 h 30 – Salle Georges Franju

Cin città, histoire d'un studio mythique. Conférence

de Donata Pesenti Campagnoni

Du 25 au 28 septembre 2018 – Centre International de Deauville

73^e Congrès de la fédération nationale des cinémas français

1^{er} octobre 2018 – La Fémis

Remise du Prix Vulcain

11 octobre 2018 – Cinéma Gaumont Parnasse

Rencontres de la CST et Assemblée Générale

Du 13 au 21 octobre 2018 – Lyon

Lumière 2018 – Grand Lyon Film Festival

Le 13 octobre 2018 – Le Carreau du Temple Paris

Geek's Live – Salon geek high-tech

6 et 7 novembre 2018 – Docks de Paris /Saint-Denis

SATIS – Screen 4ALL

Du 7 au 9 novembre 2018 – Dijon

28^e Rencontres cinématographiques de l'ARP

Je viens de relire tous les éditos que j'ai pu faire dans notre lettre depuis mon élection en 2003 et, croyez-moi, c'est une épreuve aussi éprouvante qu'émouvante : si j'ai pu parler récemment de la vocation de la CST, c'est que j'ai plus que jamais besoin de croire que je ne me suis pas trompé en défendant avec abnégation un service public, au service du public, contre le cauchemar libéral du « chacun pour soi et moi d'abord » qui nous est systématiquement présenté comme inévitable.

Parfois un peu d'amertume : la mise à l'écart de la CST du CA du Festival de Cannes, les remises en cause personnelles de ma personne au moment du nécessaire « passage au numérique », de l'abandon, contre toute logique technique, du contrôle systématique des salles...

La reconnaissance de notre rôle central dans le cinéma français a été mon combat permanent. Je souhaite que les missions d'accompagnement, de soutien, d'aide, de préservation, de réflexion, de proposition, d'échange et de partage, tout ce qui fait le supplément d'âme du cinéma français, dans les institutions d'état que les « artistes-techniciens » défendent depuis la fin de la deuxième guerre mondiale puissent continuer après mon départ de la présidence. Ce qui n'est pas évident dans la conjoncture politique actuelle. Les temps seront plus difficiles pour la nouvelle équipe. Elle va devoir affronter une conjoncture compliquée. On va lui demander d'accomplir plus de tâches avec moins de moyens, le label CST va être long à mettre en place et il est peu probable que le climat économique actuel nous garantisse un soutien à l'identique des organismes que nous aimons et soutenons, le CNC et la FNCF entre autres....

Notre générosité dans la transmission des savoirs, dans l'encadrement des festivals, notre ouverture aux élèves des écoles publiques du cinéma risquent d'être encore plus oubliées par des médias qui parlent si peu des services rendus par notre association à la profession cinématographique. Nos moyens de médiatisation ne peuvent être équivalents à ceux des puissances économiques qui nous entourent.

Je soulignais dans un précédent édito que la CST n'avait jamais été à l'aise avec les modalités du monde commercial. Nous y sommes en terre étrangère, nous savons mal y faire vivre nos idées, nos passions, notre trésor commun, celui de la spécificité française : celle de croire que le mieux est très souvent l'ami du bien.

La liste qui se présentera à vos suffrages lors des prochaines élections est née du travail accompli depuis ces cinq dernières années et en particulier de celui de notre délégué général, Angelo Cosimano. Il me paraît donc naturel – et souhaitable – qu'ayant atteint l'âge d'une retraite professionnelle dans une carrière engagée à l'adolescence, ce soit bien lui qui puisse désormais assurer la présidence de notre bien aimée association. Au poste de Délégué général, entouré d'un bureau dynamique et renouvelé, Angelo a su donner à la CST une rigueur au quotidien et une justesse de comportement telle que nous sommes désormais des partenaires de tous et de chacun sans polémique inutile. La liste présentée par Angelo Cosimano est une belle image du travail accompli. C'est donc sans crainte et l'âme tranquille que je vais pouvoir m'investir désormais dans mes projets qui sont tout aussi variés que nombreux. Le passage de témoin est garanti d'idéale manière. Je souhaite à la nouvelle équipe toute la réussite et toute l'énergie nécessaire pour le combat contre les démons du libéralisme et... je sais qu'elle en a le courage et la volonté. J'en reviens à mon besoin de croire que le cinéma est une religion et que la salle de cinéma est son église (si les français fréquentent leurs salles de cinéma bien au-delà de ce qu'ils occupent leurs églises, nous devons bien, collectivement, y être pour quelque chose, en ayant su préserver l'état d'esprit d'un service public de qualité).

Je resterai aux côtés de la nouvelle équipe. Je sais qu'elle ne se résignera pas au malaise ambiant, au pouvoir des GAFA, à la désaffection de Canal+ pour le cinéma, à une baisse du budget moyen des films français aussi dramatique pour les techniciens que pour les industries techniques.

Je resterai aux côtés de la nouvelle équipe pour que la notion créative de l'artiste technicien prenne toute son ampleur dans le cinéma d'auteur que nous défendons depuis notre naissance.

Je ne conclurai pas par le sempiternel « ce n'est qu'un au revoir mes frères » car c'est une déclaration ordinairement associée à des funérailles. Et je sais que je laisse entre vos mains une CST bien vivante qui saura relever les défis de demain.

Je vous aime ...

Pierre-William Glenn



REMISE DU PRIX VULCAIN 2018 FÉMIS – 1^{er} OCTOBRE 2018

Le prix Vulcain 2018 de l'Artiste-technicien a donc été attribué à Sihm Jeom-hui, directrice artistique de *Burning*, pour sa contribution exceptionnelle à la caractérisation des personnages par le jury du prix, composé de Patrick Bézier, Alain Besse, Isabelle Gibbal-Hardy, Vincent Lowy, Aline Rolland et Louise Van de Ginste.

La remise officielle de ce prix aura lieu le lundi 1^{er} octobre 2018 à l'auditorium de la Fémis.

Vous pourrez rencontrer Sihm Jeom-hui dès 17 h 30 autour d'un cocktail. Vous pourrez également honorer trois personnalités de la CST, qui auront reçu juste avant, lors d'une cérémonie privée, les insignes dans l'Ordre national du Mérite (Chevalier pour Angelo Cosimano, Officier pour Pierre-William Glenn).

Cette rencontre et ce cocktail seront suivis à 19h00 par la remise officielle du prix Vulcain, puis par la projection du film *Burning* de Lee Chang-Dong. La Fémis étant un lieu dont l'accès est contrôlé, merci de confirmer votre présence par e-mél à :

rsvp@cst.fr





SIHN JEOM-HUI, DIRECTRICE ARTISTIQUE DE *BURNING*, PRIX VULCAIN 2018

ÉVÈNEMENTS

Acclamé par le public cannois, plébiscité par la critique, *Burning*, du réalisateur Lee Chang-dong, est l'un des grands absents du 71^e palmarès du Festival de Cannes.

Pour Alain Besse, Isabelle Gibbal-Hardy, Vincent Lowy, Aline Rolland, Louise Van de Ginste, et moi à leurs côtés pour attribuer le prix Vulcain de l'artiste-technicien, c'eût été le candidat idéal au plus prestigieux des prix. Tout comme pour Pierre-William Glenn, qui sait nous réunir pour travailler à l'avenir du cinéma et de ceux qui le font.

Le jury était souverain et le cru 2018 de grande qualité, couronnant à travers Hirokazu Kore-eda la puissance créative du cinéma asiatique. Ne boudons pas notre plaisir : la Palme d'or aura su emporter notre adhésion.

LE PRIX VULCAIN 2018

Notre choix était donc autre. En honorant *Burning* et la subtile direction artistique de Sihm Jeom-hui, le prix Vulcain rend néanmoins justice à cette heureuse fécondité. Le jury aurait aussi bien pu récompenser la photographie de Hong Kyung-pyo qui s'approprie avec brio les nuances et le clair-obscur. Et nous offre une scène d'une grâce bouleversante lorsque Haemi danse à contre-jour, au crépuscule littéral de son innocence.

Exaltant l'imagination, le film explore les sentiments amoureux et passionnels, se fait l'écho de dérèglements, entre jalousie et rivalité. Et la manière dont Lee Chang-dong et Sihm Jeom-hui caractérisent leurs personnages, dans leur environnement, le tréfonds de leur âme, est remarquable.

Une Affaire de famille de Kore-eda, où la douleur et l'amertume se mêlent inlassablement à l'amour et à un profond humanisme, partage de nombreuses similitudes avec *Burning*. En premier lieu, ce réalisme magique, cette temporalité contemplative où le quotidien devient merveilleux, dans la banalité d'un geste, d'un échange... Également cet art de l'ellipse qui en dit beaucoup des attentes meurtries, d'une mélancolie où sourd le désespoir.

Burning est un théâtre de l'illusion, où l'absence devient métaphore. Celle d'une société traversée par le doute et la solitude, maux actuels de la Corée du Sud, une société déshumanisée et individualiste, minée par un rapport existentiel au travail et une stratification sociale toujours aussi prégnante.



Car derrière le mystère et l'implicite pointe le substrat politique, une critique du capitalisme, où la représentation des classes sociales est pervertie. En atteste l'obligeance contrefaite de Ben, le nanti qui semble se jouer de Jong-su et Haemi.

Burning est inspiré des Granges brûlées, une nouvelle d'Haruki Murakami, si caractéristique d'une œuvre littéraire qui oscille entre réalité et onirisme, esquisse le malaise sous la normalité, explore ces fameux « seconds sous-sols » de l'âme. Lee Chang-dong s'en est attribué la potentialité cinématographique pour nous livrer une œuvre lumineuse et labyrinthique. Comme une invitation laissée au spectateur, celle de cheminer au gré des béances de la narration, d'un hors-champ qui, subtilement, insidieusement, vient nous hanter. Et pour longtemps.

Hanté par le cinéma... Étrange sentiment qui est aussi, avouons-le, un privilège. Car au-delà des projections, du travail complexe d'analyse et des discussions animées qui mobilisent le jury dans son expression plurielle, le prix Vulcain est une expérience, une clé de lecture passionnante de la grammaire cinématographique. Grâce soit rendue à Moïra Tulloch d'avoir su nous accompagner avec sa bienveillance coutumière, nous offrant le confort d'un temps suspendu durant cette quinzaine frénétique, pour mieux exercer notre responsabilité.

Patrick Bézier



© Photos : DR

PROGRAMME D'ANGELO COSIMANO

**UNE PROFESSION DE FOI,
UN PROGRAMME POUR LA CST**

Il est des personnalités si fortes que la marque qu'elles imprègnent sur leur entourage pourrait réfréner notre si naturel désir au surpassement. Prétendre succéder à Pierre William Glenn comme président de la CST vous semblera sans aucun doute un défi original et audacieux.

C'en est un.

C'est pourquoi la liste que je présente à vos suffrages n'est pas celle d'un président et de son conseil d'administration mais bien celle d'une équipe avec son président. Une équipe enrichie par des talents nouveaux, par une incontestable expérience et par une fidélité éprouvée aux idéaux qui nous animent :

- promouvoir la qualité technique aux services des œuvres,
- dialoguer avec chacun des représentants des acteurs de la profession,
- échanger nos points de vue afin de les enrichir,
- transmettre notre savoir aux générations qui nous succèdent et nous succéderont,
- fédérer les énergies autour de la défense du cinéma et de l'audiovisuel français dans notre pays et au-delà de ces frontières que nous avons reçues en héritage.

En parlant d'héritage, je rajouterai encore ceci ...

Il nous faudra maintenir notre niveau d'expertise au travers de nos multiples partenariats qui sont pour nous autant de territoires d'apprentissage et l'enjeu d'une excellence répétée. S'il en est un, c'est bien celui du Festival de Cannes. Vous en connaissez tous la part d'investissement annuel de nos permanents et de beaucoup de nos adhérents car c'est lui qui vous permet d'en être les hôtes privilégiés.

Il nous faudra demeurer ce point d'ancrage et de protection de l'exercice de nos métiers respectifs, quelle qu'en soit la composante technologique. La CST est bien plus que la Commission Supérieure Technique, c'est la maison des professionnels du cinéma. Et de tous ceux qui souhaitent le devenir, comme le montre notre présence auprès des étudiants et des professeurs de nos deux grandes écoles publiques, la FEMIS et l'école Louis Lumière. Ne cherchez pas d'ordre ou de préférence, il y a équivalence d'attachement dans nos cœurs.

Pour autant, la tâche de la prochaine mandature sera d'envergure.

Notre environnement a profondément changé. Nous vivons ce que j'appellerai « la fin du début de la révolution numérique ». Rien n'est plus comme avant

en matière de technologie. Nos professions ont dû s'adapter dans l'urgence. Je crois qu'elles y sont parvenues et je connais, comme vous tous, la valeur du sacrifice consenti par beaucoup d'entre nous.

Ce moment nous oblige.

J'ai bien conscience du parcours qui reste à accomplir pour moderniser le fonctionnement de notre CST au cœur de ce monde nouveau où les possibilités de communiquer et d'échanger ont bouleversé les traditionnels modes de fonctionnement du milieu associatif. En évitant les effets de mode, il nous faudra donc nous en emparer et vous en faire bénéficier.

Je m'engage à ce que nous n'y perdions pas notre âme, vos Âmes devrais-je dire. Notre volonté et nos désirs reposent sur le Savoir Faire de Tous et de chacun. Au service des métiers que nous exerçons. Ils relèvent parfois du sacerdoce. C'est pour cela qu'il nous faudra trouver le juste équilibre et ne pas tomber dans l'écueil de ce « Faire savoir à tout prix », qui trop souvent se borne à rester déclaratif.

Notre tâche consistera également, à travers la modification de nos statuts, à intégrer autour de nos travaux la plus grande majorité de nos professions. À élargir ce cercle, à inclure de nouveaux talents, des réflexions nouvelles et originales.

Nous fabriquons toujours des films, nous racontons toujours des histoires, quelle que soit leur durée et quel que soit le vecteur qui leur permet d'être partagées. Nous sommes, Vous êtes un Art Collectif. Je n'ai rien inventé, je ne fais que répéter avec d'autres mots ce que Jean Gabin déclarait à propos du cinéma, en expliquant pourquoi il aimait tant si consacrer. Certes, en dehors de l'agriculture pour laquelle il eut moins de succès, et c'est peut-être parce qu'il n'avait pas une équipe autour de lui...

Aucun d'entre nous ne peut connaître le succès sans le talent d'autrui. Je pense – et je crois fermement – que c'est bien là ce qui pousse à nous réunir. Et l'explication de notre bonheur à partager nos expériences respectives. Comment expliquer autrement, alors que nous pratiquons des métiers à si forte composante concurrentielle, qu'au final et souvent au début – c'est la solidarité et l'entraide qui prévalent.

L'équipe, la belle équipe que je propose aux suffrages de cette assemblée, s'est réunie autour de cette philosophie et de ce paradigme. Heureusement complétée par les responsables de département que vous vous êtes choisis – et je remercie ceux d'entre vous qui se sont portés candidats –, cette équipe au complet saura relever les défis qui nous attendent. Je n'ai aucun doute.

Angelo Cosimano

LISTE ÉLECTORALE présentée par Angelo Cosimano

BIOGRAPHIES EXPRESS

PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE



■ RÉMY CHEVRIN

Après avoir travaillé comme assistant de Bruno Nuytten (*Jean de Florette*) et de Darius Khondji (*Delicatessen*, ...) de 1985 à 1992, Rémy Chevrin se lance dans une carrière de directeur de la photographie dans le monde du clip et de la publicité. En 1996, il assure la direction de la photographie du film de long métrage *Docteur Chance* de F.J. Ossang. Puis suivront une vingtaine de long-métrages dont une grande partie des films de Christophe Honoré (*Plaire, aimer et courir vite*, *Les chansons d'amour*, *Les bien-aimés*, *17 fois Cécile Cassard*, ...).

Il entame aussi une collaboration forte avec Yvan Attal (*Ma femme est une actrice*, *Ils se marièrent*) mais aussi Denis Dercourt, Éric Toledano et Olivier Nakache, Radu Mihaileanu (*Va, vis et deviens*) et François Dupeyron (*Mr Ibrahim*). Parallèlement, il collabore aussi au théâtre en assurant la création des projets de Christophe Honoré à Avignon depuis 2009 (*Angelo* puis *Nouveau Roman*).



■ ANGELO COSIMANO

Angelo Cosimano a commencé sa carrière au sein de l'équipe d'animation d'une salle Art et Essai de province, entre les problèmes de programmation, la projection et la vente des esquimaux glacés. C'est un spécialiste des conséquences économiques liées aux avancées technologiques dans le secteur audiovisuel. Il a très fortement contribué aux deux précédentes révolutions technologiques importantes : les caméscopes et le format bétacam (durant les années 80) ainsi que les outils de montage virtuel (durant les années 90). Au sein de la société TELETOTA, il a créé et mis en place la première chaîne de postproduction intégrée pour les travaux numériques liés à l'image et au son.

Dès 2001, anticipant les bouleversements liés à l'arrivée de la projection numérique, il a mis en place la chaîne de postproduction digitale au sein du groupe MONAL et a pleinement contribué à la création et au développement de DIGIMAGE Cinéma.

Angelo Cosimano a été vice-président Long métrage de la FICAM, membre de la commission d'agrément au CNC ainsi que de la Commission cinéma de la région Ile-de-France. Il est le Délégué général de la CST depuis septembre 2013.



■ JEAN-MARIE DURA

Ancien directeur général adjoint des cinémas UGC, directeur général délégué, et administrateur d'YMAGIS jusqu'en juin 2018.

Diplômé de l'ESCP en 1986, Jean-Marie débute sa carrière comme auditeur au sein d'Arthur Andersen puis, après un passage au sein de l'entreprise familiale des Meubles Dura, rejoint en 1992 UGC en tant que directeur financier de la filiale cotée UGC Droits Audiovisuels. À partir d'avril 1997, Jean-Marie dirige ensuite le développement et l'édition des jeux vidéo de l'éditeur et distributeur d'INFOGRAM, basé à Lyon, dont il devient ensuite directeur général en charge des finances. Fin 1999, Jean-Marie est nommé directeur général adjoint du groupe UGC, et prend la responsabilité du réseau des salles de cinémas en Europe. Il rejoint en novembre 2012 en tant que directeur général délégué le groupe YMAGIS, leader européen des solutions de financement de la transition numérique et des services numériques aux exploitants et aux distributeurs et producteurs, dont il pilote pendant trois ans l'introduction en bourse et le développement, tant en France qu'à l'international, et dont il est resté jusqu'en juin 2018 administrateur et président du comité d'audit.

Installé depuis juillet 2015 à Clermont-Ferrand, Jean-Marie DURA exerce désormais une activité de consultant au sein de la société de conseil NXNW Management & Conseils SAS qu'il a fondée en juillet 2017. Il donne également des cours à la FEMIS et siège au bureau exécutif de la commission RIAM du CNC. Il a notamment rédigé pour le CNC un rapport sur l'avenir de la salle de cinéma publié en septembre 2016.



■ JEAN GAILLARD

Après 25 ans d'expériences heureuses dans la production et la prestation technique consacrées au secteur de l'animation et aux nouvelles technologies, il a lancé et dirigé IMD France, qui est à l'origine de la dématérialisation de la diffusion des films publicitaires en France, anticipant ainsi d'une dizaine d'années la situation qui prévaut aujourd'hui.

En février 2016, Frédérique Bredin, présidente du CNC, confie à Jean Gaillard la création d'un rapport sur la structuration du secteur français des effets visuels numériques (« VFX »).

Fort de son expérience d'entrepreneur novateur, d'ancien président du RIAM et de son animation remarquée au sein de la commission des industries techniques, Jean Gaillard,

entrepreneur des industries techniques du cinéma et de l'audiovisuel, remet son rapport en juin 2016.

Jean Gaillard est aujourd'hui président-fondateur de NOMALAB, qui se spécialise dans les services innovants pour la gestion et la logistique des contenus audiovisuels.



■ JEAN-BAPTISTE HENNIION

Responsable technique chez ZAVI et enseignant.

Après des études de cinéma à l'université Paris 8 et un CAP d'opérateur-projectionniste, il devient opérateur dans les cinémas ACTION à

Paris et assure des régies de festivals autant dans le cinéma que dans la musique et la danse (il passe par la régie générale de l'IRCAM). L'évènementiel reste une source d'inspiration autant dans ses travaux universitaires (ses recherches sur le cinéma dans les fêtes foraines) que dans ses pratiques techniques. Aujourd'hui chez ZAVI, il supervise la partie événementielle en cinéma et les installations dans les laboratoires et les salles de vision.

Il rédige le Guide technique de la cabine de cinéma numérique en 2010 pour la CST et la FNCF. Formateur à l'AFOMAV de 2008 à 2014, il est par ailleurs toujours chargé de cours à l'université Paris 8 où l'histoire des techniques et l'écriture cinématographique restent ses champs de recherches actuels.



■ GÉRARD KRAWCZYK

Gérard Krawczyk est diplômé de l'université Paris IX Dauphine (maîtrise de Gestion et d'Économie) et de l'IDHEC/FEMIS (réalisation et prises de vues). En 1986, il écrit et réalise son premier long métrage,

Je hais les acteurs, nommé au César et récompensé du prix Michel Audiard, bientôt suivis par *L'Été en pente douce*. En 1997, après avoir réalisé de nombreux films publicitaires, il revient au long-métrage avec le film musical *Héroïnes*. La même année, il démarre le tournage du premier *Taxi*. Ce sera le début de neuf ans de collaboration avec le producteur Luc Besson et des films comme *Taxi 2*, *Wasabi*, *Taxi 3*, *Taxi 4*, *Fanfan la Tulipe* (qui ouvrira le 56^e Festival de Cannes). En 2005, il coproduit et réalise *La vie est à nous !* où il retrouve l'univers de ses premiers films. Son dixième film, *L'Auberge rouge*, nous fait entrer dans un univers visuel et sonore de conte fantastique, rare dans une comédie. Sur la période 2000-2010, il est deuxième au box-office des salles françaises derrière Peter Jackson (*Le Seigneur des Anneaux*, *King Kong*...) avec près de 25 millions d'entrées.

En 2013, il réalise à New-York les deux derniers épisodes de la série *Taxi Brooklyn*, écrite par Gary Scott Thomson (*Las Vegas*, *Fast and Furious*...), série diffusée

sur TF1 en France et sur NBC aux États-Unis. En 2014, il écrit et réalise un documentaire, *Marseille !*, film de 105 minutes diffusé sur France 3. Il est le président de la commission cinéma de la SACD jusqu'en juin 2018, période pendant laquelle il a publié son premier roman *Foudroyé(s)* et tourné son onzième long métrage.



■ ANDRÉ LABBOUZ

Exploitant de salles de cinéma dans le sud-ouest (Gaillac, Caussade et Graulhet) et également programmeur de 3 salles dans le Lot, André Labbouz rejoint la direction des salles du groupe Gaumont

en 1986 et aura sous sa responsabilité le Gaumont Ouest Boulogne Billancourt, le Gaumont les Halles, et le Gaumont Parnasse.

En 1987, il prend la responsabilité de l'animation des Cinémas Gaumont. Il lance ainsi un programme à destination de tous les enfants du primaire au lycée : « Le cinéma dans ton cartable, dans ton sac à dos et ta petite valise ». Il créait également « les Nuits du cinéma » dans une grande partie du parc Gaumont, ainsi qu'il met en place les cycles Art et essai « Voir ou revoir 1 fois par semaine » ce qui leur permet de faire obtenir le label A&E pour plus de 200 salles dans toute la France.

Depuis 1990, André occupe les fonctions de Directeur Technique et de la Postproduction de Gaumont.



■ KEN LEGARGEANT

Formation : Vaugirard/Louis Lumière, études et maître-auxiliaire Productions : *Mais ne nous délivrez pas du Mal* de Joël Séria, *J'irai comme un cheval fou*, *L'Arbre de Guernica*, *L'Empereur du Pérou*,

Le Cimetière des voitures de Fernando Arrabal, *Bel Ordure*, *Monsieur Balbos*, *Genre Masculin*, *La ville des silences* de Jean Marboeuf, *Neige*, *Cap Canaille* de Juliet Berto et Jean-Henri Roger, *Les Princes* de Tony Gatlif.

Directeur de la photo : Fernando Arrabal, Jean Marboeuf, etc...

Actuellement : productions pour la FIFA, la LFP (football), FFT (tennis-Roland Garros) et UCI (Union Cycliste Internationale).

Exploitant à Cabourg (Cinéma Normandie) et à Saint-Gilles-Croix-de-Vie (Cinémarine).

Éditeur de *La Méthode d'initiation à la langue et à l'écriture chinoises*, méthode de langue avec DVD.

Associatif : Président du Groupement d'Employeurs Mer & Vie à Saint-Gilles-Croix-de-Vie – Membre de la Commission des Questions Sociales de la FNCF (Fédération Nationale des Cinémas Français) – Administrateur de la Chambre Syndicale des Cinémas de Normandie – Secrétaire général de Territoires et Cinéma.



■ LAURE MONRREAL

Née en 1969 à Montauban et vivant à Paris depuis 1989, Laure Monrreal, diplômée de l'ESLSCA, abandonne le « secteur marchand » pour se consacrer au secteur cinématographique.

Avec vingt-cinq ans de carrière, elle est depuis dix-huit ans première assistante mise en scène (*High life*, *Black snake*, *Encore heureux*, *Un français*, *La nouvelle guerre des boutons*, *Petits meurtres en famille...*).

Laure Monrreal a été la vice-présidente et la présidente de l'Association française des assistants réalisateurs de fiction (Afar) de 2008 à 2017.

Les films qui ont compté : *La haine* de Mathieu KASSOVITZ, *Sometimes in April* de Raoul PECK tourné au Rwanda, *High life* de Claire DENIS.



■ NADINE MUSE

Après plusieurs années en tant qu'assistante monteuse au début des années 70, Nadine Muse travaillera ensuite comme chef monteuse, mais surtout comme chef monteuse son, et collabore avec des réalisateurs tels que Gérard Oury et Alain Resnais, Claude Miller, Yves Boisset, Patrice Chéreau, Roman Polanski, Michael Haneke ou encore Michel Hazanavicius.

Nominée au BAFTA (British Academy Film Award du meilleur son) pour son travail sur le film *The Artist* en 2012, ainsi qu'aux César pour son travail sur les films *Mortelle randonnée*, *Les enfants du Marais*, *La Vénus à la fourrure*, *Amour* et *Ceux qui m'aiment prendront le train*. Elle obtient l'European Film Award pour le film *Caché*.



■ LUDOVIC NAAR

Diplômé de l'université de Valenciennes, titulaire d'un DESS management de la communication audiovisuelle, il exerce depuis 1999 en tant que directeur de production et de postproduction de fictions longs métrages, séries télévisuelles, téléfilms et documentaires.

Parallèlement à cette activité, il crée en 2005 la société de production Les Films du Marigot. Cette société a produit, entre autres, une trilogie de longs-métrages documentaires.

Ludovic Naar a été représentant du département Production-Réalisation de la CST de 2012 à 2018 et membre de son conseil d'administration.



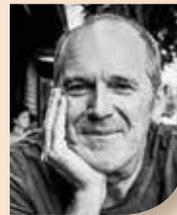
■ CLAUDINE NOUGARET

Depuis trente ans, Claudine Nougaret et Raymond Depardon partagent leur passion pour le cinéma et la photographie, elle au son et à la production et lui à l'image et à

la réalisation. Artistes autodidactes, ils fondent leur maison de production Palmeraie et Désert. Ensemble, ils réalisent notamment les films *Urgences* (1988), *La Captive du désert* (Cannes 1990), *Délits flagrants* (1994), *Afriques : comment ça va avec la douleur ?* (1996), *Paris* (1998), *Profils paysans : l'approche* (2000), *10^e Chambre*, *Instants d'audiences* (2004), *Profils paysans : le quotidien* (2005), *La Vie moderne* (2008), *Journal de France* (2012), *Les Habitants* (2016) et *12 jours* (2017).

Depuis ses débuts, Claudine Nougaret privilégie le son direct dans ses productions. Elle débute en étudiant la musicologie, puis devient projectionniste et suit les cours du soir à Louis-Lumière en section son. Assistante son en long-métrage, elle apprend la rigueur sur les films d'Alain Resnais, Gérard Jugnot, Claude Chabrol et Claude Miller.

En 1986, elle signe le son direct du film *Le Rayon vert* d'Éric Rohmer, récompensé par le Lion d'Or du Festival de Venise. Puis suivront *Les Baisers de secours* de Philippe Garrel, *La Nage indienne* de Xavier Durringer, etc... Elle co-écrit avec Sophie Chiabaut *Le Son direct au cinéma* aux éditions de La FEMIS.



■ BERTRAND SEITZ

Né le 24 Juillet 1960, il commence des études d'Architecture aux beaux Arts de Paris en 1979. Tout en étudiant il commence les expériences professionnelles en agence puis chez Bouygues ou à la SAE. En

1985 il suit les cours de messieurs Fabre et Perrotet et découvre la scénographie à travers le chantier du Théâtre de la Colline qui leur est confié.

À partir de 1986, il commence sa carrière professionnelle en assistant durant quatre ans le scénographe Dominique Pichou, au cours d'opéras et de pièces de théâtre. (Pour A. Marcel, A. Voutsinas, M. Maréchal, D. Planchon et d'autres).

En 1990, Il commence une carrière de premier assistant décorateur au cinéma en travaillant au coté de décorateurs comme H. Tissandier, B. Vezat, F. Emmanuelli ou encore Hilton Mac Connico pour des évènements de luxe.

En 1994 il collabore au coté de Jean Rabasse, aux décors de *La cité des enfants perdus*, point d'orgue de son travail comme assistant.

En 1996 il quitte ce poste à la suite du film *Le Bossu* de Philippe de Broca (ayant alors obtenu sa deuxième dérogation de carte professionnelle de chef décorateur).

En 2001, il signe son premier film cinéma : *Nid de Guêpes* de F.E.SIRI. Film où l'importance des décors (par le fait qu'ils sont détruits à l'image) et des constructions fut majeur.

À partir de cette année, il collabore avec une vingtaine de réalisateurs comme ; A. Dupontel, M. Caro, E. Besnard, Djamel Bensalah, David Marconni, et d'autres.

COMPTE-RENDU DE LA RÉUNION DU DÉPARTEMENT IMAGE, 29 JUIN 2018

COMPTE RENDU DU TOURNAGE SUR LE COMPORTEMENT DES FILTRES DIFFUSEURS EN SDR ET EN HDR

Genèse du projet : lors du colloque de l'AFC sur le HDR du 15 Février dernier, il fut évoqué le fait que l'action des filtres diffuseurs sur l'image était peut-être différente en SDR et en HDR. Le département Image a décidé d'en avoir le cœur net en faisant des tests. RDV fut pris dans le studio de Panavision.

Nous avons utilisé une caméra Sony F65 et des objectifs Zeiss Master Prime. Nous avons volontairement choisi une caméra et des objectifs très définis afin que l'action des filtres diffuseurs soit plus visible.

Baptiste a implanté un dispositif de lumière avec des sources lumineuses de différentes sortes dans le champ. Dans le décor furent disposés : une surface blanche, une surface noire, un tissu avec des couleurs, un tissu noir, un tissu blanc, le tout derrière la comédienne Marie Hélène Viau. Cette dernière fut maquillée par notre fidèle Pascale Gué gan. Baptiste n'oublia pas non plus de mettre devant la caméra des mires de Foucault, une charte de gris, un gris 18% ainsi qu'une charte de couleurs primaires et complémentaires.

Baptiste Magnien, chef opérateur de ce tournage a expliqué sa méthodologie.

Il a examiné une grande partie des filtres diffuseurs disponibles chez Panavision. Il eut été très fastidieux de tous les essayer. Baptiste a donc fait une sélection en retenant chaque type de filtre diffuseur emblématique d'une structure de diffusion. Ensuite, deux ou trois gradations de chaque type de filtre furent testées sur la caméra. Bien sûr, des plans sans filtre furent aussi tournés.



© Photos : DR

SÉRIE DE FILTRE	GRADATION	N° DE FICHER
Sans filtre		C002
Black Pro Mist	14	C003
	1	1 C004
	2	2 C005
White Pro Mist	14	C006
	1	1 C007
	2	2 C008
Diffuseur Mitchell	A	C009
	C	C010
	E	C011
Glimmer	1	C012
	3	C013
	5	C014
Black Satin	14	C015
	1	C016
	3	C017
HD Classic Soft	1/16	C018
	1/4	C019
	1	C020
White Sofnet	1	C021
	3	C022
Black Sofnet	1	C023
	3	C024
Low Fog	1/8	C025
	1/2	C026
Fog	1	C027
	2	C028
	3	C029
Sans filtre		C030

ESSAIS FILTRES DIFFUSEURS
13 AVRIL 2018 PANAVISION
CAMERA : SONY F65. FOCALE :
ZEISS MASTER PRIME 65 mm
800 ASA. DIAPH : 5.6

Le tableau ci-dessus permet de décrire les modèles de filtres et les gradations utilisés. Il reste à monter et étalonner ces images en SDR et en DR, afin de les analyser.

COMPTE RENDU DU TOURNAGE
D'IMAGES HDR DES 13 ET
14 JUIN 2018

Avec une équipe constituée de Philippe Lu (chef op CST), Yordan Tavernier (DIT, ADIT), Françoise Noyon, Thierry Beaumel, Gabriel Heymann (électro et machino) et Lara Fèvre (comédienne), nous avons tourné des images destinées à être étalonnées en HDR. Nous avons utilisé une Caméra Sony Venice équipée des objectifs Primo 70 mm de chez Panavision. Nous avons choisi de tourner dans le bois de Bou-

logne. Nous avons filmé au travers de la cascade, des lacs, des fleurs pour avoir des couleurs, des grilles, des murs en brique. Nous avons cherché des situations avec des grands écarts de luminosité, de contraste. Nous avons aussi cherché des éléments avec des détails fins et ou répétitifs. Bref, nous avons essayé de pousser matériel et procédé dans ses retranchements.

Nous attendons de pouvoir regarder les images étalonnées en HDR. Elles seront présentées lors de l'événement sur le HDR que nous préparons pour le mois de Novembre.

COMPTE RENDU DU GROUPE
DE TRAVAIL SUR LA SENSIBILITÉ
DES CAPTEURS.

Baptiste Magnien et Gilles Arnaud nous ont fait un bref résumé du fruit de leurs travaux menés en collaboration et grâce à Alain Sarlat de l'école Louis Lumière, en attendant un texte plus exhaustif.

Françoise Noyon

DEMOSPEC – HARKNESS : LE LEADER DE LA FABRICATION DE TOILES D'ÉCRAN

Toile d'écran, objet du rêve : combien de fois a-t-on dit : « On se fait une toile ? », pour aller découvrir un film dans une salle de cinéma ? Ce n'est qu'un morceau de PVC passé au lami-noir, et éventuellement peint, mais c'est lui qui concrétise tout le travail de la création cinématographique.

À l'époque où l'électronique associée à l'informatique se targue de vouloir la remplacer, il n'est pas inutile de se rappeler ce qu'est cette toile, ce qu'elle permet, comment elle se fabrique, ses (grandes) qualités et ses (rares) inconvénients. C'est en parcourant l'usine de fabrication française des toiles d'écran que nous allons nous rappeler ce qu'elle est.

Cette usine, c'est celle de la Démonspec (Société de modernisation du spectacle), créée en 1953 par M. Lefièvre, dont une partie de la famille était exploitante à Lunéville, salle dont la décoration était particulièrement riche et originale.

LA DEMOSPEC : HISTORIQUE

Monsieur et Madame Lefièvre était donc avant-guerre exploitants à Lunéville. Madame Lefièvre étant passionnée de décoration, ils ont développé après-guerre une activité de rénovation des salles de cinéma, d'abord des leurs, puis chez leurs confrères. Ils achetaient des lés de tissus. Madame Lefièvre les cousait. Puis ils les trempaient dans la baignoire, pour les lisser, et les posaient ensuite sur les murs des salles, sur des tasseaux en bois, selon la technique du tissu tendu. Ainsi est née la Démonspec. Ce tissu servait pour les murs des salles, mais, en couleur blanche, il servait aussi pour les écrans.

En 1970, ils se rapprochent de leurs enfants et quittent Lunéville pour s'installer dans une maison avec des écuries (autre passion des Lefièvre) sur un vaste terrain à Saint Loup des Vignes, dans le Loiret, y continuant l'activité de Démonspec dans une partie des écuries.

Dans les années 1980, ils évoluent et introduisent le PVC dans leur fabrication, aussi bien pour la décoration que pour les écrans. C'est en 1989 que Viktor Santos, proche de la famille Lefièvre, entre dans la société, qui ne comprenait à l'époque que deux salariés. A ce moment, Démonspec n'était qu'un fournisseur de complément, en face des fabricants anglais. Viktor Santos y crée la nouvelle usine, sur l'ancienne carrière à chevaux. Grands locaux disponibles, coûts faibles, accès facile pour les camions, c'était l'idéal pour implanter une usine nécessitant de la place et



▲ *Éric Martin (Démonspec) entouré de l'équipe CST.*

de l'aération. Et effectivement l'usine prospère bien, devenant le premier fabricant français.

La Démonspec est rachetée en 2000 par le groupe leader mondial, Harkness. Le groupe, dont le siège social est en Irlande, dispose alors de plusieurs sites de fabrication : Stevenage au Royaume-Uni, Fredericksburg aux USA (transformée en Roanoke fin 2017), Tienjin en Chine, Bangalore en Inde, et donc Amilly en France. L'usine française livre pour toute l'Europe, plus la Russie, l'Afrique du Nord et le Pakistan. Les commandes sont gérées en Angleterre, mais Démonspec conserve le contact direct avec ses clients historiques, et commercialise en passant par les installateurs.

L'USINE

C'est un grand bâtiment dans la zone industrielle d'Amilly, près de Montargis. L'organisation est linéaire, les matériaux entre d'un côté, sont traités, puis des écrans ressortent fabriqués et emballés à l'autre bout.

Les deux équipes fonctionnent en 2 x 7, entre 6 heures du matin et 20 heures le soir. Aujourd'hui, la Démonspec, c'est 29 personnes. Il y a 22 techniciens, dont 4 femmes.

LE MATÉRIAU DE BASE

L'élément de base de la toile d'écran de cinéma est une toile PVC de 30/100ème d'épaisseur. Cette toile est fabriquée en Suède par la société Reflex. La formule chimique du PVC est élaborée conjointement

par Reflex et Harkness. La pâte initiale est passée au laminoir pour obtenir l'épaisseur souhaitée. Dans cette composition, des évolutions sont nécessaires régulièrement. Par exemple, il faut tenir compte des réglementations européennes qui ont interdit l'utilisation de certains assouplissants du PVC.

D'autres fournisseurs sont sollicités, notamment le français Alkor-Draka, mais cette toile plus épaisse est essentiellement utilisée pour l'événementiel.

La toile arrive sous forme de rouleaux de 2,30 m de largeur et de 150 m de longueur enroulée. A l'arrivée, des contrôles qualité sont effectués, sur l'épaisseur, la tension de surface par frottement avec des feutres étalonnés, et la faculté de permettre des soudures invisibles. Chaque livraison comprend quinze palettes de rouleaux, fabriquées avec un seul bain. On teste trois rouleaux sur l'ensemble du lot livré.

LA PERFORATION

Une fois le lot validé, la première étape de la fabrication porte sur la perforation de la toile. Pour mémoire, cette perforation permet une meilleure transmission du son, notamment des fréquences médium et aigues, pour les enceintes acoustiques situées derrière la toile d'écran. Au fil des années, les dimensions de ces perforations ont évolué, autant pour améliorer la projection des images (des trous plus petits sont moins visibles par le spectateur), que la diffusion sonore. On s'est en effet aperçu que des perforations plus petites étaient également meilleures pour la reproduction sonore.

Le rouleau est donc dévidé dans une machine de presse. L'avancement de la toile se fait en pas à pas. A chaque pas, une plaque comportant plusieurs rangées d'aiguille en acier spécial vient perforer la toile sur toute la largeur (2,30 m). Il existe aujourd'hui deux diamètres d'aiguilles : 0,6 mm et 0,9 mm. Pour les aiguilles de 0,9 mm, il faut environ une heure pour perforer les 150 m d'un rouleau. Pour les aiguilles de 0,6 mm, il faut environ une heure trente. Afin que le PVC soit dans des conditions de perforation idéales,

le taux d'hygrométrie doit être le plus bas possible, et la température régulée entre 8 et 10°.

Petit détail, en même temps que les perforations, les bords du rouleau sont découpés longitudinalement, afin d'être sûr que les bords sont bien parallèles à l'alignement des perforations, ce qui sera fondamental lors de la soudure des lés.

Cette machine de perforation est unique. Elle est fabriquée sur cahier des charges par la société CMO, dans le Loir et Cher, spécialisée dans les machines spécifiques.

Actuellement, Demospec fournit plus de toiles en grandes perforations qu'en petites perforations. Petit détail, la machine à perforer étant complexe et coûteuse, toutes les usines Harkness n'en disposent pas. Ainsi, Demospec assure la perforation pour les toiles qui sont ensuite assemblées et peintes dans l'usine de Bangalore, en Inde.

DÉCOUPAGE DES LÉS

Une fois perforés, les rouleaux de toile sont étalés sur une grande table de 24,00 m par 12,00 m. Ils sont découpés à la longueur voulue. Cette longueur de coupe va identifier la hauteur de la toile d'écran résultante. Chaque lé découpé est numéroté.

Après avoir été découpés, les lés sont roulés sur la longueur. Si la découpe est à 8,00 m, la longueur du rouleau de toile est de 8,00 m.

SOUDURE

Afin de souder ensemble deux lés, on superpose les deux rouleaux l'un au-dessus de l'autre. Les deux bords sont alignés le long d'une butée, pour une soudure bord à bord.

Dans un premier temps, les deux toiles sont écrasées l'une sur l'autre. Une fois que l'alignement est assuré, les deux toiles sont chauffées par un rayonnement électromagnétique. La longueur de ce « fer à souder » est de 0,80 m. Le surplus de toile est découpé, puis

◀ Perforeuse.
▼ Découpeuse



les deux rouleaux de toile sont avancés de 0,80 m, et l'opération est recommencée. L'ensemble de ce travail est manuel.

Dans un second temps, la soudure précédemment réalisée est écrasée, après alignement grâce à deux faisceaux laser, sous une électrode d'aplatissement. La température de chauffe doit être rigoureusement contrôlée. Si on ne chauffe pas assez, la soudure fera un creux. Si on chauffe trop, ce sera un bourrelet, avec une surbrillance. Les deux seront très apparents en projection, la toile ne pourra donc pas être exploitée. Des éclairages Led sont installés pour que l'œil averti des opérateurs détecte tout défaut avant le passage à l'étape suivante.



► La soudure des lés.

LA FINITION MÉCANIQUE

Une fois tous les lés assemblés, il faut assurer la finition mécanique, c'est-à-dire principalement délimiter proprement les bords de toile et y placer les supports d'accrochage.

Le plus souvent, un ourlet est réalisé sur le tour complet de la toile. La toile étant étalée sur la table, on trace l'alignement du repli pour l'ourlet. Puis, manuellement, cet ourlet est soudé, avec la même méthodologie que pour l'assemblage des lés.

► La pose des œillets.



Le plus souvent, pour l'accrochage, on place tout le long de ces ourlets une série d'œillets, soudés sur la toile, avec éventuellement un renfort en métal. Ces œillets de renforts sont sertis avec une presse à main. Ces deux opérations de soudure et de finition sont réalisées à la main, qui reste la solution la plus fiable et la plus rapide dans la manipulation de ce matériau souple et fragile.

LA PEINTURE

Il existe deux types de toiles. Le premier type, ce sont les toiles non peintes. La formule de fabrication de la pâte qui servira à fabriquer le PVC intègre le fait que le produit doit être blanc mat. Pour ces toiles, une fois la finition mécanique terminée, elles vont directement en conditionnement de transport. Leur coefficient de réflexion est de 1.

Les autres toiles seront peintes. Pour cela, une grande salle de peinture a été installée. Elle est également fournie par la société CMO, comme pour la perforatrice.

Les dimensions de la zone de peinture sont de 34,00 m par 14,00 m. Après un nettoyage méticuleux de la cabine, les toiles y sont tendues à plat. Un pistolet se déplace horizontalement au-dessus de la toile et vaporise la peinture vers la toile. Le moteur d'entraînement du pistolet est de type pneumatique à air comprimé, car l'ambiance de la pièce est explosive, du fait des vapeurs de peinture. Le pistolet fait des allers-retours. À chaque extrémité, il se décale pour avancer sur la longueur de la toile.

Hauteur du pistolet par rapport à la toile, vitesse de son déplacement, débit de peinture et nettoyage de la buse sont des critères fondamentaux pour une peinture uniforme. Dans la buse, la peinture est pulvérisée, puis soufflée en nuage au-dessus de la toile. Environ 100 grammes de peinture sont pulvérisés pour 1 m² de toile. Pour une toile au format cinémascope de 10,00 m de base, cela fait environ 4 kg de peinture ! Selon la peinture, et surtout sa viscosité, on utilise une buse spécifique.

Une fois peinte, la toile est posée sur le sol, et reste à sécher, environ 1 heure 30, puis est posée sur le sol pour y être enroulée.

Les vapeurs de peinture pouvant être toxiques, un système de ventilation assure le renouvellement de l'air de la chambre de peinture. Le débit de ce système est 50 000 m³/heure, ce qui assure un renouvellement complet toutes les trois minutes. Cependant, il ne doit pas y avoir de « courant d'air » (poussière, mouvement de la toile étalée).

La poussière, et surtout les mouches et autres insectes volants, sont la hantise de la partie peinture. Une mouche collée par la peinture, et c'est toute la toile qui est à jeter. Avec chaque peinture, la toile est



▲ La salle de peinture.

balayée. Le sol est également balayé entre chaque utilisation. Un contrôle visuel en lumière rasante, grâce à un réseau d'éclairage tout autour de la zone de peinture, permet de contrôler ces points.

Dernier détail, mais pas des moindres : la peinture dans les perforations. En fait, la granularité de la peinture est suffisamment fine pour passer au travers des perforations. Elle ne les bouche donc pas.

LES TYPES DE PEINTURE

Le fournisseur des peintures est la société Neogene, en Angleterre. La composition chimique des peintures est le résultat d'un travail de R&D entre Harkness et Neogene. Les tests sont réalisés dans le labo de la structure Harkness en Angleterre.

Les mélanges utilisés sont soit fabriqués en Angleterre, soit assemblés sur site de peinture, avec notamment l'ajout des éléments de viscosité, dont l'eau.

Toile mate : gain autour de 1 dans l'axe, il n'y a pas de peinture, le PVC est teinté dans la masse à sa fabrication.

Toile perlée ou nacrée : la gamme Perlux. Des microbilles de nacre ou de verre sont injectées dans la peinture et viennent donc se coller avec elles sur la toile. Ces microbilles vont orienter la lumière, et favoriser le gain dans l'axe de réflexion. Les gains dans l'axe de réflexion vont de 1,4 à 2,2.

Toile métallisée : des particules d'aluminium de forme aléatoire sont injectées dans la peinture. Ce type de toile d'écran présente une directivité importante dans l'axe de réflexion. L'inconvénient qui dé-

coule de cette directivité centrée est que l'uniformité d'éclairage perçue par le spectateur sur toute la surface de l'image est détériorée. L'intérêt principal de ces toiles est qu'elles conservent la polarité de la lumière, et est donc indispensable pour l'utilisation des systèmes de polarisation en projection stéréoscopique. Chez Demospec, ces modèles sont les Spectral 3D (gain dans l'axe jusqu'à 3) ou le Clarus, présentant une meilleure homogénéité.

CONDITIONNEMENT ET TRANSPORT

Les écrans sont transportés roulés sur la hauteur dans des tubes en carton. Ces tubes sont livrés en longueurs de 6,00 m. Si l'écran fait 8,00 m de haut, le tube doit être allongé. On colle deux tubes avec des manchons de lien.

Les transports se font principalement par camion, étant donné la longueur des tubes.

LES MOYENS DE CONTRÔLE

Outre le contrôle tout au long de la chaîne de fabrication, réalisé le plus souvent visuellement par les techniciens de fabrication, Demospec dispose d'une salle de projection assez impressionnante, équipée d'un projecteur numérique et d'une structure de suspension des toiles. Des tests statistiques sont effectués sur la chaîne de fabrication. Un Qalif est utilisé pour les relevés. A ce propos, Demospec est aujourd'hui le représentant exclusif de Qalif.

Alain Besse



© Photos : DR

◀ La salle de test.

	Toile mate	Toile perlée ou nacrée	Toile métallisée	
			Spectral 3D	Clarus
Coefficient de réflexion dans l'axe	0,75 à 1,1	1,1 à 1,8	1,8 à 3,0	
Coefficient de réflexion à 40° par rapport au coefficient dans l'axe	80 %		20 %	40 %

CARACTÉRISATION DES TOILES D'ÉCRAN

■ DÉFINITIONS ET MÉTHODOLOGIES DE MESURE

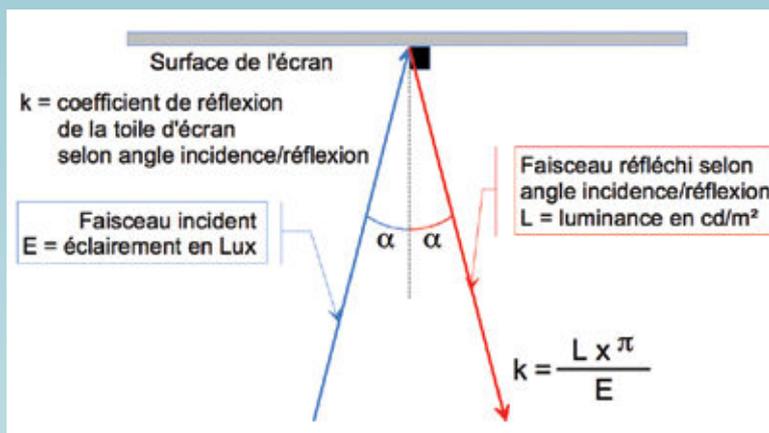
Depuis plus de vingt ans, la CST a accompagné la Demospec, ainsi que quelques autres fabricants, sur la qualification des toiles d'écran. Nous avons notamment régulièrement évalué les caractéristiques de gain et de directivité des toiles d'écran.

■ RENDEMENT DANS L'AXE D'UNE TOILE D'ÉCRAN

On appelle également cette valeur le gain de la toile. Le rendement d'une toile d'écran est exprimé comme étant le coefficient de réflexion de la surface de la toile d'écran selon les angles incidence/réflexion de l'éclairage. Usuellement, ce coefficient est relevé avec un faisceau incident perpendiculaire à la surface de l'écran, et donc un angle d'observation également perpendiculaire à la surface de l'écran.

Si on l'appelle « rendement », il exprime le pourcentage de lumière réfléchi par rapport à la valeur de la lumière incidente. Il s'exprime donc en %. Si on l'appelle, gain, on l'exprime en tant que coefficient de réflexion, et s'exprime sans unité.

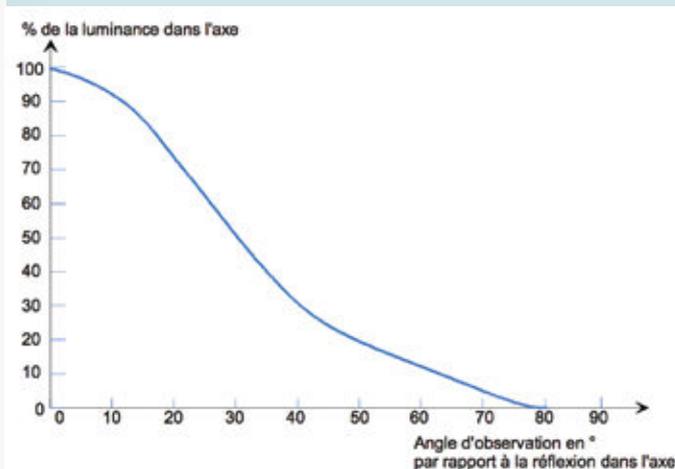
Par convention, nous appelons « k » ce coefficient de réflexion. Lorsque $k = 1$, alors les valeurs de lumière incidente et réfléchi sont proportionnelles, à la constante π près.



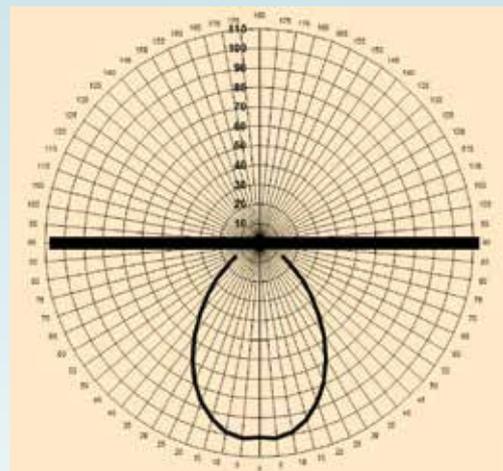
■ DIRECTIVITÉ D'UNE TOILE D'ÉCRAN

La caractéristique de directivité d'une toile d'écran décrit la quantité de lumière réfléchi en fonction de l'angle d'observation du point de lumière créé par un faisceau incident perpendiculaire à la toile d'écran.

Le rendu est exprimé dans un graphique, qui peut prendre deux formes principales :



▲ Soit un graphique orthonormé indiquant le pourcentage de luminance par rapport à la luminance dans l'axe de réflexion en fonction de l'angle d'observation par rapport à l'angle de réflexion dans l'axe.



▲ Soit par un graphique angulaire donnant les angles indiquant les mêmes valeurs.

Une recommandation technique CST, la CST RT 044, est en cours de relecture. Elle définira l'ensemble des critères de mesure de la lumière et des caractéristiques d'une toile d'écran. Elle induira notamment une valeur minimale de k pour un angle d'observation à 40° de l'angle d'incidence.

GESTION DE LA SÉCURITÉ EN POST PRODUCTION : MISE EN PLACE CHEZ HIVENTY

La piraterie audiovisuelle est un fléau qui sévit dans nos domaines, avec un impact non négligeable sur l'économie de notre marché. Certains acteurs de ce marché ont décidé de prendre le taureau par les cornes, et de demander le respect d'un certain nombre de dispositions, notamment chez les prestataires de post production, afin d'en limiter les conséquences. Des sociétés comme Netflix, Warner, Disney, Fox sont leader dans cette réflexion, et imposent désormais ce travail sur la sécurité autour des fichiers, sous peine de ne pas travailler avec les prestataires qui ne les respecteraient pas.

Nous avons échangé avec Benoit de Malartic, Directeur technique chez Hiventy, qui a suivi l'agrément d'Hiventy dans le processus de validation.

QUI DÉFINIT ET CONTRÔLE ?

Jusqu'en 2017, le principal organisme dédié à la définition des conditions de la sécurité, puis au contrôle de la mise en place effective de cette sécurité était le CDSA (Content delivery security agreement). Cette entreprise a développé ces concepts autour des demandes des grandes majors américaines.

Jusqu'à présent, les producteurs français ne s'interrogent pas encore beaucoup sur ce point, mais cela va venir avec l'influence grandissante de Netflix.

Le cahier des charges CDSA est amené à être remplacé prochainement par une nouvelle certification, qui regroupera celle du CDSA et celle du MPAA (Motion picture association of America). Ce groupe portera le nom de TPN (Trusted partner network).

En attendant, l'audit réalisé annuellement par le CDSA reste valable. Cette audit, d'un coût moyen d'environ 5 000 E par site, est réalisé sur une à deux journées par un représentant du CDSA. Il contrôle environ 300 points de vigilance. Le mode de fonctionnement est très ouvert : un questionnaire est envoyé en amont, puis analysé conjointement lors de la visite. Le dialogue est primordial, le but n'étant pas d'exclure des prestataires mais de les aider à entrer dans le processus.

QUELLE SÉCURITÉ ?

Depuis déjà plusieurs années, des sociétés de production comme Fox, Warner ou Disney demandaient que les entreprises soient sécurisées, afin de limiter les fuites au niveau des laboratoires. Si a priori ce contrôle peut paraître lourd, Benoit de Malartic observe que l'ensemble du cahier des charges est cohérents, que l'approche est positive et constructive, et non pas destructive et réductrice, qu'il n'y a pas de demandes trop ésotériques. Il est en effet important, pour accepter ces contrôles, de ne pas prendre la sécurité comme une contrainte mais comme un guide de bonnes pratiques, même si c'est une condition sine qua non de signature de contrats. Au-delà de la difficulté de mise en place, cela engage une réflexion permanente sur les process, et est donc positif à long terme.

Il y a sept grands domaines qui traitent de cette sécurité :

Le management control : il décrit l'organisation relative à la sécurité dans l'entreprise, c'est-à-dire l'ensemble des dispositions et des moyens mis en place pour assurer toutes les missions de contrôle de la sécurité.

La direction des relations humaines : l'entreprise doit s'assurer, lors du recrutement d'une nouvelle personne, qu'elle a bien intégré les notions sur la sécurité et la lutte contre la piraterie, et en particulier qu'elle n'a pas d'antécédent en la matière. Elle doit également prendre rapidement les décisions qui s'imposent en cas de manquement.

L'asset management : ce domaine traite du suivi physique des fichiers et supports de fichiers dans l'entreprise, depuis l'entrée jusqu'à la sortie des éléments. Un accueil efficace, sécurisé et fiable (on ne laisse pas trainer sur un bureau un colis qui vient d'arriver), une identification immédiate et traçable (code barre par exemple), un tracé du suivi des déplacements de l'élément, un système de caméras de vidéosurveillance permettant de suivre visuellement les éléments. La traçabilité des éléments est importante, avec des « bipages » à chaque manipulation, un enregistrement et un archivage des données de suivi. Pour les caméras, il est demandé 90 jours de conservation des images, ce qui pose problème avec la législation fran-

çaise, qui limite à 30 jours. Cependant, le groupe ment se plie en général aux législations locales.

La sécurité physique du bâtiment : accueil, badges avec accès spécifiques, registre des visites, alarmes, vidéosurveillance, gardiennages en dehors des heures d'occupation, contrôle des prestataires extérieurs sur la sécurité (entreprises de gardiennage, etc.).

La sécurité informatique : le point le plus lourd, avec plus de 150 points de tests. Dans le principe de base, sur un poste de travail, tout est fermé. Le responsable de la sécurité va programmer le poste et n'y ouvrir que ce dont le technicien aura besoin pour remplir sa mission. Il s'agit bien sûr des accès, qui sont globalement définis génériquement en fonction des missions (montage, étalonnage, sous-titrage, etc.). L'accès est ainsi donné aux licences nécessaires, et surtout aux fichiers à traiter.

Le cloisonnement entre les environnements informatiques est fondamental. Les postes devant traiter les fichiers n'ont, sauf exception, aucun accès vers l'extérieur (Internet, Ethernet hors production). Les postes informatiques de production ne savent pas que le monde extérieur existe, tous les ports de communication externes sont bloqués, sauf le lien réseau des serveurs dédiés : ils prennent et déposent les fichiers sur ces serveurs dédiés, point. Et même pour les postes de gestion, les accès Internet sont contrôlés par un firewall. Et ces postes de bureautique ne peuvent en aucun cas voir les fichiers de production. Il y a là des habitudes à changer, car il n'est pas rare de regarder des fichiers rapidement sur un poste, pour discuter ou contrôler : cela n'est plus possible.

Lorsqu'un prestataire extérieur doit travailler sur certains éléments (par exemple le sous-titrage), soit il dispose des mêmes conditions de sécurité et ne peut lui donner accès aux fichiers, soit on lui transmet des fichiers dégradés ou très watermarqués ou avec un time code ou des copyrights en incrustation image, qui ne peuvent être utilisés pour de la diffusion.

Dans cette sécurité informatique, tout doit être tracé, log in, log out, action, chargement de fichiers, dépôt de fichiers, incidents, etc., y compris les interventions du service de supervision informatique, avec un descriptif détaillé sur qui est intervenu, ce qu'il a fait, la durée de l'intervention, l'identification précise et claire de l'intervenant. Cela nécessite la mise en place d'une base documentaire très détaillée.

La politique des mots de passe est théoriquement rigoureuse, avec une demande de modification tous les trois mois. Pour des personnels permanents, cela peut être fastidieux, une certaine tolérance exist,

mais se réduit avec le temps. Pour des intervenants sur courtes durées (intermittents sur une production) cela rentre dans les créneaux de production. Théoriquement aussi, l'accès aux données sensibles doit se faire par double identification, mais la lourdeur que cela implique amène à une certaine tolérance.

La formation des personnels : le personnel doit être sensibilisé à la problématique de la sécurité. Des formations sont organisées, (une par an par groupe de dix). On y rappelle les méthodologies de travail liées à la sécurité, on informe sur les intrusions pirates (fishing, e-mail frauduleux). Il est important que les personnels comprennent bien la nécessité de cette sécurité, pour la pérennité de l'activité. Chez Hiventy, les personnels ont admis et compris, et s'y intéressent de plus en plus. Pour cela, la gestion de la sécurité doit être la plus transparente possible. Il y a plus de problèmes lorsque l'on doit échanger avec des partenaires qui n'entre pas dans ce cursus de sécurité.

Plan de reprise ou de continuité : en cas d'incident interrompant la production, il est important que la production puisse continuer, avec les mêmes conditions de sécurité. L'entreprise doit donc décrire les moyens de secours (sauvegardes, postes complémentaires, autres sites) qui vont permettre de respecter ces continuités.

MISE EN PLACE ET GESTION

En quelque sorte, l'intégration de ces éléments de sécurité n'est qu'une évolution avec amélioration des performances de dispositions qu'une entreprise normale doit prendre naturellement. Certes, il y a quelques coûts d'investissements externes, comme les sociétés de gardiennage, la vidéosurveillance, mais c'est tout autant par une rigueur intellectuelle de chacun que par des investissements complémentaires que la sécurité peut se mettre en place.

Chez Hiventy, quatre personnes sont dédiées à la gestion de l'infrastructure informatique et réseau. Benoit estime que le traitement des aspects informatiques correspond à un ETP, pour 120 personnes permanentes, plus tous les intervenants extérieurs.

Alors, les surcoûts existent certes, et dépendent notamment de la taille de l'entreprise, et de sa localisation. Sécuriser en accès et surveillance un bâtiment en pleine campagne ou un immeuble parisien intégré dans le tissu urbain n'a pas les mêmes coûts. Cependant, sur la durée, avec l'amélioration des pratiques de chacun, la fluidité de travail revient, et le contrôle par chacun peut devenir la routine, ce qui simplifiera grandement la supervision par l'entreprise.

QUI EST DONNEUR D'ORDRE ?

Si on prend le cas Netflix, celui-ci publie une liste des prestataires labellisés, appelée NP3 (Netflix Post Production Partners). On peut trouver cette liste sur le site np3.netflixstudios.com. Quatre domaines d'activités sont répertoriés : la post production image et son, le doublage, l'audiodescription et le contrôle qualité. Doublage et audiodescription sont des domaines spécifiques où les intervenants sont nécessairement extérieurs aux prestataires (traducteurs, adaptateurs par exemple).

Par exemple, 25 entreprises mondiales sont référencées en post production, dont 2 françaises, et 81 en doublage, dont 11 françaises. Le référencement se fait sur trois niveaux : gold, silver et bronze.

Lorsque Netflix souhaite créer une nouvelle série, et la tourner et la post-produire dans un pays donné, une société de production est créée dans le pays, afin notamment de gérer les problématiques de législations locales. Cette société de production va retenir les partenaires techniques locaux qui répondent à la labellisation, c'est-à-dire qui sont dans la liste NP3. Si plusieurs partenaires doivent être utilisés pour la post production, c'est la société de production qui gère les échanges de fichiers entre les prestataires. Théoriquement, il n'y a pas de lien informatique direct.

Si la certification TPN (Trusted Partner Network) se met bien en place, il est espéré que ce certificat pourra être universel, et qu'il n'y ait plus plusieurs cahiers des charges comme aujourd'hui (Fox, Disney, Warner, Netflix, etc.).

QU'EN CONCLURE ?

Nous l'avons dit en introduction, l'objectif est la préservation des intérêts des ayants-droits : halte à la piraterie ! Nous avons toujours peur des réglementations, des régulations, des organisations qui viennent perturber nos fonctionnements latins un peu « artistes ». Nous avons tous des histoires de disques durs, de cassettes vidéo, de bobines de bobines de films posés nonchalamment sur un coin de bureau, une étagère, un comptoir d'accueil. Il n'est probablement pas raisonnable de continuer ainsi, surtout avec les outils informatiques si rapides à diffuser universellement.

À l'expérience, il semble que cette rationalisation dans l'organisation du travail soit bénéfique pour les entreprises, pour leur pérennité, pour leur crédibilité. Les surcoûts ne sont pas si importants, et se répartissent dans une meilleure organisation globale. Et cela devient et deviendra encore plus une nécessité pour obtenir des contrats de la part de ces grands donneurs d'ordre.

Mais c'est peut-être là que nous devons rester vigilants. Très clairement, ces solutions poussent à l'intégration. La sécurité de circulation des fichiers est bien mieux assurée si tous les traitements se font en interne. Toute sortie est un risque. On peut penser que cela incitera à un regroupement, comme nous en avons déjà connu par le passé, avec des entreprises proposant l'ensemble de la prestation technique, image, son, vfx, doublage, etc. Que restera-t-il aux autres entreprises ?

Alain Besse

HIVENTY
IMAGE | SOUND | SERVICES

CONSERVATION DANS LE CADRE DE L'EXPLOITATION SUIVIE DES ŒUVRES : LA RECOMMANDATION CST-RT-043 ET AU-DELÀ

GENÈSE DE LA RECOMMANDATION

Un accord interprofessionnel sur l'exploitation suivie des œuvres a été signé le 3 octobre 2016, avec les sociétés d'auteurs, de producteurs, des représentants de l'industrie technique et d'autres participants de la filière cinématographique et audiovisuelle. L'enjeu de l'exploitation suivie est simple : il s'agit de continuer à faire vivre les œuvres des créateurs dans le temps.

La CST et la Ficam ont été saisies par le CNC pour fournir un accompagnement technique à cet accord. La conséquence technique principale est un besoin de conservation des éléments afin que la recherche d'un élément exploitable ne soit pas un frein à une future exploitation.

Un groupe de travail composé de professionnels du secteur s'est réuni régulièrement à la CST pendant quelques mois. La recommandation issue de ce travail préconise des dispositions devant figurer au contrat liant l'ayant droit à son prestataire technique pour assurer la pérennité des travaux confiés. Le texte ne rentre pas dans les détails opérationnels d'une technologie ou d'une autre, pour éviter une obsolescence trop rapide.

La recommandation CST-RT-043 a été publiée en mars 2018.

LA CONSERVATION NUMÉRIQUE

Notre secteur a été, comme beaucoup d'autres, impacté par les conséquences de la généralisation du numérique, et cela a un impact direct sur la conservation. Les approches techniques permettant la pérennité d'une œuvre sont différentes de celles de l'époque où la photochimie dominait. Le dépôt de boîtes de films dans un entrepôt climatisé, store and forget (stocker et oublier), n'est plus possible.

Lorsque l'on parle de conservation numérique, deux problématiques apparaissent rapidement : quel format de fichier choisir pour stocker l'œuvre, et comment conserver les 0 et les 1 qui composent les fichiers.

La plupart des technologies actuelles vont obliger à des migrations (changement de support des

données) et à des conversions (changement de format des données). Les migrations constituent un geste purement technique, qui peut même être transparent, comme par exemple dans le cadre d'une solution cloud. Par contre, les conversions doivent être considérées avec soin, y compris par l'ayant-droit, pour ne pas dénaturer les intentions artistiques initiales.

Lorsque l'on parle de long terme, on fait l'hypothèse que l'environnement technique a changé. Il faut donc pouvoir documenter les formats utilisés dans l'archive elle-même, au moins pour en privilégier la lecture. Tout le sujet de la discussion avec les archivistes est de savoir où positionner le curseur. On peut cependant privilégier des formats standardisés, documentés ou répandus, dans la mesure où la période d'exploitation suivie se fait sur un temps moins long.

La nature numérique du stockage crée naturellement des besoins en matière de sécurité informatique, qui viennent compléter les précautions environnementales qui président à une bonne conservation.

Toutes ces précautions techniques ne doivent pas cacher qu'un des enjeux de la conservation est économique. Il faut être sûr de la bonne santé des acteurs sur lesquels on se repose, que ce soit les prestataires ou les constructeurs de solutions techniques.

Ces aspects sont couverts par la recommandation. Les choix opérationnels devant rester des éléments de discussions entre l'ayant-droit et son prestataire, à porter au contrat. La réversibilité, c'est à dire la récupération de ses données pour changer de prestataire, doit être prévue avec des précautions en termes de livrables et de délais.

DANS LE PAYSAGE TECHNIQUE, LES PRATIQUES ÉVOLUENT

Les premières habitudes prises avec les offres sur étagère disponibles au moment de la transition numérique peuvent changer avec une meilleure expression des besoins par le secteur lui-même. Une solution de stockage généraliste ne suffit pas et les premiers formats proposés ne sont peut-être pas pérennes.

On voit l'émergence de nouveaux types de formats de fichiers conteneurs, comme l'IMF, qui peuvent remplacer les formats propriétaires comme le ProRes, couramment employé aujourd'hui. C'est dans ce cadre, par exemple, que la CST a défendu au SMPTE le format Cinema Mezzanine, une application IMF destinée aux masters cinéma et fruit du travail du groupe autour de la CST-RT-021, avec le Fraunhofer-IIS, en faisant le pari de sa généralisation et de sa pérennité.

Par ailleurs, la baisse du coût d'accès aux services en ligne permet de reconsidérer les stratégies de stockage en externalisant ce service, notamment avec les offres cloud.

La bande magnétique propose un stockage passif sans vraie alternative aujourd'hui, mais sur un temps limité et sans éviter les migrations de supports de par l'évolution des capacités des cartouches et l'obsolescence des lecteurs.

Enfin, des technologies apparaissent, cherchant à fournir des caractéristiques techniques plus pérennes que les technologies d'aujourd'hui. Souvent proches de la recherche et développement, elles ne trouvent pas toujours de transposition industrielle aujourd'hui. Ainsi, on écrira peut-être des données numériques sur un film, une bande d'alliage métallique ou même sur de l'ADN ...

LA CONSERVATION EST UN CHEMIN

Suite aux nombreuses discussions autour de ce texte, en particulier avec les associations de producteurs, il paraît nécessaire de poursuivre le travail de formalisation et de clarification.

Une journée de rencontres va être organisée le 11 octobre 2018 au cinéma des Cinéastes pour présenter les différentes solutions de conservation. Des exposés permettront de resituer les enjeux et les réponses techniques existantes, disque dur, retour sur film, cloud, etc. Les prestataires seront invités à présenter leurs offres et à répondre aux questions des visiteurs.

Par ailleurs, le groupe de travail a repris les réunions pour proposer des documents complémentaires, sous forme de scénarios types et d'exemples de fichiers éligibles. Le travail est en cours, et un exemple de parcours pour un long métrage de fiction, un documentaire, une œuvre animée devrait enrichir le document publié.

UN ENJEU POUR LE FUTUR

Dans le domaine de la conquête spatiale, la conservation des données s'est organisée progressivement au

fur et à mesure des différents projets et des missions spatiales. Des opportunités d'exploiter les données peuvent apparaître des années plus tard avec l'arrivée d'une plus forte capacité de calcul, de nouveaux modèles ou de nouveaux outils. La préoccupation de conservation est donc remontée de plus en plus en amont du projet. L'expérience a montré que plus cette conservation est anticipée, plus les éléments sauvegardés sont exploitables.

L'apparition de nouvelles plateformes audiovisuelles avec les offres de SVOD comme Netflix a montré que la plasticité du numérique permet l'émergence de nouveaux modes de diffusion de manière assez rapide. Les œuvres produites auront probablement d'autres vies que les canaux actuellement connus. L'anticipation de la conservation de l'œuvre dans son meilleur état est un enjeu majeur pour le futur.

▼ Liens

[Un accord décisif pour les spectateurs : l'accès aux œuvres de cinéma et d'audiovisuel favorisé](#)

Hans-Nikolas Locher

La CST tient à remercier tous les membres du groupe de travail qui ont fortement contribué à l'élaboration de cette recommandation technique.

FRANTZ DELBECQUE, BLUE SPIRIT

JEAN-CHRISTOPHE PERNEY, CTM

DANIEL BORENSTEIN, CNC

OLIVIER LEMAIRE, ECLAIR

YVES GRINGUILLARD, ECLAIR

LAURENT PREVEL, E-FUTURA

ÉLISABETH GAMEIRO, FUJIFILM

JEAN-FRANÇOIS BRION, HIVENTY

ÉTIENNE TRAISNEL, NOIR LUMIÈRE

FRANÇOIS HELT, CONSULTANT

XAVIER BRACHET, MIKROSIMAGE

JEAN GAILLARD, NOMALAB

JULIEN DEMEULENAERE, ORACLE

CHRISTOPHE MASSIE, ORFÉO

FLORENCE BRISSARD, ORFEO

FABIEN MARGUILLARD, FICAM

ÉRIC CHÉRIOUX, CST

HANS-NIKOLAS LOCHER, CST

NOIR LUMIÈRE : UN PRESTATAIRE DE LA CONSERVATION

Avec les recommandations techniques CST RT 021 et CST RT 043, la CST est au cœur des réflexions sur les outils de la conservation numérique des œuvres. Les prestataires se sont emparés de ces nouvelles réglementations et proposent aujourd'hui des solutions de sauvegarde et de conservation des œuvres au format numérique. Noir Lumière fait partie de ces prestataires innovants qui se positionnent sur ce marché. Rencontre avec Étienne Traisnel, président de Noir Lumière.

ACTIVITÉS DE NOIR LUMIÈRE

En 2015, Tommaso Vergallo et François Dupuy, anciens de Digimage, font le constat que le numérique est désormais « normalisé » en termes de fabrication et d'exploitation, mais qu'en termes d'utilisation, il y a encore beaucoup d'optimisation à mettre en place. Ils ciblent notamment le modèle économique des laboratoires, ainsi que le travail encore trop « manuel » autour de ces fichiers. La dématérialisation des échanges et l'utilisation du cloud leur semblent des voies prometteuses et à explorer.

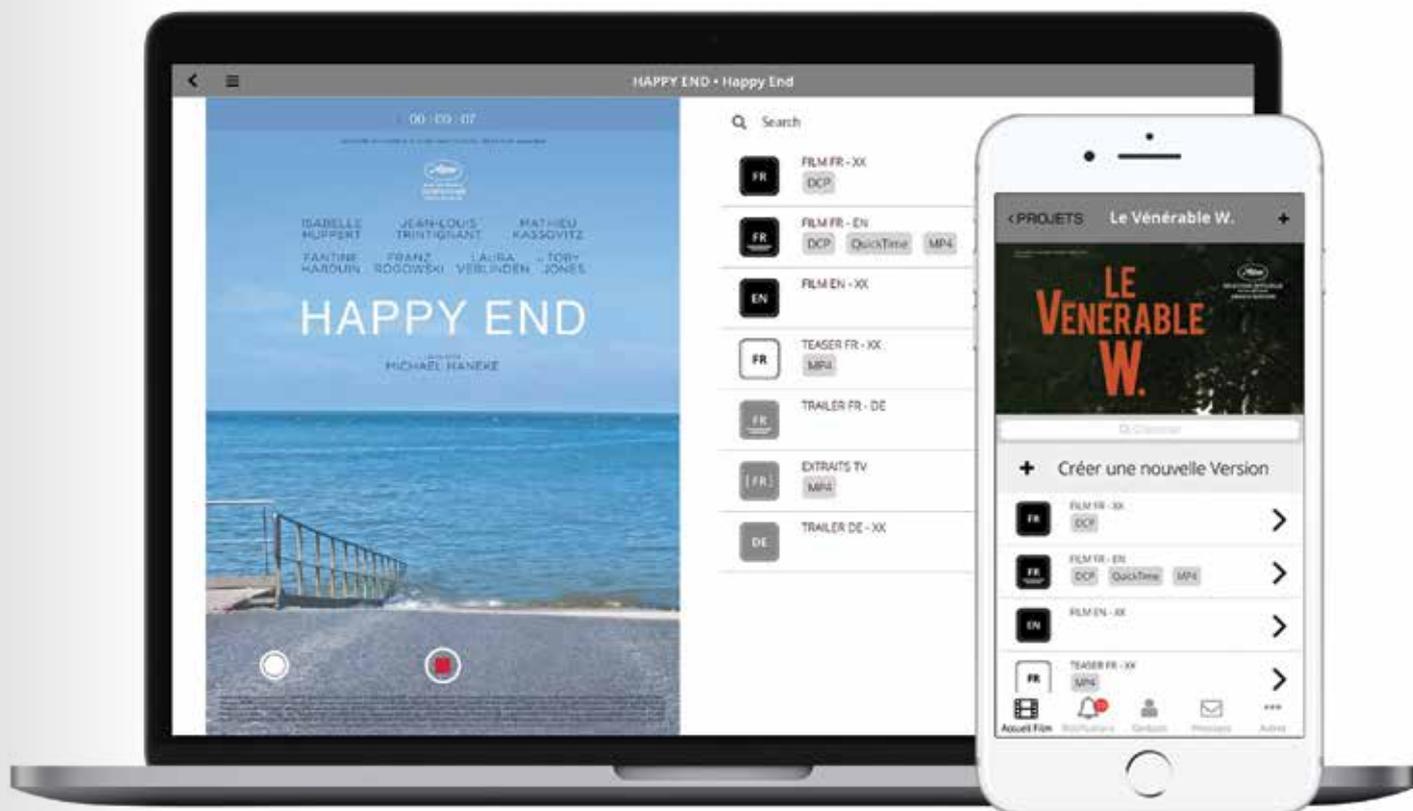
Ils rencontrent alors CN Films, qui est devenu un acteur central de la distribution numérique grâce à son

application Cinégo. Une synergie peut être envisagée grâce aux relations avec les distributeurs. En même temps que l'on gère la distribution des DCP vers les salles, on propose de récupérer les masters et de gérer en parallèle la conservation numérique, l'adaptation (logos, sous-titres, etc.), le partage des éléments pour la promotion des œuvres (films annonces, festivals, international, etc.) ou encore la fabrication de livrables pour une exploitation sur d'autres médias (PAD TV, fichiers pivots pour plates-formes OTT, etc.).

La proposition de base est simple : tout est mis dans le cloud, qui est aujourd'hui, pour Noir Lumière, la façon la plus fiable dans le temps pour conserver les œuvres, ou leurs éléments constitutifs.

Le prestataire cloud retenu est OVH : il est localisé en France, sous droit français, et compétitif par rapport à d'autres propositions étrangères. Son offre de « stockage objet » repose sur une technologie open source à la fois éprouvée et fiable. Les données des clients sont, de surcroît, répliquées dans deux data centers éloignés de plus de 500 km.

Autre avantage : si jamais Noir Lumière disparaît, les données sont chez OVH. Il suffit donc de récupérer les clés d'accès, que Noir Lumière s'engage à fournir avant fermeture, pour rapatrier les fichiers ou continuer de les gérer chez OVH.



LE FONCTIONNEMENT

Noir Lumière, comme d'autres, définit deux types de stockages : le stockage « chaud » et le stockage « froid ». Le stockage chaud permet un accès et une utilisation immédiatement. Le stockage froid est un archivage, qui nécessite environ 24 heures pour la récupération.

Le conseil de NL est de stocker :

- les DSM et DCDM dans le froid ;
- le DCP et le ProRes dans le chaud, surtout pendant la période d'exploitation.

Chaque client dispose d'une interface pour gérer en autonomie son catalogue. NL, en sa qualité de prestataire de service, assure un support technique permanent. Cette interface est développée sous forme d'une application native (nommée Noir Lumière) et non un site web, beaucoup plus difficile à sécuriser. L'application fonctionne sur tous les OS (MacOS, Windows, Linux). Il existe également une version pour solutions mobiles (iOS, Android).

Les comptes des utilisateurs sont créés après validation par NL. Les accès sont protégés par login et mot de passe avec possibilité d'y associer une authentification à facteurs multiples. Le client charge ses éléments dans le stock, avec des descriptions claires : teaser, carton, dossier de presse, films, etc. Un player intégré permet de visionner tous les éléments placés sur la plate-forme. On peut également gérer les envois, ce qui permettra à beaucoup d'utilisateurs de ne plus utiliser WeTransfer. Par sécurité, seul NL peut effacer les fichiers.

Le système permet également d'analyser l'utilisation faite par le destinataire des envois. Ainsi, on peut s'assurer qu'un journaliste a bien visionné, qu'un distributeur a bien reçu et utilisé, etc.

Techniquement, les transcodages sont possibles vers tous types de formats : DCP, suites d'images, IMF, ProRes, etc. On peut aussi effectuer des rajouts de logos ou de sous-titres. Et puisque tous les éléments fabriqués peuvent être visionnés (y compris les DCP), il est facile d'effectuer un QC visuel à l'issue de l'opération.

Concernant la gestion des droits d'accès, elle est confiée à un responsable désigné chez le client, lequel distribue ensuite en interne les attributions de chacun des membres de l'équipe. En complément, une messagerie est créée par projet, sur le modèle de « slack », messagerie interne d'entreprise.

LES DÉBOUCHÉS

L'activité a démarré avec des distributeurs comme l'Agence du court-métrage, Apollo Films ou les Films du Losange. Des contacts sont également pris avec des prestataires de postproduction qui ne disposent pas nécessairement de toute la partie laboratoire, que Noir Lumière peut proposer en liaison avec Cinégo. Étant désormais opérationnel depuis le printemps 2018, NL entre en phase de prospection.



◀ Etienne Trainel.

Sur le marché, NL se positionne face à des prestataires comme Nomalab (plutôt sur le marché de la TV et reposant sur la plate-forme Cloud Amazon Web Services). D'autres prestataires proposent des clouds privés, comme Éclair, Hiventy, Orféo ou Capital Vision). Sans oublier les solutions de sauvegarde sur bandes LTO, désormais bien moins pratiques d'accès.

Même si le marché n'est pas encore tout à fait mûr pour la sauvegarde de type cloud, on sent depuis quelques mois une évolution importante dans ce sens.

Concernant la facturation, Noir Lumière propose un forfait mensuel en fonction du volume conservé. Les autres prestations, comme les encodages, sont facturées à l'acte.

E-SPORT OU LE JEU VIDÉO EN SALLES DE CINÉMA

L'e-sport est une de ces activités récentes nées au fond des canapés ou des chambres adolescentes, chez ces fameux gamers passionnés et inconditionnels. Il s'agit tout simplement de parties de jeu vidéo sous une forme de compétition. Depuis quelques temps, il cherche à sortir du cercle privé des joueurs. Nous avons demandé à Vincent Bruère, project leader E-game chez Eclair Gaming, de nous expliquer son implantation dans les salles de cinéma.

Vincent Bruère souhaite en premier que l'on différencie bien le jeu vidéo (gaming) de l'e-sport. Dans le gaming, il s'agit de jeu individuel ou collectif, mais sans enjeu de compétition.

L'e-sport, lui, est une partie de jeu vidéo sous une forme compétitive. Il s'agit bien d'une compétition, car il y a une dotation en prix, et des éliminations. Il n'existe pour l'instant pas de fédération d'e-sport, juste un collectif de joueurs et de partenaires.

En premier exemple, Vincent cite le Fifa Tour 2018, organisé dans les salles Pathé. Dans cinq villes de France, il a été organisé un tournoi regroupant à chaque fois une centaine de joueurs. Pour chaque tournoi, six joueurs se sont qualifiés pour une finale organisée à Paris. Pour ce tournoi Fifa, les inscriptions sont individuelles. Mais sur d'autres jeux, il peut y avoir des équipes.

QUI PEUT JOUER ? QUELLES RÈGLES ?

La réponse est simple : tout le monde peut jouer ! L'e-sport utilise des outils propriétaires, il suffit donc de les acquérir, et c'est parti.

Pour l'instant, les règles d'organisation sont définies par les collectifs organisateurs, ou les partenaires. Pour que l'e-sport puissent être intégré au sport en général (et éventuellement participer à des compétitions officielles – c'est envisagé pour les prochains jeux olympiques !), il faudra que cette activité s'organise, probablement en fédération, en créant des règles claires, des arbitres officiels, etc.

OÙ JOUER ?

Tout le monde connaît le jeu vidéo Fifa. Nombre d'entre vous y ont joué, chez eux, on en petit comité, entre amis, dans vos salons. Certains se sont regroupés pour jouer dans des cafés ou dans des lieux dédiés au gaming. Mais cela ne permet pas d'accéder facilement à un plus large public. Les salles de gaming

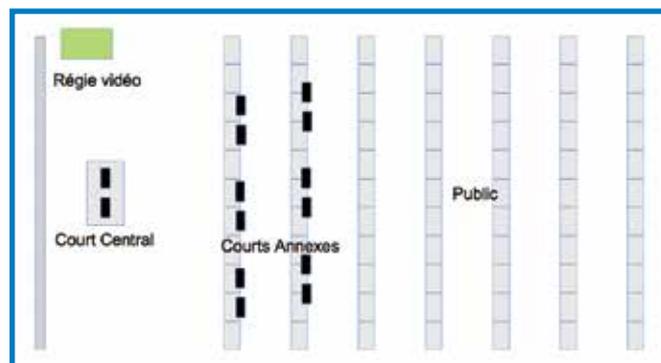
ne sont pas adaptées pour recevoir du public, et les autres salles de spectacles ne sont pas pré-équipées. C'est donc lourd et coûteux de s'y installer.

ET POURQUOI PAS LA SALLE DE CINÉMA ?

Pour beaucoup, la salle de cinéma se révèle être un lieu idéal pour l'e-sport : des fauteuils pour installer les joueurs et le public, une sonorisation pour commenter, encourager, animer, un écran et un projecteur pour montrer au public, une scène ou une zone libre devant l'écran pour installer les joueurs connus, et même des portes-gobelets. Pour la salle de cinéma, cela peut aussi faire revenir en salle un public qui a fui vers Netflix ... ou le gaming !

Techniquement, c'est assez simple : tout le monde (ou presque) sait brancher une station de jeu sur un projecteur. Pour faire jouer plusieurs personnes dans la même salle, il suffit d'installer des écrans adaptés sur le dossier des sièges. Deux écrans splittés, deux joysticks, une console placée sous les fauteuils, et deux joueurs commencent à jouer dans la salle sur ce que l'on appelle « un court annexe ». La partie finie, les joueurs se déplacent pour rencontrer d'autres joueurs. On peut installer une quarantaine de courts annexes, pour reprendre la terminologie tennistique.

Et sur l'écran de la salle ? En fait, sur scène, on installe le « Central », qui permettra à des joueurs plus connus de combattre. C'est leur partie qui sera retransmise sur l'écran de cinéma. Complément : la partie est retransmise en direct sur Internet via Twitch, qui est une plate-forme de diffusion en direct de jeu vidéo, rachetée récemment par ... Amazon, signe que cette activité a pour le moins du potentiel ! Cette plate-forme est le cœur du système : sans diffusion, pas d'annonceurs, pas d'argent, pas de dotation, pas de compétition. Toute la diffusion est gratuite, rémunérée par de la publicité soit en pré roll, soit sur le menu d'accueil. On peut ajouter des caméras (2 à 6 aujourd'hui) et



une petite régie vidéo pour retrouver sur le réseau l'ambiance de la compétition, les réactions des joueurs et du public ... Ambiance qui peut être renforcée par un animateur et des éléments techniques de show (bruitage, éclairage, etc.).

La salle doit donc juste fournir :

- une prise d'alimentation électrique type P17 32A tri ;
- un accès internet au moins 100 Mb/s ;
- un accès DVI ou HDMI au projecteur ;

La distribution en salle sur les courts de jeu est assurée par le prestataire technique, notamment concernant les alimentations électriques et la mise en réseau.

L'EXEMPLE FIFA TOUR 2018

La prestation d'e-sport sur Fifa Tour 2018 est une création Eclair Games, branche jeu d'EclairGroup. Eclair Games a développé le concept de la logistique de mise en place et de gestion en salle. Vincent Bruère est un ancien de Cinemanext, branche installation en salle du groupe, et connaît donc bien les problématiques des salles.

Sur ce tour, un événement a lieu tous les jeudis soir, en dehors des périodes scolaires. Si la salle a programmé un film en première semaine, il n'y a pas de session de jeu. Pour les autres semaines, la négociation avec le distributeur est effectuée par l'exploitant au moment de sa programmation.

La mise en place complète prend environ quatre heures, incluant : la mise en place des écrans (système d'accrochage Eclair), le câblage électrique et réseau, la mise en place des stations de jeu, de la régie vidéo, de la gestion audio, la connexion aux projecteurs et au réseau, les essais. En complément, un habillage de la salle est possible, avec identification des zones joueurs et spectateurs, de la publicité, etc.

Petit détail, le signal envoyé sur Internet comprend le bilinguisme anglais/français, car le public est international.

D'AUTRES JEUX, D'AUTRES DÉVELOPPEMENTS

Eclair Games a été le premier à proposer la prestation dans les salles de cinéma, avec Fifa Tour 2018. D'autres jeux sont désormais possibles, comme Heartstone, Fortnite, Clash Royal, Streetfighter, Dragon Ball Z ou Tekken. A la fin de l'année, EclairGame aura organisé une cinquantaine d'événements.

Des événements spécifiques de découverte de nouveaux jeux peuvent être organisés, comme l'a fait Warner avec le jeu Indestructible 2. En fait, toutes les prestations sont envisageables : événements d'éditeurs de jeux, tours compétitions, shows de Youtubeurs, exhibition. Dans ces cas, une personna-

lisation de chaque fauteuil est même envisageable. Un exemple du succès : pour le show Battlenight sur le jeu *Fortnite*, la salle faisait 300 places, il y a eu 8 000 demandes !

Eclair Game est le seul prestataire actuellement en France, Webedia proposant les jeux seulement en ligne, mais pas depuis une salle. Il envisage actuellement des développements en Espagne et en Belgique. Il y a une société américaine qui développe le même type de prestation là-bas.

PARLONS ARGENT

Bien sûr, ces prestations ont un coût. Les deux premiers postes de recettes sont les joueurs, qui payent pour participer, et les partenaires (dont déjà quelques grosses entreprises). Il est à noter que la participation des joueurs alimente la dotation aux gagnants. L'exploitant quant à lui loue sa salle et peut participer à la production, mais ce n'est pas obligatoire. Sur Fifa Tour, les spectateurs ne payent pas. Mais cela pourra se faire pour d'autres prestations. Et les recettes de confiserie et boissons reviennent intégralement à l'exploitant.

Lorsqu'il s'agit de shows d'éditeurs de jeux, ou de distributeurs, ce sont eux qui financent l'événement. Au-delà, de grandes entreprises envisagent de sponsoriser des compétitions à l'année.

ALORS, ON Y VA ?

Lors d'une conférence au dernier CinéEurope de Barcelone, on a pu constater un réel enthousiasme, voire engouement, pour cette innovation. Les puristes diront que la salle devrait rester uniquement centrée sur les films. Les gestionnaires diront qu'il faut diversifier, développer, ouvrir les lieux. Les enthousiastes diront que c'est une bonne façon de faire revenir une partie du public vers les salles, ceux qui sont partis sur Netflix, vers le gaming ou autres activités innovantes.

Comme d'habitude, un mix de tous ces points de vue est à faire, mais il est certain qu'il y a ici un vrai potentiel de recettes complémentaires et de conquête d'un nouveau public pour les salles de cinéma. Nous sommes beaucoup à penser que le multiplexe du futur ne pourra plus se limiter aux seuls films. On constate déjà aujourd'hui une multiplication des formats des films, ou des installations (4DX par exemple). Serait-il choquant que dans un multiplexe, une salle soit dédiée à l'e-sport, ou que dans une petite ville la salle municipale ou le petit indépendant rentabilise, et donc pérennise sa salle grâce à l'e-sport ? Pour ma part, il me semble que ce serait gagnant-gagnant, comme il est d'usage de dire de nos jours.

Alain Besse

VR : RENCONTRE AVEC SOPHIE GOUPIL

À *Virtuality 2018* je me suis intéressé aux propositions d'Arte 360°. Cette chaîne n'a pas peur d'innover et de défricher les nouveaux sentiers numériques avec le souci constant d'élargir le champ culturel de sa variété de publics, du senior au plus jeune, sur les écrans de TV comme sur Internet.

Pour mieux appréhender le possible de son offre VR, j'ai assisté à une conférence du samedi matin – ouverte à tous justement et pas uniquement aux professionnels – consacrée à une production des *Noces de Cana* de Véronèse. Il s'agissait de l'extension VR de la série *Petit secret des grands Tableaux* (encadré 1), série déjà riche de plus de 24 films de 26 minutes.

Le nom de Joséphine Derobe (encadré) avait attiré mon attention. Elle en était la coréalisatrice et je pouvais compter sur elle pour approcher le pourquoi du comment de cette mise en VR. Je ne fus pas déçu par les commentaires et explications dans lesquels elle précisa l'apport novateur d'un point de vue VR pour rentrer dans une œuvre plastique. Elle était accompagnée de Sophie Goupil, productrice de la série, que je ne connaissais que de nom.

J'ai été séduit par l'enthousiasme que Sophie Goupil exprima à creuser le sillon VR. Cela valait bien une rencontre et un entretien car même après 30 ans du travail risqué de productrice, Sophie Goupil est une personne rare capable de dire haut et fort : « je suis toujours avide d'un public le plus large et varié possible ... ».

DOMINIQUE BLOCH ► Vous avez fondé en 1989 votre société de production Les Poissons Volants, par ailleurs toujours indépendante. Dès sa création, vous visiez des films documentaires et des long-métrages pour la télévision comme pour le cinéma. Le nom choisi pour votre société a-t-il une histoire ?

SOPHIE GOUPIL ► C'est une histoire assez simple. J'aime bien les noms qui signifient quelque chose. Appeler la société du nom du créateur, cela ne m'aurait pas convenu, même en jouant avec des initiales. Trouver un nom de société dont les gens se souviennent, qui soit joyeux et qui parle de quelque chose, tel était le désir. Et comme dès le départ j'étais consciente que la production c'est et ce serait très difficile, il valait mieux avoir deux univers qui me permettraient de rebondir : les Poissons c'est l'eau mais avec Volant c'est l'air. Deux possibilités pour continuer à exister en cas d'aléas !

DB ► À vos début, vous ne misez pas cinéma, mais vous vous tournez vers l'audiovisuel ...

SG ► L'univers du documentaire m'attirait forte-



© Photo : DF

ment à l'époque. Il y a un peu plus de 30 ans, Arte venait d'être créée au travers de la Sept. Il y avait un espace de très grande liberté de création et de proposition autour du documentaire. Ce fut aussi l'occasion de rencontres avec des personnalités de grande culture de Guillaume Grenier à Thierry Garrel ou Louïsette Neill, des gens qui avaient réellement envie de faire une chaîne de culture. C'est grâce à ces rencontres que j'ai commencé par le DOC pour asseoir la pérennité de ma société.

DB ► Votre catalogue propose une extrême richesse de diversité, c'est votre marque...

SG ► Je pense que c'est mon moteur et que je me suis battu pour ça. Lors du montage de la société, on m'a dit : « Il faut que tu choisisses une thématique ». Et moi j'ai simplement répondu : « Je ne vois pas pourquoi je choisirais une seule thématique ! » Tout m'intéresse dans le monde et dans la vie. Le documentaire, c'est fait pour accueillir cette diversité. Je crois que j'ai eu raison.

À l'aube d'une production, il y a quelque chose qui m'intrigue, que j'ai envie de comprendre, de connaître. C'est pour ça que je décide de produire les films. On peut constater qu'il y a au catalogue une tendance forte concernant les films sur l'art. C'est la résultante entre mes envies en propre et des concours de circonstances. Vous en produisez un, cela se passe bien, il est accueilli très favorablement, mais - comme la télé a une grande capacité à vouloir reproduire ce qu'elle connaît déjà – une chaîne envisage un nouveau projet sur l'art, alors les diffuseurs se disent « On va appeler Sophie », et moi je peux leur répondre que ce que j'ai envie de faire, c'est plutôt en ce moment un film historique sur la révolution russe.

DB ► Vous avez produit, durant la décennie 90, quatre longs métrages, puis un grand vide de plus de dix ans...

SG ► La raison de ce laps de temps est bien du domaine des risques pris en production, on peut parler d'un accident industriel ...

Le dernier long que j'ai produit, *Circuit Baobab*, a

été une catastrophe financière. Le film en lui-même est réussi, mais dans mon calcul j'avais envisagé un retour sur investissement via un accord avec le distributeur. Sauf que celui-ci a fait faillite et que je n'ai pas vu un centime venir combler mon devis de production ! Là, ça a été très difficile à remonter et je n'ai pu rétablir l'équilibre de la société que grâce au documentaire ...

En ce moment j'ai un long-métrage en projet, qui a reçu l'aide au développement du CNC et qui devrait se tourner l'année prochaine.

Mais à chaque fois, un projet c'est des envies et des rencontres !

DB ▶ Les tandems producteur-réalisateur sont souvent fructueux. Comment fonctionnez-vous avec les auteurs, avec les réalisateurs ?

SG ▶ Je reçois des réalisateurs et des auteurs qui viennent me proposer des projets : on en discute et dès fois je dis « Tentons-le ». Et à d'autres moments c'est moi qui aie eu l'idée et je me dis qui cela pourrait intéresser dans les gens que je connais ou que je ne connais pas ? Et dès fois, ça marche et d'autres fois ça ne marche pas ! Dès fois ça ne marche pas parce qu'on ne trouve pas le financement ni le diffuseur que cela intéresse.

Quand j'ai une idée et que je la produis avec un réalisateur, cette idée devient la sienne, car je n'ai pas d'envie rentrée de réalisation. Tous les producteurs n'ont pas la même pratique ou le même comportement. Moi, je considère que je peux proposer et initier un projet, mais ce n'est pas pour autant que je suis l'auteur du projet que le réalisateur signera dans ma production ! C'est une règle que je me suis imposée librement, même si des fois cela m'a coûté cher. Cette règle n'empêche pas une grande collaboration, une grande proximité avec le réalisateur, en tout cas dans les deux moments qui me passionnent le plus : la phase du développement et la phase du montage !

Lors du développement, on va trouver la direction, le fil rouge, les intervenants. Il y a de grandes discussions avec l'auteur ou l'auteur réalisateur. Pendant le tournage, bien sûr, je suis attentive aux finances, mais je disparaissais car j'estime que c'est un moment qui appartient en propre au réalisateur ; je n'ai pas à dire « il faut mettre la caméra là », ce n'est pas mon métier !

Je suis plus présente à nouveau lors du montage, parce que je pense qu'à un moment donné, de ne pas avoir été partie prenante quotidiennement du tournage, cela permet d'apporter lors de cette étape un autre regard. Ce désir de suivre au montage peut être mal pris par un réalisateur travaillant avec moi pour la première fois. Ils se disent in petto : « Merde c'est la production qui va me faire chier », mais avec les anciens cela n'est plus jamais le cas...

DB ▶ Vous avez été monteuse...

SG ▶ Oui, mais assistante avant tout, et si j'avais

pu accepter de rester enfermer des journées entières dans une salle, j'aurais peut-être continué dans le montage. Effectivement, ma position au montage peut-être ambiguë, mais elle est toujours constructive : je peux suggérer ou pas quelque chose que ni le réalisateur ni le monteur n'ont osé tenter. C'est rare, et une fois encore cela n'arrive pas tous les jours, rester dans la salle toute la journée, ce n'est pas pour moi !

DB ▶ Privilégiez-vous un processus pour la création documentaire ?

SG ▶ Le documentaire d'inspiration méthode française est sans doute celui que je pratique depuis trente ans, mais j'accorde cependant, lors de la phase de développement, une grande importance au passage par l'écrit. On n'a pas d'autre moyen que l'écrit pour faire comprendre aux autres ce que l'on veut faire. Le passage et le repassage par l'écrit permet de réfléchir en profondeur au film, au point de vue qu'on va défendre. Par conséquent, cela permet de communiquer avec l'autre et de donner à l'autre le désir de produire le film et à moi, par la suite, de convaincre d'autres de le financer ou de le diffuser ! Je ne vais pas, comme chez les anglo-saxons, jusqu'à écrire le commentaire à l'avance. Tout ne doit pas être écrit à l'avance, mais je crois que plus on aura fait ce travail d'écriture et de réflexion, plus le réalisateur aura de liberté au moment de son tournage, plus il sait où il veut aller, plus il a décortiqué ce qu'il veut dire, plus il pourra réagir de façon libre aux accidents imprévus, imprévisibles de tournage et récolter du beau matériel à monter.

DB ▶ Depuis trente ans, les circuits de financement et les circuits de décision pour diffuser ont pas mal évolué, ils se sont même complexifiés...

SG ▶ Pas de nostalgie, il y a une constante depuis plus de trente ans : produire, réaliser et diffuser des

JOSÉPHINE DERUBE

Après des études d'Histoire à la Sorbonne, Joséphine intègre l'école de journalisme (CFPJ), débute à l'agence photographique Taiga, travaille ensuite cinq ans comme pigiste et reporter. Elle développe pendant cette période une activité de photographe indépendante et des projets artistiques. En 2006, elle découvre l'image stéréoscopique (photo et vidéo) avec Alain Derobe, pionnier dans la 3D, et décide de s'investir à ses côtés durant de nombreuses années. Fascinée par l'image relief, Joséphine explore les formes narratives et créatives de ce médium sensoriel, à la recherche de nouveaux territoires audio et visuels dans les domaines du cinéma, des arts numériques, de la scène et de la Réalité Virtuelle (VR).

documentaires a toujours été difficile, voire périlleux et herculéen. C'est une constante ! Mais après trente ans, les raisons ne sont plus les mêmes

Je pense qu'on a vraiment perdu dans l'exigence intellectuelle, dans l'intelligence des films, dans la relation avec les financeurs. Quelque chose s'est durci, formaté, et il est devenu extrêmement difficile, voire impossible, d'avoir des discussions sur le fond d'un sujet, du sujet.

De nos jours, c'est grand public ou pas grand public, audience ou pas audience. Pour ma part je trouve cela moche ! Cela revient à restreindre les possibilités de la pensée et cela impacte ce qui est attendu de la télé.

Pour moi, la télé est un truc formidable pour s'adresser au plus grand nombre en sollicitant la curiosité des gens, en les amusant, par l'intelligence, par la surprise. Leur proposer toujours le même genre de film provoque peu à peu un désintéressement du public, de l'audience. Après, c'est le serpent qui se mord la queue. Le poids de l'audimat, le poids de l'audience je l'ai vraiment vu depuis trente ans se fossiliser.

Les discussions tournent courts : ça a marché, donc on ne recommence que ce qui a déjà marché, quitte à s'épuiser...

DB ▶ La salle de cinéma semble avoir pris le relai de cette télévision frileuse qui diffuse les documentaires dans les cases au-delà de minuit...

SG ▶ Alors là oui, au niveau de l'exploitation cinéma, c'est plus simple que quand j'ai débuté..

Mais c'est aussi une réaction de survie positive des réalisateurs ou des réalisatrices de doc TV. Sentant comment ils butaient sur l'incompréhension des décideurs TV, ils se sont tournés vers le cinéma. Certes, les sources financières sont alors plus difficiles à trouver, mais par contre la liberté de création y est beaucoup plus grande. Réaliser comme produire un documentaire nécessite une énergie indéniable, ils préfèrent la mettre au service du film plus que pour convaincre des diffuseurs TV aux yeux rivés sur l'audimat.

Cependant, lorsque je reçois un réalisateur ou une réalisatrice qui envisage une sortie en exploitation, j'essaie de tenir des propos permettant de positionner le projet : quel est l'objectif du film ? Faut-il se battre pour que le film soit vu par 1 200 personnes ou préférer les audiences télé dans une fourchette de 200 000 à 600 000 personnes !

Moi je suis toujours avide d'un public le plus large et variés possible. Dans mon métier, une chose n'a pas changé : on y croit à chaque fois, mais il n'y a pas de recette pour garantir un succès !

DB ▶ Vous avez été soumise en trente ans à une succession d'évolutions technologiques...

SG ▶ Chaque fois qu'il y a une nouvelle techno qui arrive, il faut envisager avant tout l'intelligence de la comprendre et le talent de s'en servir. J'ai commencé au temps du film et j'ai été confronté à toutes les

transformations analogiques puis numériques.

Les premières caméras vidéo donnaient des images dégradées par rapport au film, jusqu'à ce que vous rencontriez un opérateur qui avait compris et su tirer avantage de la caméra pour optimiser son potentiel esthétique : l'intelligence de s'en servir ! Et alors c'était formidable.

Même si la CST est une association de technicien, en ce qui me concerne j'ai toujours pensé et continue de croire à la nécessaire fusion entre le technicien et le créateur ou l'auteur. L'un ne va pas sans l'autre. Le technicien tout seul va peut-être faire des prouesses techniques, mais qui ne diront rien au grand public. Mais si cette prouesse se marie avec un désir de création, alors là c'est gagné, et on s'en fout que cela soit en super 8 ou en 16 ou en vidéo. Tout dépend de ce que l'on veut raconter, et on peut utiliser tous les supports !

Oui, vous avez raison, il s'agit de techniques d'expression, et ce qui est formidable de nos jours avec le numérique, c'est que l'on peut tout mélanger !

Ce n'est pas toujours simple, mais cela a donné naissance à de nouveaux métiers tels que les infographistes ou les développeurs informatiques spécialisés dans les traitements images et sons, voire des truquistes qui doivent être presque à même de comprendre comment le code employé est fait ...

DB ▶ Venons-en à votre collection *Les petits secrets des grands tableaux*

SG ▶ On avait lancé la série avec ARTE, où justement tout est numérique. Nous ne travaillons qu'à partir d'images qui sont numérisées, et qui sont retravaillées en 3D, puis reprises avec After Effects. Il s'agit d'une création animée à partir de l'image numérique. Pour moi c'est une des formes novatrices que peut emprunter le cinéma d'animation.

Et d'ailleurs, nos coproducteurs, ARTE France, Rmn-Grand Palais et Réseau Canopé ne s'y sont pas trompés. Pourtant au niveau financement et retour sur investissement, j'ai dû batailler en vain pour faire classer la série en tant qu'animation au CNC.

LE CONCEPT DE LA SÉRIE LES PETITS SECRETS DES GRANDS TABLEAUX

Une collection qui explore l'histoire de l'art autrement. Donnant vie au tableau, l'animation abolit les limites du cadre et pénètre au cœur de la toile pour explorer son époque, ses secrets et ses mystères. Les grandes œuvres du passé deviennent ainsi de foisonnants témoignages, et leurs détails s'éveillent pour raconter l'esprit du temps et les soubresauts de l'histoire : guerres, révolutions, mutations économiques et découvertes scientifiques, croyances et courants d'idées.

Le lobby d'animation - fiction figurative ou pas - ne voulait pas reconnaître que le concept de la série relevait d'un travail d'animation, car il n'y avait personne pour dessiner des personnages !

Le Centre a résisté longtemps, mais a finalement compris ce qu'on faisait et comment on le faisait, et via les fonds Nouvelles Technologies nous a beaucoup aidé, avec fidélité, et je leur en suis particulièrement reconnaissante.

Le seul bémol reste au niveau des finances, car les aides aux documentaires sont beaucoup moins larges que celles dont sont dotés les films d'animation.

DB ▶ Et la VR dans tout ça...

SG ▶ Un jour, un des réalisateurs de la collection me dit : « il faut absolument que je te montre un truc, c'est incroyable » ... Il sait depuis longtemps que je suis intéressée par tout ce qui est nouveau ... Il arrive avec un casque et me montre un truc au demeurant assez ridicule, en Afrique, avec des éléphants. Malgré cela, je suis restée scotchée, comme on dit ! J'ai trouvé génial de pouvoir bouger, tourner sur sa chaise, regarder en haut et en bas et rentrer dans des univers où normalement on ne peut pas entrer.

J'ai dit : « c'est formidable ce truc-là ! » Il faut l'adapter aux tableaux : on va pénétrer dans ceux-ci, on va pouvoir se retourner dans ceux-ci et prendre la place du peintre ! C'était parti, et on s'est beaucoup amusé. Merci encore aux coproducteurs qui ont suivi mon désir.

Mais en produisant pour la première fois en VR *La tentation de Saint-Antoine* de Jérôme Bosch – une expérience de Carlos Franklin, désormais maintes fois primées, ne croyez pas que j'étais sûre de moi, bien au contraire. Je me souviens avoir demandé à Jean-César Chiabaut, cadreur et chef opérateur, ami non seulement de moi mais de mon père, de venir vivre l'expérience. Jean vient voir, il met le casque, il est super attentif. Moi, je ne sais pas ce qui va me tomber dessus. Et alors il me dit : « C'est génial ! C'est toute la réécriture du plan séquence qui est à réfléchir autrement, à ré-inventer ! » Et nous avons discuté pendant des heures...

Chaque fois qu'il y a une histoire à raconter et qu'il y a une forme différente pour la raconter je trouve cela formidable !

Propos recueillis par Dominique Bloch

Projets VR à découvrir sur le site poissonsvolants.com



© Photo : DR

SUPERVISEUR MUSICAL : MARTHE-HÉLÈNE HÉRAUD

Marthe-Hélène Héraud est superviseur musical, ou music supervisor, si l'on aime l'anglicisme. Ce métier est né aux Etats-Unis il y a plus de quarante ans, dans le cadre de la production des comédies musicales. Je l'ai rencontrée afin qu'elle nous explique en quoi consiste ce métier.

Ce métier sollicite deux types fondamentaux de compétences : administration, création artistique. Il peut être utilisé par toutes les productions audiovisuelles friandes de musiques, originales ou de catalogue, incluant le long métrage, le court métrage, la série télé, la publicité, le jeu vidéo, la réalité virtuelle.

Le superviseur musical utilise la musique existante, ou la fait créer, pour servir la vision du réalisateur, afin de soutenir l'histoire, les personnages, la dramaturgie, bref l'ensemble de la création artistique de l'œuvre. On peut donc considérer qu'il fait partie de la création de l'œuvre. Une tentation de simplicité, voire de facilité, pourrait l'amener à faire du « placement de produits ». Sa crédibilité créatrice en serait très rapidement affaiblie. Il doit être à l'écoute, et disposer d'une culture générale, d'une compétence musicale, d'une capacité à surprendre, dérouter, provoquer, mais aussi s'adapter, afin de rester au service de l'œuvre.

Dans une équipe de production, il peut assurer les missions suivantes :

- Tous les aspects juridiques (clearance de droits notamment). À ce titre, il minimise les risques sur la gestion des droits ;
- Négociation spécifique sur les budgets musique ;
- Sécurité artistique quant au respect de l'histoire et de la vision du film, en maintenant une vigilance spécifique hors du confort des catalogues de musiques connues, ou d'un manque de recherche. Il assure ainsi une cohérence artistique ;
- Libération de temps pour les équipes de production, autant sur les aspects administratifs, juridiques, techniques qu'artistiques liés à la musique.

LA RECHERCHE DES MUSIQUES (LE « SOURCING »)

Début 2018, Christian Hugonnet (Président de la Semaine du Son) m'a invité à participer au 1^{er} jury du concours Quand le son crée l'image. Une musique, composée par Jean-Claude Casadessus, est mise à disposition de réalisateurs, charge à eux de créer le film qui ira avec. Expérience passionnante, qui démontre le rôle et l'importance de la musique (et plus généralement du son) associée à l'image. Faites l'essai sur une musique, essayez d'imaginer l'image et/ou l'histoire qui peut aller avec, et comment ils se soutiennent mutuellement dans la création. Voilà le métier de base

du superviseur musical : savoir trouver la musique qui saura le mieux accompagner la création audiovisuelle. Si ce métier est dans l'organigramme de beaucoup de productions américaines, accompagnateur du sound designer, et apparaît souvent comme poste à part entière au même niveau que les autres métiers de la création (chef opérateur, décorateur), il n'est encore qu'émergent en France.

La musique a souvent autant d'importance que l'image dans la mémoire du public. Repenser à vos propres émotions liées à la musique, de *West side story* à *La la land*, en passant par les jingles des *Tonton flingueurs* ou la théâtralité de *2001, Odyssée de l'espace*. En exemple, je me rappelle une projection d'un film muet organisée la veille pour le lendemain dans une jolie petite ville de province. Pas le temps de trouver un pianiste, alors je récupère tous les disques de piano traînant à la maison, et je compose en direct une bande musicale suivant au moins mal la dramaturgie du film. Nombre de commentaires du public à la sortie portaient sur la musique associée à l'image, et on m'en parle encore dix ans plus tard. Les séances de ciné-concert, qu'ils soient animés par Serge Bromberg ou avec un grand orchestre, ce sont toujours d'immenses moments d'émotion pure.

Le superviseur musical, s'il peut intervenir en amont, peut apporter énormément au film. Il travaille sur l'identification du film (polar, aventure, film de genre, documentaire, etc.). En échangeant avec le scénariste, le réalisateur et/ou le producteur, il va pouvoir s'imprégner de la volonté artistique de l'équipe, et ainsi proposer des œuvres adaptées. Il peut se fondre dans un moule classique, mais il peut surtout proposer des choses déroutantes, a priori incohérentes, mais qui finalement vont donner une force inattendue au film. Il a alors deux options : rechercher dans les catalogues existants (une connaissance approfondie des musiques existantes est alors utile), ou proposer des œuvres de création. Lors de la recherche, il proposera une note d'intention, décrivant l'ensemble des besoins de musiques pour tel ou tel type de scènes, avec plus ou moins de détails artistiques ou techniques. Cette note d'intention servira également de guide aux contrats de licences qui suivront.

LA DIRECTION ARTISTIQUE

C'est probablement la partie la plus passionnante. Organiser la création de musiques qui permettront de soutenir et/ou de révéler les émotions d'un film, c'est être au cœur de la création.

S'il est musicien, cela facilite grandement le dialogue avec les compositeurs, mais aussi avec le réalisateur. Son offre de prestation peut aller de la définition des



besoins jusqu'au mixage final. En tant que directeur artistique et technique de la musique, il s'occupe de la production (studio, artistes, instruments, etc.). Il propose des compositeurs à la production. Il sera le relai entre le compositeur et le réalisateur, assurant les tâches de production s'ils se connaissent déjà, et faisant en plus l'intermédiaire artistique et humain s'ils ne se connaissent pas.

Il ne fermera pas la porte à une musique sous prétexte de mauvaise qualité d'enregistrement ou de création, car cela peut quand même être totalement adapté à la volonté artistique de la production.

LA NÉGOCIATION BUDGÉTAIRE

L'argent, âme damnée de nos sociétés, en est aussi le carburant fondamental. Savoir le gérer et l'optimiser est donc absolument nécessaire. La production peut déléguer au superviseur musical l'ensemble du budget alloué à la musique. Connaissant bien ce monde-là, il connaît les prix pratiqués ou praticables, et est donc plus à même d'assurer des négociations efficaces. Il discute avec les ayants-droits (éditeurs, compositeurs, auteurs), mais aussi avec les prestataires (studios d'enregistrement, musiciens, techniciens). Il va ainsi soulager le réalisateur ou le producteur, habituels acteurs de ces recherches, offrant ainsi des économies de temps et d'argent.

À partir de la note d'intention, des contrats de licence sont rédigés. Ils exposent les clauses autorisant les productions à utiliser les musiques dans telle ou telle situation ou condition. Ces contrats de licence se signent entre la production et les ayants-droits.

LA GESTION ADMINISTRATIVE

Le superviseur doit avoir une bonne connaissance des aspects juridiques du monde musical. Dans une grosse entreprise de communication, il est aisé de disposer d'un directeur artistique et d'un directeur juridique spécialisé dans ces droits. Ce n'est pas toujours le cas dans des sociétés de production plus classiques, notamment en fonction des budgets.

Un des documents de base est la Cue sheet. Elle regroupe la liste des extraits ou des compositions (existantes ou créées). Elle servira de document de référence pour la déclaration à la Sacem sur les droits d'utilisation. Au cas où la production ne souhaiterait pas utiliser les versions originales, mais refaire des enregistrements, elle permettra de gérer les droits de composition et d'enregistrement.

UN MÉTIER SPÉCIALISÉ

On peut faire le distinguo entre culture latine, où tout le monde se mêle un peu de tout faire, avec

parfois des coups de génie, et souvent des gaspillages économiques ou artistiques, et la culture anglo-saxonne, beaucoup plus structurée, où chacun a un rôle, une place, une mission, une spécialisation, avec si possible les compétences qui vont avec. Combien de fois n'avons-nous pas entendu vanter l'organisation des productions américaines, un peu lourde peut-être, mais tellement plus efficace. L'efficacité du Sound Supervisor pour la cohérence des bandes sonores est une évidence. Les réalisateurs craignent souvent que cela bride leur liberté artistique, alors que le plus souvent cela l'enrichit, autant par l'apport d'une expérience spécifique que par le contrôle sur la cohérence et la qualité du résultat final.

Il en est de même pour le superviseur musical. Par des compétences techniques, administratives, juridiques et artistiques, il permet d'ajouter cette efficacité du spécialiste. Les métiers se diversifient, se créent, disparaissent, évoluent. Une chose est évidente : devant la complexité grandissante des possibilités, une seule personne ne peut plus tout faire, et elle doit s'entourer de plus en plus de professionnels compétents dans tous ces domaines spécialisés.

La prochaine fois que vous regarderez un film, analysez la musique, essayez d'imaginer ce que vous auriez proposé, en remettant en perspective tout le film, avec ses nécessités de cohérence, mais aussi d'originalité, de créativité. Alors vous penserez probablement que c'est là un vrai métier de spécialiste, et que si l'on peut parfois faire illusion sur une scène d'un film, on ne le peut sur tout le film.

Alain Besse

MARTHE-HÉLÈNE HÉRAUD

Marthe-Hélène, émulsion explosive d'origines corses et grecques, a pratiqué à haut niveau le violoncelle au Conservatoire d'Ajaccio (diplôme CFEM), ce qui lui a donné le goût de l'exigence et l'amour de la musique. Mais même passionnée de musique, il faut bien vivre. Elle obtient donc une maîtrise de commerce, complétée de quatre langues parlées (français, anglais, espagnol et grec). Elle acquiert une forte expérience de négociation et de traitement juridique chez Louis Vuitton à Singapour.

De retour en France, elle reprend le violoncelle et la musique, son vrai domaine, et devient artiste-interprète en orchestre, mais également compositrice en chanson française. Elle est amenée à écrire des contes musicaux, mais aussi à coordonner des projets artistiques.

Elle part ensuite à Philadelphie, où elle continue la composition et assure des cours de musique auprès de la collectivité francophone. Elle devient éditrice associée pour de la musique. Comme 80% du CA se fait avec de la musique à l'image, elle entre en relation avec le monde du cinéma et de la publicité aux USA. C'est ainsi qu'elle découvre le métier de Music supervisor, et s'y intéresse, préférant participer à la création des histoires, plutôt que de simplement vendre un catalogue de titres.

De retour en France, elle se lance et démarre cette activité dans notre beau pays. Son contact : www.marthelene.fr

FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM DE LA ROCHELLE

Une relève réussie au Festival de la Rochelle

Sophie Mirouze et Arnaud Dumatin se sont désormais attelés à la belle tâche de Délégués généraux du Festival International du Film de La Rochelle. Prune Engler et Sylvie Mas ont passé le flambeau tout en étant présentes dans les choix artistiques. En 2018, pour la 46^e édition, le festival a fait son deuxième meilleur score de fréquentation depuis sa création en 1973.

L'esprit de ce festival ne doit pas changer. Des rétrospectives, des hommages et des focus sur des cinématographies émergentes ou se renouvelant. Dans Ici et Ailleurs, il s'agit toujours de rassembler un monde fragmenté et souffrant, à travers fictions et documentaires, dénonçant encore cette année des situations intolérables (des films venus du Québec au Kazakhstan en passant par le Brésil, le Paraguay, la Lituanie, l'Afrique du Sud, l'Égypte, la Syrie, l'Islande et la Russie...). Des avant-premières passées préalablement par les sélections des festivals de Berlin ou de Cannes. Mentionnons également l'effort constant, hors de la période du festival comme pendant celui, vers les jeunes publics, l'ouverture vers l'éducation audiovisuelle en Charente maritime.

Barre et gouvernail maintiennent le cap initial : chaque film est projeté trois fois, sauf les avant-premières. Ici, pas de favoritisme, pas de passe-droit, chacun prend sa place dans la queue, les accrédités professionnels comme le public à cinquante pour cent rochelais. Au cours des dix jours, pas de prix décerné, pas de compétition ! Un seul invité VIP : le CINÉMA, dans sa diversité protéiforme, son passé sonore comme

muet, sa contemporanéité fictionnelle comme documentaire ! Un festival résolument cinéphilique où les festivaliers discutent des films vus ou à recommander de voir avant d'entrer dans les salles !

Cette année, deux rétrospectives : l'une consacrée à Ingmar Bergman (20 longs métrages restaurés et projetés à la Cinémathèque à Paris dès le 19 septembre), et l'autre à Robert Bresson.

Trois hommages. L'un à Philippe Faucon, cinéaste lucide et généreux qui trace un même sillon interrogatif tou-

jours en avance d'un film sur la réalité sociologique. J'attendrai la sortie salle d'Amin, son dernier film. Le deuxième au Finlandais Aki Kaurismäki qui, fuyant tout traitement réaliste, a brossé des portraits à l'humanité décalée mais qui sait réellement nous parler, nous faire sourire et nous émouvoir avec des personnages hauts en couleurs dans des situations dérisoires et parfois loufoques mais toujours ironiques.

Enfin, un hommage à Lucrecia Martel, cette réalisatrice à la production relativement rare, qui décrit une argentine urbaine familiale à la façon d'une entomologiste avec un art du cadre décadré pour montrer le chaos des relations et des situations. Ainsi fut projeté son dernier long-métrage, *Zama*, un film en costumes qui sortira en France. Il m'a rappelé l'esprit du *Désert des tartares*, puisque le film relate et fait ressentir l'attente d'une lettre du roi nommant un corregidor à Buenos Aires alors qu'il est en garnison dans des terres colonisées et éloignées, au 18^e siècle.

Le focus sur les films bulgares ne m'a pas vraiment convaincu. Les œuvres présentées empruntaient généralement au documentaire dans leur trame fictionnelle et ne tenait pas à mes yeux toujours la cohérence du propos. Peut-être cela est-il dû à l'état politique du pays et également au faible développement de son industrie cinématographique.

Les enfants ravis ont pu voir les créatures animées de Nick Park. L'animation ne fut pas oubliée avec le canadien Theodore Ushev qui présentait également *Vaysha l'aveugle*, son premier film en réalité virtuelle. Le cinéma muet fit la part belle aux actrices « Dames du temps du muet » et ce fut un régal complété par d'autres muets dont un Lubitsch fort réussi ...

MES COUPS DE CŒUR

Mon premier coup de cœur est venu dès mon arrivée le dimanche, en assistant à la leçon de musique de Béatrice Thiriet, animée par Stéphane Lerouge. Cette compositrice est désormais la musicienne attitrée de Pascale Ferran et de Dominique Cabrera. Sa conception de la musique de film me convient totalement. Sa rencontre première sur *Petits arrangements avec les morts* a été fondatrice, comme elle l'a expliqué, mais cette rencontre n'est pas le fruit d'un hasard. À la demande de Pascale Ferran correspondait l'attente de Béatrice Thiriet :

« Elle m'a dit : ce que je préfère dans la musique c'est



quand ça commence, quand ça rentre à un moment et quand ça repart. En fait je veux mettre des toutes petites taches de musique, des taches microscopiques, ça peut aller de 6 secondes à 20 secondes. J'espère que cela vous va car je n'imagine pas de travailler autrement.

Et ma réponse instantanée fut chantée : Ta Ta Taaa, Ta Ta Taaa, complété d'un ça fait 8 secondes ! Et le dialogue s'est établi sur cette acceptation totalement partagée. »

Elle rendit hommage aussi à Antoine Duhamel, ainsi qu'à Maurice Jaubert qui sut, avant tout autre, sur *L'Atalante* de Jean Vigo, trouver les points d'entrée et de sorties, cette musique naissant dans la cadence du ronflement du moteur de la péniche.

Elle insista sur son amour de la matière sonore : « J'ai le goût au cinéma du son, le son de la vraie vie. On fabrique cette bande son et on compose en pensant au mélange musique et sons : il y a alors un vrai travail d'osmose, on se coule dans le mélange puis ont ressort vers le son concret de la vie. »

Pour elle la musique au cinéma ne peut être, ne doit pas être illustrative : « Récemment, à Bologne, j'accompagnais un film muet où il y avait une scène de bal. Les trois personnages principaux dansaient. Quelqu'un après m'a dit : mais vous n'avez pas accompagné avec une musique de valse, pourquoi ? Ce que je recherche, c'est de raconter une histoire, celle qui se noue entre les personnages, pas le pléonasm musical d'une mélodie de valse, fût-elle subtile. Les pas, non, les émois intérieurs des personnages, oui ...

... J'ai un avis sur la musique : la musique est très complexe dans l'écriture mais dans le ressenti, c'est un art innocent ! Comme Jean-Luc Godard, je pense que le cinéma est un art populaire à l'instar de la musique. Lors de mes études au conservatoire, j'ai appris et vénéré des maîtres, mais j'ai vite ressenti que cette attitude était élitiste sans d'ailleurs être condamnable, mais en vivant avec les gens dans la rue, force fût de constater qu'ils n'éprouvaient que rarement de l'émotion pour ces maîtres.

Actuellement, quand j'écris de la musique au cinéma, des milliers de gens l'écoute, sans savoir que c'est moi qui l'ai composée, et quand j'écris un opéra tout le monde sait qu'il est de moi mais presque personne ne l'écoute ! ».

Dominique Cabrera fit appel à elle pour sa première fiction, *De l'autre côté de la mer*. Et ce fût là encore une rencontre qui ne devait rien au hasard, comme elles en témoignèrent toutes deux au cours de cette leçon de musique.

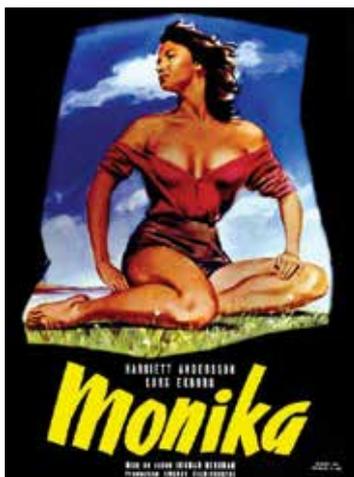
Elles avaient sans l'avoir su à l'avance l'Algérie en

partage, et ce qui frappa très vite Béatrice, ce fût la bienveillance accueillante de Dominique Cabrera. Au quatuor de *Petits arrangements* succéda sur ce film une diversité de timbres et de couleurs : trompette au quart de ton et bouzouki.

Pour Béatrice Thiriet, chaque film est une occasion pour installer un échange fructueux fondé sur la confiance avec le réalisateur. Il s'agit d'être force de proposition pour inspirer le réalisateur, lui insuffler de l'anima et en recevoir en retour, un bien bel objectif !

MON DEUXIÈME COUP DE CŒUR

Monika, un des films d'Ingmar Bergman que je n'avais jamais vu. Il fut tourné en 1951, et en le découvrant je peux dire que c'est un film précurseur de *Et dieu Créa la femme* et aussi de l'esprit de la Nouvelle vague. C'est avant tout le portrait d'une rebelle, d'une sauvageonne qui ne tiendra jamais compte des normes d'une société. Dans un quartier populaire de Stockholm, un jeune courrier s'éprend d'une petite vendeuse au caractère bien trempé. Ils s'enfuient sur une île déserte pour vivre un amour qu'ils croient éternel. Mais à la fin de l'été, l'argent manque. Et le retour à la vie ordinaire est douloureux, sauf pour Monika. Pour ses débuts, Harriet Andersson impose le personnage avec vigueur et grâce.



Bergman décrit parfaitement le monde du travail et les convenances de l'époque, puis l'aspiration de liberté des deux héros. Le film ne semble pas avoir vieilli d'un

iota. J'en veux pour preuve que le lendemain matin, je voyais *Corniche Kennedy*, le dernier film de Dominique Cabrera. Je prenais un grand plaisir à voir le portrait que proposait la réalisatrice de trois jeunes d'aujourd'hui. La croisant, je lui dis qu'il me semblait qu'il y avait un lien à 70 ans de distance avec *Monika*. Avec un sourire reconnaissant, elle me précisa que pendant la préparation de *Corniche Kennedy*, elle avait montré *Monika* à son équipe et à ses acteurs !

J'ai eu d'autres coup de cœurs, mais la place manque, citons quand même : *Ariel* de Aki Kaurismäki, *En liberté* de Pierre Salvadori et puis mon engouement pour *Une affaire de famille* du japonais Hirokazu Kore-eda.

Ce film m'a convaincu de la subtile et profonde humanité de ce réalisateur. Je laisse à d'autres le soin de savoir si, au regard des autres films de la sélection officielle, *Une affaire de Famille* méritait la palme 2018 !

Dominique Bloch

UN CONGRÈS DE TRANSITION

CinéEurope est le congrès européen des exploitants de salles de cinéma. Equivalent européen du Cinemacon de Las Vegas, il permet à tous les acteurs de l'exploitation cinématographique de se parler de toutes les évolutions et problématiques des salles de cinéma.

Comme pour la plupart des salons, trois types d'événements : des conférences professionnelles, payantes, traitant pour la plupart des aspects politiques et économiques ; des conférences gratuites, très courtes (30 minutes), sur des sujets techniques ou de perspectives, dans lesquelles on n'apprend pas grand-chose, mais qui ont le mérite de lancer des débats parfois passionnés qui se poursuivent dans les allées ; une exposition de matériel.

L'AMBIANCE

Indubitablement, 2018 est une année de stabilisation. Toutes les innovations des années précédentes sont en phase de « digestion » : projection laser, écrans Led, HDR, systèmes de supervision globale, automatisation des cinémas, concentration des services, offres alternatives (eGames, VR).

LES PROJECTEURS

Le combat semble être gagné pour le laser. Du moins lors si l'on regarde les stands des fabricants : il n'y a presque plus que cela. Les offres se multiplient, alors que les gammes xénon ne se renouvellent quasiment plus. Le renouvellement naturel des machines assurera dans les dix ans la transition. Point intéressant, les projecteurs proposent des contrastes natifs plus élevés, entre 5 000 :1 et 10 000 :1 selon les fabricants. La transition « naturelle » vers le HDR, sans traitement spécifique des images autre qu'un étalonnage adapté, est en marche.

Les salles d'étalonnage en laser apparaissent un peu partout. Mais le combat est-il vraiment gagné ? Le coût est élevé, l'économie n'est plus aussi évidente, et certains qui ont déjà travaillé avec les images issues de cette technologie (sur des durées de visionnage largement supérieures à une simple séance) s'interroge sur



la fatigue visuelle et les artefacts issues de la lumière générée. Affaire à suivre, nous y reviendrons prochainement.

De plus, le laser ne sera « peut-être » qu'une transition de plus vers autre chose. 2017 avait vu naître un enthousiasme fort autour des écrans Led de Samsung et Sony. 2018 calme le jeu. Seize cinémas sont équipés dans le monde en Samsung, dont quelques-uns en Europe (Zurich, bientôt Vienne et Stuttgart). Pas d'écran en démonstration cette année, et relativement peu de communication (stand Samsung très minimaliste). Il n'est pas si certain que ce soit une solution idéale. Le poids, les largeurs fixes, la consommation, la maintenance sont des éléments qui restent à détailler. Sans parler du son : lors d'une conférence, le représentant Samsung (nous ne le nommerons pas par charité) a quand même dit, espérons en boutade, que l'image est tellement enveloppante que le spectateur ne se rendra plus compte que le son n'est plus localisé !!! Plus sérieusement, le doute s'installe un peu, et les annonces en catimini des écrans Oled à venir apparaissent beaucoup plus motivantes. Autre affaire à suivre.

Le HDR devient naturel dans l'esprit des gens. Normal, les projecteurs y parviennent seuls. Tout n'est pas encore fait, notamment la normalisation, mais des tendances se dégagent. Mais entre laser et HDR, il y aura des questions sur les types de DCP : compatibles, ou non ? Là, rien n'est acquis dans les échanges entendus.

Les écrans Oled ? Il n'y en avait pas en démonstration. Sur le stand Samsung : deux tables, quatre chaises et quelques prospectus, sans plus, mais ils annoncent vouloir répondre à toutes les demandes, cinéma et hors cinéma. Dans le discours, notamment lors des conférences, le matériel est annoncé quasi prêt techniquement, DCI compliant, mais les coûts restent très élevés, et quasi bloquant. Les DCP standard peuvent être diffusés, mais pour vraiment profiter des avantages, il est mieux de refaire un DCP.

Stand DK Audio. ▲

Le cycle du e-gaming. ▼



© Photos : DR



L'ENVIRONNEMENT DE LA SALLE LES PRESTATIONS ALTERNATIVES

Les systèmes de supervision des salles sont de plus en plus complets. GDC, dans sa plaquette, parle même de cinéma fonctionnant sans humain. Tout est dit, non ? Ces systèmes très performants, vont de la programmation à la vente, en passant par la signalisation, la projection, la fabrication des play list, et toutes les statistiques imaginables. Comme nous l'évoquions avec un très bon ami tenant stand, les dix années qui viennent de passer ont « tué » une façon de présenter le cinéma qui nous faisait rêver, pour la remplacer par de la gestion. Un sourire dans cette grisaille économico-technocratique : un conférencier, parlant de la salle de cinéma de demain, a fortement insisté sur la nécessité de mieux accueillir le public, et de personnaliser les accueils. Et heureusement, les films continuent de faire rêver.

Les prestations alternatives, comme nous disions il y a quinze ans. La VR est restée discrète, présente chez Eclair, Cinionic (joint-venture Barco-GDC), mais les raz de marée 2017 se sont quelque peu taris. Par contre, l'eGames fait une entrée en force, avec de vrais arguments. Un des points forts de cette entrée est que la demande ne vient pas des salles, mais des eGameurs. Ils commencent à ressentir le besoin de sortir de l'intimité de leurs salons, de grandes compétitions voient le jour, un public est en demande, et la salle de cinéma, avec ses équipements, ses dimensions et ses caractéristiques, est parfaitement adaptée à la popularisation de cette activité comme un show sportif de haut niveau qualitatif. Contrairement à la 3D ou à la VR, il y a là une vraie économie, avec des sponsors à très fort potentiel, donc une rentabilité potentiellement élevée.

LES FOURNISSEURS

Les fournisseurs de projecteurs ont proposé leurs dernières gammes. Chez Christie (qui fabrique ses propres diodes sous le label RealLaser™) la gamme couvre désormais toutes les tailles d'écran, avec les nouveaux 4325 (4k RGB à 40 000 lumens pour un contraste de 6000 :1), ou le 2315 (2K RGB, 25 000 lumens).

Chez Nec, avec une forte gamme phosphore, mais aussi RGB, avec notamment le Nec 3540LS-2, qui dispose d'une tête RGB, mais avec les diodes lasers à l'extérieur. Le modèle 3541-L est également un projecteur 4K laser, mais type phosphore avec seulement des diodes bleues et rouge, afin de réduire le coût, la diode verte étant la plus coûteuse à fabriquer. Il propose également un projecteur mobile.

Chez Barco, les références 13 et 18 sont montrées en salles de démo. Ces machines sont assez grosses.

L'Escape (trois écrans) est abandonné.

Des différentes démonstrations proposées, il ressort une chose rassurante : au-delà des quelques différences de spécialistes que l'on peut constater entre les machines, il apparaît une chose fondamentale, c'est que l'avantage du cinéma sur la télévision, c'est la dimension. Le cinéma n'a pas besoin de comparer ses mérites qualitatifs, comme le font quelques « marketteurs » par rapport à ceux de la télé, ses qualités propres alliées aux dimensions « spectacles » qu'il propose lui donne encore de nombreuses longueurs d'avance. Aujourd'hui, les salles disposent vraiment de quoi faire de très belles projections. Place aux films !

Dolby présentait essentiellement sa gamme d'enceintes acoustiques SLS, avec notamment une enceinte acoustique de forme oblongue, pour les ambiances de plafond de l'Atmos.

DKAudio et François Decrûck était également pré-



◀ Le xénon toujours utile (stand Ushio).

sent, pour la première fois, afin de présenter à l'international l'ensemble de sa gamme d'enceintes acoustiques.

Dans les choses plus ésotériques, il y avait Flexsound, qui récupère le son du film, pour faire vibrer des plaques fixées dans le dossier ... ou cette salle en ¼ de sphère de 3,50 m de diamètre, destinée à la VR en famille (Cinionic), les fauteuils avec dossiers inclinables Dynamic Confort System, mais encore le projecteur tout en 1 (image, IMB et son complet) annoncé prochainement.

Ah oui, on ne parle plus de « Cinema experience », terminologie que j'ai naguère stigmatisée. On parle désormais de « Theatrical experience » ! O tempora O mores ! Et on trouve désormais des bonbons végan ...

Alain Besse

LA TERRE QUI MEURT, DE JEAN VALLÉE (1936) RESTAURATION PAR LES ARCHIVES DU FILM

Un autre film, un autre prestataire, pour nous parler de la renaissance des œuvres du passé. C'est aujourd'hui Daniel Borenstein, Chef de service du laboratoire de restauration aux Archives du Films de Bois d'Arcy, qui nous parle de la restauration du film *La Terre qui meurt*, film de 1936 réalisé par Jean Vallée.

Il s'agit du plus ancien film français dont on ait des éléments en couleur, le tout premier, *Jeunes filles à marier* n'existant plus. Le procédé couleur utilisé est le Francita. C'est Bertrand Tavernier qui a suggéré cette restauration, car il souhaite l'inclure dans le second opus de son *Voyage* dans le cinéma français.

LES ÉLÉMENTS RÉCUPÉRÉS

Les éléments nitrate sont disponibles dans les stocks des archives. Comme d'habitude, les débuts et fins de bobines sont manquants, notamment parce que les bobines ont été réamorçées avec du tri-acétate, impliquant des réactions chimiques aux jonctions, et donc des pertes de pictogrammes. Les réamorçages avec du polyester ne posent plus ce type de problème.

LE PROCÉDÉ COULEUR

Il s'agit donc du procédé Francita, dont Daniel Borenstein avait fait une présentation lors des journées Toute la mémoire du monde, en mars 2018 à la Cinémathèque.

Ce procédé a été breveté en 1933 par la société Francita – Société des films en couleurs naturelles (brevet n°771 646 publié le 13 octobre 1934). Développé par Maurice Velle, il est basé sur une séparation tri chromique enregistrée sur pellicule noir et blanc. En projection, la reconstitution des couleurs se fait par synthèse additive. Un miroir semi-réfléchissant sépare deux faisceaux issus de l'objectif de prise de vue. Ces deux faisceaux traversent deux filtres (un bleu et un rouge) qui sont chacun enregistrés sur deux parties distinctes de la pellicule via un obturateur à zones. Le bleu, issu du faisceau original, est enregistré juste après, toujours au de l'obturateur à zone. Il existe une variante qui décompose un des deux premiers faisceaux pour en extraire le bleu. Deux films français ont été produits selon ce procédé.

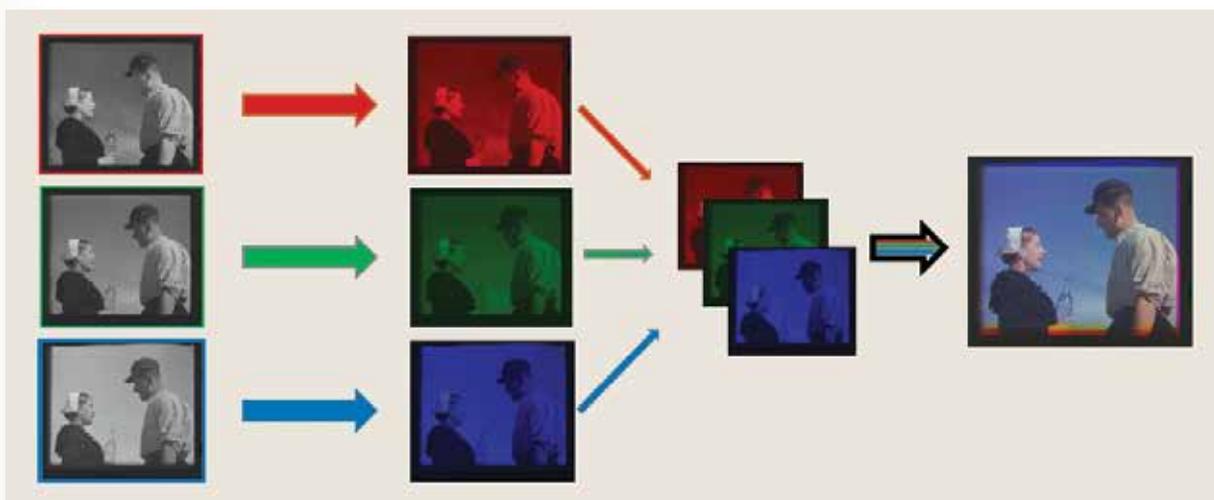
Concernant le bleu, il a une dynamique faible (sensibilité du négatif, sources d'éclairage des plateaux avec peu de bleu à l'époque). Ce sont donc principalement le rouge et le vert qui déterminent les couleurs finales.

Ce brevet a été vendu ensuite aux anglais, et est devenu le Realita. Quinze salles ont été équipées et ont projeté les quelques films utilisant ce procédé.

LA RESTAURATION

Comme on ne dispose de quasiment rien (projecteurs, types de filtres, caméra), un problème éthique se pose à la restauration : sur quelles bases se référencer pour essayer d'être le plus fiable possible ?

Traitement ►
des couleurs.



Pour être fidèle, il faudrait tout reconstituer, ou au moins le dispositif de projection.

L'image a été scannée, avec l'espace couleur rec 709. Les trois images récupérées (rouge, vert et bleu) sont recomposées et superposées à l'étalonnage. Le laboratoire disposait d'une copie avec couleurs reconstituées, datant des années 40, sans que l'on n'ait aucune information sur la validité des couleurs de cette copie. Plus qu'une référence de couleur, elle a surtout permis de reconstituer les images des débuts et fins de bobines. À l'étalonnage, l'opérateur s'est surtout attaché à un blanc qui semble crédible, en prenant des objets dans l'image, comme des coiffes de coton, ou des sources de lumière dont on connaît la température de couleur d'origine.

est intéressant, lorsqu'il sera tout à fait au point, lorsque les rouges ne domineront plus, au point d'imposer sur les visages un eczéma peu photogénique (Le matin du 25 avril 1936 », ou encore « Les plus belles photos ont l'air de chromos, des rouges et des verts à vous lever le cœur ! La Croix du 10 mai 1936 ».

Il apparaît clairement que grâce aux possibilités de la restauration numérique, les descendants de Jean Vallée ont pu voir et admirer dans une belle reconstruction ce qu'avait voulu montrer leur aïeul. Déontologiquement, c'est là le problème : on a reconstruit quelque chose de techniquement beaucoup mieux que ce qui était visible à l'époque.

Alain Besse

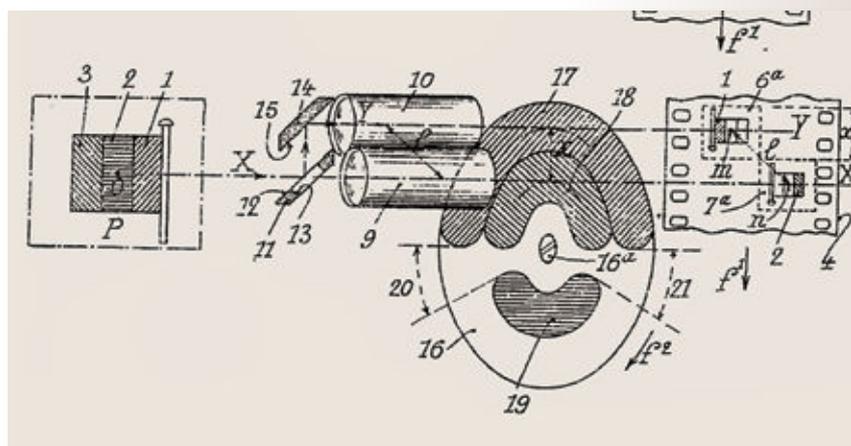


◀ La pellicule.
▼ Procédé Francita.

À la restauration, on a ainsi pu constater que ce procédé permettait de vraies belles couleurs, en passant au travers du traitement informatique. Nous n'avons que peu de témoignages de ce que cela pouvait donner à l'époque, autant avec l'imprécision des traitements photochimiques que des procédés de superposition des images en projection. L'alignement mécanique des optiques ne devaient pas être très fiable.

Le procédé a été exploité en France par la société Opticolor en 1936.

Dans la presse de 1936, on trouve quelques observations assez claires : « Pourtant, ce procédé



MODERNISME OU MODERNITÉ

Quasi quotidiennement, les médias nous abreuvent des dernières propositions de l'intelligence artificielle. Il faut vivre avec son temps, disent certains. Ce qui est avéré, c'est que le monde qui a été mis en place à la fin de la seconde guerre mondiale, avec par exemple la sécurité sociale, la SNCF appartient au passé. Il a fait ses preuves, mais aussi son temps. Nous autres plus ou moins anciens, qui avons rêvé dans les années 70 d'une époque bénie où la technologie servirait l'humanité, sommes aujourd'hui souvent enthousiastes, mais surtout dubitatifs quant aux conséquences humaines, techniques, artistiques, qualitatives que cela a. Tout comme ce monde de

1945 avait été une vraie rupture avec celui d'avant-guerre, il y a aujourd'hui une nouvelle rupture qui se produit, à une vitesse foudroyante. Dans l'éditorial de cette Lettre, Pierre-William Glenn évoque ses quinze années de présidence de la CST. Il y a quinze ans, le smartphone n'existait pas, Facebook non plus...

Rien que dans le mois qui vient de passer, on nous annonce des outils d'automatisation de l'adaptation et du doublage, mais aussi du bruitage. Le montage, c'était il y a quelques mois. Mais ce sont aussi les trains, les voitures, desquels on fait sortir l'humain. Il nous est dit que c'est pour l'amélioration du service, ou de la fluidité de la prestation. L'homme est-il donc un si grand handicap qu'il faille le remplacer partout ? Il est des tâches répétitives, dangereuses ou fastidieuses qu'il a été utile de remplacer par la machine. Les chaînes de montage automobile en sont un exemple. Mais cela ne s'est pas fait sans drames sociaux. Faut-il aussi provoquer ces drames sociaux dans le monde de la création ? Devons-nous tous devenir de simples gestionnaires de fichiers, ou aurons-nous un rôle à jouer ?

Ma question fondamentale

est : de quoi l'humanité dans son ensemble, et l'être humain dans son individualité, ont-ils vraiment besoin pour vivre, s'épanouir, avancer ? Les excès de *l'Aile ou la Cuisse* sont à nos portes, et peut-être est-ce 1984 ou 2001 qui nous sont promis. Chacune de ces histoires se terminent avec le rappel du besoin de conserver le rôle de l'Homme, de chacun de nous, pour continuer à exister. Soyons optimistes et vigilants.

Pour mémoire, je vous propose ci-dessous l'éditorial publié dans *La Lettre CST* n° 3 de décembre 1982, rédigé par Michel Fano, alors Président de la CST. Je le trouve d'une modernité incroyable.

Éditorial

Modernisme (!) ou Modernité ?

Au siècle dernier, lors d'une inauguration ferroviaire, un personnage officiel apparemment hostile à toute forme de progrès, déclarait, avec le plus grand sérieux, que l'œil du voyageur habitué au défilement lent du paysage — celui de la diligence — ne pourrait s'accommoder de changements d'images aussi rapides, qui ne manqueraient pas d'occasionner de graves troubles mentaux !

Aujourd'hui, à l'inverse, le goût de certains pour l'hypersophistication les entraîne parfois bien au-delà de leurs besoins instrumentaux réels.

A l'heure où s'instaure une réflexion sérieuse et féconde sur les mutations qui vont influencer sur nos outils et donc agir sur notre manière de travailler, il convient de recentrer le débat.

Les performances d'un nouvel outil s'évaluent à trois niveaux : celui de la qualité, en premier lieu, celui de l'aisance offerte à l'instrumentiste (qui déléguant le fastidieux, donne davantage au créatif), celui enfin, des voies nouvelles ouvertes à l'imagination.

Il s'agit bien d'élaborer de véritables « lutheries » nouvelles et non de se contenter de « gadgets » coûteux et inutiles.

Alors et seulement dans cette perspective, l'effort d'adaptation demandé à ceux qui utiliseront ces nouveaux matériels, prendra un sens exaltant, celui de l'épanouissement de leur talent et de leur joie de créer.

On peut observer que le stylographe, incontestablement plus commode que la plume d'oie, n'en a pas pour autant bouleversé **le fonctionnement** de la pensée, lors même que la technologie du « double échappement » inventé par le facteur de piano Erard en plein XIX^e siècle a déterminé l'éclosion d'une nouvelle littérature pianistique.

L'essentiel n'est-il pas maintenant que la **pensée** se renouvelle, qui saura se saisir, instinctivement, des moyens les plus aptes à son expression ?

Le Président
Michel FANO

EDMOND RICHARD, CHEF OPÉRATEUR DE CINÉMA (1927 - 2018)

Le souvenir que nous a laissé Edmond Richard à la CST est celui d'un homme élégant avec un savoir-vivre à l'ancienne, un peu britannique, droit, exigeant, mais aussi à l'écoute, partageant son expérience.

Membre éminent de la Commission Prises de vues, il a travaillé avec André Coutant, Christian Matras,

Claude Léon. Il a participé et organisé de nombreuses réunions ou présentations à la CST, à des essais techniques de matériel, des démonstrations. Il a été l'un des leaders des études sur les évolutions des systèmes d'éclairage en tournage, pour le remplacement des arcs à charbon par des sources lumineuses en enceintes étanches (futures HMI), ou par des éclairages à brûleurs xénon. Il a également été créateur d'une gamme de maquillage Visiora. Il avait proposé une solution de tournage 35 mm sur deux perforations, le super-split.

Lors de l'avant-première du film *La course du lièvre au travers des champs*, il constate un défaut d'amputation des images ; Il prend aussitôt son pied à coulisse pour aller vérifier toutes les fenêtres de projections des salles d'avant-premières des Champs Elysées. Il était connu pour arriver très tôt chez Eclair, vers six heures du matin, pour surveiller le développement de ses rushes.

Fidèle de Robert Hossein, il nous a fait intervenir sur plusieurs de ses productions (*Les Misérables* au Palais des Congrès, *Jésus* était son nom au Palais des Sports).

Figure éminente de la CST de 1964 à la fin des années 90, c'était un homme engagé et d'une haute exigence sur la qualité. Tous ceux qui l'ont rencontré se rappellent inmanquablement de lui, signe d'une personnalité différente, attachante, forte.

Il nous a quittés en juin dernier.

Merci à Michel Baptiste et Jean-Noël Ferragut pour leurs souvenirs.



© Photos : DR



RENCONTRES DE LA CST ASSEMBLÉE GÉNÉRALE

11 OCTOBRE 2018 – 10 H (OUVERTURE DES PORTES)
CINÉMA GAUMONT PARNASSE
3, RUE D'ODESSA – 75014 PARIS
MÉTRO MONTPARNASSE BIENVENUE OU GAITÉ

RENCONTRES DE LA CST 2018 : LA CONSERVATION NUMÉRIQUE DES ŒUVRES CINÉMATOGRAPHIQUES

Dans le contexte de la mise en place effective de la recommandation technique CST-RT043, venant notamment en support des nouvelles obligations d'exploitation suivie des œuvres, cette journée de présentation s'organisera autour de plusieurs présentations :

Hans-Nikolas Locher (CST) rappellera les principaux objectifs de cette recommandation.

Éric Chérioux (CST) présentera un état de l'art des méthodes de conservation disponibles techniquement aujourd'hui.

Le CNC rappellera l'ensemble de la politique du suivi des œuvres.

Les prestataires actifs en France proposant de manière effective des solutions de conservation numérique des œuvres cinématographiques dans le cadre de cette recommandation viendront présenter leurs solutions et leurs savoir-faire lors de conférences individuelles.

Cette journée de rencontres est organisée en partenariat avec la Ficam.

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE EXTRAORDINAIRE : MODIFICATION DES STATUTS DE LA CST

Sur proposition du conseil d'administration de la CST, les propositions ci-après de modifications des statuts de l'association seront présentées et soumises au vote des adhérents.

Modification proposée de l'article 12 des Statuts, 2^e paragraphe : Ajout de la phrase « le nombre de mandats consécutifs du Président est limité à deux (2 x 3 ans) ».

Nouvel article 16 proposé : Le Conseil d'Administration de la C.S.T. aura la possibilité de nommer, à un vote à la majorité des 3/5, un ou plusieurs présidents d'honneur choisi(s) parmi les anciens présidents de la C.S.T. Le(s) président(s) d'honneur auront la mission de renforcer le Conseil d'Administration – en qualité consultative – si celui-ci en exprime le besoin. Par son caractère honorifique, ce poste ne donnera lieu à aucune prérogative ni avantage particulier.

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE ORDINAIRE

L'assemblée générale ordinaire suivra l'AGE. Il est rappelé que cette assemblée est électorale. Vous trouverez dans cette Lettre la liste des candidats au conseil d'administration de l'association. Les modalités et conditions d'organisation de l'assemblée générale et des votes sont disponibles sur le site de la CST (www.cst.fr).

NOS PARTENAIRES

CHRISTIE

www.christiedigital.com



www.h-t-solutions.com



HARKNESS SCREENS™

www.harkness-screens.com



www.transpalux.com



PANALUX
lumière • innovation • service

www.panavision.fr



www.cinedigitalservice.com



www.polyson.fr



www.cinemeccanica.fr



www.dolby.com



www.2avi.fr



www.dkaudio.fr

MARQUISE
TECHNOLOGIES

www.marquise-tech.com