

CST

COMMISSION SUPÉRIEURE TECHNIQUE DE LIMAGE ET DU SON

La Lettre

JANVIER 2019

N° 170

- **NOUVEAU PRÉSIDENT,
NOUVEAU CA**
- **PITS 2019**
Dossier Salon des tournages
- **TECHNIQUES**
L'Onyx de Samsung, SVOD...
- **PORTRAITS**
Pierre-William Glenn
Hélène Louvart



La CST est la première association de techniciens du cinéma et de l'audiovisuel française. Née en 1944, elle défend le travail collectif et promeut l'excellence technique pour permettre l'aboutissement de la vision de l'équipe artistique. La CST respecte cette vision et en garantit la traduction sur l'écran pour l'ensemble des spectateurs. Aujourd'hui, plus de 600 personnes sont membres de la CST.

Les actions de la CST se traduisent par l'organisation de groupes de travail pour définir les bonnes pratiques professionnelles qui deviendront des recommandations techniques, parfois même adoptées en normes et standards. La CST accompagne également les salles de cinéma qui souhaitent proposer une expérience optimale à leurs spectateurs. À ce titre, elle assure la Direction technique de plusieurs festivals, dont le Festival International du film de Cannes.

Enfin, la CST est la maison des associations de cinéma avec aujourd'hui 18 associations membres.

La CST est une organisation principalement financée par le CNC.

Cette Lettre, préparée par l'équipe de la CST, est également la votre ! Vos contributions sont les bienvenues à l'adresse redaction@cst.fr

CST

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

LA LETTRE N° 170

Directeur de la publication :
Baptiste Heynemann

Rédacteur en chef : Alain Besse

Secrétaire de rédaction :
Myriam Guedjali

Remerciements aux contributeurs :

Alain Besse, Dominique Bloch,
Cynthia Calvi, Éric Chérioux, Alain
Coiffier, Angelo Cosimano, Gérald
Duchaussoy, Pierre-William Glenn,
Jean-Baptiste Hennion, André
Labbouz, Pascal Lechevallier, Marine
Leclaire, Hélène Louvart, Jean-Michel
Martin, Samuel Prat, Franck Priot,
Nicolas Trabaud

Maquette : Fabienne Bisanti
fabiennebis.wix.com/graphisme

Relecture : Christian Bisanti
Impression : numeric@corlet.fr

Dépôt légal janvier 2019

© Photo de couverture :
Mélanie Gribinski / Ghosts City

SOMMAIRE

4 VIE ASSOCIATIVE

Assemblée générale / Carte de vœux

6 TECHNIQUE

Au conservatoire des techniques : perception et nouvelles technologies / Normalisation / Accessibilité / Écrans émissifs / Diffusion SVOD

16 ÉVÉNEMENTS

Salon des tournages : PITS 2019 / Conservation numérique / Produire Ecoprod / Tournage chinois en France

Cannes Classic / Fête du court-métrage 2019

31 PORTRAIT

Rencontres : Pierre-William Glenn
French Cinema in America

35 LE NUMÉRIQUE : TOUS EN SCÈNE !

Hélène Louvart

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

Finesse ou gros traits, à vous de choisir !

40 HISTOIRE

Déontologie et restauration

NOS PARTENAIRES



PANALUX
lumière • innovation • service



CINÉ.DIGITAL.SERVICE



HARKNESS SCREENS™

Ce début d'année verra aboutir un de nos plus précieux combats, celui de l'obligation de la conservation numérique des œuvres cinématographiques, désormais liée à la procédure d'agrément. Nous en éprouvons une grande satisfaction car c'est le fruit d'un long travail collaboratif qui a su réunir autour des propositions de la CST, toutes les grandes familles de notre secteur professionnel.

Lors de nos **Rencontres d'Octobre**, nous avons su vous montrer que les solutions étaient bien là et qu'il y avait diversité et richesse de propositions.

Il nous restera malheureusement à réfléchir à la cohérence économique liée au stockage à très long terme, au-delà des dix ans de l'obligation faite quant à l'exploitation suivie des œuvres. Croyez bien que la CST maintiendra sa mobilisation et son engagement et pour cela nous aurons inévitablement besoin de la participation de Tous.

Nous avons terminé l'année sous le signe... de la fécondité : l'élection d'un nouveau – et très riche – conseil d'administration que j'ai le grand honneur de présider, ainsi que l'arrivée de Baptiste Heynemann, votre nouveau délégué général dont le choix fut pour nous une évidence.

C'est également sous **le signe de l'amitié** et de la reconnaissance que 2018 s'achève : le départ à la retraite de notre collègue Alain Besse nous a donné l'occasion de réunir autour de lui tous ses amis, ceux qu'il a servis et honorés durant ces 40 ans d'une belle carrière à votre service. Alain, merci à Toi !

Cette nouvelle année démarre dans un climat à l'aune des événements qui secouent notre pays depuis quelques semaines. La renégociation de statut de l'assurance chômage de nos métiers ne s'ouvre pas sous les meilleurs auspices.

Il me paraît indispensable de réformer le système actuel qui, par la perversité de son système de carence, aboutit trop souvent, soit à une « optimisation » des périodes de travail, soit à une situation catastrophique pour ceux d'entre nous dont l'enchaînement des contrats s'interrompt brutalement.

La réforme qui s'annonce ne semble pas reposer sur ce terrible constat. Mais bien sur un totem devenu récurrent : les « privilèges » accordés aux intermittents du spectacle. Où sont donc ces fameux privilèges ? Celui de ne jamais savoir de quoi demain ou après-demain sera fait ? Celui de n'offrir aucune garantie pécuniaire auprès des institutions financières et autres bailleurs ? Celui de devoir se remettre en question à chaque projet nouveau ? Si nos métiers bénéficient d'un régime particulier – et qui fut bienveillant, ne le nions pas –, la somme des contraintes et des sacrifices consentis à vouloir exister dans ce secteur professionnel est bien supérieure aux avantages désormais octroyés par le système de l'assurance chômage tel qu'il existe aujourd'hui. C'est bien de l'existence et de la survie même de nos particularités culturelles dont il est question. À long terme, cette existence ne peut pas reposer sur un système de cotisations qui reste d'une grande injustice à tous niveaux : le déséquilibre actuel est injuste vis-à-vis des autres secteurs et pourtant il ne parviendra pas à maintenir nos professions en l'état. **Il nous faut sortir de cette logique sans avenir.**

Tentons de remettre l'église au milieu du village.

Comment se déroule la journée d'un citoyen français lorsqu'il n'occupe pas un rond-point ? Disons : 8 heures de sommeil, 2 heures de repas, 8 heures de travail, 1 à 2 heures de transport. Reste environ 4 heures.

Comment les occupons-nous et qui nous fournit matière à nous satisfaire durant ces 4 heures de potentielle distraction ? Réponse : en grande majorité les intermittents du spectacle ! Du match de foot à la représentation d'un opéra, du théâtre au spectacle de rue, d'un long-métrage césarisé aux séries télévisées, **les intermittents du spectacle sont partout présents**. Ils sont partout et indispensables à l'existence de cette forme prééminente de nos loisirs. Leur statut est également nécessaire à l'équilibre économique de ce secteur. Même l'entreprise de crétererie généralisée et de sabotage culturel qu'est la télé-réalité a pu bénéficier de ce mécanisme.

Alors quoi ? Durant l'année qui s'achève, le public français a fait son choix : le succès des films français, très supérieur aux résultats des blockbusters déversés sur les spectateurs de la planète entière nous prouve l'appétence de nos citoyens à partager notre vision si particulière et si originale du monde : **non, les Français ne sont pas pessimistes**. Ils sont plus simplement lucides, parfois trop lucides, ce qui peut engendrer quelques passagères paralysies, se fondant sur l'axiome qu'il vaut mieux parfois ne rien faire plutôt que de choisir une impasse.

Les premiers échos que nous avons de la remise à plat du système de l'assurance chômage relève d'une telle impasse, car il ne repose pas sur la mise en perspective du rôle et de l'importance que jouent les intermittents du spectacle dans l'existence de notre culture nationale et donc de notre existence tout court. Il nous faut sortir de la logique d'une robinetterie comptable qui se veut subtile et qui aboutit à l'échec que nous vivons actuellement.

Faute de quoi, si les intermittents seront les premiers sacrifiés sur l'autel de l'équilibre financier d'un autre âge, notre culture et notre mode de vie en société se délitéront irrémédiablement pour accoucher d'un monde qu'aucun d'entre nous ne souhaite voir apparaître.

Au-delà des Vœux de bonheur et de réussite que j'adresse à chacun d'entre Vous, aux amis que vous êtes comme à ceux qui le deviendront, je vous encourage à ne jamais capituler et garder foi en ce que nous sommes et dans les rêves qui nous animent Tous.

Bonne et heureuse année 2019 !!!

Angelo COSIMANO



© Photo : DR

NOUVEAU PRÉSIDENT, NOUVEAU CONSEIL D'ADMINISTRATION

Le 11 octobre 2018, la CST a tenu son assemblée générale annuelle dans la grande salle du Gaumont Montparnasse, où s'était tenue le jour même la journée de rencontre sur la conservation des films.

Il s'agissait d'une assemblée électorale, le dernier mandat de trois ans de **Pierre-William Glenn** et de son équipe s'achevant.

D'abord, L'assemblée générale exceptionnelle a voté la modification des statuts de la CST, limitant la durée des mandats de Président à deux mandats consécutifs de trois ans. Puis l'assemblée générale ordinaire s'est tenue. Après approbation des comptes présentés par le trésorier et le commissaire aux comptes, le Président Glenn a présenté son dernier rapport moral, après quinze ans de présidence de la CST. Il a tenu à souligner que, malgré toutes les difficultés inhérentes à cette mission complexe dans un monde en mouvement parfois bien rapide, il a essayé du mieux possible de maintenir le cap d'une association au service de la profession, des oeuvres, et d'un service public nécessaire à la profession et à la protection des oeuvres. Il a tenu à remercier ceux qui l'ont accompagné dans cette mission, hier et aujourd'hui encore.

■ NOUVEAU PRÉSIDENT, NOUVEAU CONSEIL D'ADMINISTRATION

Le nouveau Président élu pour trois ans est donc **Angelo Cosimano**. Après une longue carrière qui l'a mené de l'exploitation en salles à de nombreux postes dans des sociétés de post production (Ex Machina, Digimage notamment), Angelo a été Délégué général de la CST de 2013 à 2018. En tant que Président, il propose une transition vers une CST rajeunie, autant dans les membres de son CA que chez les permanents, avec l'arrivée de **Baptiste Heynemann**, qui lui succède au poste de Délégué général depuis le 12 novembre 2018.



© Photo : L. De Sousa

Le nouveau CA comprend donc :

- Rémy Chevrin**, directeur de la photographie.
- Jean-Marie Dura**, fondateur de NXNW Management & Conseils.
- Jean Gaillard**, président-fondateur de Nomalab.
- Jean-Baptiste Hennion**, Directeur technique chez ZAVI.
- Gérard Krawczyk**, réalisateur, acteur et scénariste.
- André Labbouz**, directeur technique et de la post production chez Gaumont.
- Ken Legargeant**, producteur, chef-opérateur, exploitant.
- Laure Monrréal**, assistante réalisatrice.
- Nadine Muse**, monteuse.
- Ludovic Naar**, directeur de production.
- Claudine Nougaret**, productrice, réalisatrice et ingénieure du son.
- Bertrand Seitz**, Chef décorateur.

Le CA est complété par les membres représentants des départements de la CST :

- Image : **Thierry Beaumel** et **Françoise Noyon**.
- Diffusion-Distribution-Exploitation : **Alain Surmulet** et **Chris Tirtaine**.
- Production-Réalisation : **Séverine Barré** et **Pascal Metge**.
- Postproduction : **Juan Eveno** et **Isabelle Morax**.
- Son : **Vianney Aubé** et **Yves-Marie Omnès**.
- Enfin, **Jean-Michel Martin** représente le personnel permanent.

■ PIERRE-WILLIAM GLENN, PRÉSIDENT D'HONNEUR

Suite à l'élection du nouveau conseil d'administration, **Pierre-William Glenn** a été nommé Président d'honneur de la CST.

■ BAPTISTE HEYNEMANN, DÉLÉGUÉ GÉNÉRAL

Baptiste Heynemann a été recruté en tant que Délégué général de la CST à compter du 12 novembre 2018. Après des études d'ingénieur, il a intégré le CNC en 2004, d'abord en tant que chargé de mission à l'innovation technologique, puis, à partir de 2008 en tant que chef du service des industries techniques et de l'innovation, en charge du financement de l'innovation technologique et du développement économique du secteur des industries techniques.

Par ailleurs, il a représenté le CNC dans plusieurs instances, telles Cap Digital, l'IFCIC, ou le comité de pilotage du collectif Ecoprod.

CYNTHIA CALVI, DIPLÔMÉE DE L'EMCA

(École des métiers du cinéma d'animation)

Cynthia Calvi est une jeune diplômée de l'EMCA à Angoulême. Elle entre dans la vie active. Parmi ses travaux, la carte de vœux de la CST. Myriam Guedjali l'a rencontrée pour évoquer avec elle le passage de la vie étudiante à la vie active dans ces domaines de l'image.

Toute l'équipe de la CST
vous souhaite une belle année 2019



MYRIAM GUEDJALI ► Quand as-tu décidé de t'orienter vers les métiers de l'image et pourquoi as-tu choisi l'École des métiers du cinéma d'Angoulême ?

CYNTHIA CALVI ► J'ai eu la chance de savoir très tôt que je souhaitais m'orienter vers un Bac Arts appliqués et c'est ce que j'ai fait à partir de 2006 au lycée Léonard de Vinci à Antibes. C'est lors d'un projet sur la chanson *Les petits papiers* de Serge Gainsbourg que ma passion pour l'animation a commencé. En 2009, j'ai décidé de poursuivre cette passion grâce au DMA option cinéma d'animation de l'Institut Sainte-Geneviève à Paris. J'ai vite compris qu'une des choses les plus importantes pour moi était de pouvoir créer avec liberté. C'est pourquoi j'ai choisi l'EMCA, une école qui demande un investissement très personnel. À l'EMCA, la récompense de son travail est avant tout de se voir progresser. Il n'y a pas de notes ou de devoirs à la maison, l'approche est plus professionnalisante. La deuxième année, j'ai choisi l'option 2D et cela m'a permis d'acquérir une précieuse expérience en ce qui concerne les projets courts et sur commande. Par ailleurs, le partenariat entre l'EMCA et l'école de documentaire CréaDoc a été un vrai tournant dans mes projets, que ce soit avec mon film de fin d'étude à l'EMCA ou encore maintenant. Le documentaire animé est vraiment devenu une façon de créer que j'apprécie particulièrement.

M.G. ► Nous avons découvert ton travail dans la troisième édition du *Fatoufanzine*, peux-tu nous expliquer de quoi il s'agit et nous parler de ta collaboration avec la CST ?

C.C. ► Lors de ma dernière année à l'EMCA, en 2015, j'ai été présidente de l'association Campus Image d'Angoulême (CIA). C'est une association qui a été créée par le Pôle Image Magelis, regroupant les dix écoles, et les 1 000 étudiants en Image. En début d'année, j'ai créé une boîte à idée. J'y ai trouvé l'idée d'un fanzine inter-écoles. À cette époque, je n'avais pas beaucoup d'expérience dans le milieu associatif et je m'appuyais beaucoup sur Géraldine Zannier, la directrice de formation à Magelis, ainsi qu'Adrien Havas, l'ancien président du CIA. Magelis a tout de suite été emballé par le projet et nous a aidés financièrement. Angoulême étant la ville de la bande dessinée, l'idée était d'éditionner le fanzine au moment du festival de la BD afin que le plus de monde possible puisse repartir avec cette sorte de « vitrine » de talents angoumoisins. Il n'est pas toujours facile de réunir 100 dessins. J'envoie donc chaque année une illustration pour soutenir cette initiative. C'est ainsi que je me suis retrouvée dans la troisième édition. J'ai récemment eu la preuve de l'intérêt du *Fatoufanzine* puisque ma participation a conduit la CST à me contacter pour sa carte de vœux 2019. Cela a été un grand plaisir de travailler avec vous et une belle histoire pour le *Fatoufanzine*.

M.G. ► Quels sont tes projets depuis que tu es diplômée ?

C.C. ► Après l'EMCA, j'ai candidaté et ai été sélectionnée pour la cinquième saison de l'appel à projet En Sortant de l'École, produit par Tant Mieux Prod. C'est une collection de treize courts-métrages réalisés chacun par une ou deux personnes, pendant sept mois. Dans ce cadre, j'ai été accueillie par Tchack, un studio lillois et j'ai travaillé sur un poème de Claude Roy. Ensuite, mon court-métrage a été diffusé par France Télévision. C'est ainsi que j'ai eu la chance de réaliser mon premier court-métrage professionnel *Le Portrait modèle*. Depuis, je suis en résidence au studio Train-Train, où je suis en phase d'écriture pour un nouveau projet, quand je ne suis pas intervenante dans une école.



GRÂCE AUX SCIENTIFIQUES ET À L'IRM... CHASSEZ LE MOUVEMENT, IL REVIENT AU GALOP !

Et si la technique du cinéma était née il y a presque 130 ans dans les laboratoires du Collège de France ? Le fameux Étienne-Jules Marey, physiologiste et biomécanicien, y a enregistré les premiers films dès 1889, et ses successeurs – François-Franck, notamment – ont continué une recherche d'avant-garde sur le mouvement. Alain Berthoz, ingénieur, neurophysiologiste, professeur au Collège de France, membre de l'Académie des sciences et de l'Académie des technologies, auteur de plusieurs ouvrages de référence (notamment *Le Sens du mouvement*, 2001 ; *La Décision*, 2003, a dirigé au Collège, en collaboration avec le CNRS, un laboratoire

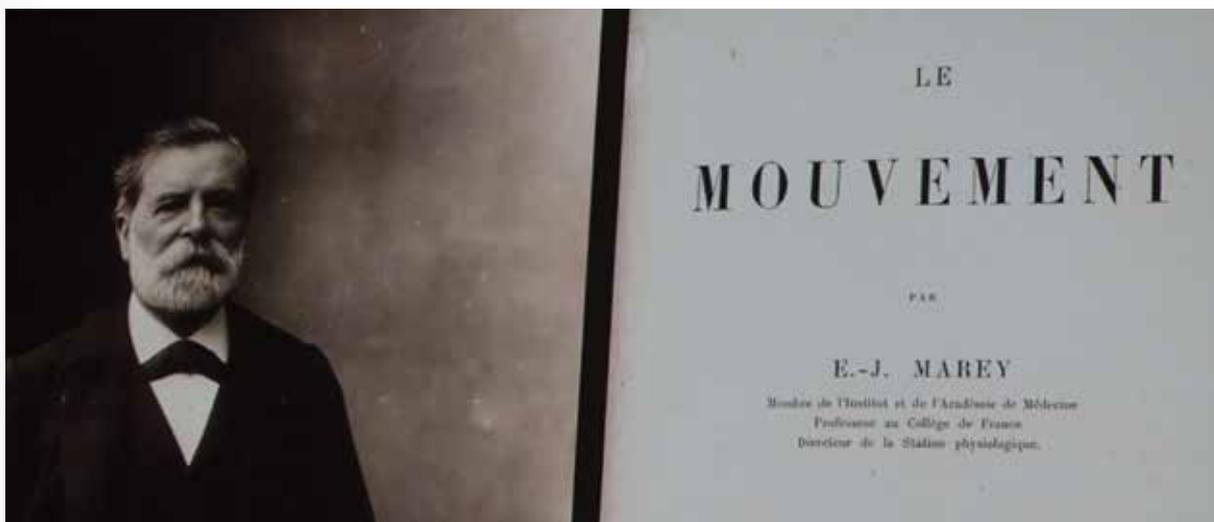
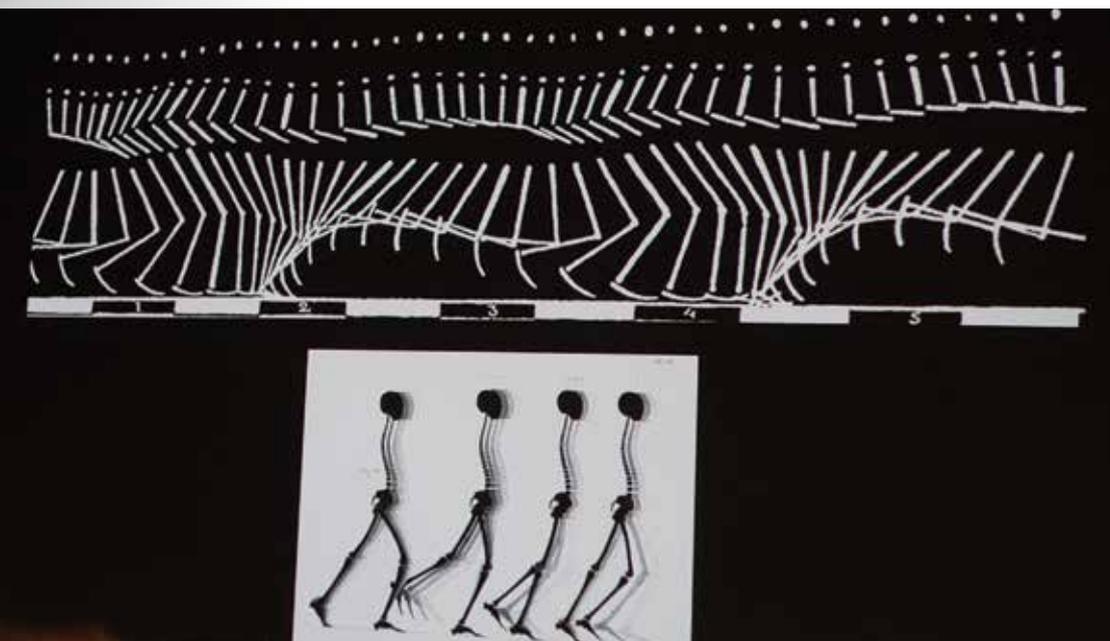
de recherche fondamentale sur la perception et l'action et a consacré sa vie à l'étude du mouvement et du cerveau.

Les expériences menées par des équipes interdisciplinaires ont poursuivi la ligne de l'auteur du *Mouvement*. Elles se sont propulsées, depuis une trentaine d'années, grâce à de nouveaux outils tels que l'IRM ou de nouvelles technologies, vers des chemins inédits, riches en découvertes : neurologie, philosophie, psychologie cognitive, réalité virtuelle, double, avatar, robot...

C'est à l'exposition raisonnée de ces expériences et des connaissances qu'elles ont fait

apparaître que le Conservatoire des métiers, début octobre, nous conviait à partager en invitant Alain Berthoz. Laurent Mannoni souhaitait également que nous puissions réfléchir à la façon d'intégrer, dans notre domaine du cinématographe, ces nouveautés expliquant notre comportement physiologique d'être humain.

Vous pouvez désormais, sur le site de la Cinéma-thèque, vivre l'enregistrement vidéo intégral de ces deux passionnantes heures qu'animait également Thierry Lefebvre.



CURIOSITÉ

Pour ma part, j'ai assisté à cette conférence sans me douter de ce que le professeur neurophysiologiste allait nous dévoiler. Dans les cours de montage comme de langage audiovisuel que j'ai pu donner à L'INA pendant longtemps, j'insistais sur les travaux de Muybridge et de Marey en faisant une large part à la physiologie de notre œil et de nos oreilles, que l'on soit le professionnel ou le spectateur. Alain Berthoz allait combler mon désir de connaissances, ma curiosité à vouloir comprendre et aussi valider par des preuves certaines intuitions que j'ai mises en pratique dans ma vie de professionnel, comme de formateur. Je vais tenter de vous rendre compte des points principaux abordés dans la démarche pédagogique prise par ce professeur passionnant et passionné.

LE DÉFI DU PHYSIOLOGISTE

Quelles sont les bases neurales et les mécanismes qui sous-tendent ces mouvements qui ont été décrits si magnifiquement par les grands pionniers. Pour arriver à y répondre de nos jours, le professeur s'appuie sur l'idée fondamentale proposée par le russe Nicolas Bernstein dans les années 1880 : « le mouvement général d'une marche, nous sommes capables de le décrire, cette partie est relativement simple. Mais si l'on doit considérer que dans nos mouvements nous mettons en œuvre des centaines de muscles, la description devient alors beaucoup plus ardue et le travail du cerveau coordonnant des centaines de mouvements s'avère lui aussi d'une complexité redoutable. »

Le postulat de Bernstein est que ce qui pousse le cerveau à coordonner l'ensemble de ces nombreux muscles doit pouvoir être rendu plus simple, et que sans doute au cours de l'évolution, le cerveau a subi une rationalisation simplificatrice pour agir sur l'ensemble des muscles destinataires.

C'est le concept des simplexes que défend Alain Berthoz et qu'il définit ainsi :

« Au cours de l'évolution, pour faire face à un monde et à un cerveau complexes, les organismes vivants ont mis au point des solutions pour aller vite et être performants. »

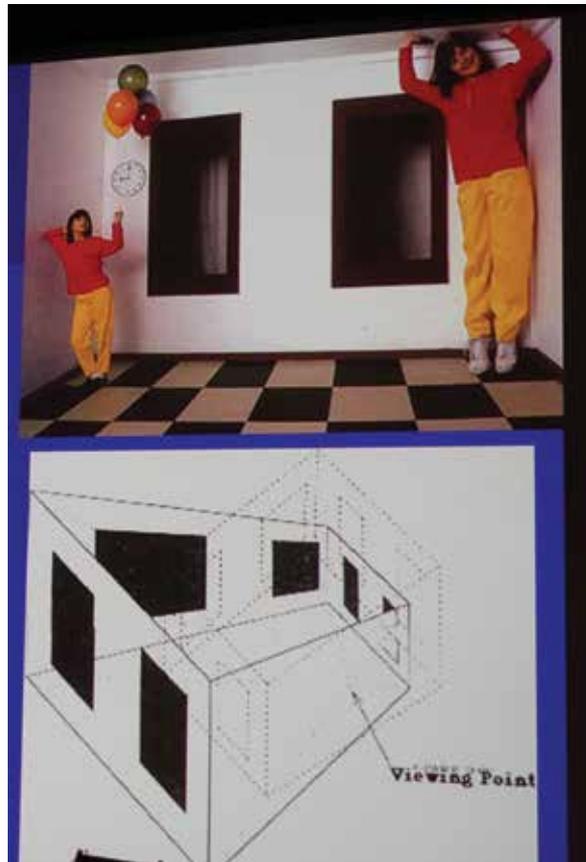
Ces solutions sont des principes simplificateurs qui ne sont pas simples, ils sont des simplexes, mot qu'Alain Berthoz n'a pas inventé, mais repris.

Ils supposent des détours, ils mettent en jeu l'anticipation et la prédiction, la redondance, l'inhibition, la modularité et la division du travail... Ils induisent la flexibilité et la vicariance.

Depuis une cinquantaine d'années, les scientifiques, aux quatre coins du monde, confortent dans leurs expériences les principes de cette loi simplificatrice de fonctionnement du cerveau.

CE QUE N'EST PAS LE CERVEAU

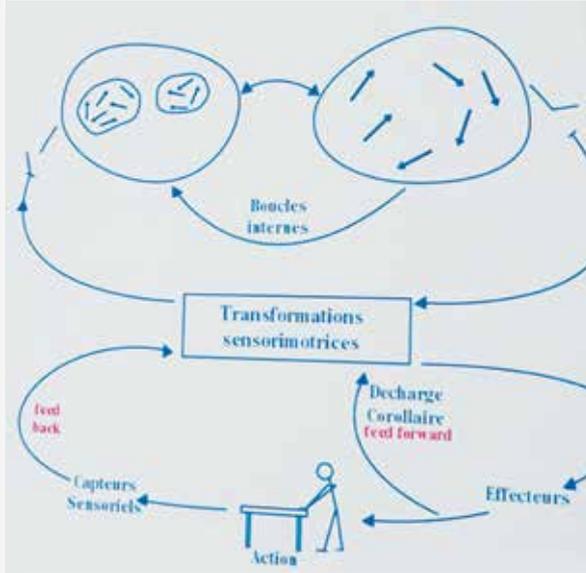
Il ne faut pas croire que le cerveau soit une machine qui reçoit des informations et les transforme en mouvement. S'appuyant sur l'image des célèbres expériences de la chambre trapézoïdale de Heinz, le professeur déclare que c'est tout le contraire, à savoir que c'est le cerveau qui projette sur le monde ses interprétations. Ici il ne faut pas confondre illusion d'optique et projection du cerveau ! Ici c'est bien le cerveau qui impose son interprétation en fonction du contexte, faisant fi de la réalité : les deux filles de même taille devenues en apparence de tailles différentes.



CE QU'EST LE CERVEAU

■ A. LES BOUCLES NEURONALES INTERNES

Nous avons dans notre cerveau des boucles neuronales internes qui se referment sur elles-mêmes et qui permettent de simuler le mouvement sans cependant l'exécuter. Cette aptitude, nous l'utilisons sans le savoir, comme n'importe quel monsieur Jourdain. Ce phénomène de simulation interne, nous le vivons dans nos rêves dont le mouvement n'est jamais absent, bien que nous soyons immobiles sur le lit.



Pendant que nous marchons, dans la sensation de notre mouvement physique, le cerveau produit en continu cette simulation, ce qui a pour effet de nous mettre dans une position d'anticipation des conséquences possibles de notre marche ; en permanence notre cerveau simule le monde devant lui !

■ B. LES NEURONES DE RIZZOLATTI

La découverte de ce chercheur italien s'appelle aussi les « neurones-miroirs ». Ce sont des neurones qui s'activent lorsqu'on se prépare à vouloir faire un mouvement (manger des cacahuètes ou un bonbon), mais qui s'activent aussi chez vous lorsque que vous me voyez faire, moi, le mouvement ! Autrement dit, il n'y a pas de différence, en fonction de ce réseau, entre percevoir et agir ! La frontière entre percevoir et agir n'existe pas !

Percevoir, c'est simuler mentalement le mouvement. Assis au cinéma, chaque spectateur simule dans son

cerveau tout mouvement perçu à l'écran, et cette compréhension explique bien des choses sur le 7^e Art.

Voici les résultats d'un test via IRM montrant cette disparition de frontière entre percevoir et agir pour le cerveau, que l'on soit la personne qui agit, la personne physique regardant celle qui agit ou la personne physique regardant une action projetée à l'écran ! (Photo ci-dessous.)

Cette caractéristique de simulation du mouvement par le cerveau connaît des subtilités. Ainsi si vous êtes un amateur pratiquant et éclairé dans un sport, votre cerveau simulera plus rapidement lorsque vous regardez un match en direct à la TV ou sur un court !

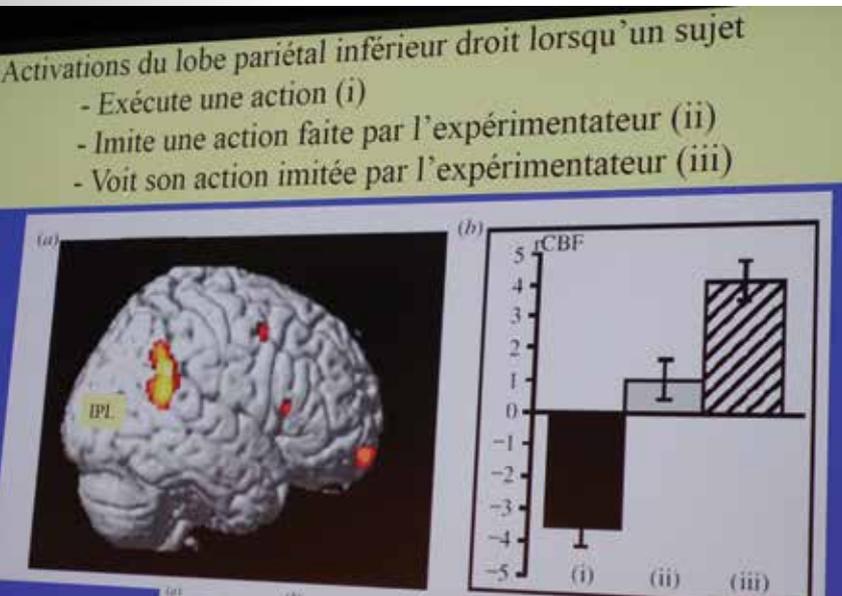
Y A-T-IL DES PRINCIPES SIMPLIFICATEURS COMMUNS ENTRE LE MOUVEMENT DE LA MAIN ET LA GÉNÉRATION DES TRAJECTOIRES LOCOMOTRICES ?

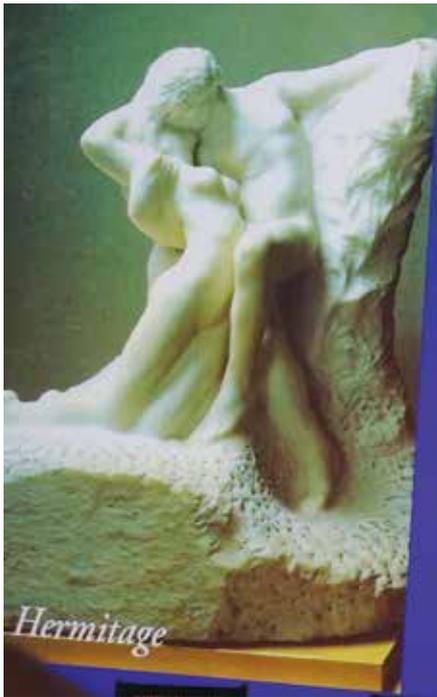
Si l'on dessine dans l'air une ellipse avec sa main, un spectateur, à la vue de cette trajectoire, peut penser que la main se déplace à vitesse constante. En réalité, il n'en est rien. Il y a entre la vitesse tangentielle, celle tout le long de la trajectoire et la courbure de l'ellipse, une relation extrêmement précise qui est de nos jours décrite par des modèles mathématiques. Le mouvement de ma main, qui semble naturel, est conditionné par une loi cinématique que l'évolution du cerveau a peu à peu affinée de façon définitive.

Ce qui est vrai pour la main est également vrai si avec mes pieds je marche en décrivant une ellipse. On constate qu'on va vite lorsque la courbure est faible, et lentement quand on tourne dans le virage. Cette loi s'applique à tous nos mouvements naturels, qu'ils soient exécutés par un doigt, une main, une jambe ou en marchant.

Cette loi du mouvement naturel s'appelle « l'équivalence motrice ». Si on tente de freiner soi-même ce mouvement naturel en décrivant avec une vitesse constante cette ellipse, on sera surpris de percevoir non plus un mouvement délicat et souple, mais au contraire un mouvement haché et saccadé. Il y a 20 ans, c'est ce que l'on pouvait constater en regardant les premiers robots !

Mais cette loi naturelle du mouvement est également activée par notre cerveau lorsque nous regardons des sculptures ou des architectures et des images graphiques représentant un geste. Notre cerveau est à même d'y simuler le mouvement que nous percevons alors. Ci-dessus (page 9) une autre image proposée par Alain Berthoz.





Cf S. Zeki
Activation
de MT l'aire
visuelle du
mouvement.



**APRÈS LES GÉNÉRALITÉ PROPRES
AU CERVEAU, LA MARCHÉ DES
ÊTRES HUMAINS RÉPOND-ELLE À
DES PRINCIPES SIMPLIFICATEURS ?**

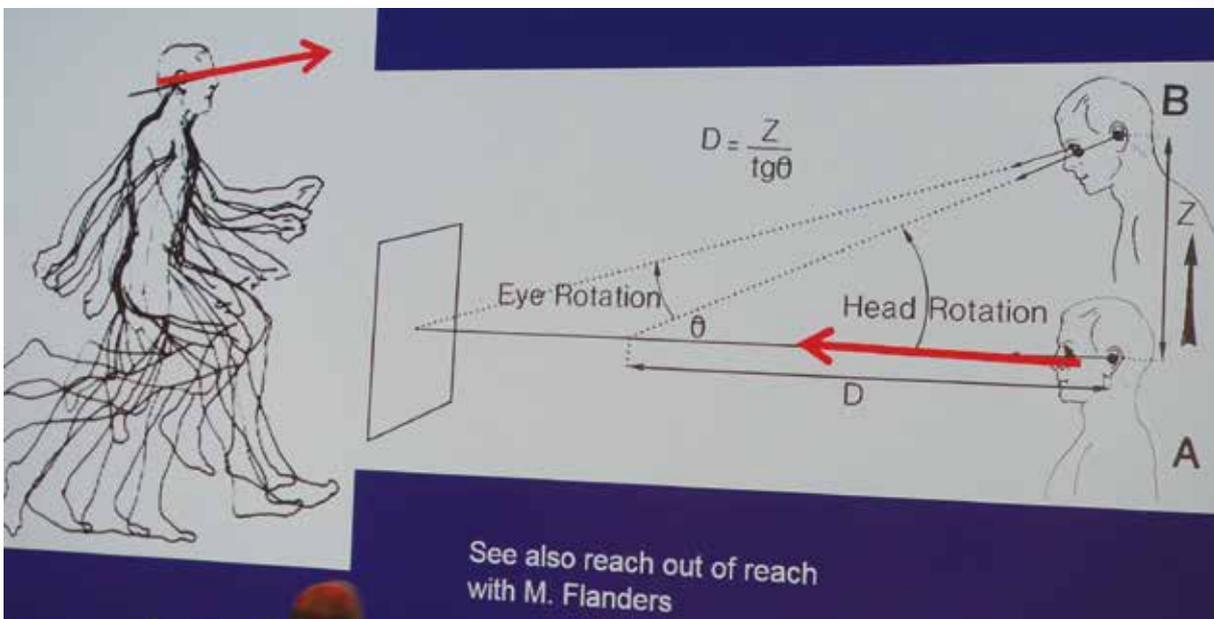
Pour Alain Berthoz, marcher est une activité qui est loin d'être aussi simple qu'il y paraît. La moelle épinière va générer le rythme, l'initiation du mouvement est d'origine mésencéphalique. Il y a un répertoire de typologie : marche, course, saut. On doit aussi faire la différence entre l'intégration réflexe des postures et des émotions qui dépendent du tronc cérébral et l'intégration avec des gestes intentionnels qui eux sont dépendants du cortex. La navigation s'appuie sur l'hippocampe et la

décision dépend du cortex préfrontal.

Mais cela ne suffit pas tout à fait, puisqu'il faut faire intervenir l'intégration du contenu et des contextes : on ne marche pas de la même façon au Japon, ni de la même manière dans la neige ou sous une pluie de mousson !

Pour contrôler ce qui est si complexe, y a-t-il des principes simplificateurs ? Au moins un que Marey n'avait pas vu ? Lorsqu'on regarde les dessins de Marey, la tête est représentée par un point, signe que ce grand scientifique a sans doute négligé le cerveau dans sa réflexion...

Avec Thierry Pozzo, nous dit Alain Berthoz, nous avons utilisé des calques pour superposer aux images de Muybridge des images du système vestibulaire, sans tricher sur la rotation.



See also reach out of reach
with M. Flanders

Qu'obtient-on ? La prise de conscience de la notion de référentiel mobile :

En montant un escalier ou en courant, la tête est stabilisée dans l'espace. L'enfant au début de sa vie prend le sol comme référence, et ainsi sa tête monte et descend au fur et à mesure qu'il avance, mais le skieur comme le surfeur tient sa tête toujours identiquement stabilisée. C'est vers trois ou quatre ans que l'enfant fait cette révolution d'abandonner le sol comme référence pour sa locomotion, en le situant au niveau de sa tête : l'enfant alors s'élève, saute, patine naturellement.

C'est en faisant référence aux travaux passés un peu sous silence de Florens que Berthoz, s'appuyant sur les capteurs vestibulaires dans l'oreille interne (les canaux semi-circulaires, qui mesurent les mouvements de la tête dans trois plans de l'espace, et les autolites, qui mesurent les accélérations linéaires de la tête et servent en même temps d'inclinomètres), peut nous convaincre que lorsque nous marchons, il n'y a pas que les cinq sens qui sont mis à contribution, mais que notre sens de l'équilibre dépend de ces capteurs, nous permettant de nous affranchir du sol. Sinon, vertige ou mal de mer ! Une véritable centrale inertielle.

En marchant, quoi de plus naturel que de regarder devant soi, sur le côté, vers le haut, autant de valeurs mesurées par les capteurs vestibulaires !

Et Alain Berthoz de rajouter : « J'ai dû convaincre pendant plus de quinze ans les ingénieurs concevant les robots humanoïdes de ne pas mettre le central référentiel au niveau du nombril, mais bien dans la tête ! »

▼ Vue de dessus des trajectoires : chaque trait vert terminé par un point rouge indique la direction du regard de la collaboratrice.

LE RÉFÉRENTIEL MOBILE EST ANCRÉ SUR LE REGARD !

Le regard n'est pas la vision, c'est une lance qu'on jette dans l'espace, c'est un axe optique lancé dans l'espace, et le cerveau utilise cette direction pour organiser et coordonner des mouvements si fluides. Dans son laboratoire, après dix ans de recherche pour fabriquer des lunettes d'une extrême légèreté, il a pu mesurer les évolutions de cette direction du regard au cours d'une marche. (Photo ci-dessous.)

Et Alain Berthoz de conclure sur les preuves obtenues par cette expérimentation : « quand quelqu'un tourne, il ne pivote pas en un seul et unique mouvement. Il tourne en décomposant l'action en trois phases toujours coordonnées dans le même ordre : le regard en premier, puis la tête, puis le corps. Le regard anticipe le mouvement à faire. »

IL N'Y A QU'UN CHEMIN POUR ALLER À ROME

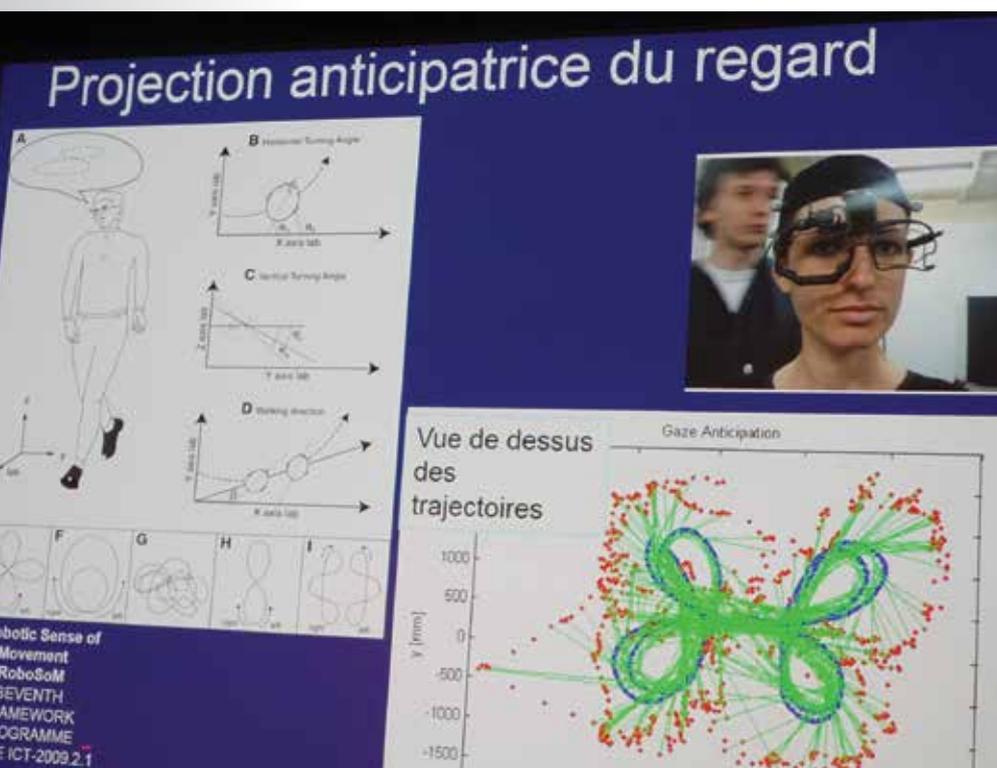
Une autre expérimentation a permis de mettre à jour comment le cerveau fonctionne pour aller d'un point à un autre lorsqu'il n'y a pas d'obstacle. Le cobaye expérimentateur de la photo suivante a marché plus de 54 kilomètres. (Photo ci-contre.)

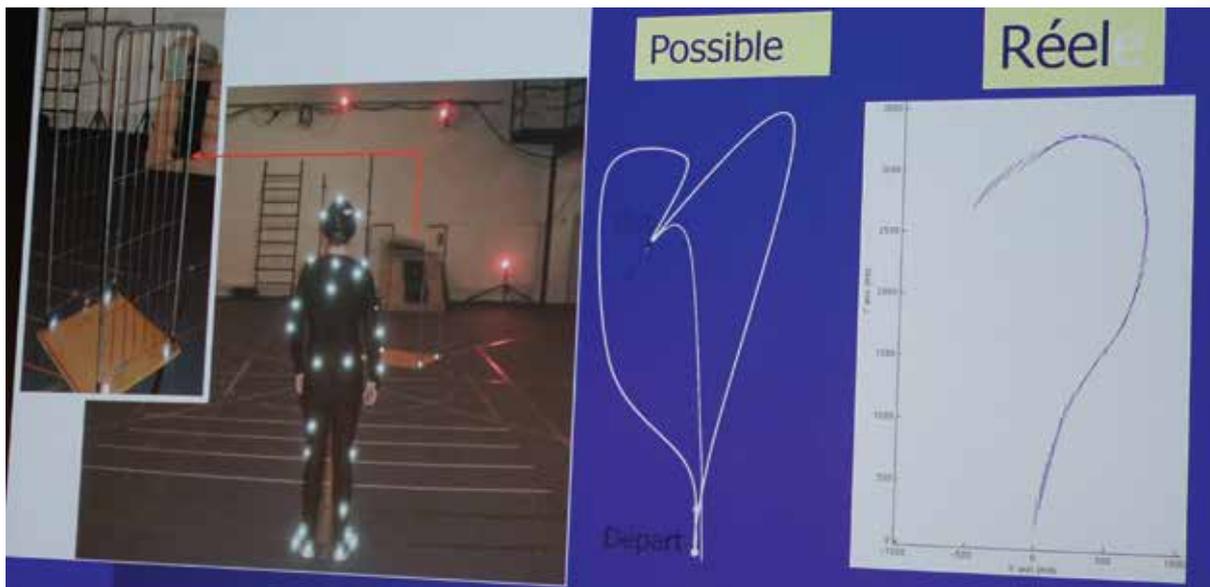
À la fin de l'expérimentation, un principe simplificateur partagé par les êtres humains s'est imposé : entre mille trajets possibles, le cerveau, par simplification, en choisit un unique, celui du réel !

Et Alain Berthoz de conclure : pour modéliser la cinématique des mouvements, qu'ils soient faits avec la main ou avec la marche, il faut prendre en compte au moins trois géométries, euclidienne, affine et equiaffine ! Donc, si les coordonnées X et Y ne suffisent pas, il faut faire appel à des géométries beaucoup plus complexes que les mathématiciens ne l'envisagent, mais leur mise en œuvre dans le processus de la marche simplifie le travail que doit faire le cerveau !

MARCHER PRÈS OU MARCHER LOIN ?

Dernier apport de cette conférence : faire entrer la notion d'espace. Les techniques IRM ont permis de montrer que dans le cerveau il y a des modules et des réseaux pour les différents espaces.



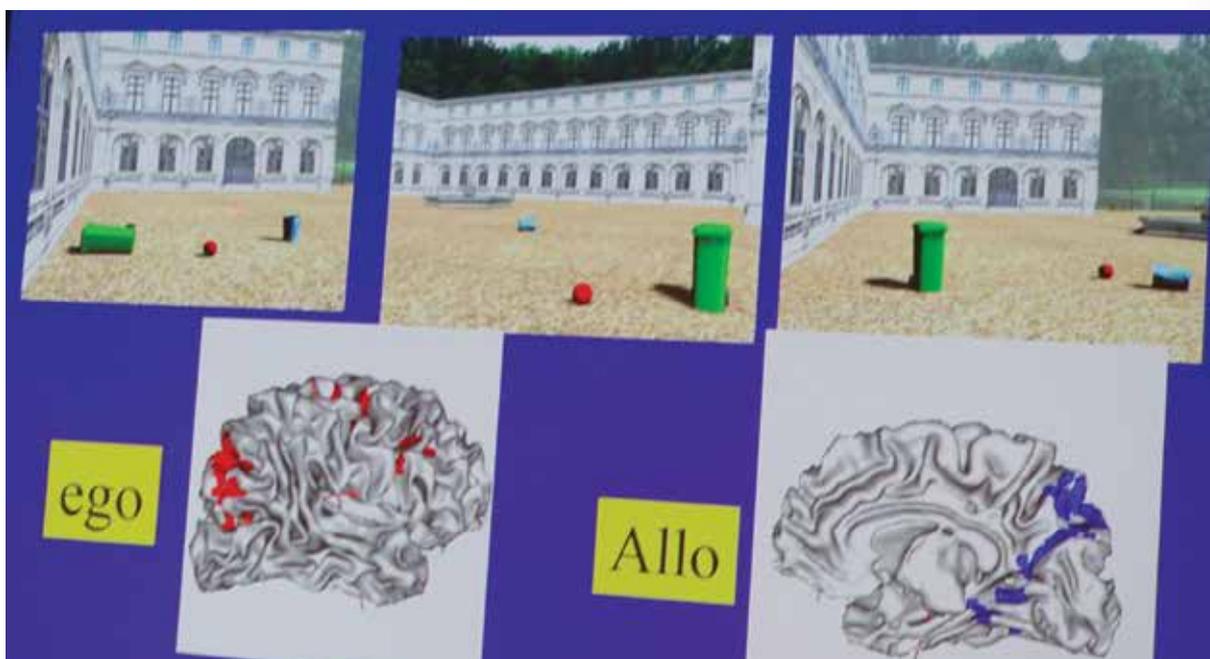


C'est ici aussi le résultat de l'évolution. Pour comprendre la figure suivante (*photo ci-dessous*), il faut prendre en compte les stratégies cognitives différentes qu'on peut mettre en œuvre pour se souvenir d'une déambulation. On peut se rappeler du trajet effectué en fonction de ses sens, une position ego-centrique avec un souvenir kinesthésique, mais on peut aussi faire appel à une vision en survol de type topo-graphique (la carte Michelin ou autres !) en ce cas appelée allo-centrique. La stratégie ego-centrique est localisée dans le lobe gauche, l'allo-centrique dans le droit.

Estimer la distance de la balle rouge par rapport aux poubelles est simple ; mais si on demande la distance de la balle rouge par rapport au mur du château, il y a un moment de perplexité car on doit changer d'échelle et donc de référentiel d'espace.

J'espère vous avoir donné envie de suivre l'intégralité de cette conférence sans vous laisser trop perplexe ! J'ajoute ma propre réflexion appliquée à notre domaine sur l'appréciation et la perception des distances à l'écran : au cinéma, lors d'un changement de plan, le spectateur est souvent amené à avoir l'obligation de changer de référentiel, puisque son cerveau simule en permanence le mouvement. Il n'aura pas besoin de le faire dans les alternances de champ/contre-champ : on est alors en vision de près. Mais si c'est un enchaînement de plans concernant, par exemple, la coupe des arbres, dans le continuum projeté on passera de l'encoche entaillée sur un arbre en gros plan à la chute du tronc de 60 mètres en plan d'ensemble : dans ce cas-là, ne passe-t-on pas en vision de loin ?

Dominique Bloch



LES NORMES AFNOR : RÉVISION 2019

Les salles de cinéma sont soumises, notamment dans le cadre de l'obtention de l'autorisation d'exercice délivrée par le CNC, au respect des dispositions de deux normes Afnor : la norme NFS 27 001 « Caractéristiques dimensionnelles des salles de cinéma », qui décrit les dispositions architecturales à mettre en place afin d'assurer aux spectateurs le meilleur confort de vision des œuvres cinématographiques, et la norme NFS 27100 « Établissements de spectacles cinématographiques – Projection cinéma numérique ».

Afnor, l'Association française de normalisation, propose un processus de révision de ses normes tous les 5 ans. En ce qui concerne les normes cinématographiques, la CST s'est chargée des groupes de travail permettant de proposer ou non de proposer la norme telle quelle. Dans le cas de ces deux normes, le retour d'expérience de leurs utilisations et l'avancée continue des développements technologiques nous ont amenés à engager une révision assez forte des deux textes.

AFNOR NF S 27001 CARACTÉRISTIQUES DIMENSIONNELLES

Les critères de cette norme définissent principalement le positionnement du spectateur devant l'écran. Ils permettent de lui garantir une vision confortable et sans fatigue, ni trop loin, ni trop près, ni trop sur les côtés, sans être gêné par un obstacle ou par le spectateur de devant, avec de la place pour ses jambes et une image non déformée par une plongée excessive. La première version de cette norme a été publiée en 1945. Le suivi en a ensuite été assuré par la CST, qui était le bureau de normalisation pour le cinéma auprès d'Afnor (jusqu'en 1994).

Si les critères retenus n'ont pas changé depuis l'époque, les différentes versions successives (1960, 1974, 1986) n'ont présenté que des méthodes de calcul différentes, mais des valeurs normatives quasi identiques.

La dernière révision de 2014 avait intégré certaines évolutions, physiologiques pour les spectateurs, technologiques pour les équipements de projection, mais aussi sociologiques ou économiques. Tout le monde a constaté que le spectateur moyen a grandi. Il lui faut a priori plus de place pour ses jambes, et les calculs des pentes des gradins doivent aussi en tenir compte. L'installation des projecteurs numériques est moins contraignante que celle des projecteurs 35 mm. On avait également intégré partiellement les critères retenus en 1989 dans un protocole signé entre la FNCF, le

CNC et la CST, assouplissant les critères de normalisation pour les salles anciennes.

Aujourd'hui, alors que les générations qui ont rédigé ces normes sont parties se reposer, il est utile de refaire le point sur les raisons qui ont motivé ces critères et les valeurs retenues, et d'en faire peut-être l'adaptation en fonction notamment des technologies modernes.

AFNOR NF S 27100 ÉTABLISSEMENTS DE SPECTACLE CINÉMATOGRAPHIQUE PROJECTION CINÉMA NUMÉRIQUE

Cette norme définit les critères qualitatifs, ainsi que les méthodologies qui permettent d'évaluer la qualité technique de la projection des images et de la reproduction des sons. Dans ces domaines, les technologies évoluent rapidement, et réviser régulièrement les critères, les valeurs normatives, les méthodologies est devenu absolument nécessaire.

PROCESSUS DE RÉVISION

Sous l'égide du CNC, le processus de révision de ces deux normes a donc été engagé auprès d'Afnor. Le groupe de normalisation, qui se doit de rassembler le plus possible d'intervenants concernés par la thématique, a engagé les débats. Il est vite apparu que, notamment en raison de l'effacement progressif dans nos mémoires des raisonnements historiques, mais aussi de l'évolution rapide des technologies, il serait utile et efficace de reprendre l'ensemble des critères, afin de mieux les définir, mieux les expliquer, mieux les justifier. La CST, actrice première dans ce processus, a donc créé plusieurs groupes de travail qui reprennent à la base la réflexion. Des questions se posent : quels critères ont amené à la distance minimale du premier rang, ou à la valeur du dégagement des têtes, comment définir l'espace colorimétrique entre sources xénon et sources laser, faut-il intégrer le HDR, le HFR, les écrans émissifs, comment mieux définir les critères de la reproduction sonore ?

Les groupes de travail sont constitués, regroupant des représentants de toutes les parties concernées. Dans plusieurs cas, il a été retenu que la CST rédigera d'abord des recommandations techniques très complètes, intégrant tous les critères permettant de bien comprendre et expliquer le pourquoi et le comment. Puis nous en tirerons la substantifique moelle afin d'enrichir les normes elles-mêmes.

Nous vous tiendrons régulièrement informés, dans ces pages, sur l'évolution de ces travaux.

Alain Besse

CINÉMA ET ACCESSIBILITÉ : LE GUIDE DE L'ACCESSIBILITÉ

Il était attendu depuis longtemps, tout comme les mises en application des dispositions des différentes lois sur l'accessibilité et le handicap qui ont été votées ces dernières décennies. Aujourd'hui diffusé, les architectes, les exploitants, les fournisseurs d'équipements et surtout les associations concernées disposent d'un ouvrage complet sur l'accessibilité dans les salles de cinéma pour les personnes en situation de handicap.

Édité en 2018 par le Ministère de la Culture, ce guide est l'ouvrage de référence en la matière.

LES BESOINS SPÉCIFIQUES

En premier, il précise, pour chaque type de handicap, les différents niveaux de difficultés que l'on constate, et les besoins de solutions spécifiques dans les salles et sur les films. Les handicaps visuels, auditifs, mentaux, psychiques, moteurs et moteurs cérébraux sont décrits, avec les besoins associés.

Dans un second chapitre, il est traité des solutions qui peuvent et doivent être prévues au niveau des œuvres cinématographiques. Pour les personnes sourdes et malentendantes, on parle des solutions de sous-titrage, de la langue des signes et de la charte

relative à la qualité du sous-titrage à destination des personnes SME.

Pour les aveugles et les malvoyants, la solution de l'audiodescription est évoquée. La charte de principes et orientation de l'audiodescription pour les personnes aveugles et malvoyantes est citée.

QUI PEUT FAIRE QUOI ?

Le producteur a un rôle primordial. C'est lui qui peut et doit anticiper la mise à disposition, en prévoyant dès la post production de fabriquer les outils de l'accessibilité. Pour cela, il peut utiliser les aides du CNC pour financer les opérations de sous-titrage et d'audiodescription.

Les mêmes actions peuvent être entreprises par les distributeurs, notamment concernant les films étrangers ne disposant pas des sous-titres ou audiodescription en français. Là aussi, des aides sont possibles. Ce travail des distributeurs et des producteurs se fait en étroite relation avec les post producteurs, qui doivent s'équiper pour fabriquer les éléments d'accessibilité liés au film, et fournir les DCP complets.

L'exploitant de salle est bien sûr au cœur de la mise en pratique. Il doit prévoir la mise en place des équipements nécessaires : solutions de casque et de diffusion des renforts auditifs ou d'audiodescription, implantation de boucle à induction magnétique.

Mais il doit aussi organiser sa programmation pour prévoir des séances accessibles, former son personnel à l'accueil de ces personnes, à l'organisation de la mise à disposition des besoins techniques.

Il doit également, en liaison avec son architecte, prévoir dès la conception de l'établissement toutes les dispositions à prendre pour l'accessibilité. Si les handicaps auditifs et visuels sont surtout aidés par des solutions techniques en salle, l'accessibilité PMR doit être anticipée et prévue, avec des couloirs, des circulations, des ascenseurs permettant de garantir l'accessibilité aux personnes en fauteuil, depuis la porte d'entrée jusqu'à l'écran, en passant par la caisse ou le stand de confiserie.

Le guide présente également toutes les aides et moyens de financements que le CNC met à disposition, à chacune des étapes.

Bien sûr, la diffusion sur support vidéo des films n'est pas oubliée.

Cet ouvrage est très complet. Nous devrions tous connaître les dispositions qu'il énonce, c'est du simple bon sens. Et en plus, il est gratuit, accessible en ligne sur : www.culture.gouv.fr/handicap

Alain Besse



ONYX, UN ÉCRAN DANS UNE SALLE DE CINÉMA : HÉRÉSIE, ÉVOLUTION OU RÉVOLUTION ?

Frankfort, 5 Décembre au matin, Jean-Baptiste Hennion, Éric Chérioux et Jean-Michel Martin ont été accueillis par Samsung, dans son showroom, pour découvrir et tester, toute une journée, son nouvel écran LED dédié au cinéma : Onyx.

La journée commence par une vingtaine de minutes de visionnage de DCP SDR à 48 cd/m², constitué d'extraits de films et du StEM original de 2006.

Premier constat : un léger manque de détail dans les matières, des teintes « pastels » avec peu de nuances. Cet aspect a surtout été constaté sur les films d'animation (CGI).

Le StEM, pour sa part, s'est révélé intéressant dans les séquences contrastées, notamment avec les images de nuit sous la pluie. Cependant, le résultat d'ensemble reste plutôt décevant.

La restitution des images semble fidèle, mais quelque peu fade. Le rapport de contraste est de toute façon bridé par les caractéristiques du DCP et de son gamma de 2.6.

L'autre point que nous remarquons immédiatement est qu'il ne faut pas être trop proche de l'écran. La distance de l'écran au premier rang doit au minimum respecter la norme AFNOR NF S 27-001 pour éviter une perception des LEDs.

Nous passons ensuite à la diffusion de contenus HDR. Il s'agissait pour la majorité de teasers de films étalonnés et post produits en « SMPTE ST 2084 à 300 cd/m² » et technologie EclairColor.

C'est dans cet exercice que l'écran Onyx prend toute sa dimension, et dévoile son potentiel.

Premier choc ; le noir est total, il n'y a aucune différence entre une image noire et l'écran hors fonctionnement. La richesse des détails est impressionnante tout en conservant de la subtilité.

Les blancs spéculaires sont lumineux, très lumineux, voire trop... Dans les scènes de nuit ou en contre-jour, les pics de blancs à 300 cd/m² sont désagréables pour l'œil.

C'est d'autant plus gênant que le DCI, dans l'un des deux nouveaux « Addendum » à sa célèbre spécification, fixe à 500 cd/m² la valeur cible pour le blanc spéculaire en HDR (www.dcmovies.com/drafts/DCI-DRAFT-HDR-D-Cinema-Addendum_v09_2018-1116.pdf).

L'Onyx est aujourd'hui optimisé et recommandé par Samsung pour une valeur maximale de 300 cd/m².

Pour le reste nous n'avons pas constaté de problèmes de flickering ou de contouring sur les images en HDR. Il est indéniable, après visionnage de ces quelques extraits, que l'écran Onyx a été conçu pour diffuser des images piquées et riche en dynamique.

UNE 3D SANS CROSSTALK ?

Un des points forts de l'écran Onyx est la 3D. La lumière est là, l'uniformité aussi et malgré des lunettes avec un angle de vision plutôt restreint, aucun crosstalk (ghosting) n'a été constaté.

L'ÉPREUVE DES MIRES

Après avoir admiré les bandes annonces et extraits flatteurs pour l'écran, il est temps de tester plus en profondeur la bête. Une série de mire est alors diffusée pour pousser l'écran dans ses retranchements. Colorimétrie, contraste intra, uniformité, sous-titres, mire de compatibilité DCP SMPTE B v2.1, tout cela sous l'œil impartial et objectif du Qalif de QalifSolutions. Le résultat est plus que satisfaisant.

Comme on pouvait s'y attendre l'uniformité est superbe. La colorimétrie était parfaitement dans la norme ainsi que le contraste intra-mesuré à 130 :1. L'Onyx et son serveur GDC passent les mire de test SMPTE (24 et 25 ims) sans aucun problème.

Nous avons tout de même constaté des problèmes d'affichage de sous-titres (asynchrones dans leurs apparitions et disparitions), ainsi que des pauses dans les enchainements de contenus dans une playlist mélangeant des CPLs et des cadences différentes (24 et 25 ims).

HDR MAIS PAS ENCORE HFR

Si l'Onyx est créé pour la salle du futur, il ne propose néanmoins aujourd'hui pas de gestion du HFR. L'écran est aujourd'hui bridé à 60 ims en 2K et 48 ims en 4K. Plus gênant, cette caractéristique est dépendante du hardware de l'écran et peut-être pas upgradable ?

Pour finir notre visite, nous avons passé une demi-heure dans une salle du kinopolis de Frankfort.

Présentation de la version 4K de l'Onyx... et le résultat à l'image est plutôt impressionnant.

Dans une grande salle, l'écran 4K peut déployer tout son potentiel, surtout en HDR.

Beaucoup de positif dans cette visite donc, pour autant il reste encore un point crucial à améliorer, LE SON... Pour le moment la localisation des sources sonores n'est vraiment pas à la hauteur de la prestation de l'image. Reste à attendre de nouveaux dispositifs pour profiter d'une vraie expérience premium « image HDR - son immersif ».

Il nous reste à remercier chaleureusement Thomas Kayat, Dominique Denis, et Paul Maloney de Samsung pour leur accueil et leur disponibilité.

Jean-Michel Martin, Jean-Baptiste Hennion 2AVI/ CST et Éric Chérioux



LA SVOD TISSE SA TOILE

Alors que la plupart des grands groupes médias français ont sous-estimé le potentiel de la SVOD, ce mode de consommation des programmes audiovisuels est en train de prendre une place stratégique dans les loisirs domestiques des Français.

1 INTERNAUTE SUR 3 UTILISE UN SERVICE DE SVOD

Selon Médiamétrie, le spécialiste des audiences TV, près d'un internaute sur trois a utilisé un service de SVOD au cours des 12 derniers mois, c'est-à-dire 30% des internautes de six ans et plus. Une évolution spectaculaire : 10 points de plus qu'en décembre 2017, où seulement 21% des internautes étaient SVODistes. C'est vrai que depuis un an la SVOD occupe le devant de la scène médiatique : pas une semaine sans qu'un grand média ne traite de l'actualité du géant de la SVOD Netflix. Succès grandissant de Netflix, percée significative d'Amazon Prime Video, et progression des quelques offres tricolores actives sur le marché, parmi lesquelles FilmoTV et TFou-Max définissent le marché actuelle. Conséquence directe, la SVOD connaît une notoriété grandissante : 50 % des Français citent spontanément un service de SVOD, soit 19 points de plus qu'il y a 6 mois.

Autre preuve du succès de la SVOD : 8 SVODistes sur 10 (soit plus de 10 millions d'internautes) utilisent leurs services chaque semaine (les assidus), contre seulement 6% d'occasionnels (qui utilisent la SVOD moins d'une fois par mois).

Les Français sont encore loin des Américains qui sont plus des 2/3 à utiliser au moins deux services de SVOD, mais ces services séduisent de plus en plus de foyers : ce sont en moyenne 1,4 service de SVOD qui sont utilisés en même temps par SVODiste en France. Autre preuve du succès de la SVOD, le temps passé sur ces plateformes : 1 SVODiste sur 2 déclare y consacrer 1 à 2 heures par jour tandis que les plus mordus (28%) les utilisent 2 à 3 heures.

NETFLIX ET LES AUTRES

En 2017, Netflix s'imposait déjà comme la plateforme dont la notoriété était la plus forte. En 2018 Médiamétrie révèle, sans grande surprise, qu'en nombre d'utilisateurs, Netflix arrive largement en tête devant Amazon Prime Video et Canalplay. On parle désormais de plus de 4 millions d'abonnés à fin 2018 pour Netflix. En tout juste quatre ans, Netflix s'est imposée comme la plateforme de référence dans les foyers français et par la même occasion a remis au goût

du jour les formules de visionnage de programmes audiovisuels par abonnement. Mais la SVOD ne se limite pas à Netflix, puisque tous les grands studios américains prévoient de lancer des offres à la demande par abonnement d'ici 2020. Cette évolution du marché audiovisuel impacte déjà de manière très importante toute la filière de production, du financement des films et des séries à leur distribution.

LES ENJEUX TECHNIQUES DE LA SVOD

Pour les professionnels, l'émergence des plateformes internationales de SVOD a de nombreux impacts, en particulier au niveau technique. En effet, les plateformes qui dominent le monde de la SVOD ont mis en place des critères d'éligibilité des programmes très stricts : pas question d'y trouver des films ou des séries en SD ou en 4/3. Les standards imposés par Netflix and Co s'appuient sur les critères techniques les plus exigeants du moment : programmes en 4K, pistes son faisant appel aux dernières technologies de spatialisation du son, insertion de sous-titres dans plusieurs dizaines de langues si le programme est distribué mondialement. Un programme qui ne répond pas au cahier des charges ne sera pas mis en ligne. Même si cette exigence technique a un coût, elle garantit également une distribution mondiale.

Un des autres impacts majeurs de l'émergence des nouvelles plateformes concerne l'évolution des méthodes de commercialisation des programmes : la SVOD est en train de se concentrer autour d'un nombre restreint d'acteurs qui ne sont pas très faciles d'accès, car souvent basés hors de France. Ce qui oblige les producteurs à renouveler leur carnet d'adresses pour l'ouvrir aux nouveaux rois du divertissement. Dans trois ans, le marché SVOD comptera sans doute plus de 10 millions d'abonnés. C'est donc le bon moment pour intégrer ces nouvelles pratiques dans toute la chaîne de création, de production et de distribution des programmes audiovisuels.

Pascal Lechevallier – CEO What's Hot Media



© Photo : DR

TOUS LES ÉVÉNEMENTS DU PITS 2019

21 janvier au 9 février

Pour la sixième année consécutive, le Paris Images Trade Show (PITS) réunit cinq manifestations, aux thématiques complémentaires, destinées à promouvoir l'ensemble de la filière audiovisuelle et cinématographique française. Le PITS sera une occasion unique de développer des réflexions sur la place de la France dans le paysage cinématographique et audiovisuel mondial sous les prismes économiques, techniques et artistiques. Cette année, le Royaume-Uni est à l'honneur.

**UN LABEL POUR VALORISER
TOUTES LES CONFÉRENCES,
RENCONTRES ET ATELIERS DU PITS**

■ PARIS IMAGES CONFÉRENCES

Paris Images Conférences proposera de mettre en valeur l'ensemble des conférences, rencontres et ateliers, proposés par les membres du PITS, autour des métiers et des enjeux économiques de la filière.

Les Conférences Film France – CNC se tiendront à l'auditorium de la Grande Halle de la Villette, ouvertes gratuitement aux visiteurs du Salon des tournages, elles seront complétées par des ateliers courts et pratiques sur la mezzanine du Salon. Les thématiques s'articuleront autour de cinq questions : De quels atouts la France dispose-t-elle pour attirer les tournages étrangers et quelles sont les attentes des donneurs d'ordre de l'industrie mondiale ? Quelle est la place de la France et de son industrie dans l'environnement de la production internationale ? Les studios de tournage français sont-ils compétitifs ? Quels sont les impacts de l'évolution des processus de fabrication des séries sur les techniques de travail ? Quelles répercussions et opportunités la perspective du Brexit annonce-t-elle pour les professionnels français ?

LES CONFÉRENCES

Film France – CNC : les **21 et 22 janvier 2019**, au Paris Image Location Expo – Salon des Tournages, Grande Halle de la Villette.

- **Lundi 21 janvier à 16h30** – Les plateaux de tournage en France : état des lieux.
- **Lundi 21 janvier à 17h30** – Le Crédit d'Impôt : un outil industriel et commercial performant.

Plus d'informations : www.filmfrance.net

■ PARIS IMAGES LOCATION EXPO, LE SALON DES TOURNAGES

21 et 22 janvier sous la Grande Halle de La Villette

Plus de 100 exposants sont réunis pour présenter les plus beaux lieux de tournages, mais aussi les services les plus innovants. Les Commissions du film, la Ficam, le collectif Ecoprod, décors de films mais aussi les principales associations de techniciens seront également présentes. En exclusivité, une démonstration de prévisualisation d'effets visuels en temps réels réalisée par la société Les Tontons Truqueurs et Transpalux, en partenariat avec l'ADC, Mikros Image, l'AFC, le MAD, ROSCO, France TV studios, l'ENS Louis-Lumière et la Commission Île de France.

Enfin, les associations de techniciens organisent les Voeux des Associations, qui seront l'occasion d'un moment de convivialité le lundi 21 au soir.

Plus d'informations : idf-locationexpo.com

■ PARIS IMAGES CINÉMA, L'INDUSTRIE DU REVE

**28 janvier au cinéma Le Club de l'Étoile,
Champs Élysées**

Cette édition, toujours avec l'objectif de la promotion de la French touch, sera l'occasion de revenir, durant une journée de réflexion, sur les relations de production avec la Grande Bretagne.

Plus d'informations : www.industriedureve.com

■ PARIS IMAGES DIGITAL SUMMIT

**30 janvier au 2 février au Centre des arts
d'Enghien-les-Bains**

Produit par le Centre des arts d'Enghien-les-Bains, le Paris Images Digital Summit (PIDS) est le rendez-vous des effets visuels et des images de demain. En quelques années, le PIDS est devenu un événement incontournable pour les professionnels du secteur (Superviseurs VFX, Producteurs, Réalisateurs, Chef Opérateurs etc...) qui souhaitent faire le point sur les enjeux artistiques, techniques et économiques de la création numérique et ses apports aux industries cinématographiques, audiovisuelles ou du jeu vidéo. Plus d'informations : www.parisimages-digitalsummit.com

■ PARIS IMAGES AFC EVENTS

29 janvier au 9 février

Trois rendez-vous pour des conférences au Forum des images, avec les Journées AFC de la post production, et une Master Class avec un directeur de la photo.

Et bien sûr le désormais traditionnel Micro Salon de l'AFC, pour la première fois au Parc Floral (8 et 9 février).

Plus d'informations : www.microsalon.fr



LA CONSERVATION NUMÉRIQUE DES ŒUVRES CINÉMATOGRAPHIQUES ET AUDIOVISUELLES

La mise en place effective de la recommandation technique CST-RT043 fait l'objet d'une conférence au salon des tournages. La journée du 11 octobre organisée par la CST a permis de dresser un inventaire des solutions de conservation numérique des œuvres.

Raphaël Keller, directeur de l'innovation, de la vidéo et des industries techniques au CNC a ouvert les débats. Puis Hans-Nikolas Locher a rappelé les principes de la recommandation CST RT 043 portant sur les bonnes pratiques en matière de contrat de conservation afin d'assurer l'exploitation suivie des œuvres. Enfin, Eric Chérioux Les Rencontres s'organiseront autour de plusieurs présentations.

Dans une seconde partie, des prestataires de ce domaine sont venus présenter leurs produits et leurs savoir-faire lors de conférences individuelles.

Pierre-William s'est en premier réjoui que la CST organise une conférence sur un sujet difficile et polémique.

OUVERTURE PAR RAPHAËL KELLER - CNC

Raphaël Keller a d'abord remercié la CST d'organiser cette journée de rencontre sur ce thème si important pour la pérennité de la production française, mais aussi de ses savoir-faire technologiques. Analysant le titre de la conférence, il souligne l'importance de chaque mot utilisé. Il rappelle que les intervenants de la production n'ont pas toujours conscience du besoin de la conservation. Et également que le numérique, si vanté et moderne qu'il soit, pose de multiples questions complexes quant à son utilisation. Il a ensuite rappelé le rôle et les missions du CNC dans ce domaine :

■ **Accompagnement** : par son grand plan de soutien à la numérisation, il a initié de nombreuses res-

taurations, mais il a également initié un grand inventaire du patrimoine à sauvegarder.

■ **Veille technologique** : pour ces actions et les décisions d'ordre incitatif qu'il doit prendre, le CNC a besoin de connaître tout ce qui se fait techniquement.

■ **Informé** : le CNC se doit de préciser à la profession ce qu'il attend d'elle.

■ **Légiférer** : le CNC doit inscrire les principes de la conservation dans la loi.

■ **Exploiter** : le CNC doit également assurer l'exploitation des œuvres restaurées, proposer un accord sur l'exploitation suivie des œuvres, et assurer une vie aux œuvres.

Raphaël Keller pose également la question de savoir si la profession est prête pour ne plus recourir au retour sur film, car le débat sur ce thème ne semble pas tout à fait clos.

Des actions sont déjà entreprises par le CNC, des dispositions prises, des décisions actées. Les dépenses de conservation sont désormais inscrites dans le devis type. L'agrément prévoit l'obligation d'une démarche de conservation par les productions. Dans ce sens, tous les producteurs recevront un courrier du CNC leur rappelant ces points.

Bien sûr, le CNC est heureux de disposer de la recommandation CST RT 043 qu'il a appelée de ses vœux. Il en rappelle l'importance, notamment concernant le contrat entre production et prestataire, incluant des engagements sur la conservation. Une copie du contrat doit être transmise au CNC. Sur ces bases, le CNC mettra en place une politique de soutien à l'industrie de la conservation.

Il rappelle enfin que si cette recommandation traite du cas du cinéma, la gestion des programmes audiovisuels est très différente, en économie, en pratiques et usages, en technique, en exploitation, et que cette recommandation ne peut s'y appliquer.

ANDRÉ LABBOUZ, PARLONS DU RETOUR SUR FILM

André Labbouz s'occupe de la conservation du catalogue Gaumont depuis plus de vingt ans. Il rappelle que Gaumont dispose d'un stock de copies 35 mm considérable, et qu'il a payé de ses deniers. Gaumont reste prêt à payer ce qu'il faut pour assurer la conservation. André Labbouz s'inquiète du tout numérique et cite le cas particulier du film *Intouchables* (2011). Lors de la faillite du laboratoire avec lequel Gaumont





avait travaillé pour ce film, il a récupéré tous les éléments, à savoir le shoot 35 et les éléments numériques. Il s'est avéré que les éléments numériques des bobines 2 et 4 étaient perdus. Lorsqu'il a été nécessaire de refaire une copie pour l'exportation, après le succès du film en France, c'est grâce au shoot 35 qu'on a pu le faire.

Pour lui, le numérique est une bonne chose. Mais il s'inquiète de la pérennité. Par exemple, si l'on n'a pas assuré la pérennité des versionnings des sauvegardes LO, pourra-t-on relire ? Il prend l'exemple des banques. La Banque de France avait tout reporté sur numérique. Suite à la perte de données sur des gros clients, elle est revenue au microfilm.

Pour André Labbouz, dans l'état actuel des choses, le seul vrai support reste le 35mm.

HANS-NIKOLAS LOCHER, **CST RT 043**

Angelo Cosimano introduit les présentations, rappelant la complexité du sujet.

Hans-Nikolas Locher (directeur du développement – CST) enchaîne en évoquant l'accord sur l'exploitation suivie des œuvres. Un groupe de travail a été constitué. L'idée de base n'est pas de faire un inventaire des technologies, mais plutôt d'encadrer le contrat entre prestataire et ayant-droit avec une définition des bonnes pratiques en matière de conservation, ce qui permettra de faciliter la remise en exploitation. Suite à la publication début 2018 de la recommandation, de nouvelles réunions ont eu lieu pour accompagner la recommandation avec des exemples plus opérationnels. La recommandation annonce des principes. Les exemples vont permettre de circonscrire les dispositions de la recommandation.

Quels éléments utilise-t-on ? La fabrication d'un film est un processus progressif, de la captation à la diffusion, salle ou télévision. La conservation des rushes, que l'on traite dans la recommandation CST RT 30, parle de la même problématique de sauvegarde, mais au début de la chaîne. Avec la RT 043, on traite de la fin de la chaîne. L'ayant droit doit choisir l'élément à conserver, si possible les éléments de la meilleure qualité. En effet, l'avenir verra de nouvelles tech-

niques qui auront besoin de vos meilleurs éléments.

Quel fichier sauvegarde-t-on à ce niveau final de la chaîne ? Nous recommandons de prendre un format ouvert, documenté, non propriétaire. Les formats propriétaires n'ont pas de lisibilité à long terme, en fonction de la survie de l'entreprise concernée. Nous traitons ici du moyen terme. Le long terme, lui, se définit comme le moment où l'environnement a changé, et donc où le format de fichier doit être réadapté, par exemple. Dans nos métiers, le moyen terme ne va pas au-delà de 20 à 25 ans.

Quelles précautions pour assurer la préservation ? Il faut faire plusieurs copies, pas une seule. Au moins deux. Et il faut stocker ces copies dans des lieux différents, par sécurité. Mais aussi, quel est le contrôle d'intégrité. On doit être sûr que lorsqu'on relira le fichier dans cinq ou dix ans, les 0 et les 1 d'aujourd'hui seront restés les mêmes 0 et 1. Le moyen technique, c'est de faire des sommes de contrôle, et de les vérifier régulièrement.



Si on s'inscrit sur un temps long, il faudra envisager des migrations et des conversions. La migration, c'est par exemple passer du LTO 7 au LTO 8, ou d'un disque dur sur un autre disque dur dans un data center. On ne change pas le fichier, on le déplace.

La conversion, c'est modifier le format du fichier, parce qu'il n'est plus utilisé ou utilisable.

Pour la migration, le prestataire n'a pas nécessairement besoin de consulter l'ayant droit. Par contre, la conversion présente le risque de toucher à l'œuvre. Il est donc nécessaire d'informer et de consulter l'ayant droit. Le prestataire technique doit informer sur les évolutions des formats. Le respect de l'œuvre reste une idée maîtresse de nos travaux.

Nous parlons également des conditions physiques de la conservation. Tout comme pour la photochimie, il y a des règles de conservation physique des supports. Et enfin, nous parlons des localisations des conservations. Par exemple en France plutôt qu'aux USA ou en Irlande. Le prestataire doit pouvoir vous donner, si vous le souhaitez, les solutions possibles.

La recommandation liste ce qui doit être prévu. À vous d'utiliser ces informations pour assurer vos conservations.



Concernant les informations qui accompagnent les fichiers, en liaison avec le CNC, l'identification Isan est nécessaire. Le fichier doit être nommé (mode de désignation du contenu), la description, le poids du fichier, la somme de contrôle indiqués également. Un schéma des métadonnées descriptives est nécessaire, sur des solutions ouvertes et informées, que l'on pourra relire facilement dans le futur.

Concernant la sécurité, on doit se protéger afin de ne pas être atteint. On peut mettre des solutions logicielles ou matérielles. Les données doivent être à l'abri. Mais des gestions d'accès sont également nécessaires, pour le producteur, pour le CNC. Cela peut venir en conflit avec la sécurité des données. Il faut donc offrir des garanties en conséquence.

Autre point, comment puis-je quitter un prestataire ? Si un contrat arrive à sa fin ou est rompu, le prestataire et l'ayant droit se mettent d'accord sur la restitution des données, en listant les méthodologies possibles. Il est difficile de se mettre d'accord dès le début sur quels fichiers ils doivent être restitués, car entre temps, il y aura pu y avoir des conversions qui auront changé la nature des fichiers. La recommandation donne un temps limité pour définir le type de fichier, la manière, les métadonnées. Contrairement au 35mm, pour lequel le laboratoire conservait les copies hors de toute notion d'économie et de financement, en numérique, le prestataire qui se retrouve avec des fichiers dont la conservation n'est plus financée (non renouvellement de contrat, disparition des ayants-droits par exemple, doit pouvoir agir. Passer au pilon une copie 35 est une chose, faire « suppr » sur un clavier en est une autre. L'idée est de pouvoir définir le moment où la responsabilité du prestataire n'est plus engagée et où il peut donc détruire le fichier.

Les annexes qui viennent d'être publiées présentent des exemples : un film de long-métrage (ou série d'animation) ; une œuvre audiovisuelle. Vous trouverez aussi un glossaire toujours utile pour la bonne compréhension. Une liste de référence sur les certifications existantes complète les informations. L'idée de fournir des annexes à la recommandation donnera de la souplesse à l'information que nous vous donnons. Ces annexes peuvent être amendées, complétées, modifiées plus facilement que le corps de la recommandation.

Dans une chaîne de fabrication, on observe qu'à chaque étape, il existe une multitude de possibilités de fichiers. Le premier fichier qui synthétise l'ensemble des travaux de postproduction, c'est le DSM, Digital Source Master. Il a un défaut pour la conservation : il peut intégrer des fichiers dont les formats sont propriétaires et donc dont la pérennité de relecture dans le temps n'est pas garantie. Nous avons poussé auprès de la normalisation internationale

d'utiliser, pour le cinéma, le format interopérable IMF application 4, qui permet éventuellement de reconstruire un nouveau DSM. Qualité d'image, taux de compréhension (sans perte) sont par exemple cités dans le cinéma, ce qui sera moins le cas pour l'audiovisuel. On conservera un IMP (IMF package), un DCP non compressé, un DCDM, éventuellement un IMF appli 2 pour la vidéo.

ÉRIC CHÉRIOUX, TECHNOLOGIES DE STOCKAGE

Eric Chérioux présente les problématiques de conservation et de stockage. Il propose un inventaire des solutions proposées.

Question souvent posée : quelle solution pouvez-vous me proposer pour sauvegarder mes données ? En clair, plusieurs technologies permettent d'y arriver, et cela pourra dépendre de ce que vous souhaitez sauvegarder.

Des supports physiques, il en existe depuis fort longtemps. Vous avez demandé : pourquoi construire notre conservation sur du sable ? Vous considérez que le numérique est du sable, ce qui n'est pas inexact. Mais si l'on remonte aux premiers supports de conservation, comme les tablettes sumériennes, elles étaient en argile, friables comme du sable, et pourtant ces tablettes sont toujours là. La tablette sumérienne, c'est le support, stocké dans une urne. Cette tablette, on la « lit », mais sans la comprendre. Nous n'avons pas nécessairement la transcription. Si votre format de sauvegarde est fermé, propriétaire, il n'est pas sûr que l'on puisse le relire. Il n'y a par ailleurs pas besoin d'un « écosystème » de lecture, on voit les dessins sur la tablette. En informatique, il vous faut un ordinateur, des disques durs, pour « voir » les informations.

Revenons à aujourd'hui. Quelles sont à ce jour les grandes familles technologiques qui permettent de sauvegarder des données ?

En premier, le support magnétique, que l'on connaît depuis longtemps, et qui continue de s'améliorer. En informatique, c'est le support maître (le disque dur ou la bande magnétique).



© Photos : DR

Parlons du LTO, le plus utilisé. Nous en sommes au LTO 8. À chaque génération, on double les capacités de stockage (12To compressé, 30 To non compressé). Les temps d'accès s'améliorent également. Le coût au Téra octets est très bas, ce qui en fait un des préférés des stockeurs.

Le disque dur est très intéressant, mais cette technologie arrive en bout d'évolution. On en est à 14 To, mais il semble que les principaux fabricants (Seagate, Western Digital) annoncent qu'en 2025 on atteindra le maximum possible. Ce n'est donc a priori pas la solution la plus fiable à long terme, si l'on prend en compte l'augmentation exponentielle de la quantité de données à sauvegarder.

Les supports magnétiques restent fragiles, sensibles à la poussière, à l'humidité, aux chocs électromagnétiques, aux rayonnements solaires (éruptions par exemple). Le système mécanique est également fragile. La durée de vie moyenne d'un disque dur est d'environ cinq à six ans.

Autre solution, le SSD (Solid State Drive), remplaçant naturel du disque dur. Aujourd'hui, il coûte cher. Mais en capacité, pas de souci. La société Nimbus a fait un SSD de 100 To avec 85% d'économie en consommation d'électricité. Il n'a pas de partie mécanique, il est donc moins fragile que le DD.

Autre grande famille, les supports optiques, comme le DVD, le Blu-ray par exemple. C'est du grand public, dont la durée de vie est relativement courte. Pas du tout assez capacitif ni fiable dans le temps pour être utilisé en archivage professionnel, ni même amateur d'ailleurs !

Par contre, d'autres solutions professionnelles existent. L'ODA (Optical Disc Archive) de Sony (3,3 To par cartouche) est très performant, mais c'est une solution complètement propriétaire. Ils en sont à la seconde génération, et il semble que les lecteurs de génération 2 ne lisent qu'imparfaitement la génération 1. Le M-Disc est une galette inorganique. La gravure crée des trous, dont la durée de vie semble plus longue.

Le support film. On sait que cela fonctionne. La difficulté est de savoir comment c'est stocké, mais finalement la question peut se poser pour tous les supports.

Dots et PiqFilm proposent des solutions très innovantes. Dots par exemple peut utiliser les cassettes LTO et le file system LTFS du LTO. Les capacités de stockage ne sont pas très importantes.

Nous ne parlerons pas ici des solutions en cours de recherche, comme le stockage holographique, qui en est encore au stade des études.

Parlons maintenant des solutions de stockage sous l'aspect de leur accessibilité : le chaud, le froid. Le

stockage froid, c'est juste un dépôt figé auquel je ne toucherai pas avant longtemps. L'accès en est plus lent, donc plus coûteux. Le stockage chaud, c'est un stockage auquel je souhaite pouvoir accéder plus fréquemment, donc également plus rapidement.

Certains utilisent des termes plus complexes, comme le stockage tiède, ou l'archive, un peu au-dessus du stockage froid. Le stockage froid concerne les stockages sur la durée, les stockages chaud permettent d'accéder fréquemment et rapidement aux données.

Comment accède-t-on aux données stockées? Le cloud. C'est à la mode, bien que déjà ancien. Il propose des solutions de couches de services qui nous donnent accès à des ressources machines, découpées jusqu'au niveau de granularité dont a besoin d'aller : IaaS (Infrastructure as a Service), PaaS (Plateforme as a Service) ou SaaS (Software as a Service). Plus on est en IaaS, plus on accède aux données mêmes de la plate-forme. Plus vous êtes en SaaS, plus vous êtes limités à juste des applis et des services, sans connaître comment cela fonctionne derrière. Le cloud, ce n'est que du service.

Derrière le cloud, il y a des data centers. En 2018, il y avait 195 data centers neutres (indépendants du prestataire d'accès) en France. Ces data centers sont privés, publics ou hybrides.

Pour rappel, est-ce du sable ? Les militaires, les banques, par exemple, stockent sur les data centers ... est-ce suffisant pour vous rassurer ?

Les certifications Uptime Institute. C'est le seul organisme habilité à certifier les data centers. Si le data center n'est pas certifié, cela ne veut pas dire qu'il n'est pas bon. Amazon ne se fait pas certifier, mais propose 44% des offres IaaS dans le monde, pour 7% chez Microsoft, puis Alibaba, et Google (2 %).

Uptime Institute a défini quatre niveaux de certification, de Tier I à Tier IV. Amazon, non certifié, donne une évaluation de son positionnement par rapport aux certifications, sans faire les validations.

Dans les certifications, on note par exemple les durées maximales autorisées d'arrêt ou d'interruption.

PRÉSENTATION DES PRESTATAIRES

Eclair, Noir Lumière, Capital Vision, Kill the tape, Orfeo, Nomalab et Hiventy, c'est à dire les prestataires présentant une offre de stockage, conservation ou distribution numérique se sont ensuite succédés sur scène.

Retrouvez le PowerPoint des présentations d'Hans-Nikolas Locher et d'Eric Chérioux, ainsi que les enregistrements des conférences et des présentations des offres sur le site de la CST à l'adresse : www.cst.fr/la-cst/les-rencontres-de-la-cst.



MISSIONS SAISON 2 : UNE EXPÉRIENCE ÉCO-RESPONSABLE, AVEC NICOLAS TRABAUD

Nicolas Traud est directeur de production pour de la série TV et du long-métrage. Il a suivi deux sessions de formation Ecoprod, notamment afin de bénéficier du retour d'autres directeurs de production. Concerné déjà bien avant cela par l'écologie, il n'a pas eu de difficulté à intégrer les principes Ecoprod, sur lesquels il était déjà très en avance. Il nous explique ici comment il a pu mettre en place un suivi éco-responsable lors du tournage de la saison 2 de la série TV *Missions*, avec la régisseuse de la série Marianne Tondeleir.

Sa démarche sur *Missions* est une continuité de ce qu'il mettait en place depuis plusieurs années en démarche personnelle. Le comportement écologique relève surtout de la gestion des détails du quotidien (déchets plastiques, poubelles, gestion de l'alimentation) plus que de la grande démarche politique, mais c'est avant tout là que chacun peut jouer un rôle écoresponsable.

L'ALIMENTATION

Le premier partenariat que Nicolas a mis en place porte sur l'alimentation. Avec le cantinier Roger Solante, qu'il côtoie régulièrement sur les tournages, ils ont opté pour des produits bio en culture locale. Au début du tournage, 50 % des produits étaient de cette nature. À la fin du tournage, c'était 85 %, et sans surcoût. Produits bio locaux, de saison, il n'est pas nécessaire d'aller chercher des produits « estampillés officiellement » bio, et produits plus loin (Maroc, Espagne). On limite ainsi les coûts de transport.

Tournant dans les Pyrénées et en Dordogne principalement (avec quelques plans à Paris), il n'a pas été très compliqué de trouver des circuits vertueux d'agriculteurs bio. Une petite contrainte pour les convives est qu'on limite l'offre, notamment pour limiter le surgelé : à chaque repas, pas plus de deux entrées, un plat principal et un ou deux desserts. La diversité se travaille au fil des jours et des approvisionnements plutôt qu'à chaque repas, en essayant de tenir compte des goûts et des avis de chacun.

Les contenants sont importants : pas de bouteilles ni de gobelets en plastique (sauf quelques-uns en plastique dur). Avec une moyenne de 60 techniciens

sur le tournage, la poubelle de déchet n'excédait pas 100 litres par jour, soit environ cinq fois moins que sur un tournage « classique ».

LES DÉCORS

Que ce soit dans les Pyrénées ou en Dordogne, des décors ont été soit à trouver, soit à construire. Dans les Pyrénées, c'est un village en bois qui a été construit. Le bureau des tournages de Dordogne a indiqué un certain nombre de partenaires, tous ainsi bien impliqués dans des mouvements alternatifs sensibilisés à ces approches. La production a ainsi pu acquérir du bois en local, dont la composition est aisément « digérée » par le sol, utiliser des peintures « naturelles » plutôt que toxiques, et faire travailler des artisans locaux.

Autant dans l'équipe qu'avec les partenaires, la démarche de production a renforcé des dynamiques déjà en place, et a permis de rencontrer des acteurs concernés et performants, par l'implication de chacun. Le fait de reprendre, pour la saison 2, à peu près les mêmes techniciens en équipe de production a également facilité la prise en compte de la démarche.

Un point important est qu'il est préférable d'arriver en production avec une solution complète. Il ne faut pas laisser le choix, du style « *Tu peux jeter dans la poubelle globale ou dans des poubelles de tri sélectif !* » Il faut être clair dans la démarche. Toute la logique de choix des produits doit entrer dans un circuit vertueux, depuis la source jusqu'au recyclage. En exemple, un vaisseau a été construit pour la saison 1, qui n'a pu être réutilisé dans la saison 2. Les tonnes de bois que cela a nécessité ont pu être recyclées par un acteur local du recyclage.

Dans les équipes techniques, il y a une volonté initiale.



© Photo : DR

Et aussi la conscience que c'est à chacun, au quotidien, de s'impliquer, et aux grands responsables politiques et économiques de proposer des voies.

Pour l'équipe régie, il y a un travail en plus, c'est indéniable, notamment dans la réflexion pour les achats. Mais il suffit de transposer ce que l'on fait chez soi, au quotidien, sur son lieu de travail. Pour Marianne Tondeleir, la régisseuse, ce fut aisé, car elle est personnellement très impliquée. Certains apprennent sur le lieu de travail (ici de tournage) pour appliquer chez eux. Pour Nicolas, c'est l'inverse.

LES OUTILS DE TOURNAGE, LE TRANSPORT

Le choix des outils de tournage a un impact sur l'empreinte écologique. En exemple, les systèmes d'éclairage : en première saison, le tournage des scènes avec le vaisseau a duré trois semaines et coûté 4 000 € d'électricité. En seconde saison, il n'y a eu qu'une semaine de tournage et 300 € de frais d'électricité, notamment grâce aux éclairages led.

Un autre exemple porte sur le transport : le choix a été fait de ne pas utiliser d'avion pour les transports des comédiens et des équipes. Paradoxalement, cela s'est révélé un peu plus coûteux, car le train était plus cher que l'avion ! L'aide de la Région Île-de-France a permis de compenser une partie du surcoût.

Un modèle à réfléchir serait de financer toutes les productions, quel que soit le coût du film, sur un montant égal pour toutes, afin de financer une partie du temps des personnels (directeur de production, assistant de production, ou un prestataire extérieur, par exemple) dont la mission serait de rechercher et de mettre en place des solutions plus écologiques. En contrepartie, les engagements ou les contrôles seraient plus importants qu'aujourd'hui.

La recherche des localisations de tournage a également une vraie importance. Essayer de regrouper les lieux de tournages a un impact sur le coût écologique.

VENDRE LE CONCEPT

La mise en place sur les transports est plus complexe à l'international, même si cela peut devenir un argument de vente. Par exemple, chez les Anglais, l'écologie entre dans la notation pour les aides.

Certaines évolutions technologiques aident également à maîtriser les impacts. L'utilisation d'un drone est tout aussi efficace que celle d'un hélicoptère. Les alimentations électriques sont en train d'évoluer, avec des panneaux solaires ou des groupes électrogènes fonctionnant à l'huile de friture. Pour le papier, la consommation a été réduite, en n'imprimant les notes de services qu'à la demande, et sur un format A5 et non A4. Une gestion en ligne a été proposée, via QR codes, pour charger les éléments dont on a besoin (itinéraire, par exemple). Il n'y a pas eu impression de la bible technique, juste un A5 recto-verso plastifié récapitulant les contrats et les hébergements. Il en a été de même pour le scénario, peu imprimé, plutôt consulté en ligne.

Le tout est principalement affaire de pédagogie. On n'a pas la certitude de bien faire, mais en échangeant et en expliquant, on arrive à progresser, et à faire accepter le message.



Par ailleurs, il n'a pas été noté sur cette production d'impact sur la façon d'écrire ou de tourner. Tout le monde a pu travailler « normalement », sans modifier l'aspect artistique du travail. Il est certain que le choix du matériel, ou les décisions du chef-opérateur, peuvent parfois avoir des conséquences, mais en fait, sur cette série, cela n'est pas quantifiable.

Il n'y a pas vraiment d'aspect générationnel. Les jeunes ont un comportement plus naturel, les plus anciens ont besoin d'être motivés au départ, mais s'adaptent tout autant dans leur réflexion organisationnelle. Les gens en parlent entre eux, mais on en parle plus qu'on ne le met en pratique, car cela est encore trop souvent ressenti comme une contrainte.

UN CHANGEMENT PROGRESSIF

Le comportement personnel de chacun, un bilan carbone utile et pédagogique notamment pour ceux qui débutent, réfléchir à ne pas dépenser n'importe comment, des attitudes naturelles qui entrent dans les habitudes et qui rendent optimiste pour l'avenir, de la pédagogie et de l'échange sont autant d'éléments qui vont faire évoluer les consciences et les pratiques.

Propos recueillis par Baptiste Heynemann et Alain Besse



TOURNAGE EN FRANCE DE LA SÉRIE CHINOISE *CROCODILE AND TOOTHPICK BIRD*

Depuis plusieurs années, Franck Priot entretient d'étroites relations avec différents partenaires en Chine, et a récemment créé la société Ghosts City, avec son amie de longue date Shu Ye. Il nous raconte sa dernière expérience de production exécutive, la série chinoise *Crocodile and toothpick bird*, projet d'une ampleur exceptionnelle pour un tournage chinois en France.

BAPTISTE HEYNEMANN ▶ Comment décrirais-tu ta société Ghosts City ?

FRANCK PRIOT ▶ Ghosts City crée un pont entre la France et la Chine. Nous cherchons à gommer les différences culturelles pour permettre à ces deux pays si différents de pouvoir travailler ensemble. Shu Ye, mon associée, a une longue expérience des relations franco-chinoises : agent de techniciens français en Chine, vente de droits internationaux et même du coaching de comédiens (quand Audrey Tautou parle chinois dans *Casse-tête chinois* de Cédric Klapisch, par exemple). Nous avons quelques projets en développement en tant que producteur délégué, mais assurons aussi de la production exécutive. On nous a demandé d'organiser le tournage en France de 20 épisodes de 45 minutes, sur les 50 au total qu'elle compte, d'une série chinoise événementielle avec deux stars.

B.H. ▶ Qu'est-ce qui t'a frappé d'un premier abord ?

F.P. ▶ La vitesse de la prise de décision. Un premier contact a été pris en mars 2018, alors que le financement de la série en était à son commencement, nous avons signé début mai et avons commencé à tourner fin août. Cela donne une énergie formidable, mais parfois, on aimerait avoir un peu plus de temps pour mûrir certaines décisions...

B.H. ▶ De quoi parle cette série ?

F.P. ▶ C'est une histoire très « glamour » de deux étudiants chinois surdoués qui vont faire un master de biologie et d'architecture à l'étranger. Ce sont des gens brillants, sans problèmes d'argent, et qui appartiennent à la jeunesse dorée et cosmopolite de la Chine d'aujourd'hui.

L'action débute en Chine, puis quinze épisodes se déroulent à Bordeaux avant de revenir en Chine et faire le final à Bordeaux. Nous avons tourné tous les extérieurs en Nouvelle Aquitaine. Les intérieurs ont été tournés en studio à Shanghai.

B.H. ▶ La France était-elle la première destination dans le scénario ?

F.P. ▶ D'autres destinations ont été étudiées comme Edimbourg ou même Los Angeles. Mais c'est à Bordeaux que nous avons trouvé le mélange de décors qui a convaincu la production : la « vieille ville européenne » pourtant crédible comme ville étudiante à la pointe de la connaissance. La façade de la fac de médecine sur la place des Victoires est l'entrée de l'Université, le Jardin des plantes joue le Campus, et tous les sites des universités de Valence ont été mis à contribution.

La question des visas a probablement été à notre avantage face à Los Angeles. En effet, la France facilite l'obtention des visas des techniciens chinois qui viennent la filmer, en cohérence avec la promotion touristique de notre territoire. Enfin, évidemment, le crédit d'impôt international nous a permis de trouver l'équation économique qui rendait cette entreprise possible.

B.H. ▶ Quelle est la principale différence avec un tournage français ?



© Photo : Mélanie Gribinski

F.P. ▶ Parce que le marché chinois de l'audiovisuel est en croissance vertigineuse, plus de 30 % par an dans une économie globale elle-même en croissance de 7 %, il est encore plus dépendant des investissements privés et des stars que ne le sont les marchés français ou américains. Ces stars sont extrêmement sollicitées et le plan de travail est donc maximisé autour de leurs disponibilités. L'usage en Chine veut ainsi que l'on tourne sept jours sur sept sans s'arrêter, et il était donc impossible de proposer des interruptions pour notre tournage. Par ailleurs, nous n'avions aucune marge puisque la star masculine avait son billet d'avion pris pour le lendemain du dernier jour !

B.H. ▶ Mais vous avez respecté la convention collective ?

F.P. ▶ Évidemment ! C'est justement notre travail de trouver des solutions ! Nous avons donc tourné avec une double équipe française qui se relayait tous les trois jours. Entre les heures supplémentaires et le dimanche payé double, nous avons pu travailler sans interruption du 23 août au 15 octobre ! Certains techniciens m'ont même avoué qu'ils avaient particulièrement apprécié les trois jours de repos par semaine leur permettant d'avoir une vie à côté du tournage ! Les équipes chinoises, elles, ont assuré toute la période avec 16 heures de travail par jour et considéraient que la plage horaire était plutôt raisonnable... En tout, cela faisait une équipe de 200 personnes, moitié chinoise, et moitié française.

Comme l'équipe française ne parlait pas chinois, et que l'équipe chinoise ne parlait ni français, ni même anglais, à part quatre personnes, nous avons pris seize assistants bilingues, en général des Chinois vivant en France ou Français de la deuxième génération, ayant la compétence technique du département concerné,

pour assurer la communication avec l'équipe chinoise et la passation avec la double équipe française.

Les équipes chinoises ont l'habitude de travailler très (très) vite : pour couvrir les 400 pages de scénarios en 55 jours, une à deux prises maximum avec trois, voire quatre caméras (en l'occurrence, des Alexa), les machinos « courent » littéralement pour installer les rails de traveling...

Il y a une très grande différence dans la conception du temps entre la France et la Chine. Là où nous voyons des décisions prises au dernier moment, ils voient un temps infini pour tergiverser ! Face à des virtuoses de l'adaptation, nous essayons de planifier l'implanifiable et d'apporter un cadre à ce débordement d'énergie.

Heureusement, la réalisatrice (qui est une ancienne première assistante) et le chef opérateur se connaissent très bien puisqu'ils avaient déjà réalisé cinq projets ensemble. Le chef opérateur gère entièrement les caméras et le cadre, la réalisatrice s'occupe de l'action. Le chef opérateur et le chef électro gèrent deux départements complètement séparés, tout comme le chef déco et l'accessoiriste.

Nous tournions dans un décor différent chaque jour l'ensemble des séquences concernant ce décor. Nous avons loué un hangar pour les accessoires et les trente valises de costumes arrivées de Chine. N'oublions pas que les intérieurs avaient déjà été tournés à Shangai et qu'il fallait donc être raccord...

Dans ce genre de comédie marivaudienne, une grosse partie du succès réside dans une mise en image alléchante. C'est aussi pour cela qu'ils sont venus chercher les paysages de Saint-Émilion ou des Pyrénées ! J'ai l'impression que nous avons utilisé tout ce qui était disponible en termes de machinerie dans les stocks





de Papaye et TSF ! Autre illustration de la différence culturelle : la demande vers 15 h d'une grue Phoenix, que nous avons fait venir (avec son opérateur) de Paris pour un PAT à 8 h le lendemain matin (donc à 5 h sur place pour installer)... Les plans en hauteur sur les vignes de Saint-Émilion sont beaux, mais c'était un peu la limite de l'exercice... La vitesse du TGV est également un atout insoupçonné de notre pays. Les étrangers n'ont pas l'habitude de se déplacer aussi vite d'un point à l'autre ; et malgré la distance, Bordeaux n'est qu'à deux heures de Paris...

Je pense que nous avons eu la chance de trouver une équipe chinoise rodée et efficace. Dans une industrie qui augmente de 30 % par an, le niveau de qualification des équipes est très inégal, car une part importante des techniciens se retrouve pour la première fois sur un tournage. Dès que les matériels ont trop d'ancienneté (et on parle de deux ou trois ans !), on peut ne trouver aucun technicien qui sache l'opérer !

B.H. ► Quel a été votre morceau de bravoure ?

F.P. ► Sans hésiter, l'épisode tourné dans les Pyrénées ! Sans révéler les arcanes de l'intrigue, lorsque des personnages vont se promener dans la montagne, il est évident qu'ils se perdent et risquent de tomber dans n'importe quelle crevasse ! C'est Jean-Michel Casanova, Français qui réside en Chine, qui a coordonné les cascades pour les séquences dangereuses. La station de ski de la Pierre Saint-Martin a par ailleurs été d'un secours remarquable en nous mettant à disposition les équipes et le matériel permettant de monter 100 personnes dans la station et 80 personnes à plus de 1 800 mètres.

Ces séquences ont été un véritable défi organisationnel et le point de confrontation entre une culture de tournage qui ignore la notion de story-board et une nécessité impérieuse de découper finement des cascades.

B.H. ► La différence culturelle passe aussi par la nourriture...

F.P. ► Il aurait été impensable de ne pas nourrir des Chinois avec de la « vraie » nourriture chinoise. Nous avons identifié un restaurateur bordelais qui s'est déplacé sur le tournage et livrait le soir dans les hôtels où résidaient les équipes. Le cantinier Star Food est intervenu en renfort, notamment pour les séquences comportant beaucoup de figurants (une journée comptait 300 repas). Cependant, dans les Pyrénées, il n'y avait pas le choix, c'était de la nourriture française pour tout le monde !

B.H. ► L'accueil de la part des autorités locales a-t-il été bon ?

F.P. ► Excellent, mais je pense que rien aurait été possible sans les bureaux d'accueil des tournages

qui nous ont réellement beaucoup aidés, en particulier celui des Pyrénées pour l'épisode en montagne. L'aide du BAT Gironde a également été décisive, notamment pour décrocher le projet : tous les pré-repérages ont été faits sur la base Décors de Film France et ont permis la prise de décision extrêmement rapide dont j'ai parlé ! La connaissance du tissu local a été indispensable pour monter une équipe aussi rapidement !

La mairie de Bordeaux a parfaitement compris l'intérêt d'accueillir le tournage d'une série populaire et nous a soutenus tout au long du projet, en nous aidant avec les autorisations de tournage. Quasi-tout l'équipe a été embauchée en local, ce qui représente environ 1 million d'euros de salaires. 90 % du budget a été dépensé à Bordeaux ou autour. À part pour l'ingénieur du son, qui est venu avec son enregistreur, tout le matériel a été loué en France. Les figurants ont été embauchés sur place. Seules quelques silhouettes et seconds rôles « chinois » sont venus de Paris. Au total, nous avons dépensé environ 4 millions d'euros.



© Photo : DF

Avec la mairie, nous avons poussé la logique partenariale et choisi ensemble de déplacer des scènes vers la Cité du Vin, qui n'était pas envisagée au départ, pour en assurer une visibilité dans la série.

B.H. ► S'il fallait refaire, que ferais-tu différemment ?

F.P. ► S'il fallait refaire, on inciterait l'équipe française à utiliser WeChat, le « whatsapp » chinois, que tout le monde utilise, contrairement à l'e-mail. On travaillerait davantage les outils de communication au sein des équipes, ce qui permettrait de mieux fonctionner par groupe. Une base d'outils commune permettrait de répercuter plus simplement les informations et de prêter une meilleure attention aux équipes mixtes.

Crocodile and toothpick bird sera diffusé en Chine à partir d'octobre 2019.

L'EXPÉRIENCE DU FILM DE PATRIMOINE : GÉRALD DUCHAUSSOY

Gérald Duchaussoy est responsable de Cannes Classics. Il est également en charge du Marché du film classique au Festival Lumière de Lyon, assistant de Thierry Frémaux. De ce fait, il a acquis une grande expérience dans la gestion, la sélection, la diffusion et la conservation de ces œuvres, ainsi que des exigences techniques et déontologiques qu'il se doit de demander aux propriétaires des œuvres pour une diffusion de qualité, au bénéfice des films et des spectateurs. Durant le Festival de Cannes 2018, nous avons échangé sur l'exploitation des œuvres de répertoire et restaurées, dans le cadre des festivals notamment.

GÉRALD DUCHAUSSOY ► Il y a une chose essentielle, c'est le dialogue. J'ai l'impression qu'entre les archives, ceux qui font de la programmation, les différentes entités avec lesquelles on est en contact, j'ai vraiment l'impression qu'il y a un manque de dialogue sur la conservation. Les cinémathèques ont une expertise et font cela depuis longtemps. Les choses ne sont pas encore normalisées dans le sens premier du terme parce que lorsqu'on on fait des propositions à Cannes Classic, parfois on nous envoie des DVD pirates parce qu'il n'y a plus que ça de disponible.



capital en termes de transmission culturelle, pour que les différentes couches permettent de bâtir ce grand mur de la culture. On sent que chez beaucoup on n'en est pas encore là. Mais on sent aussi qu'il y a une volonté forte exprimée de par le monde ; je suis bluffé par le travail mené par exemple par les Hongrois, chez lesquels le gouvernement a voté un budget spécial qui va permettre la restauration de 80 films. Ils restauraient un à trois films par an, qu'ils soumettaient aux grands festivals comme Cannes, Venise, Berlin, pour que les films soient des vitrines puis entrent dans des rétrospectives dans des cinémathèques. Là, 80 films, ça va faire un plan sur cinq ans vraiment conséquent.

A.B. ► C'est un peu ce que l'on a fait en France il y a un an ...

G.D. ► Ils se sont basés là-dessus. György Raduly, directeur des archives hongroises, qui vivait auparavant en France, s'est intelligemment inspiré de cela pour faire des propositions au gouvernement. C'est aussi politique, car cela ne doit pas être si simple d'y arriver. On peut penser que l'argument de montrer sa propre culture joue un rôle. Quand Mosfilm nous soumet de grands films, comme *Guerre et Paix* cette année, que l'on a retenu, cela permet aussi de contribuer au rayonnement de la Russie. Cette vitrine n'est pas uniquement cela. Ce sont aussi de grands films que l'on permet de redécouvrir ou de découvrir, souvent perdus de vue ou oubliés, et qui sont géniaux. L'intérêt pour nous est aussi de les montrer aux plus jeunes et de les remettre dans le circuit de la salle, avec de belles copies, de belles restaurations, pour tout le monde.

Pour en revenir aux problèmes d'archivage, alors d'un côté il y a les techniciens, de l'autre les historiens du cinéma, ceux qui sont en charge de l'organisation ; j'ai parfois l'impression que l'on oublie cet aspect technique. On en a parlé souvent ensemble pour préparer les projections à Cannes, nous en avons aussi souvent parlé avec les laboratoires, cela me paraît capital de remettre régulièrement à niveau les exigences techniques. Nous aurions été tous les deux en train de discuter en 1990, on ne se serait jamais posé la question de savoir si on devait passer une VHS à la place d'une copie 35 mm. Aujourd'hui, on nous fait des propositions avec des

ALAIN BESSE ► Cela relève du principe des gens qui « chinent » un peu partout pour retrouver des copies conservées par des projectionnistes, des exploitants...

G.D. ► Surtout en Asie, quand on nous fait des propositions – alors pas les grands studios comme la Shoshiku par exemple – plusieurs sont généralement soit des VHS, soit des DVD pirates vendus à même le sol ou dans un marché. Ce sont des territoires où la conservation n'est pas du

tout prise en compte. Il n'y a sur ce sujet ni volonté, ni suivi, ni argent. Il est sûr que dans certains pays où les gens se battent pour manger, la conservation n'est pas leur priorité. Pour nous, cela nous paraît





supports HD, ce qui n'est déjà pas catastrophique. Mais on n'en est déjà plus là, lorsque l'on voit les restaurations 4K qu'on nous propose cette année, pour lesquelles je trouve que le niveau a franchi un cap, comme *Le Septième Sceau* de Bergman, qui est magnifique, une des plus belles copies que j'ai vues, ou *Le Voleur de bicyclette*, il faut se restreindre et ne montrer que des copies vraiment acceptables, avec un niveau d'exigence. Ce niveau doit être établi dans un dialogue en bon esprit et bonne communication avec des techniciens.

A.B. ► Pour numériser et sauvegarder une œuvre, il faut qu'il y ait une demande. Dans les groupes de travail sur la recommandation CST sur l'archivage, la demande en termes de type de support a plus été faite par les services du CNC et des Archives. Mais y a-t-il un cahier des charges de la demande ? Les cinémas ou les cinémathèques se contentent-ils d'utiliser ce qu'on leur propose ou sont-ils prescripteurs ?

G.D. ► Lorsque l'on va au cinéma, on se rend compte que les premières parties (bandes-annonces, publicités notamment) ne sont plus vraiment au niveau, ni toujours faites par des prestataires professionnels. Il semble évident, lorsque l'on va au cinéma, que les niveaux d'exigence ne sont pas les mêmes sur tous les films.

Pour Cannes Classic, on demande à voir (ou revoir) la copie disponible. Je ne sais pas si nous participons à la réévaluation des films dans le cinéma, mais les films qui nous sont proposés entrent dans ce cadre de qualité que nous exigeons, en demandant notamment des extraits de restauration. On travaille avec de grands laboratoires. Lorsque l'on regarde des restaurations comme *Le Jour se lève*, on tombe par terre tellement c'est beau. Dans ces cas-là, on n'a pas d'inquiétude.

A.B. ► Justement, parfois, n'est-ce pas trop beau par rapport à ce que l'on avait à l'origine ?

G.D. ► Voilà bien une question que nous nous posons tout le temps. Lorsque je vois *Cyrano de Bergerac*, que nous avons passé cette année à Cannes Classic, je trouve cela très beau, mais je me méfie du souvenir d'adolescent, même si je voyais de tels films à l'époque dans de bonnes salles avec de bonnes copies. Ce qui est intéressant, c'est l'aspect visuel renforcé, l'aspect sonore amélioré, de pouvoir prendre conscience de la pluralité du cinéma, les aspects littéraires, visuels, photographiques. Lorsque l'on dit que le cinéma est un art total, les restaurations font sens,

cela saute aux yeux. Par exemple, pour le film de Paulo Rocha, entre version originale et version restaurée, je ne vois pas le même cadre.

Seul le réalisateur peut dire si cela trahit ou non le sens du film, mais par exemple, Jean-Paul Rappeneau a validé. Et même s'il va un peu plus loin que restaurer, en faisant peut-être des ajouts de scènes qu'il n'a pu intégrer lors de la fabrication du film, lui peut le faire, en tant qu'auteur, comme Wong Kar-wai sur *In the mood for love*.

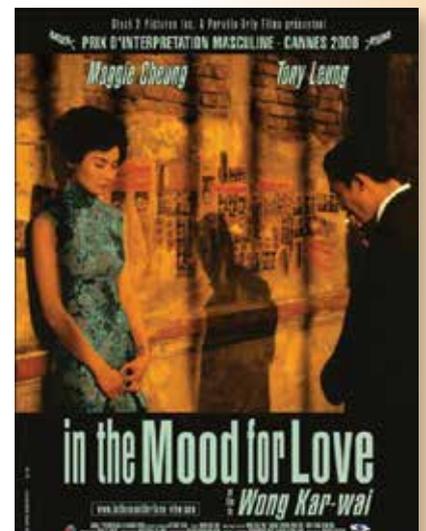


Je pense souvent à la musique dans ces cas-là. Si l'on compare le CD au vinyl, support que j'ai redécouvert récemment, j'ai été impressionné par sa puissance. Je me pose donc beaucoup de questions par rapport au respect de l'original. Lorsque je vois des films sur pellicule, je trouve qu'il y a une force visuelle exceptionnelle. Mais là, ce que je vois cette année dans les propositions qui nous sont faites et dans ce que l'on a retenu, il y a des choses qui sont très proches de ce qui était dans l'original, avec une force visuelle exceptionnelle, qui pour

moi améliore le film tout en le respectant. J'aime aussi certaines erreurs qui sont conservées. Lorsque l'on montre *Cinq et la peau*, il y a encore des petits flous, mais je trouve ça magique. Lorsque l'on nous montre *Guerre et paix*, et qu'il y a une texture un peu mélangée, assez fine mais pas « pleine », me permettant de retrouver ce que j'aimais avec la pellicule, je me dis que c'est génial, que l'on est vraiment sur une chose vivante. Mais les multiples propositions peuvent être vivantes de différentes façons, tout comme on pouvait voir les films avec des copies différentes pas toujours étalonnées de la même façon selon les sources. À partir du moment où c'est magnifique, je n'ai pas l'impression que l'on trahit l'œuvre.

Pour montrer *Le Jour se lève* à un adolescent de quinze ou vingt ans, on est obligé de montrer une bonne copie. Nous avons du mal à nous dire que les copies blanchies sont celles que l'on devrait montrer.

A.B. ► Il faut effectivement montrer au moins ce qu'il y avait à l'époque, et non une copie vieillie ; mais qui a encore l'œil pour dire ce qui était à l'époque ?



G.D. ► Notre œil change, tout comme notre oreille. Mozart n'entendait pas ses œuvres comme nous les entendons aujourd'hui, ne serait-ce que parce que les instruments ont évolué, en matériau, en précision de fabrication. L'évolution des techniques permet de voir les films dans des conditions exceptionnelles.

A.B. ► Parfois, il peut y avoir un appauvrissement par perte des savoir-faire.

G.D. ► On doit tout faire pour que ces savoir-faire ne se perdent pas. C'est certes un aspect économique très fort. Je comprends bien que l'on ne peut plus former des gens sur des outils qu'ils n'utiliseront plus. Cela fait cependant mal au cœur de se dire que bientôt on ne pourra plus montrer de 70 mm ou de 35 mm, que le 16 mm est voué à disparaître. Dans la richesse visuelle de ces supports, c'est comme si on disait par exemple que Monet, c'est ancien, donc on n'a plus besoin de le montrer tel quel. On fait des photos, des reproductions et cela suffit. Non, on a besoin de ce savoir-faire originel et il faut que les industries techniques aient leur mot à dire. Il faut écrire ces éléments de savoir-faire pour ne pas qu'ils se perdent et que les nouvelles générations s'enrichissent de toutes ces cultures, anciennes et nouvelles.

A.B. ► Pour Cannes Classics, y a-t-il des préférences exprimées pour projeter plutôt en pellicule ou plutôt en numérique ?

G.D. ► Cela dépend de ce que l'on nous propose. Mais clairement, comme notre sélection est directement liée à la sélection officielle, c'est plutôt à nous de solliciter éventuellement une copie 35 mm. Dans la tête des ayants droit, il n'y a plus de projecteurs 35 mm à Cannes, nous devons le leur redire. Par ailleurs, je ne suis pas convaincu que projeter un shoot 4K sur une copie 35 mm soit la meilleure solution qualitative. Visuellement, je ne suis pas convaincu. Il faudrait refaire un étalonnage 35, ce qui représente un vrai coût. Alors ne vaut-il pas mieux montrer un DCP 4K, plutôt qu'une copie 35 réétalonnée ? Par exemple, cette année, on nous a proposé un documentaire sur Alice Guy-Blachet. Kodak avait fait une proposition pour diffuser en 35 mm, mais j'ai signalé qu'il fallait bien penser à refaire un étalonnage spécifique, ce ne pourra être un simple transfert.

Dans ce cas, jusqu'où peut-on aller dans nos exigences ? C'est toujours délicat. Mais comme nous ne faisons pas de demandes, que nous sommes plutôt

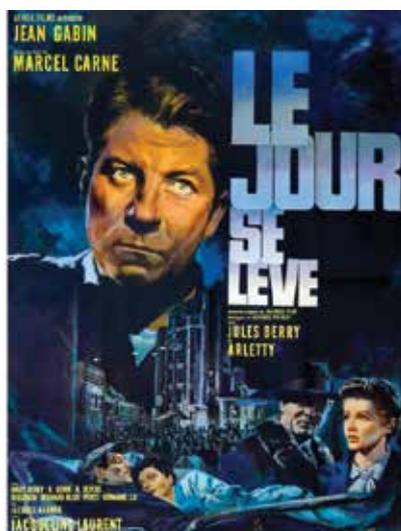
submergés de demandes, nous avons plus de liberté. Cannes doit avoir des exigences techniques. Mais il y a toujours des cas particuliers liés à la force du film. Je me rappelle d'un film pakistanais, le premier de l'industrie cinématographique de ce pays, tourné avec des équipes anglaises, *Le Jour viendra* – 1956, film interdit. On l'a passé à Cannes Classics, avec une copie restaurée. Il a été soumis en Inde et au Pakistan, et il a été à nouveau interdit. La copie a été tirée à partir d'un marron avec des sous-titres français d'origine, le tout un peu daté et de faible qualité. La force du film passait bien au-delà de ces faiblesses techniques.

Le niveau d'exigence doit cependant rester très fort.

A.B. ► Tu parlais d'améliorer le dialogue avec les productions. Que souhaites-tu améliorer dans ce dialogue ?

G.D. ► Nous avons besoin de bien être au courant de toutes les évolutions techniques, pour pouvoir dialoguer avec les productions et savoir leur expliquer nos exigences, leurs justifications, le niveau des évolutions. Je juge les restaurations sur ce que nous voyons, et nous avons besoin d'améliorer notre bagage pour améliorer notre demande.

A.B. ► L'aspect économique est-il un problème pour récupérer une œuvre, ou la faire restaurer ?



G.D. ► Il nous faut bien connaître les entités qui nous déposent les films, pour apprécier les possibilités d'action. J'informe les demandeurs qu'une restauration, cela a un vrai coût, et qu'il faut qu'ils en soient conscients, par rapport à leurs possibilités et à leurs débouchés. Le marché de la diffusion des œuvres restaurées dans les salles n'est pas avéré, les Fauvettes en sont la démonstration. Certes, à Cannes, la salle sera pleine, mais qu'advient-il après ? Les ayants droit étrangers nous disent que le passage à Cannes les aide énormément.

Pour le film néerlandais tourné au Brésil en 1971, *Joao et le couteau*, la productrice a obtenu huit propositions d'achat juste lors de l'annonce de la programmation. Certains font toujours une ou deux propositions pour alimenter la demande. Mais si des pays comme l'Inde arrivent, avec la quantité de films, cela va être complexe à gérer. La technique et le niveau d'exigence nous permettront de limiter les films. Il faut faire attention, à l'arrivée, à ne pas desservir le film.

Propos recueillis par Alain Besse



LA FÊTE DU COURT-MÉTRAGE 2019

Il en va toujours ainsi dans la genèse des grands événements : on imagine toujours des comités ad hoc, des réunions à n'en plus finir, des grands discours de politiques, des compétents, des importants. Or, le plus souvent, cela vient d'initiatives individuelles, de relations humaines et d'envies.

La Fête du Court a suivi ce dernier chemin. L'idée en est venue à deux passionnés du court, Julie Gayet et Alain Rocca. Ils s'en sont ouverts au hasard d'une rencontre à Samuel Prat (festival du court-métrage de Trouville) qui a aussitôt associé l'équipe avec laquelle il travaille. En quelques semaines, les idées fusent et les voilâ, en liaison avec le CNC et quelques autres grands organismes, à relever le défi de succéder au Jour le plus Court, initié par Eric Garandeau, en proposant de faire évoluer concept.

CONCEVOIR

Il ne s'agit pas de créer un énième festival, il y en a déjà pléthore. Il s'agit de célébrer le court-métrage, dans un événement national, à la portée de tous, en des lieux divers et opportuns.

Les principes sont simples :

- Création d'une association « Faites des Courts, Fête des films », avec un bureau fort, Roland Nguyen (président), Julie Gayet (vice-présidente), Amélie Chatellier (secrétaire générale) et Alain Rocca aujourd'hui remplacé par Benjamin Bonnet (trésorier) et dont les membres fondateurs sont L'Agence du court-métrage, l'association Courts Devant, la Société des réalisateurs de films (SRF) et le Syndicat des producteurs indépendants (SPI).

- Constitution d'un catalogue de courts-métrages

dont on devient capable de gérer l'accès au support et la gestion des droits.

- Appui sur les villes ambassadrices de la Fête du Court, organisatrices de festivals du court, et qui célèbrent donc le court-métrage.

Simple logique intellectuelle, pour programmer des films, il faut y accéder. La Fête a donc constitué un catalogue de films très complet, des plus anciens (du début du cinéma) aux plus récents. Cela représente pour 2019 plus de 190 courts-métrages.



Partant de ce catalogue, plusieurs programmes ont été constitués, avec éditorialisation, libération des droits, et mise à disposition pour une semaine, gratuitement :

- 15 programmes « clé en main » à thème : poésie, jeune public, patrimoine,

- 5 programmes modulables sur la thématique Mouvement(s),

- 9 programmes réservés exclusivement aux exploitants avec billetterie CNC, pour lesquels l'exploitant gère sa billetterie en autonomie, avec des kits de flyers et d'affiches,

- 1 focus sur la création VR,



© Photos : DR

ÉVÈNEMENTS



■ 25 films très courts pour animer les avant-séances. On peut également établir son propre programme parmi 50 films.

Autre évidence, il faut des lieux. Toutes les salles de cinéma sont concernées, mais aussi tous les lieux où l'on a envie de voir des images, comme les hôpitaux, les prisons, les maisons de la culture, jusqu'à la grange au fin fond des Pyrénées.

L'objet est que le plus grand nombre s'intéresse au court, pour en développer la diffusion. Des événements sont organisés pour permettre au grand public de comprendre le court. Dans 35 villes, des rencontres professionnelles, des ateliers d'éducation à l'image, sur les VFX ou autres sont programmés. Il s'agit d'un événement national. Une période d'exploitation est prévue, du 13 au 19 mars 2019.



S'INSCRIRE

Chaque structure souhaitant bénéficier de l'offre et ainsi organiser une projection de courts-métrages doit s'inscrire sur le portail www.portail.lafeteducourt.com. Ces inscriptions pourront se faire du 4 janvier au 8 février 2019.

Ce portail, spécialement développé par La Fête du court-métrage permet, après la création d'un compte, de visionner les programmes proposés, de créer sa propre programmation et de commander les films pour organiser sa séance.



DIFFUSER

Pour les salles de cinémas, les programmes sont livrés en DCP, avec ou sans KDM.

Pour les autres lieux, la livraison se fait en dématérialisation numérique. Un player spécifique a été développé et est téléchargé par l'utilisateur, avec les fichiers films qui sont au format MP4, et ne peuvent être lus que par ce player.

En 2018, 10 500 séances ont été organisées sur la semaine, dans 3 300 communes de France, mais aussi dans 40 pays. Toute la diversité de la création au format court a pu ainsi rayonner en France et à l'international. 2019 s'annonce aussi prolifique.

COMBIEN ÇA COÛTE

On vous l'a dit, c'est gratuit pour les organismes qui créent les événements. Tout est pris en charge par La Fête du court-métrage. Cette association trouve son financement d'une part à 50 % public (CNC) et à 50 % privé et elle est soutenue par les grandes associations professionnelles comme la Sacem, la SACD, l'Adami, l'Agence du court-métrage, et la Procirep. Pour toute question n'hésitez pas à contacter : distribution@lafeteducourt.com diffusion1@lafeteducourt.com

La Fête du court-métrage compte sur vous pour la rejoindre, toujours plus nombreux, en 2019. Elle est hébergée, pour cette nouvelle préparation, dans les locaux de la CST.



PIERRE-WILLIAM GLENN

DES RENCONTRES ET DES HOMMES

Pierre-William Glenn, directeur de la photo et réalisateur, a été président de la CST de 2002 à 2018. Mais, au-delà des titres, il y a des hommes qui agissent, se rencontrent, se parlent, se trouvent et partagent.

La vie de Pierre-William est éclairée de toutes ces lumières humaines qui ont illuminé sa route, tels les phares de ses motos illuminant et découvrant un asphalte qu'il a parcouru avec gourmandise, à toute vitesse. De grands noms de la cinématographie, à commencer par Alain Derobe, qui fût son formateur à l'Idhec. Alain l'a formé techniquement et lui a expliqué la manière de construire l'image de film. Il l'a d'ailleurs embauché comme assistant à sa sortie de l'Idhec. C'était un aventurier de la technique.

Il a été suivi par William Lubtchansky, Jean Gonnet et Sacha Vierny. Et c'est quasiment tout le gotha de la cinématographie française qu'il a croisé depuis le milieu des années 60, de Tavernier à Lelouch, de Karmitz à Rivette, de Giovanni à Truffaut, de Yannick Bellon à Pierre Granier-Deferre, de Jacques Bral à Jean-Claude Missiaen. Sans compter les Américains, Losey, Fuller, Berry, Roy Hill et les passionnés de cinéma, artistes dans leurs domaines, comme Johnny Halliday ou Eddy Mitchell.



Tout cela, vous le trouverez dans toutes les bonnes gazettes, sur Internet. Lorsque vous êtes aux côtés de Willy, à Cannes, vous ne faites pas un pas sans qu'il ne soit salué chaleureusement par beaucoup de grandes personnalités. À lui qui aime les rencontres, je lui ai demandé quelles personnalités marquantes il a rencontrées grâce à la CST.

FAIRE REBONDIR LA CST

Lorsqu'il prend la présidence de la CST, en 2002, prenant la succession d'un Jean-Pierre Neyrac découragé, l'association est en crise. Le CNC, via sa directrice Véronique Cayla, menace de réduire, voire supprimer les subventions, d'engager deux ou trois des permanents sur les missions de base (contrôle des salles principalement), et ainsi de retirer le statut associatif central qui fait de la CST le lieu des rencontres des professionnels et des technologies. La notion de service public de la qualité, à l'origine de la CST et du CNC, aurait été condamnée.

Le vent du passage à la projection numérique, puis du tournage en numérique, a soufflé fort sur ces braises alimentées par les corporatismes libéraux. Mais Pierre-William a maintenu le cap et soutenu ses convictions mordicus.

Il représente le monde des fabricants de films, des gens du métier, de ceux qui créent, choisissent, agissent. Il est technicien, il n'est ni fonctionnaire ni industriel. Il défend l'idée originelle du CNC, établissement phare dans le monde, qui a fait vivre le droit d'auteur et le respect de l'œuvre contre ceux qui disent « ce n'est pas grave ». Cela a été un de ses plus farouches combats, le respect des auteurs, des œuvres, mais aussi du public, ces spectateurs auxquels ces œuvres sont destinées. Pour lui, le combat sur la qualité n'est jamais terminé, et il passe

entre autres par le combat public/privé sur le contrôle des œuvres. Durant ses quinze années de présidence, le passage à la projection numérique a ajouté à la confusion. Le principe idiot du « c'est numérique donc cela marche tout seul », maintes fois entendu, a entretenu l'ambiguïté, largement récupérée par les comptables, mais honnie des gens de terrain.

Pour lui, l'arrêt du contrôle systématique des salles est une catastrophe pour le suivi de la qualité. La régulation a été opposée au simple profit, mais, pour faire sortir les gens de chez eux et les emmener vers des lieux de rencontre, il faut que la salle reste primordiale en termes de spectacle. Les salles d'aujourd'hui sont plus confortables, elles retrouvent cette belle notion de théâtre cinématographique qui fit une part de son succès au 20^e siècle, mais il faut maintenir le travail pour continuer à sensibiliser les exploitants à la belle projection. Il y en a encore beaucoup à faire, il faut les aider.

RÉFLEXIONS SUR LA RESTAURATION DES FILMS

Dans la salle, on peut donner l'idée de l'espace cinématographique, intégrant le cadre, la profondeur, l'image, les données esthétiques. Willy se rappelle que lorsqu'il était assistant, on ne pouvait souvent pas projeter en province les rushes dans le format du film tourné, la salle locale n'ayant souvent pas tous les ratios normalisés. Pour lui, un film s'arrête dans



▲ Pierre-William Glenn et Gilles Jacob.

sa forme au moment où il est projeté. Il permet de voir et comprendre comment on pensait à l'époque, sans remettre systématiquement le film au goût du jour. Le cinéma est une histoire du temps. Il permet de comprendre certaines choses du passé telles qu'elles ont été vécues. Pour cela, il considère qu'il est préférable de faire un nouveau film plutôt que de retoucher l'existant. On accouche d'une œuvre, puis elle vit sa vie. Lorsqu'il restaure ses films, il a bien sûr la tentation de changer les choses, mais finalement il respecte ce qui fût fait, comme il vint de le faire pour son film 23 h 58. Il a réussi à retrouver avec le numérique les noirs d'origine du film, le contraste, qui avaient à l'époque été traités en utilisant trois types de pellicules avec trois développements différents.

Certes, on a tendance à idéaliser le passé, notamment par l'émotion dont on se rappelle, mais on reste bluffé par le travail des inventeurs de lumière. Dans un film comme *La Corde*, c'est la mobilité de la caméra qui le marque. Pour cela, l'interactivité entre

tous les créateurs du cinéma est essentielle. Pour Willy, restaurer, c'est retrouver les émotions que l'on a éprouvées à l'époque.

Aujourd'hui, les techniques évoluent. Les transparences, sur-utilisées dans les années 50 à 70, datent le film. On a accompli un effort de réalisme en allant tourner dans les lieux mêmes, plutôt que sur plateaux. Les VFX d'aujourd'hui permettent de recréer des mondes de plus en plus réalistes, mais il ne faut pas oublier que l'on doit faire oublier la technique.

RENCONTRES

Dans le cadre de ses activités à la CST, la rencontre la plus marquante pour Pierre-William est certainement celle de Gilles Jacob. Elle a eu lieu en 2003, lors du premier festival à la tête de la direction technique des projections. Willy avait la volonté très forte de recréer le Grand Prix de la CST, qui venait d'être supprimé après avoir été fortement dévalué et critiqué. *Bartabas* ou *Wong Kar-wai* trouvaient indignes de monter sur scène à Cannes pour n'y recevoir qu'un prix technique.

Alors, sur une idée de Christian Guillon, la CST a proposé le prix de l'Artiste-Technicien, au sens où l'artiste est un technicien, et le technicien un artiste. L'idée est de donner au public le goût du style d'un film, comme le style en littérature, ou celui d'un chef d'orchestre en musique. La question : qu'est-ce qui nous fait aimer le film : les costumes, le son, l'image, le montage, la direction artistique, etc. ? C'est la recherche du détail essentiel au film.

Avec Gilles Jacob, la rencontre s'est faite sur des liens d'amitié et sur la reconnaissance des rôles respectifs.



Ensemble, ils ont insufflé cet esprit qui permet de recréer la magie du cinéma dans un lieu qui n'est pas fait pour cela, et de mettre dans la grande salle Lumière autant d'émotion que dans la salle mythique du Byrd à Richmond (Virginie).

Via Cannes et Gilles, il a aussi créé des liens avec les organisateurs des Rencontres de Cannes et du Festival de La Ciotat.

Au fil du temps, Willy a appris qu'il faut toujours savoir anticiper et attendre le temps qu'il faut pour que les choses se fassent. Que ce soit en production ou en diffusion, les utilisateurs du 35 avaient acquis une maniaquerie efficace et créatrice. On est en train d'y parvenir à nouveau avec le numérique. Au début, on avait mis du plastique autour d'un ordinateur et on avait appelé cela une caméra sans visée. Dix ans plus tard, on revient enfin aux idées des utilisateurs. La CST a un rôle important à jouer pour resituer les choses.

LES INDUSTRIES TECHNIQUES

La CST lui a également permis de découvrir les relations avec les industries techniques, et notamment les difficultés industrielles générées par les productions qui ne payent pas leurs techniciens. Il a découvert que sur toute la chaîne, on avait souvent des intérêts communs, surtout si l'on traite les gens correctement. À ce titre, le « + vite – cher » ne signifie rien, et le statut d'intermittent devient un statut de précarité. Les conditions proposées aujourd'hui aux jeunes sont « dingues ». Il faudrait que la CST se dote d'un volet social, surtout devant l'éclatement des syndicats, devenus de moins en moins représentatifs. Le travail de la CST est aussi de promouvoir le cinéma français et ses spécificités. Pour cela, elle doit aussi défendre les revendications sur le respect et les intérêts de tous les métiers. La veille technologique y est essentielle.

L'AFC

Encore jeune chef opérateur, Pierre-William a senti le besoin de créer une association des chefs opérateurs, afin de redonner des éléments en



commun aux gens d'image, à l'époque d'une forte fracture syndicale. À cette époque, ni la CST ni les syndicats n'offraient un modèle équivalent à celui de l'ASC aux USA. En référence, il a proposé que Alekan et Coutard, que beaucoup opposaient, soient présidents d'honneur de l'AFC. Se parler sur des propositions de travail, sur des petits secrets de fabrication, sur des bidouilles magiques, bref remettre du lien. Et puis suivre l'évolution des métiers. Il s'est inquiété d'entendre la postproduction dire : « Ne vous inquiétez pas s'il y a des problèmes au tournage, on s'occupe de tout ensuite ! » Il faut conserver le dialogue à tous les niveaux, et par exemple que le chef-op soit à l'étalonnage.



Vouloir financer tout le film avant le tournage, et surtout avant qu'il ne soit à l'écran limite sûrement les risques financiers, mais limite aussi les conditions de la création. Qu'est-ce qu'un devis normal, quels techniciens faut-il, quel matériel faut-il ? Tous les chefs de service historiques sont remis en question, mais qui fait les choix artistiques aujourd'hui ?

Voilà un petit aperçu de Pierre-William, président de la CST pendant quinze ans. Comme toutes les fortes personnalités, il choque ou dérange parfois, mais son discours, parfois énervant, est toujours bien plus empreint d'émotion, de plaisir, de vie, de créativité que celui de certains technocrates gestionnaires qui se targuent aujourd'hui de décider de ce que doit être la culture, sans en avoir un échantillon sur eux, comme disait Coluche. Willy, des échantillons, et même des produits finis, il en a des tonnes, ce qui lui donne une certaine autorité pour s'exprimer. Nous passons tous notre époque, et les modes de fonctionnement changent, mais l'idée finale reste la même : partager du plaisir. Et on en trouve beaucoup avec les artistes-techniciens comme Willy.

Alain Besse

◀ Pierre-William Glenn et François Truffaut lors du tournage de *La Nuit Américaine*.

PROMOUVOIR ET FAIRE VIVRE LE CINÉMA FRANÇAIS AUX ÉTATS-UNIS

Créée en 2014, French Cinema in America, association française sœur du French Film Festival de Richmond en Virginie, a pour objectif de soutenir les actions du Festival dans sa mission de promotion du cinéma français aux États-Unis.

Depuis 27 ans, Françoise et Peter Kirkpatrick font vivre ce grand festival, qui se tient fin mars, dans un des plus beaux cinémas du monde, le Byrd à Richmond. Leur crédo : faire vivre la magie du cinéma français auprès du public américain, et faire de Richmond l'ambassade du cinéma français en Amérique. Et depuis la création c'est un magnifique succès, qui ne tient que sur leurs fragiles épaules, et surtout leur sens de la relation humaine, qui leur a permis de tisser des liens forts avec des acteurs importants de la cinématographie française.

UNE ASSOCIATION

Le conseil d'administration réunit treize professionnels du secteur, des grands noms du cinéma français tels que le chef opérateur Pierre-William Glenn, l'actrice et réalisatrice Josiane Balasko, l'acteur Philippe Torreton, le réalisateur Gérard Krawczyk, le président de la Fédération nationale des cinémas français Richard Patry, les acteurs Thierry Lhermitte et George Aguilar, l'acteur, réalisateur et producteur Jacques Perrin, le réalisateur Philippe Muyl, le Directeur du patrimoine de la Cinémathèque française et du Conservatoire des techniques cinématographiques Laurent Mannoni, le responsable du secteur diffusion de la CST Alain Besse (désormais retraité).

French Cinema in America a lancé en 2018 une campagne de recrutement d'adhérents et de sponsoring. Un site internet a été créé : www.fcina.fr

Le cinéma français mérite d'être vu par le grand public américain dans des salles de cinéma. French Cinema in America, en association avec le French Film Festival-Richmond en Virginie, vous invite à soutenir ses actions pour la promotion du cinéma français aux États-Unis.

DES ÉMOTIONS VÉCUES

Richard Patry, président de la Fédération nationale des cinémas français a visité le festival. Voici ce qu'il y a ressenti :

« Le Festival de Richmond est unique, magique ! Dans cette salle magnifique de plus de 1000 places, un public de cinéphiles gourmand vient en nombre découvrir la diversité de la création cinématographique française. Courts ou longs métrage, films d'exclusivité ou de patrimoine, jeunes créateurs ou talents reconnus, chacun trouve au Byrd un lieu de présentation et d'échange. Merci à Peter et Françoise de rendre ce miracle possible depuis plus de 25 ans. » Philippe Torreton, acteur et metteur en scène, est venu plusieurs fois à Richmond. Il y a présenté son spectacle Mec.

« Le VCU French films festival est un territoire unique, une terre vierge, un comptoir Français de cinéma au nouveau monde, un départ, un nouveau départ, un retour aux sources de cet immense fleuve de plus d'un siècle de longueur qu'est le cinéma. A l'écart du clinquant, ici, à Richmond, on y regarde des films et on en parle, on montre, on donne à voir. Des salles pressent d'assaut le temps de monter un rideau de fer, une marée de jeunes américains déboule pour découvrir tout un cinéma que les lois du marché exclut des salles de ce pays... de Richmond on ne repart pas avec une statuette dorée mais avec le cœur plein de rencontres et d'échanges, alors on se prend à rêver d'un monde sans frontières financières qui empêchent les films de circuler... »

Laurent Mannoni, Directeur scientifique du Patrimoine et du Conservatoire des techniques de la Cinémathèque française, y a notamment présenté, avec Laure Parchomenko, le spectacle fantastique de la Lanterne magique :

« De tous les festivals de cinéma qui se tiennent à travers le monde, et ils sont nombreux, je mets en toute première place le festival du film français de Richmond... »

Alain Besse, pour la CST, et sous l'amicale contribution de Pierre-William Glenn, partage les bonheurs de cette cabine de projection mythique avec l'équipe du Byrd, Todd, Damion et Jessica, sans oublier l'ancien projectionniste Bill, aujourd'hui décédé :

« Le French film festival Richmond, c'est un peu du terroir cinématographique français qui cultive son originalité dans les plaines fertiles de Virginie, partageant avec ce peuple jeune la sagesse, l'humour et la folie de notre vieux pays ».



HÉLÈNE LOUVART DIRECTRICE DE LA PHOTOGRAPHIE

Tandis qu'en 2014 David Fincher déclarait à propos de l'image de *Social Network* qu'il avait tourné en numérique avec une caméra Red : « Ce serait idiot de revenir en arrière car une vieille caméra 35 mm fait du bruit et il faut sans arrêt la recharger... » Alice Rohrwacher, la réalisatrice de *Le Meraviglie* la même année, apprenant sa sélection au Festival de Cannes, racontait à Hélène Louvart, sa directrice de la photo, qu'elle avait demandé à son producteur d'acheter un container entier de pellicules Super 16 en prévision de son prochain film et d'une éventuelle disparition de la pellicule...

Une sorte de bataille support film versus numérique battait alors son plein...

Aujourd'hui, quatre ans seulement après ces réactions électrisantes, ce type de controverse n'aurait tout simplement plus lieu d'être. Il n'intéresserait plus personne.

Après un arrêt de plusieurs années, Kodak a maintenant repris la fabrication de la pellicule et la pression obsessionnelle des fabricants de caméras numériques est aujourd'hui complètement redescendue. Ce n'est plus un sujet.

ALAIN COIFFIER ► Quel a été le déclic, Hélène ? Comment avez-vous décidé un jour de devenir directrice de la photo ?

HÉLÈNE LOUVART ► Je suis originaire de Pontarlier, une ville de l'est de la France. Durant mon adolescence, j'avais fréquenté avec assiduité le ciné-club local. Le cinéma était une manière d'échapper au quotidien avant de devenir un choix, et lorsque je suis entrée à l'École Louis-Lumière, j'ai découvert

que le cinéma est aussi un travail d'équipe, un travail collectif, et c'est cela qui a été vraiment déterminant pour moi.

A.C. ► En fait, vous diriez que ce n'était pas la photo en soi qui vous intéressait d'abord ?

H.L. ► Non, c'était le cinéma, l'image animée, tout de suite. L'utiliser pour raconter une histoire, pour pénétrer à chaque film dans un univers différent. Lors de nos travaux pratiques je trouvais que c'était un outil d'inattendu, de liberté, de rêve...

A.C. ► Lorsqu'on regarde votre filmographie, on constate pourtant que vous avez travaillé avec des réalisateurs pour qui la photographie, l'image fixe, reste très importante : Leo Carax, Agnès Varda (*Les plages d'Agnès* - 2008), Wim Wenders (*Pina* - 2011), Jaime Rosales (*Petra* - 2018)...

H.L. ► Oui, mais je n'ai jamais été attirée par l'image fixe. Je cherchais autre chose. L'image, pour moi, c'est le support d'une histoire, le révélateur d'un univers. Mon point de vue est disons « sémiologique ». Sans doute de là vient aussi ma passion pour le documentaire. La caméra crée un langage, une relation, une distance à travers l'image et le découpage : filmer de face, de dos, en travelling, en plan large, en plan serré... elle est d'une richesse inépuisable...

A.C. ► Vous cadrez aussi ?

H.L. ► Oui. Je ne pourrais pas faire un film sans tenir la caméra ! Lumière et cadre, pour moi, sont indissociables.

A.C. ► L'année 1985, vous sortez de l'École Louis-Lumière.

H.L. ► Oui.

A.C. ► Comme la majorité de vos camarades, vous commencez alors à faire des films comme assistante-caméra ?

H.L. ► Non, je n'avais pas envie de suivre cette filière. Rapidement, je fais des courts-métrages comme directrice de la photo. Avec des découvertes, des recherches, des erreurs aussi, comme tous les débutants, et j'éclaire d'abord *Cœurs croisés*, réalisé par Stéphanie de Mareuil, qui est un long-métrage constitué par l'assemblage de plusieurs courts-métrages. C'est en 1987 que je fais réellement mon



▲ Hélène Louvart et Alice Rohrwacher.

premier long-métrage de fiction : *Printemps perdu* réalisé par Alain Mazars. Les deux sont tournés en Super 16.

A.C. ▶ En 1987 vous avez 23 ans, c'est très jeune pour débiter dans ce métier ! En ce moment où on parle beaucoup de parité, il me vient une question : c'était compliqué d'être une très jeune directrice photo à cette époque ?

H.L. ▶ Je ne crois pas. J'étais très heureuse de faire un métier qui me passionnait et je ne m'y sentais pas seule. Il y avait déjà Agnès Godard, avec qui, plus tard je suis devenue amie, Caroline Champetier, Jeanne Lapoirie, qui avait terminé *Louis-Lumière* un an avant moi, et bien d'autres.

Aparte : Les parcours de Caroline Champetier et de Jeanne Lapoirie sont plus « classiques » que celui d'Hélène Louvart. Caroline est de 10 ans son aînée, elle a été assistante et cadreuse durant neuf ans avec Wylliam Lubchansky, et Jeanne Lapoirie a 30 ans quand elle éclaire son premier film avec André Téchiné, en 1994, *Les Roseaux sauvages*.

H.L. ▶ À l'époque où j'ai commencé, tourner en Super 16 mm était très fréquent en France.

A.C. ▶ Cinéma d'auteur ? Petits budgets ?

H.L. ▶ Oui, vraisemblablement. Quand j'allais chez Alga à Vincennes, on me faisait comprendre que le 16 mm, ce n'était pas un format noble. Je devais attendre mon tour, passer « après » ! Alors moi je me disais que j'allais leur prouver le contraire ! Le 16 mm est pourtant plus délicat à travailler que le 35 mm. La latitude de la pellicule est beaucoup plus courte et les erreurs plus flagrantes.



Il y avait pourtant en France à cette époque des réalisateurs et des opérateurs confirmés qui tournaient dans ce format : Jean Rouch et François Reichenbach avec Gérard de Battista, Eric Rohmer (*Le Rayon vert*, éclairé par Sophie Maintigneux), Chris Marker avec Pierre Lhomme. Je me souviens personnellement de Gérard de Battista me racontant qu'il avait obtenu lui-même sa carte professionnelle avec difficulté. Le CNC, l'institution de tutelle du cinéma, rechignait – lui aussi – à accepter de considérer le 16 mm comme un format « professionnel » !

La fiction a toujours meilleure presse que le documentaire !

A.C. ▶ Vous avez beaucoup tourné en Super 16 mm.

H.L. ▶ Oui, sans doute aussi parce que j'ai cumulé des tournages de films d'auteur et beaucoup de documentaires.

A.C. ▶ Quelle sera plus tard votre première expérience avec les supports numériques ?

H.L. ▶ Mon premier film « sans pellicule », avec une petite caméra, c'était en 1999 : *Paria* de Nicolas Klotz. Le numérique est un nouveau monde, différent, qui ouvre des possibilités s'additionnant aux techniques dont on avait disposé jusque-là. Grâce à l'augmentation de la sensibilité de base, on peut par exemple aller aujourd'hui plus loin dans les zones de pénombre de l'image, qui restaient assez « bouchées » avant, surtout en 16 mm. Je n'ai jamais eu personnellement de réaction négative par rapport au numérique, mais cela dit je ne l'ai jamais vu comme un support de substitution, alors que pendant de nombreuses années on a voulu nous le présenter sous cet aspect. Pour moi c'est un regard différent que l'on doit avoir quand on l'utilise, c'est tout.

Mon premier film en haute définition a été avec Jacques Doillon en 2007, *Le premier venu*. On cherchait à nous le vendre alors comme étant un support simple et magique, mais ce n'était pas tout à fait cela. L'idée qu'on aurait pu tout à coup faire sa lumière « après », en postproduction, était un leurre. Il faut bien sûr toujours éclairer sur le plateau, mettre un volet au tournage par exemple pour couper une lumière parasite et ne pas attendre l'étalonnage pour le faire.

Éclairer un film, c'est participer à une aventure proposée par le metteur en scène, que ce soit en 35 ou en numérique. C'est ça qui compte. L'univers propre à chaque film se construit seulement avec le réalisateur ou la réalisatrice. Comme lui, ou comme elle, il faut savoir anticiper en fonction du concept défini. Alors on peut changer d'outil, mais la méthode doit

rester la même. Numérique ou pas, il ne suffit pas d'appuyer sur « REC »...

A.C. ► Vous trouvez qu'on aurait plutôt tendance aujourd'hui à abandonner ce qu'on a pu appeler la belle image ?

H.L. ► On ne raconte pas une histoire avec de la belle photo ! Personnellement, on ne m'a jamais appelé pour faire de la belle image !

A.C. ► Dans *Lazzaro Felice*, vous figurez au générique dans le même carton que la réalisatrice, Alice Rohrwacher.

H.L. ► Oui, j'ai envie de citer trois directeurs photo et trois films : Philippe Rousselot dans *Thérèse* de Alain Cavalier (1986) Christopher Doyle pour *Happy Together* de Wong Kar-wai (1997), et Nestor Almendros pour *Pauline à la plage* d'Éric Rohmer (1983).

A.C. ► L'avenir de votre métier, vous le voyez comment ?

H.L. ► J'ai beaucoup de confiance. Je viens de rentrer de Sao Paulo. Un soir, dans un cinéma, les gens ont applaudi à la fin ; ils étaient heureux.



© Photos : DR

H.L. ► Oui, nous avons fait trois films ensemble, on a beaucoup de complicité, on aime toutes les deux les choses imparfaites, vivantes, on aime se donner des libertés, se laisser surprendre, faire des bêtises même. Sur son dernier film on a beaucoup joué avec les défauts et les limitations du 16 mm. Ils sont devenus comme une partie intégrante de la narration ...

A.C. ► Le résultat de vos choix et de vos partis pris dans ce film, c'est qu'on n'est ni surpris ni choqué que le héros soit le seul personnage qui ne vieillisse pas dans la deuxième moitié, ni qu'il se transforme en loup à la fin... Bravo !

H.L. ► J'aime travailler avec le metteur en scène ; mon travail, la lumière, doit s'incruster dans l'histoire qu'elle, ou il, veut raconter. Révéler l'histoire... tout en sachant rester entre les lignes !

A.C. ► Il y a des films ou des directeurs photo dont vous aimez particulièrement la lumière ou qui vous ont influencé ?

Et cela est resté pour moi comme un moment fort. Lorsque je suis revenue à Paris, en me déplaçant dans l'avion, je voyais que chacun regardait depuis sa place un film différent...

Le monde est grand. Je travaille dans des pays très différents et je ne me pose pas de questions.

A.C. ► Vous évoluez avec lui, vous aimez transmettre vos émotions par le langage de votre lumière et vous prenez du plaisir au quotidien en l'accomplissant.

H.L. ► Oui !

Hélène Louvart est à l'écoute. Elle exprime son talent dans des films dont la personnalité, la couleur, l'expression, sont toujours forts, tout en assumant des conditions de tournages souvent limitées, mais qui ne portent pas préjudice à ses choix.

Le support, film ou numérique, 35 mm ou 16 mm, n'a jamais été un sujet pour elle.

Alain Coiffier

FINESSE OU GROS TRAITS, À VOUS DE CHOISIR !

Au box-office France, l'année 2018 qui s'achève n'a guère obtenu un nombre d'entrées fracassant. Le *Grand Bain* de Gilles Lellouche, présenté hors compétition à Cannes, dépasse les 4 millions de spectateurs, et en cela il fait jeu égal avec les entrées obtenues au Japon par *Une Affaire de famille* de Hirokazu Kore-eda, la Palme d'Or sortie en France le 12 décembre. Dans les deux cas, c'est un joli succès.

À mes yeux, les films méritent comparaison puisque chacun propose un mélange qui nous fait passer du rire à l'émotion pour revenir au rire ou au sourire et nous replonger dans l'émotion. Mais de quels rires ou sourires s'agit-il ? Et de quelle nature ces émotions sont-elles ?

UN GRAND BAIN À L'EAU MITIGÉE

Le Grand Bain propose une situation improbable, décalée du stéréotype partagé par la majorité d'entre nous qui considère la nage synchronisée comme une discipline féminine. Cette inversion consistant à en faire une discipline d'hommes est, comme l'aurait analysé Bergson, un ressort pour faire jaillir du rire.

De plus, cette équipe d'hommes à la quarantaine triste, bedonnante et dégarnie est le contraire de ce qui est attendu pour pratiquer cette discipline : des corps musclés, nerveux, esthétiquement sensuels et gracieusement féminins. Ainsi, le deuxième étage de la fusée rire peut se mettre en place.

Surtout si, à la galerie des portraits d'hommes constituant cette équipe, on propose – tel un La Bruyère – une typologie de comportements humains masculins, à laquelle s'ajoute une trame de réalisme qui, selon telle ou telle typologie, engendre de l'émotion ou du rire – parfois les deux en même temps – par des comportements ou des situations cocasses.

Si, pour entraîner cette équipe de losers, j'opte pour deux entraîneuses plutôt que deux entraîneurs, je continue de jouer la carte de l'inversion de situation, source potentielle de rire.

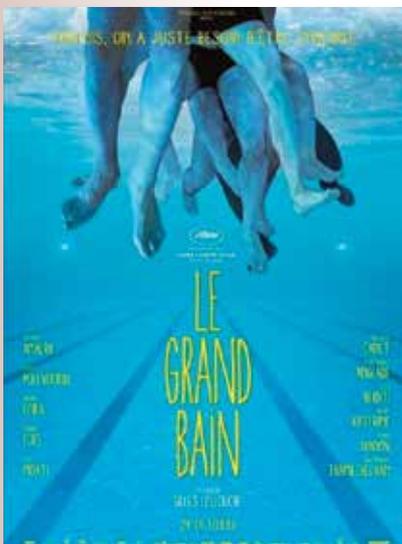
Si, de surcroît, je fais de ces entraîneuses des « kapos », je file toujours et encore l'inversion ; mais c'est à partir de ce moment-là que l'équilibre se rompt, je prends le risque de basculer dans la caricature. Du moins, vous l'aurez compris, c'est ce que peu à peu j'ai ressenti au fur et à mesure de la projection.

Plus on avance dans le film où les situations ont su créer rires et sourires, plus les parcours de vie, présents comme passés, de chacun des personnages, homme comme femme, va faire naître de l'émotion, mais une émotion un brin caricaturale. Oui trop, c'est trop, en tout cas en ce qui me concerne. Et l'épilogue final apparaît alors cousu d'un fil blanc politiquement correct et feel good en diable, mais tellement attendu que là je n'en riais plus de bon cœur !

Pourtant, malgré cette analyse, ce film est plus qu'honorable. Il y a de vrais moments d'émotion, de vrais éclats de rire, du rythme, un sens de l'ellipse bienvenu. Mais au-delà des acteurs eux-mêmes, je ne suis pas sûr que le personnage de Benoît Poelvoorde avait besoin d'être aussi typé, ni que l'une des coaches soit handicapée en fauteuil et l'autre alcoolique, et encore moins qu'on ait besoin de voir la mère de Laurent, jouée par Claire Nadeau. Le personnage le plus approfondi, et du coup totalement crédible, c'est Thierry, servi par Philippe Katerine. Cerise sur le gâteau, il est le seul à faire progresser l'action en permettant au personnage de Virginie Effira d'assurer à nouveau sa fonction d'entraîneuse, alors que les portraits des autres sont égrenés entre les différents moments d'entraînement, par ailleurs très bien filmés et mis en scène.

Je regrette que les personnages de ce film forment un concentré de la Cour des miracles. C'est dommage, mais je laisse à Elisabeth Franck-Dumas le soin de définir, avec ses mots à elle dans *les Inrockuptibles*, ce que j'ai ressenti, et vous également si vous l'avez vu :

« Peut-être y en aura-t-il quelques-uns pour s'offusquer que, dans une comédie à la gloire des failles et faiblesses humaines, ce soit une bête compétition de winners qui vienne clore l'affaire, et permettre à chacun de rentrer chez lui en père, mari, fils victorieux, ou chacune chez elle en entraîneuse star et réhabilitée. Ce serait passer à côté de l'absurdité de la chose : c'est évidemment parce qu'ils sont combattants dans une armée du ridicule que ces hommes sont infiniment aimables. S'être frottés à l'humiliation, avoir porté aux nues une tâche aussi dérisoire que hors de portée, voilà bien ce qui en fait nos semblables, et possiblement nos amis dans une bulle de vapeur de chlore et d'estime de soi retapissée de carrelage bleu. »



UNE AFFAIRE DE FAMILLE SI FINEMENT INCORRECTE

Un titre qui propose les secrets mystérieux qui souvent concernent la famille, ainsi qu'une action de départ qui d'emblée confronte le spectateur à se positionner moralement, voilà pour cette Palme d'Or une entrée en récit cinématographique accrocheuse : au retour d'une expédition de vol à l'étalage, Osamu et son fils recueillent dans la rue une petite fille qui semble livrée à elle-même. D'abord réticente à l'idée d'abriter l'enfant pour la nuit, la femme d'Osamu accepte de s'occuper d'elle lorsqu'elle comprend que ses parents la maltraitent.

À partir de cette tension initiale entre petits larcins, exécutés avec agilité et sans la moindre culpabilité, et la noble attitude à porter secours, qui plus est à une enfant, le réalisateur Kore-eda va dans un premier temps nous faire partager le vécu relationnel des membres de cette famille dont peu à peu on devine qu'elle est plus de cœur que de sang.

Dans une deuxième partie, le réalisateur quitte ce récit choral pour permettre à chacun des membres d'exister en tant qu'individu avec leurs joies, leurs peines, leurs rêves et surtout les non-dits, voire les secrets qu'ils gardent pour ne pas risquer de briser le joyeux équilibre de ce foyer familial hors des sentiers conformes au Japon.

La troisième partie, je ne souhaite pas la dévoiler en détail, mais la société nipponne, elle, ne pourra ni admettre, ni tolérer l'état de fait et l'existence de cette famille.

Chez ce cinéaste, il y a une critique sociale apparente, mais toujours il possède l'art, la délicatesse de trouver la situation, la répartition de dialogue qui ne va jamais asséner cette critique. Aucune esbrouffe sur la forme également dans ce septième film présenté à Cannes, et qui lui vaut enfin cette Palme d'Or. Il creuse encore plus avant que dans ses films précédents les liens au sein d'une famille. Il est le fil-de-ferriste faisant avancer son récit en dosant toujours les tensions positives et négatives exprimées et ressenties par les personnages. Ainsi celles qui unissent telle la chaleur, l'affection, la complicité et l'amour sont toujours contrebalancées par les tensions qui séparent : l'argent, les préjugés, l'empesage des comportements réglementés.

C'est cette incroyable capacité à doser la restitution des affects qui m'a fait pénétrer dans l'harmonie de ce foyer comme si je faisais partie moi-même de cette famille. Chapeau l'artiste !

UNE RELATION FOND/FORME CONFONDANTE D'EXEMPLARITÉ

La caméra chez Kore-eda est par nature humble. Elle ne prend jamais de haut le sujet, elle est discrète par conviction. Au final, on ne peut que s'enthousiasmer pour la précision du découpage et de la mise en scène. En proposant le point de vue au niveau du respect qu'il porte à ses personnages, en se gardant bien de les juger, il nous laisse totalement libres, nous les spectateurs, de faire sourdre nos affects, en notre âme et conscience pourrait-on dire.

Nicolas Rieux, de *mondo-cine.net*, exprime pertinemment les questionnements et les attermoissements du spectateur : « Cette famille auto-proclamée est-elle peuplée de petites gens médiocres ou est-elle à l'inverse bouleversante d'humanité ? Sont-ils cyniques et animés d'une forme de cruel égoïsme ou au contraire, plus humains que bien des gens se prétendant humains ?... Et *Une Affaire de famille* de pouvoir être vu et lu de plusieurs manières tant sa complexité n'a d'égale que sa subtilité. Un tour de force qui ne verse jamais dans la mièvrerie et qui brille par son universalité. »



SUCCÈS ET POLÉMIQUE SUR LA RECONNAISSANCE DE CELUI-CI

Une Affaire de famille est devenu le plus gros succès qu'ait jamais rencontré le cinéaste, non seulement au Japon, mais aussi en Chine. Comme tout triomphe, celui-ci s'est accompagné d'une polémique, suscitée par le refus de Kore-eda d'accepter officiellement les félicitations du gouvernement japonais, comme c'est l'usage lorsqu'un Japonais gagne un prix à l'étranger.

Par ce refus, Hirokazu Kore-eda se positionne à l'égal de ses personnages comme un contestataire. Il sait que s'il avait accepté ces félicitations, c'est avant tout le Premier ministre japonais qui en aurait tiré parti pour sa propre popularité à lui...

Monsieur l'artiste conteste, et conteste encore, avec cette exemplaire finesse, loin des gros traits de beaucoup d'autres !

Belle année 2019 chers adhérents !

Dominique Bloch

DÉONTOLOGIE, MULTI-RESTAURATION : L'EXPÉRIENCE GAUMONT

À l'automne 2017, André Labbouz, directeur technique distribution chez Gaumont, a participé à une conférence, dans le cadre du Festival Lumière à Lyon, dans laquelle il a présenté l'approche déontologique de Gaumont dans le traitement des œuvres restaurées. Nous reprenons ici avec lui les bases de cette démarche, en l'appliquant à la multi-restauration des *Tontons flingueurs*.

Gaumont ne prend en charge que la restauration des films de son catalogue. Il dispose donc en général de beaucoup d'éléments originaux, depuis les négatifs jusqu'à d'éventuelles copies d'exploitation, ou des copies issues de restaurations précédentes.

Partant de là, le processus de restauration est désormais bien rodé chez Gaumont. Dès lors que la décision de restaurer est prise, la méthodologie est immuable.

LE PROCESSUS DE RESTAURATION

Gaumont pratique selon le synoptique suivant.

■ Recherche des éléments

Dans les archives Gaumont, on récupère tous les éléments dont on peut disposer sur le film : les négatifs, bien sûr, mais aussi les positifs ou les interpositifs. On peut également aussi utiliser des marrons (interpositif noir et blanc employé pour établissement de contretypage négatif), ou des contretypes (internégatif noir et blanc utilisé pour les copies de série noir et blanc). Pour le son, on utilise le négatif son, de préférence, ou le 35 mm magnétique.

■ Expertise des éléments

Dans le laboratoire désigné pour la restauration, on procède au contrôle des éléments récupérés, puis au choix des éléments qui seront utilisés pour la restauration. Des comparatifs entre éléments sont effectués, afin de s'assurer que l'on dispose bien de tout le film. Ce choix est obligatoirement validé par Gaumont.

■ Restauration mécanique

Le laboratoire procède à un examen et aux éventuelles réparations mécaniques nécessaires.

■ Scan 2K ou 4K

Les éléments retenus sont scannés, soit en 2K, soit en 4K. À partir du fichier scanné, il est procédé à un étalonnage. En règle générale, l'étalonneur a préalablement visionné une copie 35 mm du film, ou a minima une source vidéo antérieure s'il n'y a plus de copie 35

projetable. La validation de l'étalonnage se fait sur les éléments bruts non restaurés (donc avant la restauration numérique). Si le chef-opérateur ou le réalisateur sont disponibles, ce sont eux qui valident. Sinon, c'est la tâche d'André Labbouz. L'expérience acquise depuis plus de vingt ans à ce poste lui permet d'assurer et d'assumer les choix.

■ Restauration numérique

Avoir étalonné avant la restauration numérique permet de borner l'étendue de cette restauration. Les opérateurs ont ainsi des indications artistiques qui leur donnent le cadre artistique à obtenir. À ce stade, toutes les opérations classiques sont effectuées : stabilisation, images dégradées non restaurables en mécanique (à ce titre, Gaumont procède le moins possible à de la « reconstruction » d'image absente ou trop détériorée), nettoyage des rayures, des poils.

■ Validation finale

Une projection du fichier source restauré est effectuée au laboratoire, en projections. Quelques finitions complètent parfois la restauration. Puis le DCP final est validé, ainsi que la déclinaison du master HD, après un étalonnage complémentaire pour la télévision.

LA DÉONTOLOGIE

Gaumont est très pointilleux sur la notion du respect de l'œuvre. En effet, il s'agit de son catalogue, historique ou plus récent. Il agit donc autant en tant que distributeur de catalogue que comme ayant droit.

Lors de la restauration de *Plein sud*, de Luc Béraud, celui-ci valide la restauration, mais au début de la cinquième bobine, on constate qu'un plan a été remplacé, dans l'élément utilisé pour la restauration, par le même plan issu d'un inter. La qualité d'image est moins bonne, cela choque. On ressort du stock une copie plus ancienne, dans laquelle le plan concerné est de bien meilleure qualité. On le scanne donc, puis on l'insère dans la copie restaurée 2K, mais on constate qu'il manque 24 images du plan. Que faire : soit le plan propre mais plus court, soit le plan complet mais de mauvaise qualité ?

Le réalisateur, interrogé, assume de couper les 24 images manquantes, car le comédien ne parle pas à ce moment-là, cela ne modifie donc pas le sens de l'œuvre. Afin de valider cela, Gaumont demande un document signé du réalisateur, attestant qu'il a fait lui-même ce choix, de son vivant. Le document sera systématiquement joint à toutes les copies.



Autre cas, *Les Mariés de l'an 2*, de Jean-Paul Rappeneau. La restauration se passe bien, mais lors d'une séance de travail, Jean-Paul informe qu'il dispose des masters audio originaux de la musique, en stéréophonie. Or, le film a été mixé à l'époque en mono. Un mixage stéréo ne serait plus la même œuvre. Effectivement, on essaye, on écoute, et ce n'est plus la même œuvre. Gaumont demande donc un courrier officiel à Jean-Paul Rappeneau, attestant qu'il accepte cette modification.

Dans ces deux cas, le réalisateur est toujours à même de donner son accord. Dans les cas où le réalisateur, ou l'auteur, n'est plus présent, Gaumont utilise la copie Sortie nationale comme référence (ils les ont presque toutes). Nous avons parlé dans La Lettre 169 du cas de *Zéro de conduite*, pour lequel une copie présentait une scène qui n'existait nulle part ailleurs, et qui a été conservée dans la copie restaurée.

grammation. Et le public adore, et le fait savoir. C'est ainsi que la vie du film en noir et blanc est relancée. En 2003-2004, un télécinéma est effectué à partir de l'inter positif. Un master sur support D6 est généré, permettant d'assurer de nouvelles diffusions, toutes à grand succès.

En 2009, Gaumont lance son premier plan de restauration, portant sur 150 films sur trois ans, dont 50 en 2K et 100 en HD, tous générés à partir d'un scan si possible des négatifs. Parallèlement, Gaumont crée en 2010 le Ciné-club Digital. Mais seuls *Les Tontons*, *La Folie des grandeurs* ou *La Traversée de Paris* trouvent un public en salle.

Pour cette ressortie, le négatif des Tontons est scanné, toujours sous le contrôle de Georges Lautner. Le scan est en 2K, dont on tire un DCP 2K et un master HD sur HDCam SR.

LES RETRAITEMENTS TECHNIQUES LE CAS « TONTONS »

Depuis une trentaine d'années, il est possible de coloriser des images noir et blanc, ou de spatialiser des sons mono.

Concernant le son, si la source est mono, on conserve le mono dans le flux AES, en plaçant la piste son sur le canal Centre, soit du 1.0, parfois aussi appelé Mono dans les nommages de CPL.

Concernant la colorisation, Gaumont n'a pas pu échapper à cette mode des années 90.

Pour *Les Tontons flingueurs*, le cas est un peu différent. Le film devait être tourné en couleur, mais faute de budget, pas de couleur. Cependant, on disposait de photos de plateau en couleur, ce qui a permis de disposer des références chromatiques. À l'époque, des éléments ont été envoyés aux USA pour retraitement. Les essais ont été visionnés par Lautner et Fellous, qui les ont validés. C'est ainsi qu'un master vidéo en bêta numérique colorisé a été fabriqué.

En 2002, une chaîne nationale de télévision achète le film pour le diffuser et demande la version colorisée. Il arrive alors une de ces erreurs qui font la magie du cinéma et de certains de ses succès : c'est la version noir et blanc qui est livrée, et diffusée telle quelle, l'erreur ayant été constatée trop tard par rapport à la pro-



2002



2016



2002



2016

En 2016, une participation est lancée pour une restauration 4K, avec Sébastien Arlaud et Celluloïd Angels. La restauration a lieu en 2017, avec un scan et une restauration complète à partir du négatif. Le résultat est énorme, comme le dit André Labbouz. La matière, la texture des tissus, les peaux, on retrouve des choses qui étaient sur le négatif mais que ni la copie 35 mm ni le 2K n'étaient capables de reproduire. C'est à partir de cette restauration que les HDCam SR sont livrés aux chaînes.

Depuis 1962, *Les Tontons flingueurs* ont donc eu plusieurs vies techniques :

- 35 mm en 1962
- VHS et Laser Disc dans les années 70
- DVD couleur et noir et blanc en 2002
- DCP 2K et Master HDCam SR en 2009
- DCP 4K, Blu-ray et UHD en 2017

D'AUTRES EXEMPLES DÉONTOLOGIQUES

Dans le cas du film *Les Visiteurs*, toute la première bobine avait été développée sans blanchiment, afin de donner un type « daté moyen-âge » à l'image (dominante verte et froide).

En 2015, sous le contrôle de Jean-Marie Poiré, une masterisation 2k est entreprise, pour un coffret complet. Jean-Marie Poiré décide de tout changer pour la fabrication de cet effet. En repartant du négatif, il décide de changer la méthode « verte = moyen-âge » en préférant plutôt désaturer les couleurs. Il s'agit donc ici d'un vrai changement de l'œuvre, assumé par l'auteur, et qui nécessitera également un courrier officiel validant ce choix.

Le plus souvent, Gaumont opte pour ne pas nettoyer les perches, les micros ou les flare, car ce serait retoucher l'œuvre validée à l'époque. On enlève seulement les poils caméras.

Autre exemple : le film *Les Patriotes*, d'Eric Rochand. Le film est sélectionné à Cannes 1994, projeté en 35 mm. Juste avant la projection, quelqu'un s'aperçoit que dans un plan, on voit un machino dans le champ en train de pousser la voiture où se passe l'action, et que par ailleurs l'ensemble de l'équipe est aperçue en reflet sur la carrosserie de la voiture. Trop tard, le film est projeté comme cela à Cannes. Mais que faire en restauration ? Le réalisateur a tranché : c'est dans l'œuvre, tant pis, on le laisse. Jean-Marie Poiré a fait un autre choix, densifiant le pull d'une technicienne en pull rouge dans un plan des Visiteurs. La restauration numérique a permis de le traiter.

Enfin, dans *Carmen* (1984 – Francesco Rosi), deux voitures passent au loin, avec les phares allumés. Même si on avait pu les enlever, il a été décidé de les laisser.

La déontologie en restauration est un mélange subtil de compétences artistiques, historiques, culturelles et techniques. On y cède parfois aux modes (colorisation forcée des années 90). Mais il faut aussi savoir garder certains défauts, certaines erreurs, qui sont aussi liés aux personnalités qui ont fait les films ou aux moyens techniques dont on disposait. Aucun film du passé, tourné avec les moyens d'aujourd'hui et par les mêmes personnes, n'aurait la même apparence, ce n'est pas Wong Kar-wai qui me contredira. Il faut donc continuer à cultiver cette expérience culturelle et technique, seule garante du respect des œuvres telles qu'elles sont, et non telles que la mode du moment voudrait qu'elles soient.

Alain Besse



© Photo : DR

L'ÉCOPRODUCTION N'EST PAS UNE FICTION!

Retrouvez tous nos outils sur www.ecoprod.com



Le
Le calculateur
Carbon'clap



Le
Guide de
l'Eco-Production



La chartre
des professionnels
de l'audiovisuel

ecoPROD

Pour des productions
audiovisuelles et cinématographiques
respectueuses de l'environnement

PARIS IMAGES TRADESHOW 2019

PARIS
IMAGES
LOCATION EXPO
LE SALON DES LIEUX DE TOURNAGE
21 & 22 JANVIER

PARIS
IMAGES
CONFÉRENCES
21 JANV. - 9 FEV.

PARIS
IMAGES
CINEMA
L'INDUSTRIE DU RÊVE
28 JANVIER

PARIS
IMAGES
DIGITAL SUMMIT
30 JANV. - 2 FEV.

PARIS
IMAGES
Events
AFC
29 JANV. - 9 FEV.

L'ÉVÈNEMENT DES PROFESSIONNELS
DU CINÉMA ET DE L'AUDIOVISUEL

21 JANVIER - 9 FEVRIER

WWW.PARISIMAGES.FR

Avec le soutien du
centre national
du cinéma et de
l'image animée

Ficam

CST

film
FRANCE