

# CST

COMMISSION SUPÉRIEURE TECHNIQUE DE L'IMAGE ET DU SON

# La Lettre



N° 172  
SEPTEMBRE 2019

- ▶ 12 nouvelles salles labellisées  
Remise du Prix CST le 7 novembre
- ▶ *Dossier exploitation*  
Chasse au piratage en Chine  
Nouvelles salles au Sénégal  
Sport et audiovisuel : cocktail innovant
- ▶ Journée d'étude : Cinéma 1900 : magie & technologie  
Le Minox et le cinéma
- ▶ Mauro Herce, William Flageollet

LA CST est la première association de techniciens du cinéma et de l'audiovisuel française.

Née en 1944, Elle promeut l'excellence technique qui permet l'aboutissement de la vision de l'équipe artistique et garantit que cette vision est correctement restituée sur l'écran pour l'ensemble des spectateurs. La CST organise les groupes de travail d'où émergeront les bonnes pratiques professionnelles qui deviendront des recommandations techniques, voire même des normes ou standards. La CST accompagne également les salles de cinéma qui souhaitent proposer une expérience optimale à leurs spectateurs. À ce titre, elle assure la Direction technique de plusieurs festivals, dont le Festival International du Film de Cannes.

Enfin, la CST est la maison des associations de cinéma avec aujourd'hui 20 associations membres.

La CST, forte de plus de 600 membres, est principalement financée par le CNC.

Cette Lettre est également la votre ! Vos contributions sont les bienvenues à l'adresse [redaction@cst.fr](mailto:redaction@cst.fr).

## SOMMAIRE

|   |  |           |
|---|--|-----------|
|    | <b>ASSOCIATIF</b>  | <b>4</b>  |
|   | Qualité en salle de cinéma / Labels Excellence<br>Journées de la CST / Lauréats du prix de la CST<br>Eco-déco / LFA : les femmes s'animent   |           |
|    | <b>TECHNIQUE</b>   | <b>14</b> |
|   | Le sport TV dans tous ses états / Benoît de Clerck,<br>ingénieur du son / Salles de cinéma en Afrique<br>Chasse aux fantômes : piratage en Chine<br>Retour d'expérience : Marie Levent |           |
|    | <b>PORTRAITS</b>   | <b>35</b> |
|   | Mauro Herce - artiste technicien<br>Hommage à William Flageolet  |           |
|   | <b>HISTOIRE ET ÉVÉNEMENTS</b>  | <b>39</b> |
|   | Le Bac ciné a 30 ans / Cinémathèque française -<br>Journée d'étude : Cinéma 1900<br>Les films, Riga, mon père et le Minox  |           |
|  | <b>ET AUSSI</b>  | <b>44</b> |
|   | L'œil était dans la salle et regardait l'écran :<br>De la Rochelle à la Villette<br>Pierre Lhomme, prix CST 1990 pour la photographie<br>de « Cyrano de Bergerac »                     |           |

## NOS PARTENAIRES



CST : 22-24, avenue de Saint-Ouen 75018 Paris • Tel.: 01 53 04 44 00 • Fax: 01 53 04 44 10 • Email: [redaction@cst.fr](mailto:redaction@cst.fr) • Internet: [www.cst.fr](http://www.cst.fr)  
 Directeur de la publication : Baptiste Heynemann • Rédacteur en chef : Georges Coste • Secrétaire de rédaction : Myriam Guedjali  
 Remerciements aux contributeurs : Alain Besse, Dominique Bloch, Alain Coiffier, Hugo Ehlinger, Lydie Fenech, Matthieu Guetta, Laurent Heynemann, Dibinga Kalamba, Marie Levent, Jean-Paul Loublier, Françoise Noyon, Richard Patry, Patrick von Sychowski, et nos partenaires : 2AVI, CDS, Cinemeccanica, Dolby, Harkness Screens, Panavision, Qalif, Transpa.  
 Maquette : [fabiennebis.wix.com/graphisme](http://fabiennebis.wix.com/graphisme) • Relecture : Christian Bisanti • Impression : numeric@corlet.fr  
 Dépôt légal septembre 2019 © Photo de couverture : BiHatch

## L'ÉGLISE AU MILIEU DU VILLAGE

### UNE CERTITUDE ET UNE VOLONTÉ

Ce début de siècle nous donne trop souvent l'impression de se comporter comme un poulet décapité et avant tout préoccupé par « faire savoir » qu'il connaît son chemin bien avant d'en avoir esquissé le tracé. Les obstacles à franchir sont certains, inévitables et nombreux. Notre modèle, si vertueux soit-il, est en danger. Nous nous devons, collectivement, de le défendre bec et ongles.

Rappelons-nous ce que nous avons à défendre. Notre pays a heureusement fait le choix d'un soutien fort aux secteurs cinématographique et audiovisuel.

Le résultat est bien là, n'en déplaise à quelques élus de la nation à la vue basse et à la pensée étriquée. De tous les pays occidentaux, la France demeure le pays qui dispose du plus grand parc de salles de cinémas par habitant, de la production de films la plus importante et, malgré des résultats qui pourraient paraître décevants, de la cinématographie la plus exportée - hors la production anglo-saxonne. Par comparaison avec notre voisin de l'autre côté du Rhin, et dont les chroniqueurs mondains - depuis Mme de Staël - ne cessent de vanter la réussite, les chiffres sont sans appel : pour 80 millions d'habitants, le parc allemand est d'environ 4 200 salles contre près de 6 000 pour 62 millions de français. La fréquentation 2018 : 97 millions contre près de 200 sur notre territoire. À peine la moitié. La production idem. Et l'exportation est quasi inexistante. Les adorateurs de la touche euro de nos claviers nous rappelleront sans doute que la recette guichet est identique. À chacun le choix de ses dieux.

Notre système est fondé sur la certitude COLLECTIVE - c'est-à-dire partagée par TOUS les acteurs de nos professions, des auteurs, producteurs, techniciens, distributeurs et exploitants - que l'existence de notre secteur repose sur son partage

à grande échelle, à contrario de la seule priorité des résultats économiques. À travers la défense de notre système, l'ensemble de nos professions fait le choix bien français - que certains qualifient d'atavique - de la Culture en tant que maillon principal d'équilibre sociétal. Dans bien d'autres secteurs artistiques et culturels, un choix identique opère depuis des décennies avec des résultats tout aussi flatteurs : la littérature, avec ses multiples éditeurs et ses très nombreuses librairies, est également là pour le démontrer.

Oui, nous avons fait le choix de croire que la Culture repose sur le partage, car ce partage est indispensable à notre survie, faute de quoi nous serons dissous dans la grande soupe saumâtre que nous proposent les éternels marchands du Temple. Le rêve ne se vend pas comme un produit de supermarché. Il se raconte et il se partage. Et il est tout aussi indispensable à nos vies que l'eau et la nourriture.

La Commission supérieure technique, il y a bientôt 75 ans, est bien née sur la base de la défense de ces valeurs. Au risque de paraître surannés, nous n'avons rien perdu de cette certitude collective. Elle n'a fait que se renforcer. Et de renforcer ainsi notre volonté dans la défense de nos métiers et de nos savoir-faire.

**Angelo COSIMANO**  
Président de la CST



© Photo : DR

## LA SALLE DE CINÉMA EST LE LIEU NATUREL DU FILM

Intervention de Richard Patry (président de la FNCF), lors de la remise du Label Excellence à Noé Cinémas durant le Festival de Cannes 2019.

Chers amis,

Je voulais vous dire à quel point j'étais personnellement fier d'être avec vous ce matin.

Ici même, en 2017, on a entendu tout le monde dire que la salle de cinéma était morte, que c'était fini le cinéma, que c'était beaucoup mieux de regarder le cinéma chez soi avec un écran géant. Et puis, deux ans plus tard, je peux vous dire que l'année 2019 à Cannes est l'année de la salle de cinéma ! Je viens d'entendre le discours du ministre de la Culture (lors du Rendez-vous organisé par le CNC), et il a consacré cinq minutes dans son discours à l'importance de la salle de cinéma, l'importance de ce lien social, la qualité du parc de cinémas en France, le premier parc d'Europe, je dirais même le premier parc du monde en termes de qualité et ça, messieurs et mesdames, c'est à vous qu'on le doit, à cette

communauté d'exploitants, de techniciens, d'installateurs, qui ont compris l'essentiel de ce qu'est une salle de cinéma, la QUALITÉ !

Nous sommes là pour respecter les œuvres que les auteurs nous confient, nous sommes là pour les mettre en valeur, nous sommes là pour les magnifier, nous sommes l'écrin des œuvres et notre responsabilité est de faire tout pour que l'expérience cinématographique soit toujours aussi forte, aussi prégnante, aussi qualitative ! C'est notre devoir et avec les 15 000 salariés des salles de cinéma en France, je peux vous dire que nous le faisons au quotidien. Ce n'est pas facile, on s'habitue vite à une ampoule grillée, une lampe déréglée... On s'y habitue parce que c'est un boulot, parce qu'on travaille 7 jours sur 7, parce que ça marche toujours, et tous les jours. Mais il faut que nous soyons vigilants et c'est pourquoi, avec la CST, on s'est beaucoup battus, quelques fois dans un scepticisme poli, pour défendre l'idée d'un label. Non pas pour dire que les uns sont meilleurs que les autres, mais pour dire : « Ici, vous êtes assurés que ce que vous aurez est le mieux que vous puissiez avoir, que vous êtes dans l'endroit idéal pour voir le film que vous avez choisi. » C'est pour ça que ce label a beaucoup d'importance pour nous, pour les salles, pour la CST et pour la Fédération des cinémas ; on va en faire la promotion parce que c'est important de dire que la salle de cinéma est le lieu naturel du film.

Je suis vraiment ravi, honoré de recevoir ce label, parce que, en enlevant ma casquette de président de fédération et en prenant ma casquette de responsable de cinéma, j'ai une équipe formidable ! Vous savez, avec la fin du CAP, aujourd'hui, il y a la polyvalence dans les salles, mais la polyvalence ne veut pas dire qu'on néglige la qualité technique, la polyvalence, ça veut dire qu'il faut former les gens à ces métiers, former les gens à la qualité ! Je voulais enfin dire un petit mot sur le guide de la maintenance, parce que pour maintenir de la qualité, il faut faire de la maintenance, et là aussi on a fait tous ensemble un pas décisif : voilà c'est un vade-mecum, vous prenez, vous déroulez et vous continuerez à avoir 365 jours par an les meilleures projections.

Merci à tous, merci pour cet honneur ; je voulais remercier tous mes collaborateurs de Noé Cinéma qui sont ici. Avec Noé Cinéma, on fait du circuit itinérant, de l'art et essai, mais partout la qualité est au centre de nos préoccupations.

Merci à vous tous et puis... vive le cinéma !



© Photo : DR

## VOUS OFFREZ LE MEILLEUR À VOS SPECTATEURS, DITES-LE !

À l'occasion du dernier Festival de Cannes, la CST a révélé le nom des douzes nouvelles salles labellisées Excellence ou Immersion.

Les deux labels Excellence et Immersion permettent aux exploitants de signifier à leurs spectateurs la qualité de l'expérience cinématographique qu'ils trouveront dans leurs salles. Ils valorisent le professionnalisme que l'ensemble des parties prenantes, l'architecte, les fournisseurs de matériels et de solutions, les équipes techniques de l'exploitant, ont mis en œuvre pour atteindre et proposer aux spectateurs la meilleure expérience possible.

La CST délivre deux labels qui ne récompensent pas exactement la même démarche. En effet, le label Excellence récompense les salles de cinéma qui offrent une expérience exceptionnelle en termes d'image et de son, de qualité d'accueil et de confort. Il vise des salles prestigieuses, des salles Art & Essai, des exploitants qui placent l'hospitalité comme composante essentielle de leur rapport aux spectateurs.



De son côté, le label Immersion récompense la qualité des salles de cinéma spécialisées dans les technologies d'images et de sons immersives telles que la 3D-relief. Il vise des salles qui proposent des séances de cinéma à grand spectacle qui laisseront à leurs spectateurs le souvenir d'un voyage sensoriel inégalé.

Ces labels s'inscrivent dans le parcours qualité que la CST propose aux exploitants. Du conseil à la création de salles, de l'étude de plans à la visite sur site, nous vous accompagnons dans votre démarche d'excellence à toutes les étapes de la vie d'une salle.

### LES DERNIÈRES SALLES LABELLISÉES EXCELLENCE

La salle CGR ICE à Blagnac

Les sept salles du cinéma Les Arches Lumière à Yvetot

### LES DERNIÈRES SALLES LABELLISÉES IMMERSION

Les salles ICE des cinémas CGR de  
Brignais  
Lattes  
Rivesaltes  
Villeneuve-lès-Béziers  
Vitrolles

À travers la création de ces labels, la CST souligne ainsi son attachement viscéral et historique à toutes les démarches visant à améliorer la qualité du spectacle cinématographique.

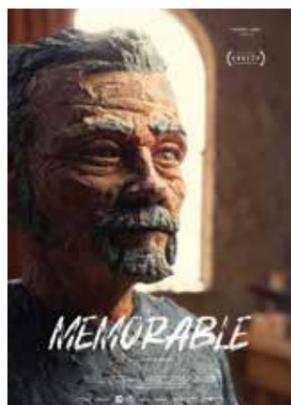
### ► Quand faire la demande de label ?

La demande de label peut se faire à tout instant. Cependant, comme les caractéristiques dimensionnelles de votre salle font partie des critères de l'étude préalable, nous vous conseillons d'associer vos architectes et installateurs à votre demande. La démarche de labellisation valorise d'autant plus leur rigueur et leur professionnalisme.

Après une étude sur plan, éventuellement suivie d'une visite sur site, votre label sera attribué pour une durée de deux ans, s'agissant d'une exploitation bénéficiant d'un contrat de maintenance. Toutes les informations, les contacts et le détail de la démarche sont bien évidemment disponibles sur le site de la CST.



## LES RENCONTRES DE LA CST TECHNIQUE ET RÉALISATION – PARLE AVEC ELLE ?



À l'occasion de l'Assemblée générale de la CST, les Rencontres de la CST abordent, cette année, une question centrale pour la naissance d'une œuvre : comment les liens entre le réalisateur et les différents techniciens contribuent à faire naître une vision commune ?

En une journée et trois tables rondes, nous recevons deux réalisateurs et trois techniciens pour chaque étape-clé : préparation, tournage et postproduction. Leurs échanges nous éclaireront sur les contraintes qui s'opposent à la fabrication des œuvres. Comment dépasser le poids des contraintes techniques ? La connaissance des caractéristiques, des contraintes et des difficultés de chaque métier permet-elle vraiment d'améliorer la qualité de l'œuvre ? Nous en parlerons avec elles, la technique et la réalisation...

### PREMIÈRE TABLE RONDE LA PRÉPARATION « LA PORTE DU PARADIS »

La préparation, c'est le moment de tous les possibles, pour le décor, pour le casting, les costumes, le temps de tournage... La nuit, la pluie, la neige, le soleil, tout est réalisable. Chaque département

▼ Sur le tournage du film dans le film "Ça tourne à Manhattan" de Tom DiCillo.



© Photo : Sony Pictures / TF1 Vidéo

va s'exprimer. Les rapports entre la réalisation et les responsables de département vont permettre d'optimiser artistiquement le contenu du scénario, au moindre coût.

L'idée est toujours de transformer la contrainte en bonus, ce qui demande une énergie phénoménale...

« Qui peut avec le moins peut avec le plus. Qui peut avec le plus ne peut pas forcément avec le moins. »  
*Robert Bresson - Notes sur le cinématographe.*

### DEUXIÈME TABLE RONDE LE TOURNAGE « MISSION : IMPOSSIBLE »

Le but du tournage, c'est en quelque sorte de finir chaque journée avec les scènes du plan de travail, en respectant le budget.

Pourtant, le tournage n'est jamais acquis, car quand on commence, on a toujours vu trop juste. C'est autant un spectacle vivant qu'un combat contre le temps. D'ailleurs, le tournage prend du temps, mais tout le monde en manque. Chaque département doit avoir une ouverture sur le film, les responsabilités évoluant tout au long de la fabrication du film.

« Réaliser un film, c'est comme écrire *Guerre et Paix* dans une auto-tamponneuse. »  
*Stanley Kubrick*

### TROISIÈME TABLE RONDE LA POSTPRODUCTION « MON NOM EST PERSONNE »

Le travail réalisé en amont a une grande influence sur la postproduction. C'est un peu la dernière chance de sublimer le film. Il faut bien séparer le montage des autres étapes, les VFX, le mixage...

Un équilibre se crée entre réalisateur et monteur en fonction de la vision du film. Avec le numérique, il y a beaucoup plus de rushs et une plus grande importance du regard. Parfois, c'est un peu la cerise qui fait le gâteau !

« L'art ne se termine pas, il s'abandonne. »  
*Léonard de Vinci*

## DÉROULÉ DE LA JOURNÉE

9 h PETIT-DÉJEUNER

10 h TABLE RONDE – La préparation – « La Porte du paradis »

14 h TABLE RONDE – Le tournage – « Mission : impossible »

16 h TABLE RONDE – La postproduction – « Mon nom est Personne »

18 h ASSEMBLÉE GÉNÉRALE

21 h PROJECTION DE TROIS COURTS-MÉTRAGES – Durée totale : 44'

► *LES MISÉRABLES* de Ladj Ly – 2018 – 16'

Le court qui a inspiré le long-métrage éponyme.

Prix du Jury du Festival de Cannes 2019 – Prix CST 2019.

► *ATLANTIQUE* de Mati Diop – 2009 – 16'

Le court qui a inspiré le long-métrage éponyme.

Grand Prix du Festival de Cannes 2019.

► *MÉMORABLE* de Bruno Collet – 2019 – 12'

Prix du public & Cristal du court-métrage

du Festival du film d'animation d'Annecy 2019.



© Photo : DR

## ENTRETIENS AVEC LES LAURÉATS DU PRIX DE LA CST 2019

“ Être au service d'un film,  
c'est être un caméléon. ”

Flora Volpelière

Le 7 novembre prochain au cinéma Max Linder Panorama, le Prix de la CST sera remis à deux lauréats : Flora Volpelière, monteuse et Julien Poupard, chef-opérateur pour « Les Misérables ». Une mention spéciale sera décernée à Claire Mathon, chef-opératrice, pour « Portrait de la Jeune Fille en feu » et « Atlantique ».

À cette occasion, nous revenons avec eux sur les choix techniques et artistiques des films qu'ils présentaient cette année au Festival de Cannes.

### DES DÉSIRES DE MISES EN SCÈNE TRADUITS EN CHOIX TECHNIQUES

#### ► Pour *Les Misérables* de Ladj Ly

**JULIEN POUPARD** L'idée était de raconter cet endroit d'une pauvreté incroyable, la cité des Bosquets à Montfermeil, et en même temps de montrer une très belle entraide entre les gens. On avait donc un dispositif léger, caméra à l'épaule. Mais le film a aussi une mise en scène forte, avec une histoire à raconter. Il fallait donc utiliser le réel et en même temps utiliser tous les moyens du cinéma pour raconter cette histoire. Il y a donc aussi beaucoup de plans très chorégraphiés au Steadicam, des plans à la voiture-travelling et même au drone.

**FLORA VOLPELIÈRE** Je dirai qu'au montage aussi, il y avait une réalité imposante. Elle a été captée. Du

▼ Flora Volpelière.



coup, au fur et à mesure de la réception des rushes, la structure même du film se transformait, en termes de rythme, vers celle d'un film de fiction.

En tant que monteuse, être au service d'un film, c'est être un caméléon. Ce sont les rushes qui parlent. Il faut s'y accrocher, les suivre avec, comme indications, le cadre et le jeu des comédiens.

▼ Julien Poupard.



#### ► Pour *Atlantique* de Mati Diop

**CLAIRE MATHON** Il y a un fort travail sur la présence de l'océan dans la ville de Dakar. Les essais filmés se sont transformés en premiers plans. Il fallait en quelque sorte que l'océan fasse un trajet dans le film et qu'il devienne à la fois immense et diabolique, voire inhumain, et qu'il se mette à vivre en quelque sorte.

Mati aimait les longues et très longues focales. C'était une manière d'isoler un espace très grand et de créer une sorte de progression. Les plans étaient très variés pour regarder l'océan de multiples manières.

#### ► Pour *Portrait de la Jeune Fille en feu* de Céline Sciamma

**C.M.** Pour moi, le cinéma de Céline est un vrai cinéma de mise en scène, un cinéma de plans très précis avec un réel plaisir à raconter, à mettre en scène, le tout mû par l'émotion de l'histoire.

Le film se passe en grande partie dans un petit château du XVIII<sup>e</sup> siècle. J'en ai suivi toutes les étapes de repérage et voulais un décor de cinéma transformable qui corresponde exactement à ce qui était écrit. Finalement, ce décor était très compliqué à appréhender et à éclairer avec d'un côté des tours et de l'autre des douves avec des fenêtres à 8 m du sol d'un côté, à 16 m de l'autre ! Avec mon équipe, nous avons dû fabriquer une

▼ Claire Mathon.



grande structure du côté le moins haut qui a permis de travailler comme si on était au rez-de-chaussée pour pouvoir maîtriser et éclairer cet espace.

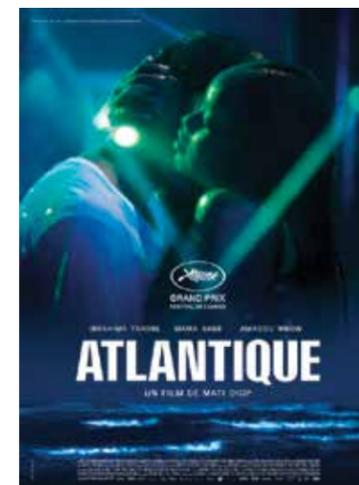
Il fallait qu'on ait la sensation que le film montrait des visages et des carnations. Les couleurs étaient apportées par les étoffes et les robes, sans que l'on sente le décor et la lumière qui y entre. Il y a, du coup, de longs plans-séquences qui balayent le décor et le font vivre.

### CHOISIR LE MATÉRIEL

#### ► Pour *Les Misérables* de Ladj Ly

**J.P.** Je fais pas mal d'essais et ce sont souvent des prétextes pour faire des images. J'aime beaucoup, parce qu'il n'y a pas trop de pression, on peut essayer plein de choses. Après les essais, je trouve d'autres idées et change souvent de caméra, d'optiques, de projecteurs.

Au début, on voulait tourner avec deux caméras. Mais rapidement, ça ne fonctionnait pas bien car nous étions toujours ensemble.



On a donc utilisé la seconde caméra de manière hybride, pour faire des retakes et des plans documentaires de la cité. On tournait souvent tout en plan-séquence, en improvisant, et à l'arrivée c'était très accidenté. Donc au montage, il a fallu recouper une matière abondante.

#### ► Pour *Atlantique* de Mati Diop

**C.M.** J'ai découvert la grande obscurité des nuits dakaroises, ses reflets, ses brillances et toute cette brume, cette humidité. Même si le film était éclairé, on voulait utiliser l'obscurité, « faire des nuits extra-lucides » car le film a aussi une histoire de fantômes et de possédés. Il nous fallait une caméra très sensible et j'ai fait des essais avec la Varicam 35, qui permet de tourner à 5 000 ASA. On a constitué un duo de caméras qui racontait des choses différentes pour la nuit et pour le jour.

#### ► Pour *Portrait de la Jeune Fille en feu* de Céline Sciamma

**C. M.** J'ai cherché jusqu'au bout la couleur du feu, dans un mélange d'essais, de niveaux, avec cette envie d'éclairer les visages, de faire exister des flammes, mais aussi de donner l'illusion que les bougies éclairaient la scène. J'ai fait des essais en 35 mm car je pensais que les flammes et les bougies y seraient plus belles, qu'il y aurait plus de matière. Le film s'est finalement tourné en numérique et j'y ai retrouvé ce que j'avais cherché en 35 mm. J'ai beaucoup éclairé, du coup, sans utiliser la lumière des bougies. Mais il fallait qu'elles soient un élément marquant, qu'elles aident au rapport à l'incarnation que le film veut montrer.

Retrouvez les vidéos des interviews « hors-champ » de Flora Volpelière et Julien Poupard, ainsi que celle de Claire Mathon sur la page Facebook de la CST @assoCST - <https://www.facebook.com/assoCST/>

Propos recueillis par Hugo Ehlinger  
et retranscrits par Georges Coste

# ECO-DÉCO, DU DÉCOR À L'ENVIRONNEMENT

En 2018, le groupe Eco-Déco est né d'un rapprochement entre le MAD et l'ADC et a conduit à la mise en place, en mai 2019, d'un groupe Facebook qui compte déjà 200 membres. Il rassemble des chefs décorateurs, des constructeurs, des assembleurs, accessoiristes, etc., tous unis dans le but de partager ensemble les meilleures pratiques concernant la protection de l'environnement sur le tournage.

Eco-Déco part du constat que le département Décors est « responsable », par les gestes qu'il accomplit au quotidien, de presque 22 % des émissions carbone d'une œuvre audiovisuelle. Bien évidemment, cette responsabilité est partagée avec les commanditaires de l'œuvre, mais les techniciens ont le pouvoir de changer leurs gestes et de diminuer l'impact global.

Le groupe est né en 2018 d'un rapprochement entre les associations MAD (Métiers associés du décor) et l'ADC (Association des décorateurs de cinéma) avec l'impératif de développer la formation et la sensibilisation des techniciens. Les gestes de bonnes pratiques doivent aller au-delà des généralités et de la transposition de ce que chacun pratique dans sa vie personnelle. Cependant, les spécificités du cinéma sont telles que chaque département doit trouver sa méthodologie suivant ses caractéristiques.

Le groupe a mis en place une charte qui se décline en une feuille de route en cinq axes :

Tout d'abord, les enquêtes. La philosophie est d'être toujours en contact avec les équipes pour partir des pratiques réelles et quotidiennes des techniciens, comprendre leurs méthodes de travail, identifier les freins aux changements de pratiques, etc.

▼ La mise à disposition du matériel utilisé sur un tournage pour les équipes suivantes permet de réduire le volume de déchets.

## LA CHARTE ECO-DÉCO

- Réduire l'impact environnemental et s'efforcer de mettre en place des pratiques écoresponsables.
- Partager les initiatives innovantes, tester les nouveaux produits et matériels.
- Encourager l'émergence de nouvelles pratiques professionnelles, en s'appuyant sur des questionnaires et des fiches pratiques.
- Informer tous les membres de l'équipe Déco, s'agissant de cinéma, de télévision ou d'audiovisuel au sens large, de l'impact écologique de certaines méthodes de travail.
- Obtenir des actions concrètes, rigoureuses et concertées avec les pouvoirs publics, les sociétés de production et les autres professionnels du secteur artistique.

Ensuite, la mise en place de test labs, ateliers de démonstration, permet de démontrer qu'une autre méthode est possible, utilisant l'écoconception, les produits moins polluants ou toxiques.



La formation et la communication doivent être pragmatiques et adaptées au calendrier des artistes et techniciens intermittents, par exemple en concentrant les formations existantes sur la même semaine.

La récupération des éléments du département Décors est un préalable à la mise en place d'une économie circulaire. Il s'agit d'apprendre le démontage grâce à l'écoconstruction et d'identifier les différents matériaux qui peuvent devenir une ressource pour un autre film, un autre spectacle, une autre industrie. Il faut apprendre à stocker et réhabiliter. Enfin, cette démarche de tri, recyclage et trace des déchets doit pouvoir se faire aussi bien en studio qu'en décor naturel.

## APPRENDRE À ÉCO-CONCEVOIR UN DÉCOR

Pour éco-concevoir un décor, il faut prendre en compte toutes les étapes du cycle de vie d'un décor, depuis l'extraction des matières premières jusqu'au traitement en fin de vie, en passant par la fabrication, le transport logistique et l'utilisation. Ceci implique de sourcer les matériaux qui constituent un décor, d'utiliser des produits non toxiques

et non polluants pour sa fabrication, d'employer des matériaux recyclables et enfin, d'assurer la démontabilité du décor pour que les éléments le constituant soient réutilisés, recyclés ou valorisés. Cela peut sembler complexe, cependant l'étude Circul'Art, réalisée pour le compte d'Ecoprod et de la Région Île-de-France en 2018, a identifié des bonnes pratiques pour l'écoconception des décors qui sont déjà mises en œuvre :

### ► Éco-concevoir les feuilles décors

Étant donné que les feuilles décors se constituent de deux éléments - la feuille (en toile, en bâche ou en tissu) et la structure (en bois ou en aluminium) - il convient de concevoir l'ensemble de façon à pouvoir dissocier ces éléments à la fin des productions. Le Théâtre du Châtelet a créé des châssis en aluminium solides, rigides, modulables, simples à assembler et à stocker, sur lesquels sont tendues les toiles propres à chaque spectacle. En fin de représentation, les feuilles décors peuvent être démontées et les châssis mis à disposition pour la production suivante. De plus, l'utilisation de châssis standardisés entre plusieurs établissements permet de diminuer de manière importante les frais de transport liés aux tournées des productions dans plusieurs villes, puisque seules les toiles sont envoyées pour être montées. Cette pratique pourrait être transcrite dans le secteur des séries en stockant les feuilles de décors d'une saison sur l'autre. Les feuilles décors créées par Little Grand Studio sont constituées de panneaux de bois recouverts de toiles peintes (qui peuvent être peintes plusieurs fois). Ainsi, une fois le tournage terminé, seule la toile est jetée et les panneaux, de tailles standard pour convenir à un maximum de productions, sont réutilisés.

### ► Dissocier les éléments de décor

De façon générale, les décors sont constitués de divers éléments collés entre eux. Pouvoir séparer ces différents éléments offre la possibilité de recycler certains composants des décors. Le festival d'Aix-En-Provence a choisi d'utiliser des panneaux intermédiaires entre les décors réalisés en polystyrène et les panneaux techniques. Ainsi, les décors sont fixés sur ces panneaux, eux-mêmes

vissés au matériel technique. À la fin des productions, les panneaux sont séparés du matériel technique, qui est récupéré et réutilisé, et seuls les décors en polystyrène sont jetés.

### ► Remplacer l'aluminium par du carton ou de l'acier

L'Opéra de Lyon a lancé avec l'ADEME une phase de recherche pour valider la pertinence du carton dans la construction des décors. Fixés à une structure dont ils pourraient être séparés, les panneaux de carton pourraient être recyclés et la structure réutilisée.

Quant à lui, Le festival d'Aix-en-Provence a fait le choix de remplacer l'aluminium par l'acier dans ses décors pour réduire le prix des matériaux utilisés et augmenter la rigidité.

### ► Créer des décors mono-matériaux

Le festival d'Aix-En-Provence a réalisé certains décors uniquement à base de bois et de dérivés du bois, de manière à faciliter la valorisation de ce bois pour des panneaux agglomérés, et ainsi remplacer le polystyrène.

### ► Créer des décors sans polluer les matériaux

Les ateliers de décor utilisent une majorité de matériaux recyclables. Cependant, en contact avec des produits toxiques (peintures, colles, solvants) ces matériaux sont pollués et impropres au recyclage. D'où l'intérêt de concevoir les décors en limitant le contact entre produits toxiques (peintures, colles, etc.) et matériaux recyclables.

Le festival d'Aix-en-Provence utilise le plus souvent des chevilles à polystyrène pour fixer des toiles peintes sur la structure en polystyrène. Ainsi, le polystyrène non pollué par la colle peut être recyclé ou réutilisé. La Ressourcerie du Spectacle utilise des colliers belges comme substitution au ruban adhésif cassant qui empêche leur recyclage.

Le groupe Eco-Déco fera la démonstration d'éco-construction ainsi que d'une première campagne de tests comparatifs sur des peintures lors du Salon des tournages en janvier 2020.



© Photos : Circul'Art

◀ À gauche : Panneau décor en fibre de bois du festival d'Aix-en-Provence.

◀ À droite : Assemblage châssis en aluminium du théâtre du Châtelet.

# MAIS C'EST QU'UNE BLAGUE !

AUJOURD'HUI, LA PARITÉ, L'ÉGALITÉ  
ET LA DIVERSITÉ SONT UNE PRIORITÉ

**LFA**  
LES FEMMES  
S'ANIMENT

**SEXISME** KES T'AS ? T'AS TES RÈGLES ?

**SEXISME** C'EST UNE BONNE STORYBOARDEUSE MAIS ELLE A UN **GROS CUL**

**SEXISME** C'EST DU PRE-SCHOOL... SI ON PRENAIT **UNE SCENARISTE**

**AGRESSION SEXUELLE** « ATTENDS, C'EST JUSTE UNE MAIN AU CUL »

**SEXISME** LES FEMMES NE VOIENT PAS EN 3D

**DISCRIMINATION** 25,5 K/AN ♂  
21,9 K/AN ♀  
LES DIFFÉRENCES DE SALAIRE C'EST FINI ? **NON**

**SEXISME** BAH QUOI ? C'EST UNE BLAGUE

**HARCÈLEMENT** TU SUCES ?

**HARCÈLEMENT** EN MÊME TEMPS, TU L'AS CHERCHÉ AVEC UNE JUPE AUSSI COURTE !

**DISCRIMINATION** 50 50

**SEXISME** « ET LÀ, TU VOIS QUE MON PERSO EST UNE FILLE ? »

**SEXISME** ATTENDS T'ES UNE MEUF... **SOIS DOUCE**

**STÉRÉOTYPE SEXISTE**

**DISCRIMINATION** VRAIMENT ?

SEULEMENT 6% DE RÉALISATRICES DE LONGS-MÉTRAGES D'ANIMATION.

**VOUS ÊTES VICTIME OU TÉMOIN ?  
CONTACTEZ VOTRE RÉFÉRENT ENTREPRISE**

**OU CONTACTEZ LFA : LESFEMMESSANIMENT@GMAIL.COM**

## PROMOUVOIR L'ÉGALITÉ FEMME/HOMME DANS LE SECTEUR DE L'ANIMATION AVEC L'ASSOCIATION « LFA LES FEMMES S'ANIMENT »

Entretien avec Corine Kouper, fondatrice de LFA et du Studio d'animation Teamto Studio

### ► Quand cette initiative des Femmes s'Animent est-elle née ?

Les Femmes s'Animent est née de ma prise de conscience, tardive, des inégalités rien que numériques. J'ai assisté en 2014 à une soirée de networking aux États-Unis organisée par l'association Women in Animation. J'étais étonnée d'entendre ces femmes qui ont créé leur association il y a 26 ans, et qui essayaient de la faire renaître car il y avait eu un petit désintérêt. Je suis rentrée en France en me disant « chez nous ce n'est pas du tout comme ça ». Et pourtant... Le comptable de Teamto m'a annoncé environ 30 % de femmes dans notre entreprise. 30 %, seuil au-delà duquel on n'a pas « l'impression » d'être en minorité, alors qu'on l'est vraiment !

Donc j'ai commencé à gratter, à demander les chiffres au CNC et j'ai constaté que ce monde de l'animation, prétendument féminin, ne l'était pas du tout. Les gens d'Annecy m'ont aidé à organiser une première rencontre avec Women in Animation pour qu'elles nous expliquent comment elles fonctionnaient. Et très spontanément, des femmes se sont présentées à moi et m'ont dit « si tu veux on y va et on fait quelque chose ». Un an après, en 2015, on s'est retrouvées à présenter notre association qui était née entre temps. LFA est donc très liée au MIFA qui nous a soutenues dès le début et qui s'engage aussi : c'est le deuxième festival à avoir signé la Charte 50/50 pour 2020 et il tient parole !

### ► Au quotidien, dans l'année, quelles sont vos actions ?

D'abord la sensibilisation et l'organisation de tables rondes, environ une tous les deux/trois mois. On publie aussi des articles et des portraits. Pour la troisième année, nous mettons en relation un(e) mentor(ée) et une mentorée sur le principe d'une rencontre par mois pendant quatre à six mois autour d'un projet, ou problématique, présenté par une femme.

Nos écoles sont très féminines avec environ 60 % de femmes alors qu'elles ne sont que 30 % sur le marché du travail : où sont-elles, pourquoi disparaissent-elles ? On commence à comprendre que ces femmes rencontrent des obstacles probablement dus à des préjugés inconscients, à la façon dont elles se perçoivent, auxquels il faut apprendre

à faire face. Ces réflexions nous confirment l'importance du mentorat avec un mode d'action à des échelles très personnelles.

Annecy est une de nos actions phares et nous avons continué notre relation avec Women in Animation en organisant depuis trois ans une Journée internationale des femmes dans l'animation. Ces femmes, phénoménales, ont pris un peu le pouvoir puisque les principaux studios sont aujourd'hui dirigés par des femmes.

### ► Pourquoi cette affiche ?

Nous avons organisé en 2016 une première table ronde sur le sexisme dans les studios. Suite à l'affaire Denis Baupin, une personne qui avait un Tumblr intitulé T'as pas du Lourd avait mis en ligne la question ouverte « Et dans l'animation comment ça se passe ? » et il avait été bombardé de réactions. Nous l'avons invité à venir parler avec une psychologue OU une avocate et des jeunes femmes qui venaient partager leur expérience du sexisme dans les studios. Cette table ronde était remarquable par la qualité des échanges, la douleur parfois, la façon dont ces femmes avaient été bouleversées par des situations qui avaient eu lieu. On a programmé une autre table ronde à la Maison des auteurs, en novembre 2017, pour prolonger l'échange. Et entre-temps, il y avait eu l'affaire Weinstein, Metoo, puis Lasseret... et toutes ces affaires qui ont secoué le paysage et qui ont donné encore plus de visibilité à cette table ronde qui a été totalement dingue avec des témoignages parfois douloureux de situations graves qui avaient eu lieu en France ces dernières années.

Cette affiche est née de cette expérience. Elle est donnée à tous les studios pour que les gens sachent à qui s'adresser quand une situation de harcèlement survient : à qui en parler, comment faire, quels sont mes droits, etc. Cette affiche est volontairement un peu provoc et nous proposons aux studios de l'afficher et de diffuser le fascicule qui l'accompagne.

Baptiste Heynemann



# LE SPORT TV DANS TOUS SES ÉTATS

**“ Transformation numérique oblige, le sport TV doit cependant faire face à des mutations majeures et relever quelques défis. ”**

En 2024, la France organisera la 33<sup>e</sup> Olympiade. « Paris 2024 » entrera dans sa phase opérationnelle après les JO de Tokyo de 2020, après une phase de fondation démarrée en 2017. Sept ans auront été nécessaires pour préparer le plus grand événement sportif de l'histoire. Rien de trop si l'on en juge par les chiffres : de 5 à 11 milliards d'euros de retombées économiques sont attendus d'ici à 2030 (source : CDES<sup>1</sup>) pour un coût d'organisation estimé à 3,8 milliards d'euros, dont 1,4 milliard seulement d'argent public et 1,1 milliard issu de la vente de 13,5 millions de billets. Côté médias, les enjeux sont également élevés avec quatre milliards de spectateurs estimés, 20 000 journalistes accrédités et 1 000 000 d'heures de diffusion TV.

En matière d'organisation et de couverture média de grands événements sportifs, la France aura eu de l'entraînement car sur la période 2019-2024, elle aura accueilli 27 manifestations de dimensions mondiales ou européennes. Les droits de diffusion de ces événements se répartissent entre huit entités : Groupe TF1, France Télévisions, Groupe M6, L'Équipe, Groupe Canal+, beIN Sports, Eurosport (Discovery), RMC Sport (Altice).

Toute cette activité constitue pour le sport TV français un contexte plus que favorable de développement. Ces huit dernières années, le sport à la télévision a augmenté de 84 %, totalisant 4 210 heures de programmes en 2018 (+ 8 % par rapport à 2017). Le football, le cyclisme, le rugby, la pétanque, le rallye et d'autres sports mécaniques arrivent en tête et dans cet ordre, soit 51 % du sport à la télévision. Côté chaînes, L'Équipe (42 disciplines), France Télévisions (31 disciplines) et Canal+ (18 disciplines) font l'échappée, couvrant 94 % du sport TV<sup>2</sup>.

▼ Répartition des droits des diffuseurs\* sur ces événements. (Source : Sporsora)

**• GROUPE TF1**

Coupe du Monde de la FIFA 2018 (Russie) et 2022 (Qatar), Championnat d'Europe Féminin de Handball 2018, Formule 1 (4 courses retransmises en 2018), matchs des équipes de France de football, Coupe du Monde de rugby Japon 2019, Coupe du Monde féminine de la RFA France 2019...

**• FRANCE TÉLÉVISIONS**

Jeux Olympiques et Paralympiques de Tokyo 2020, Roland-Garros, Tour de France, Coupe de France et Coupe de la Ligue de football, Tournoi des Six Nations de rugby, 24 Heures du Mans, Rallye Dakar, Championnats d'Europe et du Monde d'athlétisme...

**• GROUPE M6**

Matchs des équipes de France de football, Super Bowl.

**• LA CHAÎNE L'ÉQUIPE**

Matchs des éliminatoires de l'UEFA Euro 2020 (hors France), Giro d'Italia, Championnats du Monde et Coupe du Monde de biathlon, ITU World Triathlon Series...

**• GROUPE CANAL+**

Ligue 1 Conforama, Coupe de la Ligue de football, TOP14, Ryder Cup, US OPEN (golf), US PGA, Formule 1, Coupe du Monde FIBA, EuroBasket, Coupe du Monde Féminine de la FIFA France 2019, Jeux Olympiques de Tokyo 2020.

**• BEIN SPORTS**

Coupe du Monde de la FIFA 2018 (Russie) et 2022 (Qatar), Ligue 1 Conforama, The Championships - Wimbledon, Coupe Davis by BNP Paribas, NBA, Championnats d'Europe Masculin et Féminin de Handball, LidlStarligue, LFH...

**• EUROSPORT (DISCOVERY)**

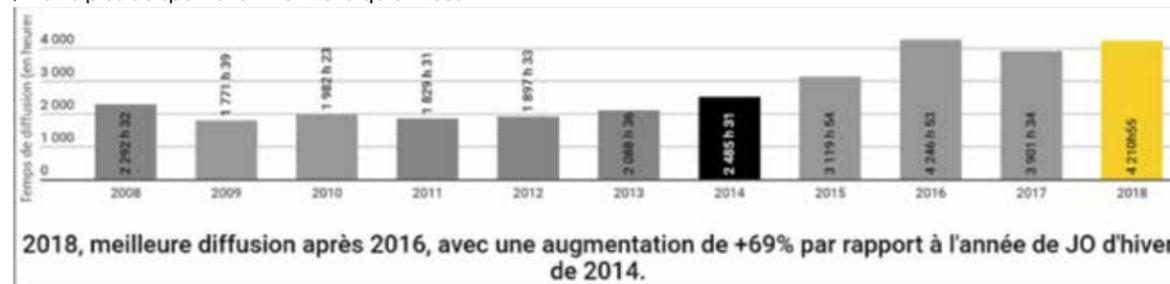
Jeux Olympiques de Pékin 2022 et Paris 2024, Coupe de France de football, Roland-Garros, US Open (tennis), Australian Open, Tour de France et La Vuelta, Moto GP, 24 Heures du Mans, Rallye Dakar...

**• RMC SPORT (ALTICE)**

UEFA Champions League et UEFA Europa League, Premier League, Liga NOS, Jeep Elite, Gallagher Premiership Rugby (ex Aviva Premiership Rugby), EuroLigue, Eurocupe, Diamond League, Championnat du Monde & combats européens et mondiaux WBA/ WBO / WBC et IBF toutes catégories...

\*Principaux contrats en cours.

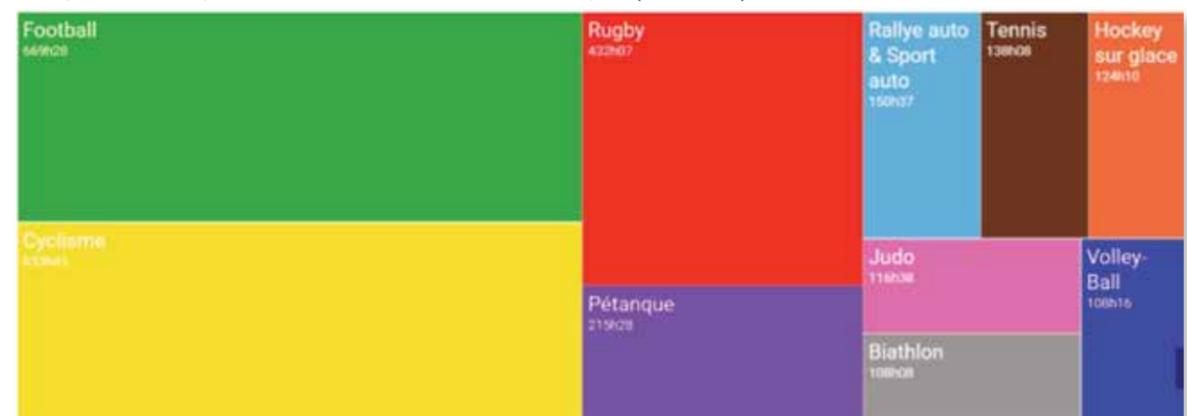
▼ 84% plus de sport à la TV en 2018 qu'en 2008



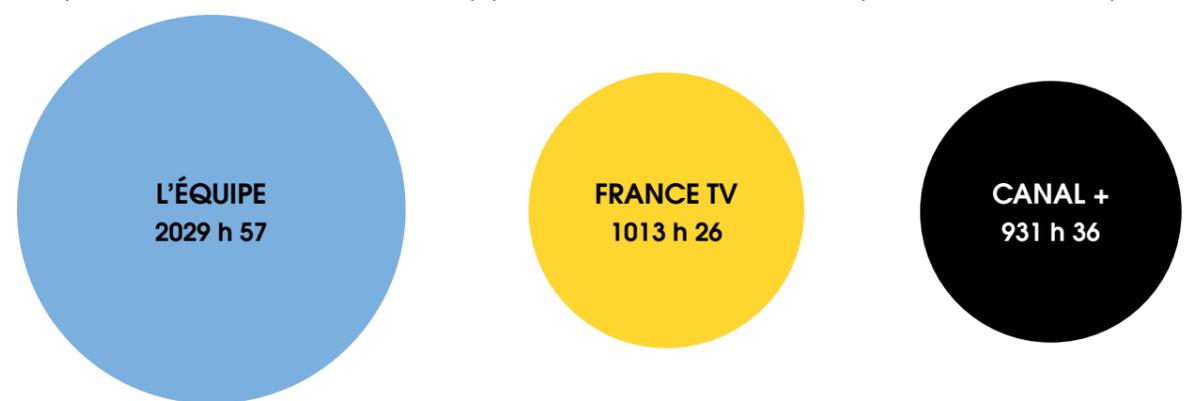
1. Centre de Droit et d'Économie du Sport.

2. Source : Étude annuelle Fast Sport sur la diffusion du sport à la télévision #sportannualreport / Source : données CSA brutes retraitées par Fast Sport. Chaînes observées : TF1, France 2, France 3, Canal+, M6, C8, W9, TMC, TFX, France 4, C-Star, France Ô, La Chaîne L'Équipe, RMC Story, RMC Découverte.

▼ Top 10. 64 % du sport diffusé à la télévision. Source : Fast Sport (voir note 1).



▼ Top 3 des diffuseurs en nombre d'heures. L'équipe, France TV et Canal + c'est 94% du sport à la TV. Source : Fast Sport.



Pour Paris 2024, c'est France Télévisions qui a obtenu l'exclusivité des droits télévisuels en clair. Un accord de sous-licence a été conclu avec le groupe Eurosport, qui avait acquis en juin 2015 les droits exclusifs des JO de 2018 à 2024 en Europe pour 1,3 milliard d'euros. Pour l'heure, les droits des Jeux Paralympiques n'ont pas encore été négociés.

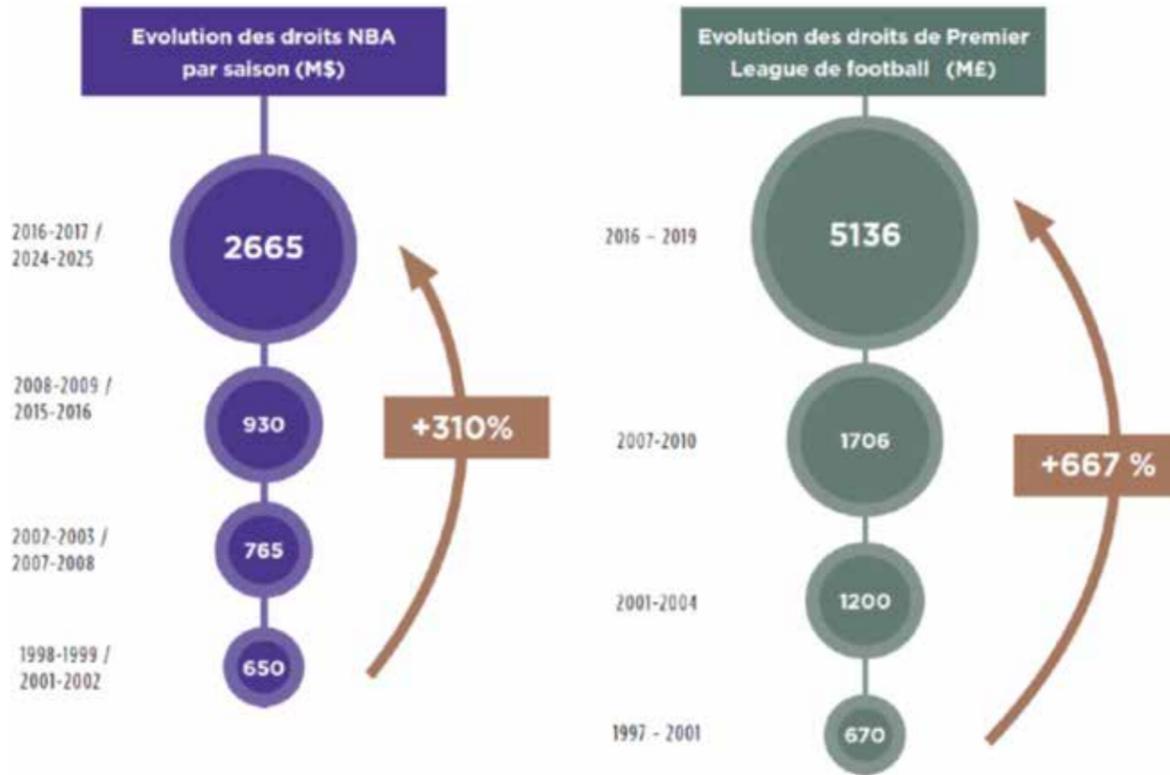
Mais cet eden sportif français a aussi traversé, ici comme ailleurs, la révolution numérique qui a engendré tant de mutations dans les technologies, les supports, les usages et les modèles de monétisation. Le sport TV français a fait mieux que s'approprier les technologies numériques. Il a toujours été moteur de l'innovation, tant dans la captation que pour la retransmission, comme en attestent les prestations sur Roland Garros ou le Tour de France. Mais, à l'échelle internationale, le sport évolue dans un nouveau contexte qui nécessite de relever quelques défis majeurs : l'augmentation exponentielle des droits sportifs ; l'arrivée des géants du Net dans le sport ; la consommation multi-supports ; la demande des fans pour des contenus personnalisés ; la porosité des nouveaux formats sport TV avec ceux de la fiction ou du jeu vidéo, dont l'engouement pour l'e-sport est la meilleure illustration. Le marché des droits sportifs a explosé. En huit ans, le montant d'acquisition des droits a triplé en France, passant de 500 M € en 2000 à 1,6 Md € en 2018 sur

un marché mondial de 43,8 Mds €. Pour exemple, le dernier appel d'offre pour le lot de diffusion 2020-2024 de la Ligue 1 a été en grande partie gagné par MediaPro (un diffuseur espagnol) pour près d'1,1 Md €, soit environ 60 % de plus par rapport au lot précédent. Cette augmentation s'est faite progressivement sur les dernières décennies avec l'arrivée des TV privées et TV payantes (dans les

▼ Source : Nielsen-The esports playbook.



▼ Source : SportsBusiness Journal Research & Statista 2019.



années 1980), puis des opérateurs de télécommunication (à partir de 2008). Depuis 2016, ce sont les géants du Net, nouveaux entrants sur le marché, qui ont fait exploser les coûts : Twitter d'abord, puis Amazon, Facebook et YouTube (propriété de Google). Amazon a ainsi acquis, aux côtés de France TV, les droits de Roland Garros pour la période 2021-2023, faisant monter les coûts d'acquisition de 25 % par rapport au lot 2018-2020.

Le choix d'Amazon se justifie car la société a acquis en 2017 les droits de toutes les grandes compétitions ATP de tennis et diffuse donc déjà du tennis à l'international, notamment aux États-Unis et en Grande-Bretagne. Amazon assure ainsi une diffu-

▼ Plateforme chinoise de streaming dans l'e-sport. Source : Longzhu TV,



sion planétaire. Mais la FFT<sup>3</sup> a également ciblé cette plate-forme « pour atteindre les jeunes ». Et c'est là que la concurrence avec les géants du Net va être la plus rude car leur compétence et leur antériorité dans la mobilisation de communautés de fans n'est en rien comparable avec les efforts remarquables de groupes tels que France Télévisions pour développer leur propre plate-forme digitale et leur présence sur les réseaux sociaux comme Snapchat pour atteindre les publics jeunes et diversifier une offre multi-supports. Les GAFAs sont les maîtres de la « data », des « datas analytics », de la recommandation, du « real-time bidding »<sup>4</sup>, etc. Ils maîtrisent à la fois la donnée et sa monétisation. Ils seront bientôt rejoints par la cohorte de « TechGiants » issus de Chine et d'Asie du sud-est. Oui, la concurrence va être rude, mais elle va obliger les diffuseurs TV à accélérer leur transformation digitale.

Autres concurrents : les fédérations et les clubs eux-mêmes qui engagent leur transformation numérique. Ils développent leurs propres réseaux sociaux, associent leur nom à des arenas connectées (par exemple, le Groupama Stadium où officie l'Olympique Lyonnais) où ils offrent, grâce à des applications, des expériences spectateurs uniques. Leurs stratégies digitales les amènent à devenir

3. Fédération Française de Tennis.  
4. Communément appelé RTB, le Real-Time Bidding est une technologie utilisée dans la publicité en ligne qui consiste à vendre en temps réel et au plus offrant une impression publicitaire donnée. (Source : Wikipedia - 28.08.2019)

producteurs. Ainsi, la FFT va devenir productrice des images de Roland Garros, une prestation jusqu'alors presque entièrement déléguée à France Télévisions. Le spectateur a, lui aussi, profondément évolué. « Où je veux, quand je veux, et que ça saute ! », telle est devenue sa demande. Aucune prise en compte de la qualité de la connexion ou des conditions de diffusion, aucune latence dans l'accès aux contenus ne sont désormais acceptées. Services OTT, live streaming, bientôt 5G sont quelques-unes des solutions qui permettent progressivement de répondre à ces exigences.

Les technologies numériques ont permis de multiplier les supports de diffusion pour s'adapter à nos usages fixes ou nomades. Aujourd'hui, la consommation de sport se fait très majoritairement sur d'autres supports que la télévision chez les moins de 50 ans (65 % des 20-49 ans)<sup>5</sup>. La multiplication des supports ne fera qu'aller crescendo si l'on observe les modes de consommation des 18-35 ans : smartphone (96 %), ordinateur portable (84 %), télévision (81 %), radio (71 %), PC (53 %), lecteur DVD/Blu-ray (50 %), tablette (45 %), console de jeu (44 %), « streaming device »<sup>6</sup> (22 %), lecteurs e-book (18 %), montre connectée (10 %), casque VR (3 %)<sup>7</sup>. Le smartphone est aujourd'hui le premier support de consommation du sport en Asie où les contenus sport commencent à être développés en format mobile natif.



Autre mutation et certainement la plus importante : le spectateur est devenu un fan qui exige de vivre une expérience unique, interactive, augmentée, immersive, personnalisée. C'est là un vrai défi à relever pour le sport TV français, et c'est là que la concurrence avec les géants du Net va être la plus rude car deux types de données sont

5. Source : TV Online - IRIS Intelligence - Rating Analysis.  
6. Boîtiers et clés dédiés au streaming TV (Roku, Google ChromeCast, AppleTV, etc.).  
7. Source : IRIS Intelligence - Market Research (02).

▼ Roland Garros 2019 : retransmission des matchs du court Philippe Chatrier en 8K et en direct via la 5G, première mondiale de France Télévisions.



© Photo : France Télévision

au cœur de ce renouvellement de l'expérience des spectateurs : les données du sport lui-même, croisées avec les données personnelles du fan. Les réseaux sociaux sont digitaux natifs. Leurs modèles sont donc construits autour du fan, des communautés et des données de l'ensemble qui sont collectées, analysées, utilisées, exploitées et monétisées. Le sport TV français, qui maîtrise déjà très bien la data sportive, amorce sa transformation numérique dans ce sens pour se rapprocher peu à peu d'un modèle où le fan est au centre et moteur de la production de contenus sportifs. On a cité plus haut l'exemple de la plate-forme digitale France TV Sports, qui a battu des records d'audience durant le Tour de France 2019.

Dans ce contexte, la carte à jouer est celle de la différenciation en misant sur l'expérience, le savoir-faire et l'innovation. Avec moins d'argent mais plus de technologies numériques, le sport, qui a toujours tiré l'innovation dans l'audiovisuel français, met plus que jamais en œuvre des « workflows » innovants intégrant AI, VR, AR, MR, « blockchain », « speech to text », « data analytics », « data visualisation », holographie, 5G, streaming, « remote production », drones, géolocalisation, « tracking », reconnaissance faciale, technologies émotives, etc.

Le direct, qui est l'atout majeur du support télévision, va pouvoir enrichir l'expérience spectateur en jonglant avec d'autres supports pour apporter des informations, résumés et autres contenus additifs. De plus en plus, le spectateur pourra choisir sa caméra, se focaliser sur un joueur, consulter l'historique de la saison de son équipe favorite, suivre la condition physique d'un cheval, sélectionner les

▼ Réalité augmentée sur le plateau de l'Equipe du Soir



© Photo : L'Équipe du soir

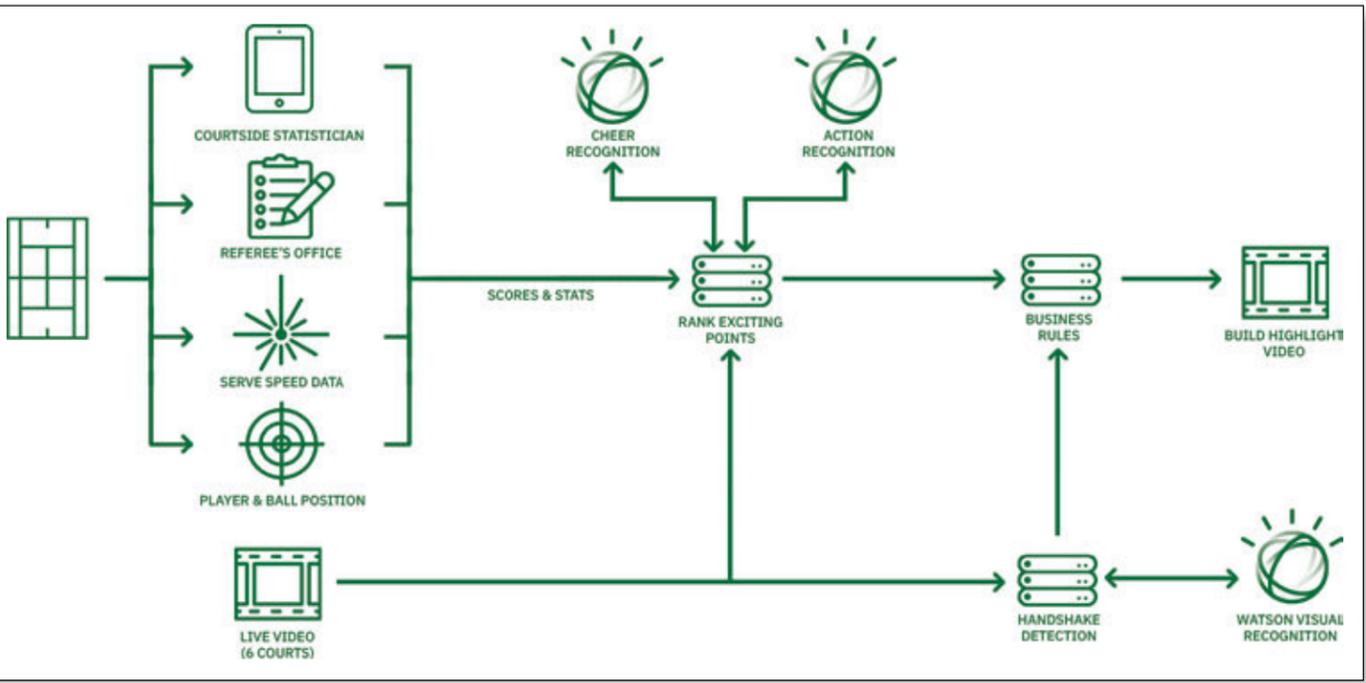
interviews de ses athlètes préférés pour enrichir son spectacle. Ce sont la réalité augmentée et l'intelligence artificielle particulièrement – et parfois combinées – qui sont ici à la manœuvre.

L'intelligence artificielle va permettre de déléguer aux algorithmes la fabrication des résumés, la sélection des meilleurs moments, les ralentis sur les moments-clés, les choix d'archives, les interviews d'athlètes, etc. Elle a permis de faire des pas de géant dans la diffusion multilingue et l'accessibilité. L'assistance vocale permet aussi d'enrichir l'expérience. Pour les JO d'hiver à Pyeongchang, France Télévisions a lancé le premier assistant vocal baptisé LiA. Sur un smartphone, l'utilisateur pouvait, depuis l'assistant Google, accéder en temps réel et 24 h/24, à la majorité des données de la compéti-

tion par pays, athlète ou discipline. Sur Roland Garros, la plate-forme cognitive d'IBM, Watson, permet également d'enrichir l'expérience spectateur. Elle centralise, analyse et rationalise les données et les statistiques de l'évènement et peut générer elle-même des infographies. Elle donne en temps réel des statistiques très détaillées sur les performances des joueurs à partir desquelles elle peut faire de l'analyse prédictive. Elle fait également de la reconnaissance faciale et repère les personnalités présentes dans les gradins. Elle analyse aussi les réseaux sociaux et peut évaluer en direct la réputation des joueurs.

Ces nouvelles technologies numériques peuvent donc permettre aux chaînes TV de se différencier sur le segment sportif. Mais cela ne suffira pas à

▼ Watson, la plateforme cognitive d'IBM, appliquée au tennis. Source : CBR.



capturer et fidéliser l'audience des nouveaux publics qui, au-delà du nomadisme, de l'interactivité, de la gamification et autres tendances des vingt dernières années veulent maintenant des contenus sportifs personnalisés où leurs propres contenus, leurs avis, leurs commentaires, leurs interactions avec leurs communautés participent au récit. Il est désormais indispensable d'intégrer le « storytelling » pour fidéliser les fans tout au long de l'année et au-delà des saisons sportives. Les acteurs digitaux du sport ont déjà répertorié douze catégories de

fan stories<sup>8</sup> où fans, joueurs, équipes, fédérations trouvent en ligne les outils et « datas » appropriés pour raconter de belles histoires de sport capables de capter les nouvelles audiences. Le sport ne se donne plus seulement à voir : il se raconte, et avec le spectateur ; ce qui ouvre de belles perspectives pour inventer de nouveaux formats sportifs TV, en considérant que les frontières entre sport, jeu et fiction sont désormais éminemment poreuses.

**Lydie Fenech**  
(experte Media & Entertainment)

8. Type de contenu introduit dans le sport aux USA par ESPN (Entertainment Sport Programming Network Incorporated).

▼ Source : Nielsen Sports et les Fan Stories™.



## ENTRETIEN AVEC BENOÎT DE CLERCK, INGÉNIEUR DU SON SUR ATLANTIQUE DE MATI DIOP

“ J’ai eu la chance de très vite tourner des documentaires, où il n’y a pas de deuxième prise et où on est toujours dans l’instant. ”

Benoît De Clerck est, depuis près de trente ans, preneur, monteur et ingénieur du son. Après des études à l’INSAS, il a participé à plus de cinquante productions, dont *Le Glaive brisé* d’Alain Marcoen en 1998 et *Les Blessures assassines* de Jean-Pierre Denis en 2000.

Il travaille ensuite sur *Rosetta*, palme d’or 1999, réalisé par les frères Dardenne. Avec eux, il sera perchman et monteur son jusqu’à *L’Enfant* en 2005, puis plus exclusivement au montage son.

Après avoir travaillé en Afrique ces dernières années, notamment au Rwanda avec Joël Karekezi et au Sénégal avec Alain Gomis, il enregistre et monte le son du premier long-métrage, *Atlantique* de la jeune réalisatrice franco-sénégalaise Mati Diop. Le film a remporté le Grand Prix du dernier Festival de Cannes, ainsi que le Prix CST de l’Artiste-Technicien.

Benoît De Clerck revient sur son parcours belge et africain, avec simplicité et humour.

► **Qu’est-ce qui vous a attiré dans le son à l’image, jusqu’à en faire votre métier ?**

C’est grâce à un professeur d’histoire que j’aimais bien au collège que j’ai vraiment eu envie de découvrir le cinéma, et à ma première Mobylette aussi, pour aller voir les films en salle !

En parallèle, j’étais assez fou de musique, y compris les plus particulières, comme celles des musiciens bruitistes. J’ai donc fait des études plus techniques pour aller à l’INSAS où je suis entré il y a trente ans. En travaillant, j’ai trouvé qu’avec le son, il y avait moyen de faire des choses, d’insuffler certains sentiments dans les images. J’ai eu la chance de très vite tourner des documentaires, où il n’y a pas de deuxième prise et où on est toujours dans l’instant. Grâce à Benoît Dervaux, cadreur notamment des frères Dardenne, j’ai pu également travailler avec eux. Ça m’a tout de suite beaucoup plu après mon expérience en documentaire. Leurs films sont méticuleusement élaborés pour être dans l’ins-

tant, au plus proche des acteurs, et moi j’aime beaucoup essayer d’être dans le souffle des corps des acteurs.

► **Comment choisissez-vous entre prise de son et montage son ?**

Quand on commence, on est perchman, puis, doucement, si on est assez modeste et attentif, on devient chef. Mais moi, même après avoir commencé à tourner comme chef, j’ai continué à faire le montage son sur la plupart des films dont j’avais pris le son.

J’aime bien être à cheval entre les deux mondes, le tournage et la postproduction. Sur le tournage, j’ai déjà une oreille au montage. Et ce serait si bien que mes collègues en tournage échangent leurs sièges avec ceux en postproduction et inversement. Ceux en postproduction diraient moins souvent « Oh là là, c’est catastrophique ! ». On voudrait que ça soit toujours facile de prendre du son, mais ça n’est pas si simple.

► **Y a-t-il un matériel avec lequel vous préférez travailler ?**

Au niveau des micros, j’adapte en fonction des cas particuliers. Au niveau de l’enregistreur, ça fait treize ans que je tourne avec l’Aaton Cantar. Jean-Pierre Beauviala, son inventeur, vient de mourir, mais tant que sa machine tourne encore, je l’utilise...

► **Quel est le point de départ de votre expérience africaine ?**

Je suis belgo-sénégalais, je parle wolof et ça a une influence sur ma carrière en Afrique. Pour moi, le cinéma là-bas ne peut que grandir, s’il arrive à en avoir les moyens. L’envie y est très forte et ils



ont beaucoup de choses à dire, car paradoxalement, les Africains ne sont pas des vrais « citoyens du monde ». Ils peuvent bouger en Afrique, mais pas au-delà, ils n’en ont pas le droit.

Il y a donc quelque chose d’important à faire des films et à former des gens là-bas. J’y donne moi-même régulièrement des cours au Sénégal pour *AfricaDoc* (Ardèche Images au Sénégal).

Et puis, il y a cinq ans, l’équipe de Joël Karekezi (ndlr : réalisateur rwandais, notamment de *La miséricorde de la jungle*, Étalon d’or au FESPACO 2018) m’a appelé car ils cherchaient un preneur de son à Kinshasa pour une coproduction belge. J’ai pensé que je les intéressais sans doute car j’ai la fibre du son direct. Alors, même si ce n’était pas au Sénégal, j’ai accepté et nous sommes partis tourner dans la jungle pendant cinq semaines : une superbe expérience. Puis j’ai travaillé sur *Félicité* d’Alain Gomis (ndlr : réalisateur sénégalais, notamment de *Tey*, Étalon d’or du FESPACO en 2013), qui s’est trouvé être un cousin éloigné de mon épouse.

► **Comment avez-vous été amené à travailler sur *Atlantique* de Mati Diop ?**

J’ai eu la chance de faire beaucoup de premiers films et je trouve ça très intéressant. C’est toujours agréable d’être avec quelqu’un qui commence, de pouvoir rassurer, avec sa propre expérience.

Quand on m’a proposé de faire le film en me donnant le scénario, ça m’a beaucoup interpellé. Je me suis dit : « c’est l’histoire de mon beau-frère et de ma famille ». Les gens qui n’ont jamais été à Dakar auront sûrement un choc en voyant ce film, parce qu’il est vraiment ancré dans la réalité. Il y a des moutons partout dans le film et ça raconte vraiment quelque chose !

► **Parlez-nous de votre travail sur le son.**

Ça m’a rappelé *Le Fils*, que peu de gens ont vu et qui est sans doute un des plus beaux films des frères Dardenne. Le son n’est pas formidable parce qu’on avait tourné avec la toute petite caméra de Jean-Pierre Beauviala, la Minima et pris le son avec beaucoup de HF en luttant pour capter des choses dans le bruit ambiant.

Mati Diop avait des intentions de tournage, mais

souvent, on arrivait sur le terrain et il fallait être là, être présent. On ne répétait pas nécessairement et donc il fallait pouvoir comprendre qu’on allait passer de quelque chose de très fin à une partie plus dynamique. C’est pour ça qu’il faut savoir anticiper un peu sur l’instant.

Il y a dans le film une série de scènes dans une discothèque en bord de mer dans laquelle l’eau entre pratiquement jusque sur la piste de danse ! Certains de mes collègues diront peut-être que le son n’y est pas parfait, mais ça n’a aucune espèce d’importance. L’émotion qui doit être dégagée avec les acteurs est juste. Jean-Pierre Duret, un grand preneur de son français et mon chef sur tous les films des frères Dardenne, me dit souvent : « Un son, il n’y a pas besoin qu’il soit beau. Ce qui compte, c’est qu’il soit là, présent. »

► **Est-ce facile de prendre le son d’une langue qu’on ne comprend pas ?**

Je pense que ce n’est pas vraiment un problème en soi, à condition d’avoir un collaborateur sur place car alors, même avec des dialogues improvisés, il peut bouger, sentir, voir quand les comédiens terminent et reprennent leurs répliques. S’il ne maîtrise pas ça, c’est plus compliqué au niveau technique, même si, derrière le Cantar, on sent les choses différemment.

J’ai fait des films en swahili, en lingala ou en espagnol, que je ne comprends pas suffisamment et c’était à moi d’échanger principalement avec le perchman formé sur place. Quand c’est en Belgique, un regard peut suffire. Mais là-bas, il faut parfois expliquer plus.

En général, j’ai un scénario avec les deux langues, l’une au-dessus de l’autre. Pour chaque scène, je me fais même une sorte de plan avec le français et la langue en question. Ça me permet de toujours bien me dire « ah, c’est bien de ça qu’on parle ».

► **Pour finir, avez-vous un souvenir particulier à Cannes ?**

C’était sur *Rosetta* en 1999. Toute l’équipe belge était descendue alors que le film passait le dernier jour du Festival, le samedi à 17 heures. Il n’y avait plus personne sur la Croisette ! *Tout sur ma mère* de Pedro Almodovar était favori.

Le lendemain, on devait remonter sur Bruxelles et Liège, et puis, on nous a dit « Restez, il y a quelque chose... ». Et donc c’est un de mes plus grands souvenirs, cette Palme d’or qui arrive, la première pour les Dardenne. On a vidé le bar du Majestic, il n’y avait plus une seule bière !

Retrouvez la vidéo de l’interview de Benoît De Clerck sur la page Facebook de la CST @assoCST - <https://www.facebook.com/assoCST/>

*Atlantique* de Mati Diop sort le 2 octobre 2019.

Propos recueillis par Hugo Ehlinger et retranscrits par Georges Coste

# LA RENAISSANCE DES SALLES DE CINÉMA EN AFRIQUE FRANCOPHONE SUBSAHARIENNE : L'EXEMPLE DE DAKAR, SÉNÉGAL

Si les recherches sur les filières cinématographiques en Afrique sont peu nombreuses, depuis quelques années les travaux, enquêtes, initiatives se sont multipliés<sup>1</sup>. Contrairement aux pronostics qui voyaient la fin des salles de cinéma (et donc du cinéma lui-même) en Afrique, on assiste depuis quelques années à une certaine « renaissance », notamment dans les pays de l'Afrique francophone subsaharienne, avec l'ouverture de nouvelles salles. La numérisation réalisée grâce à l'aide du CNC des salles d'établissements tels que les Instituts français et les Alliances françaises a déjà eu des effets sur la programmation, de facto plus variée, et par conséquent sur la fréquentation, retrouvant ainsi ses standards après une période creuse. L'intérêt que portent désormais des groupes industriels - comme Vivendi qui dès le 18 septembre 2015 a annoncé un plan portant sur la construction de salles polyvalentes pour le cinéma et le spectacle vivant en Afrique - n'est pas étranger à cette mutation technologique. En effet, depuis ces cinq dernières années, on assiste à la rénovation et à la construction de plusieurs salles, dans plusieurs villes : presque une cinquantaine dans tous les pays d'Afrique

▼ Entrée de Canal Olympia Dakar.



francophone subsaharienne. Parmi lesquelles, citons les salles du réseau Canal Olympia ouvert par le groupe Vivendi depuis janvier 2017 dans sept pays d'Afrique francophone subsaharienne, le complexe Ousmane Sembène à Dakar du Sénégal, le Ciné BUZZ, le ciné KIN à Kinshasa en République démocratique du Congo. L'existence de ces salles n'a rien de semblable avec le contexte colonial, postcolonial, ou celui des années quatre-vingt-dix. Le Sénégal, et notamment la ville de Dakar, étant donné l'importance de son histoire du cinéma et des développements dont il fait l'objet, constitue un modèle pour étudier ce tournant.

## LE CINÉMA AU SÉNÉGAL

Le Sénégal demeure pionnier en Afrique francophone subsaharienne dans le domaine du cinéma. Dans ce pays, la naissance du Septième art correspond aux prémices des indépendances en Afrique. Après 1960, on comptait en effet quatre-vingt salles de cinéma dont vingt-neuf étaient précisément à Dakar<sup>2</sup>. Force était de constater qu'au fur et à mesure des années, les salles disparaissaient. Ainsi vers la fin des années 70, de quatre-vingt-dix salles, le pays est passé à cinquante-trois salles en 1983. La plupart d'entre elles se sont transformées soit en salles d'activités commerciales, soit en salles ludiques, ou encore en salles religieuses. Parmi les salles qui ont existé et qui ont disparu, nous pouvons citer : Le Paris, Piazza, ABC, Vog, Roxy, Vox Pikine, Lux, El Malick, Corona, Le Royal.

Il faut souligner que le Sénégal a toujours été actif dans le domaine des initiatives de promotion de son cinéma, la création de la Société nationale de la production cinématographique en 1982, sa liquidation en 1989<sup>3</sup>, une année avant celle de la Société d'importation, de distribution et d'exploitation cinématographique, entraînant la fermeture et la vente des salles de cinéma. À la fin des années 1990 et début 2000, de multiples changements ont caractérisé le Septième art au Sénégal comme

1. Notamment, les travaux du réseau HESCALE des Instituts français et Alliances françaises », dirigé par Giusy Pisano, et les ouvrages suivants : BARLET, Olivier, *Les cinémas d'Afrique noire : le regard en question* ; BIYOGHE, Serge Kevin, *Entre cinéma et industrie, L'Afrique à la remorque* ; FOREST Claude, CAILLE Patricia, *Regarder des films en Afrique*.

2. VIEYRA SOUMANOU, Paulin, *Le cinéma au Sénégal*.

3. DIOP, Mag Maguette, *Cinéma sénégalais. Sembene Ousmane précurseur et son legs*.

▼ Intérieur de la salle de cinéma Canal Olympia Dakar (à gauche) et hall du complexe Ousmane Sembène (à droite).



dans le reste de l'Afrique francophone, au point d'affecter les pratiques et les représentations des publics, allant jusqu'à une « fragmentation des expériences », comme l'affirme Kifouani<sup>4</sup>.

Dans ce mouvement de transformation, les ciné-clubs et le cinéma ambulant ont forgé de nouvelles habitudes et de nouveaux publics. C'est dans cette perspective que Patrick Ndiltah<sup>5</sup>, dans sa thèse de doctorat sur Les ciné-clubs comme réponse à la fermeture des salles de cinéma traditionnelles, a exploré les conditions de la disparition des salles de cinéma traditionnel en Afrique en pointant les causes multifactorielles. Nonobstant, les lignes sont en train de bouger contre toute attente, mais elles restent à préciser, à argumenter. En effet après plusieurs décennies de disparition, les écrans noirs ressuscitent en Afrique francophone subsaharienne, annulant ainsi les prophéties des chercheurs et professionnels, qui ont prêché la mort du cinéma dans cette partie d'Afrique, après avoir constaté l'inexistence d'un cadre de développement de la filière cinématographique.

Or, ces dernières années, si de plus en plus le public est conditionné par les films et les séries que proposent les télévisions locales, parallèlement les ciné-clubs et les salles de cinéma ont conquis chacun les spectateurs qui leur sont fidèles. De plus, les institutions étrangères comme l'Institut français ont gardé leur politique de promotion de cinéma français et africain.

L'activité cinématographique reste vive dans la ville grâce à l'existence d'un grand nombre de cinéastes et à la politique d'accompagnement mise en place par le ministère de la Culture sénégalais. Le monde des professionnels du cinéma reste très actif, et c'est au sein de cet univers qu'on retrouve le plus grand nombre de passionnés de la culture des salles de cinéma.

## LES SALLES DE DAKAR

Dans la ville de Dakar, la projection des films se concentre en trois lieux :

- **La salle Canal Olympia** qui a ouvert ses portes depuis le 11 mai 2017 et offrant 300 places. Dans ce lieu, les films sont projetés en 3D et 2D. La programmation reste diversifiée : nous retrouvons les films projetés en « avant-première », les films de famille, etc. La salle de cinéma sert aussi au déroulement d'événements privés. Elle accueille un public de différentes tranches d'âges. Tout dépend du film projeté.

- **Le complexe Ousmane Sembène.** Ce deuxième cadre, appartenant au groupe Saleh (promoteur du parc d'attractions Magic Land) inauguré le 31 mars 2018, comporte trois salles de cinéma : la salle Djibril Diop Mambéty, avec projection en 3D pour 348 places ; la salle Safi Faye, une salle 3D de 108 places ; la salle Soukeyna Salleh en 5D, d'une capacité de 50 places. Ce qui donne un total de 506 places.

Ces salles utilisent les projecteurs de marque Barco 15C, 10S, équipés du système Dolby 5.1, et 7.1.

▼ Guichet du complexe Ousmane Sembène.



4. KIFOUANI Delphes, *De l'analogie au numérique : cinémas et spectateurs d'Afrique subsaharienne francophone à l'épreuve du changement*.

5. NDILTAH, Patrick, *Les écrans noirs de N'Djamena : les ciné-clubs comme réponse à la fermeture des salles traditionnelles en Afrique : le cas du Tchad*.

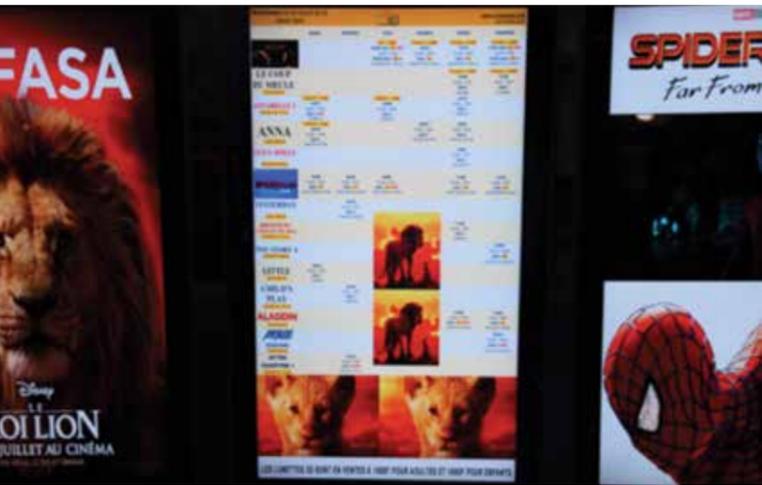
• Enfin le troisième lieu de projection est la **salle Samba Felix Ndiaye** de l'Institut français de Dakar. Elle contient 120 places. Son programme est trimestriel. Chaque année, environ 200 films sont projetés, ce qui donne une moyenne trimestrielle de 50 films africains et français. Dans son calendrier, l'Institut français de Dakar propose tous les trois mois un programme de projection trimestrielle des films. L'institut français de Dakar, comme bien d'autres Instituts français repartis en Afrique, est considéré comme un espace de rencontre entre plusieurs artistes, plusieurs profils de personnes, plusieurs nationalités.

Le total de ces salles de cinéma de Dakar donne 926 places<sup>6</sup>. Nous retrouvons des similitudes dans la programmation. Par exemple la projection des films en « avant-première », particulièrement les films sénégalais. La différence se situe au niveau de la programmation entre l'Institut français d'une part, et les salles Olympia et celles du complexe Ousmane Sembène qui projettent les cinémas africains, les nouveautés du monde, essentiellement les films américains, les nouveautés, les films français, les documentaires africains, les fictions africaines, les films nigériens. Par conséquent, la différence se situe aussi au niveau de leurs publics.

En effet, s'adaptant aux besoins des publics sénégalais, ces salles de cinéma calquent leurs programmes sur le contexte africain, en privilégiant aussi les nouveautés. Ainsi, la salle Canal Olympia et le complexe Ousmane Sembène constituent également des canaux de promotion du cinéma sénégalais.

Dans un contexte social et politique complexe, avec un public habitué à ce que la télévision lui

▼ Affiche du programme des films du complexe Ousmane Sembène, mois de juillet 2019.



6. À titre de comparaison : d'après l'Agence de la statistique et de la démographie au Sénégal, la population de la région de Dakar en 2019 est estimée à 3,73 millions d'habitants, soit l'équivalent de celle des Pays de la Loire. Malgré ces similitudes, l'écart en termes de fauteuils reste considérable entre ces deux contrées. Selon le site SALLES-CINEMA.COM, le pays de Loire compte 14 245 fauteuils.

7. Voir DIBINGA Daddy, *La représentation des cinéphilés de l'Institut français de Dakar / The representation of Dakar's French Institute moviegoers*.

8. Radio France Internationale, Grand reportage, *Vers une renaissance des salles de cinéma en Afrique ?*

présente, qui alimente ses pratiques et représentations, quel changement ces salles nouvelles apportent-elles dans la typologie et la configuration des publics de Dakar ? Il est encore trop tôt pour y répondre, une recherche et une collecte de données seront nécessaires, car en parlant de changement, il convient de questionner cette mutation sur le plan culturel, économique, sociologique, identitaire, artistique<sup>7</sup>. Dès lors, est-il judicieux de parler de « changement » ? Du moins, nous constatons beaucoup de nouveautés avec l'arrivée des nouvelles salles de cinéma en Afrique francophone subsaharienne.

Dans sa rubrique « Grand Reportage », en marge du cinquantième anniversaire du Fespaco, abordant toujours la question de la réapparition des salles de cinéma, Radio France Internationale<sup>8</sup> a effectué plusieurs entretiens avec plusieurs opérateurs de salles. Particulièrement au Bénin, au Burkina Faso et au Sénégal, la renaissance des salles de cinéma engendre plusieurs autres activités parallèles qui s'effectuent au sein même de l'espace de projection des films. Ces services connexes, générateurs de revenus pour les propriétaires des salles des cinémas, permettent de compenser les investissements.

La renaissance des salles obscures en Afrique nécessite un véritable intérêt des chercheurs de plusieurs disciplines et la collaboration avec les professionnels du cinéma.

**Daddy Dibinga Kalamba**

**Après avoir obtenu son diplôme de Master en réalisation documentaire à l'Université Gaston Berger, Sénégal (2014-2015), Daddy Dibinga a suivi une formation en direction de photographie, cadrage et montage (CBN international, USA, 2016) et en scénario télévisuel (CBN International, USA, 2017). Il est auteur-réalisateur de documentaires et de courts-métrages dont *Lettre à Lubumbashi* (Ardèche image/Doc monde, 2015). Il prépare une thèse de doctorat intitulée « La représentation et la sociologie des publics d'Afrique francophone subsaharienne à l'aune de la renaissance des salles obscures. L'exemple de la ville de Dakar du Sénégal » à l'Université Gaston Berger de Saint-Louis du Sénégal sous la direction de Boubacar Camara, professeur dans cette université et Giusy Pisano, professeure à l'ENS Louis-Lumière, directrice de recherche à l'ED 267 Arts et Médias de l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3.**

## CHASSE AUX FANTÔMES RETOUR SUR UNE TRAQUE DE TROIS ANS EN CHINE POUR DÉMANTELER LE PIRATAGE LE PLUS SOPHISTIQUÉ DE TOUS LES TEMPS

Article publié dans le cadre du partenariat avec l'EDCF (European Digital Cinema Forum) originellement publié en anglais sur le site celluloidjunkie.com le 6 Juin 2019.

C'était un cauchemar de piratage, supposé impossible techniquement. Les studios d'Hollywood avaient passé des années à élaborer les spécifications de cinéma numérique ainsi qu'un procédé de certification qui assuraient un encodage de niveau militaire afin de protéger les derniers blockbusters. L'enregistrement vidéo resterait possible mais traçable, alors qu'obtenir une copie numérique parfaite depuis un serveur n'arriverait jamais.

Sauf que... quelque part en Chine, le serveur de projection numérique n° A15591 laissait des pirates faire des copies HD parfaites, le même jour que la sortie en salles. L'équipe de chasse aux pirates de l'Institut de contrôle de la qualité de la technologie des films du Service central chinois de propagande avait même un surnom pour ce serveur : Fantôme n° 1. C'était à eux de le trouver – et de l'arrêter. Voici l'histoire de leur combat de trois ans contre le plus grand gang de piratage de films ayant jamais sévi en Chine.

▼ Le Fantôme n° 1 et les Deux Chevaux.



© Photo : Su Network

### LE PIRATAGE DEVIENT UN VRAI BUSINESS EN CHINE

Maintenant que la Chine est devenue le deuxième marché du monde pour le cinéma en nombre de spectateurs et le plus grand marché en nombre d'écrans, la valeur commerciale des sorties de films crève le plafond. Pas uniquement pour les distributeurs chinois et hollywoodiens, mais également pour les pirates locaux. Loin d'être une cinéphile enthousiaste, elle est devenue une entreprise criminelle à grande échelle, même dans un État policé comme la Chine communiste. Des étals de VCD et DVD dans la rue ne sont plus à la mode depuis longtemps grâce à la montée des smartphones et aujourd'hui, des liens vers des films piratés sur des sites Internet douteux sont échangés sur des médias tels que WeChat et QQ, qui possèdent, par chance, des systèmes de micro-paiement. Le streaming a grandi encore plus vite que le nombre de multiplexes et le marché légal de streaming représentait 53,6 milliards de yuan (7 milliards d'Euros) en 2018 – seulement 7,3 milliards de yuan (900 M €) de moins que les entrées en salle pour la même année. Comme les subventions de billets de cinéma ont été réduites, l'attrait d'une copie

▼ Des officiers judiciaires expliquent l'Opération "2.15". La plus grande opération anti-piratage que la Chine ait jamais connue..



© Photo : Xinhua News

HD du dernier film pour moins d'un euro peut s'avérer irrésistible. Cette opportunité est devenue possible grâce à un réseau sophistiqué de l'ombre, composé de cinémas privés nourris par un syndicat de piratage qui n'a aucune considération pour la propriété intellectuelle (IP). La plupart des copies HD en circulation venaient d'une source unique.

## DU FANTÔME N° 1, DES ESPIONS ET D'UN INGÉNIEUR HÉROS

L'histoire de l'effort monumental fourni par les autorités chinoises pour retrouver le serveur « fantôme » a un scénario digne d'un film et – ce qui est intéressant –. Tout a commencé avec un film d'espionnage. La première personne à tomber sur le serveur sans scrupules était Zhou Lingfei, ingénieur à l'Institut de contrôle de la qualité de la technologie des films le 6 décembre 2016, lorsqu'il a trouvé un lien vers une version piratée de *Alliés*, un thriller d'espionnage de Paramount Pictures avec Brad Pitt et Marion Cotillard. Des tests et des analyses criminalistiques des images ont révélé le tatouage numérique du film piraté : 138471 et le numéro de série du serveur de projection : A15591. Le serveur appartenait à l'Écran n° 2 des studios Jiuzhou, Xuefu Road, district de Jingkou dans la ville de Zhenjiang City.

Zhou a prévenu le ministère de la Culture, de la Radio et de la Télévision, mais une semaine plus tard, on l'a informé que les studios Jiuzhou avaient fermé et les équipements avaient été vendus – et

leur nouvelle destination était inconnue. Mais le « serveur fantôme » n'en était qu'à ses débuts, car trois semaines plus tard, cinq nouveaux films piratés étaient mis en ligne par le même serveur, cette fois avec l'identité du Théâtre Numérique de Beijing dans le Hebei, une province montagneuse au nord de la Chine, près de Beijing. Cette fois-ci, les titres n'étaient pas uniquement des films hollywoodiens, mais également le thriller d'action hongkongais, *Shock Wave*. Puisqu'il était impossible de trouver l'emplacement physique du serveur, Zhou a prévenu les trois principaux distributeurs chinois – dont China Film Group et Huaxia – en leur donnant l'instruction de « blacklister » le serveur A15591 et de bloquer l'utilisation de son certificat de sécurité numérique dans le « keystore » qui produisait les KDM pour décrypter des films à venir.

La Chine est encore plus stricte qu'Hollywood – si c'est possible – dans sa surveillance du déploiement et du contrôle des systèmes de cinéma numériques. Comme seulement 40 licences d'exploitation de salles de cinéma ont été délivrées pour la projection de films en première diffusion en Chine, il n'est pas possible de simplement acheter un ensemble projecteur/serveur et de trouver un accord avec les distributeurs pour projeter leurs films. Chaque projecteur et serveur – peu importe sa destination dans le monde – vient d'une usine qui a un numéro de série unique. L'identité et le certificat de sécurité numérique de chaque élément d'équipement sont détenus dans une liste de matériels sûrs (« TDL ») par tous les distributeurs ou fournisseurs de contenus (qui sont strictement contrôlés en Chine) et ils correspondent à des salles de cinéma précises.

Les distributeurs envoient un disque dur avec le film crypté (« DCP ») à chaque salle qui doit projeter le film, ainsi qu'un KDM délivré séparément et qui déverrouille le film pour un ensemble serveur/projecteur spécifique pendant une durée précise. Même lorsqu'elle est décryptée, l'image comporte un tatouage numérique, invisible à l'œil nu, qui identifie l'équipement de projection, l'heure et l'endroit où le film a été projeté, en supposant que l'identité du serveur soit juste. Mais le Fantôme n° 1 échappait à l'identification en « ressuscitant le mort » comme disent les Chinois, ou en termes plus techniques, en le clonant.

Depuis 2012, les autorités chinoises ont utilisé le tatouage numérique afin de retrouver et poursuivre en justice plus de 500 cas de vol de films, y compris des blockbusters tels que *Painted Skin*, *Lost in Thailand* et *Wolf Warrior 2*. Huang Mingzhe, adjoint du procureur de la Sécurité publique au bureau de la Sécurité publique de Yangzhou (qui se trouve juste de l'autre côté du fleuve Yangtze de Zhenjiang City, où se trouvait le serveur à l'origine), explique comment le Fantôme n° 1 a réussi à échapper à tous les efforts pour le retrouver et l'arrêter pendant plusieurs années. « Ce soi-disant clonage est, en fait, la copie du certificat de sécurité numérique d'un serveur dans une salle en règle, sur un autre serveur, ce qui fait que les deux serveurs ont la même identité. » La chasse au Fantôme n° 1 est devenu le Jeu de la Taupe ; dès qu'un certificat de sécurité valable était blacklisté, les pirates en copiaient un autre, non blacklisté sur le A15591.

(N.B. A dessein, nous avons évité d'indiquer la méthodologie précise afin de ne révéler aucune indication pour les pirates en herbe.)

▼ Clés électroniques saisies lors des descentes de police dans le cadre de l'opération anti-piratage "2.15" en Chine.



© Photo : Li Yukun – Beijing News

## OPÉRATION "2.15"

Le Nouvel An chinois cette année (également connu sous les noms de Festival de Printemps ou Nouvel An Lunaire) s'est révélé crucial pour les efforts de contrecarrer le piratage en Chine. Traditionnellement, c'est le moment où les plus grands blockbusters nationaux sortent, avec de grands films tels que *The Wandering Earth* ou *Crazy Alien* programmés sur plusieurs dizaines de milliers d'écrans. Comme la rumeur gronde que « l'hiver approche » pour l'industrie cinématographique chinoise avec une stagnation de sa croissance en 2019, personne ne peut tolérer que le revenu de la billetterie finisse dans les poches des pirates. Mais apparemment, c'est exactement ce qui s'est passé. Entre le 4 et le 10 février, le revenu total de la billetterie en Chine totalisait 5,8 milliards de yuan (750 M €) dont un milliard de yuan que le film à succès *The Wandering Earth* a gagné en seulement quatre jours. Même si ce chiffre constitue un record pour cette période, l'audience était effectivement au même niveau et le record vient principalement du fait que le prix du billet avait augmenté. Est-ce que le piratage était en cause ?

Selon les données de l'Association Chinoise de Droits d'Auteur, qui surveillait l'activité de piratage pendant cette période, il y avait 51 000 cas de liens enfreignant la loi vers les huit films sortis pendant le Nouvel An chinois. Parmi ces infractions, pas moins de 38 900 étaient des liens vers des versions HD et le nombre total de diffusions « click and play » était de l'ordre de 82,82 millions. La perte estimée atteignait 787 millions de yuan (102 milliards d'euros). Le fait le plus intéressant est que parmi les 27 versions piratées des huit films sortis, la source était toujours la même : le serveur A15591, alias Fantôme n° 1.

Il est connu que les autorités chinoises interdisent la sortie en salles de tout film hollywoodien ou étranger traitant les esprits ou l'au-delà (y compris le dernier *Ghostbusters*, exclusivement féminin) afin d'éviter la « promotion de cultes ou de superstitions ». Elles sont désormais prêtes à montrer encore davantage de sévérité avec le serveur Fantôme.

Une opération conjointe a été lancée – surnommée « 2.15 » pour le 15 février, qui tombait pendant la période des fêtes du Nouvel An – sous l'égide du ministère de la Sécurité publique. Même si le nombre de services de sécurité publique, de ministères et de services de police qui combat ce fléau peut sembler déconcertant pour des étrangers, la Chine est d'une efficacité incroyable dans la coordination d'actions de sécurité. Même avant l'opération 2.15, les autorités anti-piratage avaient clôturé 25 cas d'infractions de films et d'émissions de télévision ou de détection de piratage lors desquelles 251 suspects ont été arrêtés,

361 sites de vidéos piratés fermés, 57 applis fermées et sept serveurs de piratage haute définition de films saisis. La valeur totale de ces actions atteignait 230 millions de yuan (30 M €), mais tout ceci était peu à côté de la chasse au Fantôme n° 1.

La première étape consistait en l'infiltration des canaux WeChat utilisés par les gangs de pirates pour vendre les liens aux copies HD. Une copie HD parfaite était apparue en ligne le lendemain de l'ouverture de son film en salle, malgré les efforts du producteur, Gong Geer, d'accroître la sécurité autour de sa sortie, en dehors du fait qu'il y avait trois équipes anti-piratage qui surveillaient tous les réseaux sociaux jour et nuit. Suite aux informations trouvées sur les réseaux sociaux (les méthodes exactes restent secrètes), cinq équipes étaient envoyées dans les villes d'Anshan et Xiangtan, toutes deux dans la province de Hunan en Chine Centrale du Sud, pour surveiller les principaux suspects. En même temps, 13 équipes plus petites étaient expédiées dans huit provinces et 11 villes pour faire des recherches et amasser des preuves. En tout, le Bureau de la Sécurité Publique de Yanzhou a envoyé plus de 200 officiers de police dans 46 villes de 20 provinces pour arrêter des suspects.

Une fois que le ministère de la Sécurité publique avait lancé l'ordre, les équipes ont arrêté cinq des suspects clés : Ma Mou, Ma Mosong, Wen Mou, Lu Mou et un technicien au nom de Liu (sans prénom). 59 autres suspects ont été arrêtés (certains prétendent plus de 250) dans les provinces de Liaoning, Heilongjiang et Hebei dans le Nord et le Nord-Est et Hunan dans le Sud. La police a fait des descentes dans plus de 100 cinémas privés. Un total de 13 673 appareils ont été saisis, dont 67 disques durs de films piratés et quatre serveurs de projection. Ceux-ci avaient servi à fournir plus de 10 000 films et programmes de télévision à des sites de piratage, à

▼ Le serveur GDC A15591 était surnommé Fantôme n° 1 par les services de l'ordre gouvernementaux.



© Photo : Archives de la Police

des applications et à des « cinémas privés » douteux. Finalement, les autorités ont enquêté sur plus de 1 900 suspects, vérifié 185 personnes clés et enfermé cinq membres du gang lors de l'opération 2.15.

Les journalistes à qui le Bureau de Sécurité Publique de la Municipalité de Yangzhou ont montré des preuves et ont pu constater que ces éléments remplissaient pratiquement un entrepôt entier.

Dans les photos, on voit un grand nombre de clés électroniques empilées dans des cartons rangés dans l'ordre sur une étagère contenant des preuves. Monsieur Ke, un officier du groupe d'intervention, prenait une petite clé électronique et disait, « Ceci sert à installer le matériel de lecture dans le cinéma privé hors-ligne. Sans cette clé, les films piratés par le gang ne peuvent pas sortir. Il restait plus de 9 000 clés comme celle-ci qui n'avaient pas encore été vendues ou envoyées. Si cette procédure s'étend, des groupes criminels installeront autant de boîtiers pour passer des films piratés. Une si grande quantité aura un impact considérable sur le marché du film chinois. »

Les pirates étaient en train de créer, dans l'ombre, un réseau de cinémas privés qui projetaient des films en première diffusion illégalement. Ils ont pu le faire grâce aux quatre serveurs parmi plus de 13 000 appareils que nous avons saisis – le tristement célèbre Fantôme n° 1. Cependant, c'est la manière dont le serveur A15591 – ou Fantôme n° 1 – est devenu une fontaine de films piratés qui glace le sang à l'industrie cinématographique en Chine et à l'étranger, simplement parce qu'il n'y a rien qui pourrait empêcher un Fantôme n° 2 ou n° 3, etc. de naître.

## L'ORIGINE DU FANTÔME N° 1

Les détails de la montée en puissance du plus grand ennemi des distributeurs de films chinois – le serveur A15591 – a été révélé en premier lieu par Sohu, le portail d'actualités en ligne, même si China News, Xhby et d'autres ont suivi l'histoire. Le texte qui suit a été rassemblé de plusieurs sources différentes avec l'aide de Google Translate.

Le principal suspect, Ma Mou, s'est déclaré en juin 2014 comme exploitant d'un cinéma drive-in à Anshan City – une ville sidérurgique jumelée avec Clermont-Ferrand – en compagnie d'anciens camarades de classe et de Ma Mosong, mais sa situation au nord de Dalian et à l'ouest de la Corée du Nord, faisait que cette ville subissait le climat du Nord, avec beaucoup de vent et de poussière, ce qui n'était pas propice à l'installation de cinémas drive-in. Donc, les deux camarades de classe, Ma Mou et Ma Mosong commençaient à concocter de nouveaux projets pour leur gang,

▼ La police venue arrêter les Deux Chevaux et des dizaines de complices du piratage.



© Photo : Archives Police

les « Deux Chevaux » (« Ma » est le caractère chinois qui représente le cheval). En 2015, ils ont uni leurs forces avec un partenaire entrepreneur et entremetteur local, Huo Molei, afin d'ajouter un écran au drive-in qui projetterait de nouveaux films.

À peu près en même temps, les cinémas privés (également connus comme « micro cinémas » ou « cinémas à la demande ») commençaient à se développer partout en Chine. La plupart d'entre eux sont légaux mais beaucoup traînaient à mettre en place les règlements dans tous les domaines, de la sécurité incendie à la protection IP. Le problème de Ma était comment établir un avantage de « premier arrivé » pour ces salles et attirer une clientèle alors que les derniers films étaient sortis dans les multiplex réguliers. Pour obtenir des sorties « premier arrivé », il fallait un enregistrement vidéo piraté par caméra en haute définition, mais c'était très risqué comme système pour chaque sortie en salle. Au lieu d'utiliser des copies vidéo inférieures, il serait mieux d'avoir un DCP parfait provenant directement du serveur. Alors en 2017, Ma Mou a payé 50 000 yuan (6 500 €) à un homme au nom de Huo Mou Lei pour un serveur GDC première génération, ayant le numéro de série A15591. Ce serveur datait d'avant la conformité DCI. Préalablement à cette vente, Huo avait fondé une concession d'équipements de cinéma qui vendait des appareils de projection pour les cinémas réguliers et proposait des services de rénovation et de maintenance.

Ce serveur avait été identifié un an plus tôt comme étant la source de films piratés et il était officiellement blacklisté sur les TDL pour la création de clés de sécurité (KDM). Ma Mou avait donc acheté un serveur qui – effectivement – ne servait à rien.

C'est à ce moment-là que Huo Mou Lei est intervenu pour résoudre le problème pour obtenir des copies piratées du serveur. Il a contacté un technicien au nom de Liu, qui savait comment « cloner » un certificat de serveur. Liu a réussi à pénétrer dans un cinéma au Tang County dans la province de Hebei, prétextant la maintenance des appareils et il a copié, en secret, le certificat numérique de son serveur avant de télécharger le compte et le mot de passe pour le serveur de stockage de KDMs. Le Fantôme n° 1 était donc de nouveau actif avec le nouveau certificat de sécurité cloné, avec le numéro de série A03783. Ceci signifiait que lorsque le tatouage numérique serait extrait par les forces de l'ordre d'un fichier vidéo piraté, on ne pourrait pas remonter au Fantôme n° 1 parce que le tatouage invisible dans l'image révélerait l'origine enregistrée de l'équipement de projection, basé sur le TDL.

Maintenant que le problème de l'équipement était résolu, il était temps qu'ils mettent la main sur du contenu. Les Deux Chevaux ont cherché dans l'application de billetterie Maoyan les sorties annoncées pour les audiences les plus élevées. Ils sont ensuite entrés en partenariat avec Wang Moufei, directeur des projections dans un multiplex d'Anshan City, qui est devenu leur fournisseur de DCP pris sur des disques durs envoyés légitimement par les distributeurs. Les Deux Chevaux lui ont versé entre 500 et 1 000 yuan (65 à 130 €) par mois pour le prêt de disques durs contenant jusqu'à dix films. De retour au studio de Ma Mou, le gang utilisait des caméras HD professionnelles et des cartes-son pour enregistrer les films, puis des logiciels de montage vidéo pour ajuster, corriger et synchroniser le fichier final du film.

## UN RÉSEAU DE CINÉMAS PIRATES

Plutôt que de vendre des copies physiques (DVD) ou le streaming en ligne, Ma Mou et Ma Mosong ont décidé de cibler les cinémas privés. Vers la fin 2017, on estimait à plus de 8 000 le nombre de cinémas « à la demande » à travers la Chine, dont beaucoup ne respectaient pas les droits d'auteurs quand il s'agissait d'attirer les spectateurs. Le gang a adopté la méthode de commercialisation traditionnelle, de contacter les patrons de cinémas privés douteux, puis de présenter leur affaire et de leur offrir un échantillon de film piraté à projeter. Selon Zhang Zuoliang, directeur adjoint de l'Administration de la sécurité publique au ministère de la Sécurité publique, ils ont monté « une chaîne industrielle noire de gestion de la production, distribution et encodage de films de cinéma piratés ». Sachant qu'il n'y a pas d'honneur parmi les voleurs, Ma Mou et Ma Mosong se sont assurés que leurs films piratés ne seraient pas re-piratés,

en développant un système similaire à celui des cinémas légitimes, en ajoutant des tatouages numériques, un encodage et la transmission au stockage des disques en réseau afin d'en contrôler l'utilisation hors ligne. « En deux ans, nous avons fabriqué plus de 200 films piratés en HD », a avoué Ma Mosong, le suspect n° 2. La publicité et la communication se faisaient sur WeChat et les journalistes ont eu l'occasion de voir un échange entre le gang des pirates et un propriétaire de cinéma privé qui se plaignait du coût du matériel pour son cinéma privé de 13 salles. Le contact des Deux Chevaux a répondu, « L'abonnement mensuel est 3 000 yuan (390 €). La première fois, vous devez acheter un disque crypté. Le disque crypté sera livré par courrier et le prix par salle est 500 yuan (65 €), vous pourrez vous en resservir par la suite. Ensuite, le tarif pour son utilisation est de 100 yuan (13 €) par mois. Non, vous pourrez nous retourner le disque crypté et on vous remboursera 300 yuan (40 €) ». Les cinémas privés qui ont acheté ces films HD piratés en ont, à leur tour, fait la publicité auprès de leur clientèle expliquant : « Lorsque vous regarderez un film, ça ne coûtera que 98 yuan (12,70 €) pour deux personnes », ce qui est moins cher qu'au cinéma.

Entre avril et juin 2017, Ma Mosong a formé Lu Mou et Wen Moujie comme lieutenants de deuxième rang dans le groupe criminel mené par Ma Mou. Pendant 13 mois, jusqu'en juillet 2018, ils ont étendu leur réseau de cinémas pirates grâce à des groupes WeChat. Une fois que les cinémas privés avaient signé leur accord et étaient connectés au réseau, ils autorisaient la diffusion de films piratés grâce à un logiciel de commande à distance. Selon le journal Beijing News, « Les Deux Chevaux se sont associés à une société technologique de Shanghai pour faire crypter leurs films piratés.

▼ Des disques durs saisis du réseau de piratage des Deux Chevaux.



© Photo : ministère de la Sécurité publique

Liu Wei dit que cette société est "unipersonnelle" et il n'y a qu'un seul patron/employé. » Il est quand même ironique que le patron de cette société technologique ait même breveté sa technologie de cryptage. Il y avait même un tatouage numérique invisible pour chaque cinéma privé, afin de pouvoir remonter à la source d'une éventuelle copie piratée re-piratée !

Donc, les cinémas privés ne pouvaient pas distribuer les films une deuxième fois et ils n'avaient d'autre choix que de verser des honoraires de concession de 20 000 yuan (2 600 €) tous les mois. Même s'ils bénéficiaient d'un accès avancé aux copies de films, Ma Mou interdisait aux cinémas privés de les diffuser avant leur sortie dans les multiplex légitimes. Si le film sortait dans un cinéma légitime le matin, les cinémas pirates auraient une copie prête à diffuser autour de 13 ou 14 heures le même jour. Les clients n'avaient qu'à entrer dans une cabine ou salle du cinéma privé, commander le film et le projeter, une fois que le pirate a effectué ses propres vérifications en décryptage en arrière-plan.

L'échelle industrielle de cette opération de piratage est aussi époustouflante que la finesse avec laquelle tout – les ventes, la distribution, la promotion et la facturation – était géré. A son summum, le gang se trouvait à la tête d'un réseau de distribution qui comptait 330 cinémas privés dans 20 provinces. Chacun avait été équipé de sources de films HD, des appareils de projection et d'une technologie de décryptage, en plus des mécanismes pour collecter les honoraires de concession, les frais de maintenance du matériel, les redevances par film et d'autres encore. Mais c'était justement ce système très compliqué qui était, en partie, responsable de la chute du gang des pirates.

## PRIS À LEUR PROPRE PIÈGE DÉCRYPTÉ

Comme les plus grands blockbusters étaient programmés pour le Festival du Nouvel An Chinois, les Deux Chevaux étaient sous pression pour les livrer à temps. Le 27 janvier, Ma Mosong a payé trois disques durs contenant les derniers films, dont *The Wandering Earth*, chez Du Mou, un multiplex à Anshan dans la province de Liaoning. Simultanément, les Deux Chevaux avaient accéléré la campagne de publicité pour les sorties du Nouvel An qui seraient disponibles en copies HD parfaites. Xiao Mouping était un des exploitants des cinémas privés, attiré par la campagne publicitaire à la mi-janvier. Il exploitait un cinéma privé à Hengdian, Zhejiang.

Lorsque Xiao Mouping a chargé le logiciel de décryptage, il a découvert une faille qui lui permettait de recopier le film piraté.

▼ La conférence de presse tenue par le ministère de la Sécurité publique pour informer les journalistes au sujet de l'opération « 2.15 ».



© Photo : ministère de la Sécurité publique

Le logiciel n'était pas enregistré et il lui manquait un patch, ce qui signifiait que Xiao pouvait utiliser cette faille pour télécharger une nouvelle copie sans le cryptage. Comme l'avaient promis les pirates, les huit grands films sortis étaient livrés l'après-midi du Réveillon à Xiao Mouping et tous les autres franchisés. Les 4 et 5 février, Xiao Mouping a ré-enregistré les films piratés pour les vendre à six autres cinémas privés. C'est à ce moment-là que la propagation est devenue incontrôlable à travers un lien de partage initial sur Baidu. Alors que jusqu'ici, le lien menait vers des copies HD parfaites de nouveaux films piratés dans le réseau de cinémas privés fermé et monétisé des Deux Chevaux, ces mêmes copies étaient désormais disponibles gratuitement en ligne. Pourquoi payer un cinéma privé, sans parler d'un multiplex, alors qu'on peut regarder le film gratuitement sur son smartphone ?

En voyant leurs films se propager comme une traînée de poudre en ligne, les distributeurs de *Wandering Earth*, *Bonnie Bears : Blast into the Past* et *Integrity* ont émis une sommation conjointe le soir du 12 février à une site de mobile/appli qui s'appelle Twist Film & TV, qu'ils accusaient d'héberger ces films. À ce moment-là, on estimait que *Wandering Earth* avait été visionné 5 262 000 de fois en ligne, *Integrity* 738 000 fois et *Bonnie Bears* 1 059 000 de fois. L'appli facturait un micro-paiement pour accéder aux films et passait des publicités pour des sites de jeux d'argent et de pornographie incrustés dans l'image même du film. Même le grand pare-feu de Chine n'arrivait pas à suivre la propagation de cette activité criminelle en ligne. Le Centre de suivi des droits d'auteur de l'Association de droits d'auteur chinoise estime que 79,7 % des 585 sites

piratés sur lesquels il surveillait les huit films de la Fête du Nouvel An se trouvaient en dehors de la Chine.

Entretemps, Ma Mou et Ma Mosong regardaient, les dents serrées, la propagation en ligne des films qu'ils avaient laborieusement piratés. Mieux encore, ils ont dû se rendre compte que leur entreprise criminelle tout entière était sur le point de s'écrouler. Les premiers à tomber lors de l'opération 2.15 étaient les nombreux applis et sites en ligne qui diffusaient les films gratuitement ou contre une petite somme. Mais les cerveaux criminels qui avaient réussi à faire ce qui était censé être impossible – de cloner un certificat de serveur de cinéma – étaient surveillés de près. Le 13 mars, la police a commencé à faire des descentes dans des cinémas privés et le Bureau de la sécurité publique de Zhongshan (qui est compétent dans cette ville près du littoral de Macao) s'est focalisé sur un cinéma privé du nom de Pony Pictures. Zhou Xiaomou, l'exploitant de Pony Pictures, a avoué gérer un cinéma illégal qui diffusait des films distribués par un réseau pirate qui ne respectait pas les droits d'auteur.

L'infrastructure et la technologie de la plate-forme de distribution des deux Ma venaient d'une société inscrite à Hong Kong, Macao et Taiwan mais basée à Suzhou, à l'ouest de Shanghai. La société avait des agents à travers la Chine et bénéficiait de sites de publicité sophistiqués. Au moment des arrestations, celle-ci était présente dans 200 villes à travers la Chine continentale et comprenait plus de 800 cinémas privés – qui possédaient plus de 10 000 salles au total. Le 19 mars, le groupe d'intervention de Zhongshan a reçu l'ordre d'aller à Suzhou et Shanghai, sous la coordination du Bureau de la sécurité publique de la Province.

Le démontage de l'entreprise criminelle a commencé le lendemain. Le 23 mars, le groupe d'intervention a arrêté à Suzhou des représentants de la société inscrite à Taiwan : Chen Mouyu (une femme de 30 ans originaire de Taiwan) le directeur du marketing, Zhang Mouxuan (un homme de 25 ans originaire de Taiwan) et trois stagiaires qui les accompagnaient. Ces individus avaient soi-disant vendu les serveurs de diffusion et les plates-formes aux salles privées qui permettaient la projection de films piratés. S'ensuivaient d'autres arrestations culminant en l'apprehension de Ma Mou et de ses complices les plus proches.

## QUESTIONS SANS RÉPONSES

Suite à la réussite retentissante de l'opération 2.15, une conférence de presse, tenue le 29 avril, a rassemblé les forces de l'ordre et les distributeurs de films dont on avait volé, revendu et diffusé les films en ligne. Li Jingsheng, directeur du Bureau de la sécurité publique du ministère de la Sécurité publique a décrit à l'assemblée de reporters la pression qu'il subissait pour démonter la plus grande entreprise de piratage que la Chine ait jamais connue : « Nous devons éliminer le problème cette fois-ci. Pour résoudre le problème à la racine, nos efforts étaient concentrés sur la recherche de la source et nous pensions remonter à cette source, vérifier la chaîne, combattre l'origine du mal et détruire le réseau. »

Wu Jing, réalisateur et vedette de *Wolf Warrior 2* ainsi que de *The Wandering Earth*, nous disait : « Je pense qu'il ne suffit pas de se reposer uniquement sur les efforts des organismes de sécurité publique pour résoudre ce problème (de piratage). Nous devons tous faire en sorte de renforcer la sensibilisation à la protection des droits de propriété intellectuelle et la société tout entière doit travailler ensemble », avant de conclure : « La Chine va certainement continuer à s'améliorer dans la protection de la propriété intellectuelle. »

Cependant, malgré tout ce que les autorités chinoises ont accompli avec la fermeture de ce réseau de piratage, la question de savoir si cela pouvait se reproduire reste posée. Plus exactement, est-ce qu'on pourrait voir un jour le Fantôme n° 2... ou 3 ou 4 ? Voici ce qu'en dit Sohu, présenté ci-après dans l'article original traduit par Google :

Selon la police en charge de cette affaire, les serveurs de projection impliqués dans la série étaient tous de la marque GDC, basée à Hong Kong et le clonage du serveur demandait, pour la plupart d'entre eux, l'assistance d'un technicien de maintenance du fabricant. Selon l'investigation, cette marque de serveur numérique a 67 % de parts du marché en Chine continentale.

De plus, le technicien en question, Liu – un des suspects arrêtés dans l'affaire – disait que ce serveur de cinéma numérique est également vulnérable parce que l'ancien modèle peut modifier l'heure du serveur. Le gang des pirates a utilisé cette faille pour copier des films avant leur sortie, et que les cinémas privés puissent projeter les nouveaux films en même temps que les cinémas légitimes.

Le serveur de cinéma numérique GDC était le premier serveur utilisant des logiciels à être distribué et des questions se posent quant à sa vulnérabilité éventuelle aux tentatives pour compromettre sa sécurité. Lorsque nous avons contacté GDC, nous avons finalement eu la réponse suivante : « GDC est au courant de l'affaire de piratage en Chine. Lors des interviews avec les suspects sur China TV, ils ont confirmé qu'ils avaient acheté, d'occasion, des serveurs désaffectés qui dataient d'avant le DCI. A partir d'autres informations collectées par les autorités, nous avons appris qu'ils avaient modifié les serveurs afin de pouvoir faire des enregistrements vidéo dans un faux cinéma, privé et illégal. GDC travaille activement avec les parties intéressées en Chine et aux U.S. afin de trouver une solution fiable pour éradiquer du marché les serveurs d'occasion qui ne sont pas conformes au DCI. »

On ne sait pas combien de « serveurs non conformes au DCI » existent sur le marché, ni même comment GDC les définit et les classe, mais il pourrait y en avoir entre plusieurs centaines et plusieurs milliers. GDC n'a pas expliqué comment il compte « éradiquer » ce marché d'occasion.

Par contre, pirater du contenu d'un serveur conforme au DCI est – en théorie – impossible. Cependant, ce n'était pas uniquement le fait que le serveur A15591 n'était pas conforme au DCI qui permettait au gang de piratage de prospérer. Quelque part, les normes de l'industrie d'exploitation et de logistique, conçues pour distribuer et diffuser de manière sûre un contenu, ont été manipulées. Elles ont été exploitées d'une manière imprévisible qui a nécessité des ressources considérables pour les découvrir. A moins que nous tirions des leçons d'une affaire dans laquelle un seul serveur de cinéma numérique a mené à la violation des droits d'auteur à une échelle industrielle, bien d'autres « fantômes » pourront apparaître pour hanter l'industrie un jour dans le futur.

**Patrick était analyste senior chez Screen Digest ; il a ensuite lancé les opérations de cinéma numériques chez Unique et Deluxe Europe, avant de numériser Bollywood chez Adlabs/RMW. Désormais, il écrit, consulte et apparaît dans des débats sur le cinéma partout dans le monde.**

**Patrick von Sychowski, éditeur chez Celluloid Junkie  
Traduit par Moira Tulloch**

## RETOUR D'EXPÉRIENCE : MARIE LEVENT, 1<sup>ère</sup> ASSISTANTE

« **Un enfant dans toutes les séquences : un plan de travail précis à la minute.** »

**Marie Levent est première assistante à la mise en scène et travaille aussi bien sur des séries que sur des longs-métrages. Baptiste l'a rencontrée pour évoquer son dernier projet, *Place des victoires*, de Yoann Guillozouic. Un premier long-métrage qui comportait un défi d'organisation : celui de faire figurer un enfant, dont le temps de tournage est fortement limité, dans quasiment toutes les séquences.**

« **UN PREMIER ASSISTANT RÉALISATEUR EST AU SERVICE DU RÉALISATEUR... TOUT EN TENANT COMPTE DES CONTRAINTES FINANCIÈRES.** »

Je suis d'une famille de cinéastes. Mon père était chef opérateur et ma mère chef monteuse. Mon frère a suivi les traces de notre père. Même si ce milieu professionnel m'attirait, je ne savais pas quelle direction prendre. J'ai commencé par des études de cinéma à l'université de Paris III Censier, ce qui m'a permis d'avoir un bagage théorique d'histoire du cinéma, d'analyses de films. J'ai ensuite eu envie de mettre tout ça en pratique, d'où un parcours assez classique de quelqu'un qui a appris sur le tas. J'ai fait un premier stage à la mise en scène sur un téléfilm en 2004, un peu par hasard. C'est peu de temps après, sur un court-métrage où j'ai remplacé le premier assistant au pied levé, que j'ai réalisé que c'était le métier que je voulais faire. Ce qui m'a plu dans ce poste, c'est d'être au service d'un réalisateur et d'un scénariste : coordonner les différents corps de métiers, organiser le tournage, matérialiser ce que le réalisateur a dans la tête tout en tenant compte des contraintes financières du projet. Un certain nombre de séquences doivent être tournées en un certain nombre de jours, cette organisation se traduit par le plan de travail. Par la suite, j'ai effectué des stages sur des téléfilms, séries et longs-métrages, puis suis passée deuxième assistante en 2008 et finalement première assistante en 2015 sur le film *Ma Louie* réalisé par Bruno Dumont.

Avant *Place des victoires* (titre provisoire du film), j'avais déjà travaillé sur des projets avec des

enfants : *Vive la colo*, une série pour TF1 impliquant la présence d'une trentaine d'enfants sur le plateau (petits rôles et/ou figurants). Un enfant dans le rôle principal est une gageure à laquelle j'ai été confrontée pour la première fois dans ce film. Bruno, joué par Guillaume de Tonquédec, y rencontre Gagic, joué par Piti Puia, qui avait 11 ans au début du tournage et qui, comme son personnage, vient de la rue.

## 3 H 30 MAXIMUM DE PRÉSENCE SUR LE PLATEAU PAR JOUR

Le plan de travail devait intégrer plusieurs contraintes majeures :

Un temps de présence quotidien limité à 3 h 30 pour les enfants de moins de 12 ans, 4 h 30 pour les enfants de plus de 12 ans.

14 h d'interruption imposées entre la fin d'une journée et le début de la suivante (contre 11 h pour un adulte). Le tournage de nuit ne peut aller au-delà de minuit. Par ailleurs, le personnage de Gagic était présent dans 90 séquences sur les 115 que comporte le film. Il y avait 48 décors différents. Nous avons passé deux semaines en studio et cinq semaines en extérieur dans Paris, troisième personnage du film.

Le tournage s'est déroulé entre novembre et décembre 2018 et, dernier élément du puzzle, Piti avait son douzième anniversaire à deux semaines de la fin du tournage. J'ai donc dû construire le plan de travail en partant de la fin ! Sur la base de 4 h 30 de tournage par jour, puis 3 h 30.

Après un premier travail classique de « dépouillement » des séquences et d'estimation du temps de tournage, il a fallu se poser la question du découpage technique et de la présence de Piti ou non dans tous les plans d'une séquence.

Il y a eu plusieurs cas de figure. Nous commençons parfois les journées avec Piti puis le libérons pour terminer avec les plans sur Guillaume seul. Il a fallu parfois « briser » la chronologie des plans et tourner dans le désordre, notamment quand Piti était présent dans deux séquences et deux décors différents tournés le même jour. Par exemple, on a dû commencer une journée

|  | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 |
|--|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
|--|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|

par la fin d'une séquence dans laquelle Piti n'apparaissait pas, puis tourner le début avec lui et enchaîner avec la séquence suivante dans laquelle il n'apparaissait qu'au début... du jonglage pour le réalisateur et les acteurs, mais nécessaire pour respecter son temps de présence.

Yoann Guillouzouic souhaitait avoir les deux personnages le plus souvent possible dans le même cadre (et éviter les champs/contre-champs) pour montrer cette amitié et ce lien fort qui les lie. Cela imposait d'aller vite, de faire peu de prises ou de tourner certaines scènes en plans-séquences.

La convention collective en cours permet une certaine souplesse dans l'organisation des journées et d'une semaine de tournage. Il est arrivé d'avoir des journées très courtes car je ne pouvais pas « compléter » la journée avec autre chose que les 4 h de Piti, puis une journée de plus de 8 h, sans que cela occasionne d'heures supplémentaires pour la production.

## TROIS EN UN

La préparation a commencé avec plusieurs répétitions par semaine pour les comédiens. Yoann Guillouzouic vient du stand up, il tenait à ce que ses comédiens développent leur capacité d'improvisation. Il a répété quasiment toutes les séquences du film avec eux pendant la préparation. Piti a été remarquablement professionnel et a surpris tout le monde dès le premier jour de tournage, par son naturel et son efficacité.

Pour étendre notre plage horaire, nous avons mis en place un système de doublures techniques et image. La doublure technique permettait de préparer les plans et de ne convoquer Piti que 15 minutes avant le PAT. Elle permettait aussi de le préserver pendant le temps d'installation entre les plans. Nous avons cinq enfants différents pour cette doublure technique (contraintes de la DDASS). La doublure image permettait de tourner les plans qui ne comportaient qu'une amorce de Piti, les plans larges de dos, voire certains très larges de face !

Au départ nos deux doublures avaient le même âge que Piti... et donc les mêmes contraintes horaires. Par chance, en toute fin de préparation, nous avons réussi à trouver une jeune femme de 20 ans



© Photo : DR

de la même taille que Piti pour assurer la doublure technique. Nous tournions quasiment systématiquement à deux caméras les séquences avec l'enfant afin de tourner deux valeurs de plans ou deux axes différents en même temps, et ainsi optimiser son temps de présence.

Au final, nous avons réussi à faire tenir le plan de travail en 34 jours pour 2,6 M € de budget total. Nous n'avons quasiment pas fait d'heures supplémentaires.

## CE QUI EST VRAI EN GÉNÉRAL DEVIENT PLUS PRÉCIS AVEC UN ENFANT

Une des séquences en particulier représentait un gros challenge. Une course poursuite entre les personnages principaux qui démarre sous la canopée des Halles, passe devant l'église Saint-Eustache et la Soupe populaire reconstituée avec 140 figurants (et les formidables bénévoles de la vraie Soupe populaire) pour finir place des Victoires (soit presque 1 km). Nous n'avions que deux nuits pour cette séquence. Heureusement en hiver la nuit tombe dès 18 h. Cette fois-ci nous avons utilisé la doublure technique la plus ressemblante pour tourner les premiers plans de la soirée (passage en volet rapide devant la caméra par exemple), puis Piti de 20 h à 23 h, et enfin la doublure image jusqu'à minuit. Nous avons terminé ces nuits par les plans de Guillaume de Tonquédec seul jusqu'à 2 h. La séquence a été storyboardée, sur-préparée en repérage technique. On était prêts... Et l'éclairage public est tombé en panne ! Nous avons dû improviser, inverser les nuits, déplacer l'action... mais au bout du compte nous avons pu tourner la séquence presque comme prévu.

Certains jours, nous avons deux voire trois décors. Il fallait donc optimiser au maximum le temps de présence des comédiens. Nous avons pris des renforts dans les équipes électro/machino afin que les installations soient prêtes dès notre arrivée. Cette rigueur et cette exigence de rapidité pratiquées habituellement deviennent encore plus strictes et précises quand on tourne avec un enfant.

L'ambiance sur le tournage avec Piti était très bonne. Tout le monde a joué le jeu pour que son expérience soit la meilleure possible. La scripte notait son heure d'arrivée et de départ dans le rapport de production, mais certains soirs, il ne voulait pas partir ! On sentait qu'il aimait jouer la comédie, être avec l'équipe, aux côtés de Yoann et qu'il voulait rester voir les autres acteurs. Richard Bohringer, notamment, lui a fait une forte impression !

**Place des Victoires de Yoann Guillouzouic sort le 6 novembre 2019.**

*Baptiste Heynemann*

# PORTRAIT D'UN ARTISTE - TECHNICIEN : MAURO HERCE

## ENTRETIEN AVEC MAURO HERCE, DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE, RÉALISATEUR ET SCÉNARISTE

**Le cinéma est une passion riche et protéiforme. Quand on décide de l'aborder, il est des parcours professionnels simples allant de l'assistantat à la lumière ou à la réalisation, mais aussi des cheminement plus complexes, faits d'allers et retours et de chassés croisés constants entre les rôles de création, (réalisateur, chef opérateur, scénariste, monteur...) et les genres (fiction, documentaire, reportage...). Cela dépend des préoccupations, des besoins ou des obsessions de chacun. C'est certainement dans le genre du documentaire que les frontières sont les moins apparentes.**

Jusqu'à la suppression des cartes professionnelles du CNC, ces allers et retours entre les différentes disciplines étaient compliqués pour les chefs opérateurs. Jusque dans les années 80, les techniciens qui travaillaient sur des documentaires comme Gérard de Battista, Jimmy Glasberg ou Serge Asdorf par exemple, avaient toutes les peines du monde à être reconnus en qualité de directeur photo ou cameraman quand ils voulaient participer à des longs-métrages, cela malgré leur grande expérience.

Le parcours de Mauro Herce est de ceux-là, émigrant d'une discipline à l'autre. En regardant les films qui jalonnent sa carrière, on songe à des Chris Marker, Robert Flaherty, Francois Reichenbach, à des créateurs moins soucieux de raconter une histoire que de filmer des images ayant valeur de document, en accord avec leurs recherches personnelles d'artistes créateurs. Un cinéma du regard plus qu'un cinéma de la fiction.

Les parents de Mauro sont d'Alicante et de Madrid (Espagne) ; lui, est né à Barcelone en 1976. Il étudie d'abord au lycée français, puis après avoir reçu une formation à la fois aux Beaux-Arts et dans une école d'ingénieurs, il part à 24 ans à Cuba à l'école de cinéma de San Antonio de los Baños. Il termine ensuite ses études de prise de vue à Paris, à l'école Louis-Lumière.

■ Depuis très petit j'allais voir beaucoup de films avec ma mère et je me sentais attiré aussi bien par l'esthétique et le langage du cinéma que par les idées politiques et sociales. À Cuba, dans ma promotion, nous formions une petite famille. Cela nous nous permettait d'aborder le métier de façon

assez « horizontale ». Nous transgressions ensemble les moules existants d'un cinéma, disons plus traditionnel. C'était une expérience de découverte et de transformation dont je n'ai pas pris toute la mesure sur le moment, mais qui ne m'a jamais quitté depuis. Nous étions tour à tour producteur, opérateur, scénariste, réalisateur ou monteur. Les frontières n'existaient pas pour nous.

Mauro acquiert ainsi une aisance naturelle qui lui permet d'évoluer sans complexe entre les différentes fonctions des métiers du cinéma.

■ Grâce à la caméra et aux images, je découvrais une meilleure aptitude à la réflexion.

Mauro Herce exerce comme directeur de la photographie depuis 15 ans, ses images ont été primées à Madrid en 2012 pour *Ocaso* réalisé par Theo Court (Chili) et à Shanghai en 2014 pour *Els anys salvatges* de Ventura Durall. Il est espagnol et il parle français. C'est un citoyen du monde. Son premier film en tant que réalisateur, *Dead slow ahead*, a reçu le prix du jury à Locarno en 2016.

► **Aujourd'hui vous vous sentez plus réalisateur ou directeur photo ?**

■ Ce sont des obsessions qui sont complémentaires. Le cinéma, c'est comme un refuge. À la base, il y a une nécessité forte de s'exprimer et, ensuite, il faut créer son espace propre, l'espace neuf, qui vous correspond ; il faut trouver sa place. Filmer est un acte de découverte, une immersion totale. Un énorme désir qui se construit. Il faut s'y préparer, savoir pourquoi on est attiré par tel ou tel sujet, savoir s'y adapter, être prêt à tomber amoureux en quelque sorte.

Je m'obsède autant pour un projet de lumière et de photographie que pour un projet de réalisation. La différence vient seulement de la période de temps que je crois devoir lui consacrer et du fait



que je ne suis pas l'unique responsable jusqu'à la fin lorsque je suis seulement l'opérateur du film. J'ai toutefois la chance qu'on me réserve un rôle important qui déborde le plus souvent la seule responsabilité de la lumière, sur les films dont je n'assume que la photo.

*Dead Slow Ahead* est un film qui m'a occupé plus de deux ans. J'ai d'abord été fasciné par un cargo qui était à quai alors que j'étais au Chili, à Valparaíso, sur un tournage interrompu pour des raisons financières. Cela m'a inspiré un projet. Sur ce type de films, il faut improviser, mais il faut le faire seulement de façon mesurée et l'écriture est nécessaire aussi bien pour soi-même que pour le montage financier de la production. J'ai tourné environ 180 heures d'images sur 12 semaines avec l'aide d'un ingénieur du son. J'ai ensuite monté le film pendant près d'un an. Mon chef monteur, Manuel Muñoz Rivas, est très créatif. Le son, l'ensemble du film, je dirais, lui doit beaucoup. Il a participé à l'écriture avec moi et il a lui-même réalisé un film dont j'ai fait l'image. Je ne perds jamais cette notion horizontale de travailler ; sur certains projets je peux aussi ne m'engager que sur le scénario. Nous sommes coutumiers entre nous de ces échanges de contributions.

► **Il y a des réalisateurs ou des directeurs photo dont les images ont pu vous influencer plus particulièrement ?**

■ Je suis très cinéphile, je pourrais vous citer Pier Paolo Pasolini, John Cassavetes, Andreï Tarkovsky, Kenji Mizoguchi, Robert Bresson, John Ford ou Yasujiro Ozu, ou encore Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Friedrich Wilhelm Murnau, Robert Flaherty, Maurice Pialat... mais au moment de commencer un projet il faut pouvoir tout oublier. Ces influences, si elles existent, doivent pouvoir rester inconscientes.

► **Et les directeurs photo, vous auriez des noms qui vous viennent à l'esprit ?**

■ Vadim Yussov, l'opérateur de Tarkovsky, Sven Nykvist aussi...  
Sven Nykvist, collaborateur habituel d'Ingmar Bergman, a aussi éclairé *Le Sacrifice* du même Andreï Tarkovsky dont c'était en 1986 le dernier film.

Mauro poursuit...

■ Pour Russel Metty, l'opérateur de Douglas Sirk je citerais *All that heaven allows* (1955) et *Written on the wind* (1956). Il a fait la lumière aussi de *La Soif du mal* (1958) d'Orson Welles.

Mauro cite encore Vilmos Szigmond, (*Rencontres du troisième type* de Steven Spielberg), et à propos du *Parrain* de Francis Ford Coppola, il parle de Gordon Willis en mettant l'accent sur les éclairages zénithaux dont il s'était servi pour laisser dans l'ombre les yeux des acteurs du drame. Il cite aussi Conrad Hall auteur de la lumière de *In Cold Blood* (1967) de Richard Brooks (documentaire nominé aux Oscars, de *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969) de George Roy Hill et de *Fat City* (1972) de John Huston (tournés avec un procédé augmentant le grain à l'image), ou de *Marathon Man* (1976) de John Schlesinger (un des premiers films à utiliser le steadycam).



On se souvient de tous ces directeurs photo plus particulièrement pour leur travail sur des films dont les images expressionnistes accompagnent le récit et on retient son attirance pour l'esprit « pionnier » et son appétence à la recherche.

Dans le même sens, il termine en mentionnant ainsi Raoul Coutard et Robby Muller auteurs des lumières des films de Jean-Luc Godard, de Wim Wenders et de Jim Jarmusch.

■ Il y a des directeurs photo dont on n'a pas retenu le nom et qui font aussi de très belles choses. Mais on se souvient plus facilement de ceux qui ont eu les moyens de s'exprimer sur des grands projets très personnels, ou qui sont eux-mêmes devenus des « stars ». Pour moi, c'est difficile de parler du travail d'un directeur photo séparément d'un film, il faut d'abord que j'aime parler du film...

► **On peut parler de votre rapport avec l'argentique et le numérique ?**

■ Un souffle d'air nouveau est arrivé avec le numérique. C'était un moment où, après un siècle, on avait l'impression qu'il ne restait plus grand-chose



à inventer avec la pellicule, c'était très excitant ! L'image argentique devenait de plus en plus définie et concrète et le numérique allait d'abord renforcer encore cet aspect, en offrant parallèlement moins de surprises puisqu'on pouvait en même temps contrôler l'image sur un moniteur installé sur les lieux du tournage. Le numérique est moins organique. En postproduction, il exige plus de temps dans la mesure où on repart d'une image brute à l'étalonnage. Le chemin est plus dur à faire pour obtenir une image fluide et en cohérence avec le récit concerné.

L'argentique, lui, conserve la magie irremplaçable de l'image latente observée dans le viseur et qu'on retrouvera transformée après le traitement chimique. En film je dirais qu'un certain étalonnage de l'image existe déjà et qu'une partie importante du chemin à faire pour qu'elle exprime ce qu'on recherche préexiste dans son rendu basique. Pour moi, il y a cependant moins de rêve dans l'image 35 mm actuelle que dans celle des films d'autrefois. Mais l'image film se plie moins bien à la large et multiple panoplie de choses qu'on peut faire en postproduction avec le numérique.

C'est un sujet sans fin, chacun a son opinion ; ce qui est nouveau c'est que cela ne s'exprime plus en termes de conflit...

■ Quand on tourne, poursuit Mauro, quoiqu'il arrive il faut faire des choix, et ce n'est pas parce qu'on peut tourner une quantité presque illimitée de minutes sans répercussion importante sur le coût du film que cela résout tous les problèmes. Il faut prendre conscience que l'infini n'existe pas... Si on attend d'être en montage pour choisir, on n'aura sans doute jamais la bonne option. La mise en scène consiste à choisir, et cette idée, en tant que créateur, nous devons la conserver présente à tous les niveaux de la construction du film.

Cela étant, quand je tourne un documentaire, parfois je me laisse emporter à filmer sans savoir où je vais et il peut y avoir soudain une idée qui arrive que je n'attendais pas et que je n'aurais jamais pu écrire ou imaginer auparavant.

Je n'ai pu voir encore que deux films de Mauro Herce, l'un qu'il a éclairé : *Mimosas*, coproduit par

Julie Gayet (*Rouge International*) et l'autre qu'il a réalisé : *Dead slow ahead*, distribué en France par Potemkine.

Mauro Herce vit dans ses images. Il appartient à un cinéma d'exception hautement créatif. Talent, jubilation, liberté, découverte, le documentaire qui le séduit a tous les atouts pour nous surprendre. À propos de *Dead slow ahead*, la critique a évoqué les images de *2001, Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick, tellement est impressionnante la symbolique que développent les plans des soutes, des coursives, de la salle des machines, les espaces et les horizons du cargo.

Le documentaire est un cinéma nécessaire qui figure dans les filmographies des meilleurs directeurs photo, soient qu'ils les aient seulement éclairés, soient qu'ils les aient eux-mêmes réalisés.

**Quelques titres emblématiques pour mémoire**

*Nuit et Brouillard* (1956) d'Alain Resnais (Ghislain Cloquet)

*Le Joli Mai* (1963) de Chris Marker (Pierre Lhomme)  
Yehudi Menuhin, *Chemin de lumière* (1971) de François Reichenbach (Gérard de Battista)

*La Marche de l'Empereur* (2005) de Luc Jacquet (Laurent Chalet)

*Shoah* (1985) de Claude Lanzmann (Dominique Chapuis, Jimmy Glasberg et William Lubtchansky)

*Klimt* (2006) de Raoul Ruiz (Ricardo Aronovich)

*Les Silences de Johnny* (2019) de Pierre-William Glenn (réalisation et lumière).

Nous espérons que le dernier opus filmé par Mauro Herce et réalisé par Oliver Axe, *O que arde (Viendra le feu)*, prix du jury Un certain Regard à Cannes cette année, sera un succès. C'est un documentaire tourné en Galice, étalonné à Paris par Isabelle Julien, distribué par Pyramide et qui sortira bientôt à Paris. Enfin rappelons que le prochain film réalisé par Mauro Herce, un moyen métrage de 30 minutes, *Lonely River*, vient d'être présenté au festival de Locarno.

Alain Coiffier



© Photos : DR

# HOMMAGE À WILLIAM FLAGEOLLET

Le témoignage qui va suivre n'essaie pas de couvrir l'extraordinaire carrière de mixeur de William Flageollet, ni l'impressionnante liste des films sur lesquels il a travaillé.

Ce petit texte voudrait exposer l'importance de William dans la modernisation technologique qu'il a suscitée au milieu des années quatre-vingt.

En ce temps là, Philippe Sarde et William Flageollet formaient un duo magique : l'artiste et le technicien. Sarde composait énormément de musiques de films. Et William en était l'ingénieur du son. Discret, anticipant tous les problèmes, armé d'une patience sereine et d'une courtoise maniaquerie, il était le collaborateur idéal qui a certes enregistré la quasi totalité des scores de Sarde, mais a réussi à réguler, organiser, servir les idées, la fantaisie, la démesure de ce compositeur.

Ils enregistraient beaucoup à Londres pour de nombreuses raisons : la qualité des studios, la disponibilité des solistes, mais aussi l'extraordinaire adhésion des grands orchestres comme le London Symphony Orchestra pour exécuter de la musique de films.

Mais il y avait une autre raison : en Angleterre, les consoles étaient dotées d'un système d'automatisation qui mémorisait de passages en passages les manœuvres des ingénieurs du son.

Lorsque les cordes étaient mixées (par exemple) et que l'on passait aux cuivres, on ne perdait pas ce qui venait d'être accompli sur les cordes puisqu'un système les mémorisait.

Vous allez rire. Aujourd'hui la moindre petite console est armée de l'automation. Mais ce n'était pas le cas dans le monde analogique et français, et la frilosité des patrons d'auditoriums (il fallait investir dans du matériel), la crainte aussi de certains d'affronter les nouvelles technologies bloquaient complètement tout progrès.

L'idée géniale de Flageollet a été d'importer en France cette technologie de l'automation, surtout de ne pas la cantonner à la musique, mais de l'adapter au mixage des films. Et pour cela il fallait un outil. Ce fut donc la conception et la réalisation du studio Philippe Sarde. Ce studio était révolutionnaire de par l'introduction des premières consoles automatisées en France mariant le 35 mm magnétique, les multipistes numériques, la vidéo et l'image 35 mm. Il était taiseux, William Flageollet. Il ne parlait pas beaucoup. Ce témoignage veut honorer sa mémoire saluer sa vision, et attester de l'importance de son travail et de son influence sur l'univers du monde de la postproduction.

Laurent Heynemann

En ce mois de mai 2019, notre ami William Flageollet nous a quittés sans bruit dans sa soixante-quatorzième année.

Cet ami, que l'ensemble de la postproduction a côtoyé pendant plus de trente années, fut, je pense, le plus grand mixeur musique de cinéma de notre génération.

Calmes, effacés, passionnés de mélanges et d'enregistrements, il sut faire ressentir dans ses mixages musicaux, les meilleurs équilibres en respectant l'écriture du compositeur et l'intégration de ceux-ci aux souhaits de la réalisation, au point qu'au sommet de sa maturité professionnelle, il passa au mixage de films et téléfilms.

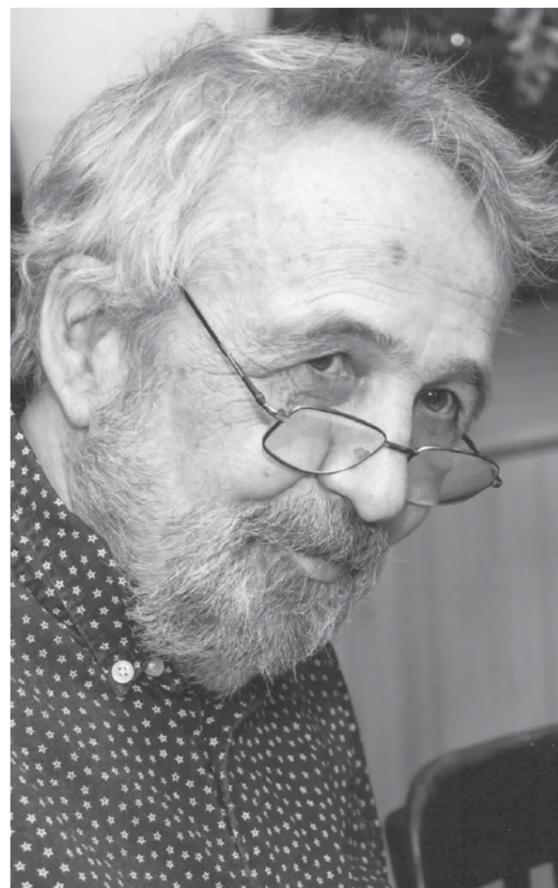
Artisan de la création du studio de Philippe Sarde, qui fut l'aurore du passage de l'analogique au numérique, ce fut pour Claude Villand, moi-même et bien d'autres mixeurs, une collaboration des plus fructueuse pour tous les films de cette époque.

Il s'impliqua dans l'association l'USC (Union du Son Cinéma) et ensuite dans la création de l'AFSI avec notre regretté François Grouit.

Vous pourrez consulter sur les réseaux sociaux son édifiant palmarès, grâce à un savoir-faire inégalé à ce jour.

Merci de tout cœur William, pour ce que tu nous as amenés à chacun, toi qui fus pour moi un ami sincère, même si le temps passant de la vie nous éloigna.

Jean-Paul Loublier



# LE BAC CINÉMA A 30 ANS

Célébré en grande pompe le 6 juillet 2019 sur les lieux de sa naissance, l'option cinéma au baccalauréat a fêté ses 30 ans.

Le vénérable lycée Pierre-Corneille à Rouen, ancien collège royal sous Louis XIV, a accueilli quelques mots de Jean-Claude Guézennec, son ardent défenseur :

« Il est légitime que cette célébration ait lieu à Rouen, vu l'importance du rôle joué par le lycée Corneille dans cette innovation, via l'expérience d'Archimède-Films et de l'IRIS. Le ministère a très vite reconnu à ce lycée la fonction de référent national lors de la première session historique de ce nouveau bac en juin 1989.

En clair cela veut dire que tous les jurys de France ont dû, face à certains problèmes ou de désaccords, en référer aux responsables de la section Cinéma du lycée Corneille, seuls habilités à décider.

D'autre part, si le premier Bac Lettres et Arts, le fameux Bac Cinéma, a eu lieu en 1989, il est évident qu'il était la conclusion d'une période d'expérimentation commencée officiellement à la rentrée 1983-84, mise en place par Jack Lang, alors ministre de la Culture, avec le soutien de Jean-Pierre Chevènement, alors ministre de l'Éducation nationale.

Les élèves qui se sont portés volontaires pour expérimenter ce nouveau type d'enseignement sont donc réellement des pionniers, et ce sont toutes ces générations qui seront mises à l'honneur, pas seulement la première promotion ayant subi les épreuves et obtenu le merveilleux diplôme ! »

Voilà pour la version officielle, signée par Jean-Claude Guézennec... Mais, allons voir maintenant le dessous des cartes !

Mais pourquoi donc cette option « Cinéma » au Bac est-elle née dans ce lycée normand ? Tout simplement à cause de Jean-Claude Guézennec : c'est lui le coupable !

## Petit portrait de l'accusé

On pourrait presque dire qu'il est le parrain de la mafia rouennaise, le parrain du « gang des Rouennais ». Jean-Claude Guézennec est accusé d'avoir suscité un trop grand nombre de vocations cinématographiques. Il est notamment responsable de la carrière de nombreux techniciens et réalisateurs de cinéma. Il a commis un véritable



hold-up sur le cinéma français et c'est aujourd'hui un honorable monsieur âgé de 92 ans.

Laissez-moi vous conter la genèse de ses méfaits. Cela commence en 1958 dans ledit lycée Pierre-Corneille à Rouen. Le ci-devant jeune agrégé de lettres classiques Jean-Claude Guézennec décida de créer un club de cinéma pour les élèves, le club Archimède. Ce n'était pas un ciné-club, mais un club de cinéma où les élèves réaliseraient des courts-métrages en 16 mm.

Et voilà les sales gamins dans les sous-sols, la cour, les rues environnantes du lycée, armés d'une caméra, ourdissant des scénarii, les tournant, les montant sur des tables de montage Atlas cachées sous les escaliers. Bref la tradition s'est perpétuée de nombreuses années jusqu'à ce que le club Archimède soit externalisé.

Mais l'association Archimède est toujours vaillante et continue de susciter des vocations. Archimède a fait des petits, et Jean-Claude Guézennec a contribué à créer l'IRIS (Institut régional de l'image et du son), un des premiers centre régional de l'audiovisuel. L'IRIS est depuis devenu « Normandie Images ». L'expérience d'Archimède mit la puce à l'oreille de l'Éducation nationale.

Sous l'impulsion de Jack Lang, le ministre de l'Éducation nationale est venu chercher Monsieur Guézennec afin de créer le Bac cinéma. Au sein du lycée Corneille fut aussi créé l'un des premiers BTS cinéma. Vous trouverez en bas de cet article la liste de quelques élèves et contrevenants sciemment encouragés par Jean-Claude Guézennec à poursuivre leur vocation cinématographique. Voilà donc l'explication, pour tous ceux qui se demandent pourquoi ils trouvent autant de Rouennais sur leur chemin...

En vrac, voici une liste des élèves, non exhaustive et dans le désordre : Rémy Chevrin, Damien Morisot, François Chenivresse, Martin Legrand, Pierre-Hugues Galien, Arnaud Mercadier, Françoise Noyon, Christophe Perraudin et j'en oublie beaucoup...

Françoise Noyon



© Photos : DR



# CINÉMATÈQUE FRANÇAISE

## JOURNÉE D'ÉTUDE

### CINÉMA 1900 : MAGIE ET TECHNOLOGIE

Cent-vingt-cinq ans de cinéma, donc de mémoire du monde, de la vie, de l'art, mais aussi cent-vingt-cinq ans d'oubli de ce qu'était ce monde qui a inventé le cinéma. La Cinémathèque française nous a proposé, en ce 14 juin 2019, de replonger dans l'environnement de ce passé embelli par le temps, mais qui a su, par la magie et l'invention de quelques individus, et au-delà des contraintes techniques et économiques, ouvrir les portes de ce paradis animé. La période évoquée va de 1896 à 1900, et c'est déjà très vaste.

Le cheminement proposé par Laurent Mannoni et toute l'équipe de la Cinémathèque est pour le moins original. Il nous emmène d'abord dans les méthodes de recherche de toutes ces histoires qui ont fait la technique. Où chercher, qui a bien pu conserver, et qu'a-t-il été conservé ?

Le parcours se poursuit dans la recherche et la description des premiers lieux de tournage. Où, chez qui, plateau, décors naturels, premières tromperies entre les deux ?

Autre aspect fondamental des premiers âges du film, c'est que cet âge était muet, ou quasi. Quelles solutions ont été apportées pour améliorer la narration et sa compréhension ?

La journée s'est terminée sur les débuts de la projection en France de 1894 à 1918, et en apothéose les projections fantastiques des films 75 mm l'Expo Universelle de 1900.

### OÙ CHERCHER ?

L'auditoire en fût ébahi, mais le meilleur lieu pour ces recherches, ce sont les archives des notaires. Eh oui, les notaires conservent quasiment tout des transactions, achats, ventes d'entreprises, dépôts



© Photos : DR

de brevets, etc. Marc Durand est historien aux Archives nationales, département du Minutier central, où il traite de l'image fixe à l'image animée entre 1850 et 1910. Le tout premier acte notarial qui est répertorié, c'est la création de la première salle de cinéma Lumière, 6 bd Saint-Denis à Paris, en 1896. On y trouve la première utilisation notariée du mot « cinématographe ». En 1897, le premier acte Pathé (Sté Grivolos), et le 22.12.1897 la Sté L'Etoile (Méliès). En 1907, on trouve le rachat des brevets de Ducos du Hauron sur les plaques couleurs. Les baux de location et les obligations financières sont également utiles : dans un acte notarié du 5.12.1888, on trouve les plans du labo Lumière ! On aperçoit au détour d'une liste que Charles Pathé, employé, était petit actionnaire de la société de Méliès.

Dans ces documents, on retrouve des noms, des lieux, des actionnaires, des employés, des inventeurs, des utilisateurs, mais aussi les évolutions dans le temps des sociétés, la couleur des fauteuils d'une salle par les factures... Un acte indique les biens de Max Linder au moment de son décès, donc ce qu'il restait de son patrimoine cinématographique.

### LIEUX DE TOURNAGE

Denis Dupont est historiographe du cinéma. Il évoque le sud de Vincennes, avec la création des studios Pathé. Par des photos de tournage, on retrouve les lieux de tournage lorsque l'on a perdu les archives historiques du film. Ainsi, les lieux de tournage du *Germinal* de Zola par Pathé ont été identifiés. Ces informations sont proposées sur le site « [wherepathe.blogspot.com](http://wherepathe.blogspot.com) ».

Rolland Lake travaille sur la conceptualisation de la localisation des films, via des études topographiques, liées aussi aux images des films. Il permet ainsi de ré-identifier des films dont on avait perdu toutes traces, via les lieux de tournage retrouvés, des objets apparents dans les images, etc.

### INTERTITRE ET NARRATION

Claire Dupré de la Tour, université d'Utrecht, travaille sur les titres sur pellicules entre 1898 et 1903. Au début, le titre du film n'était pas projeté (absent sur la pellicule). Soit un bateleur l'annonçait oralement, soit il était projeté par une lanterne magique (1897). Il n'est apparu sur pellicule qu'en 1898. De



1897 à 1907, des solutions d'enchaînement entre plaque et film ont été développées (USA, GB, France). Ces solutions dureront jusqu'au milieu des années 1910. Les projectionnistes étaient aussi appelés lanternistes.

Les plus anciens titres sur pellicule datent de 1898 (*Santa Claus*). Cela a plutôt été conçu pour identifier la pellicule (transport, prépa de projection). L'exploitant achetait les copies, et coupait souvent ce titre. Il n'y avait pas d'obligation.

Lorsque le projecteur disposait d'une cuve de refroidissement à eau, on pouvait envisager, en baissant l'intensité du courant dans le brûleur charbon, de projeter en fixe l'image unique de ce titre.

En 1901, on commence à sérialiser. *Un drame au fond de la mer* (Pathé, ou le catalogue de Robert-Paul Parnaland).

L'intertitre apparaît en 1901-1902 (*Scrooge, or Marley's ghost*, un conte de Dickens). On y indique un numéro de scène et un descriptif, en superposition de l'image, jusqu'en 1908. Entre 1900 et 1902, on trouve également *The House that Jack built* (Georges A. Smith).

En France, c'est en mai 1902 que Pathé l'utilise dans une œuvre : *Les Victimes de l'alcoolisme*. En 1902, il en place sur fond rouge (*Ali Baba et les 40 voleurs*), la teinte rouge étant une première version du watermarking !

En 1903, l'intertitre s'industrialise, notamment avec l'amélioration du design, de la typographie, ou l'insertion de logo (Pathé).

### LA SALLE DE CINÉMA EN FRANCE ENTRE 1894 ET 1918

Laurent Mannoni et Jacques Meuzy nous décrivent cette période, principalement dédiée au cinéma forain, aux roulottes, au cinéma itinérant, aux colporteurs, aux fêtes foraines, aux limonaires. Via des cartes postales principalement, on retrouve traces de ces exploitants des premiers âges.

Le cinéma forain commence à disparaître au début des années 1910, notamment avec l'arrêt progressif de la vente des copies, remplacée par la

location sur quatre mois, décidée lors du second congrès du cinéma en 1909.

Pour terminer ces présentations, Laurent Mannoni nous fait rêver avec tous les projets de projection pour l'exposition universelle de 1900 : sur bateau, sur train, sur ballon, automatiques avec des boucleurs, le Cinéorama de Grimoin-Sanson, le Théâtroscopie (fantômes sur miroirs), le Phono-cinéma-théâtre, avec des films couleurs et sonores (son sur cylindres, que nous avons pu écouter !!!). Tout n'a pas fonctionné, mais l'inventivité foisonnait.

Maurice Gianati précise quelques aspects techniques. Par exemple sur le choix d'un format 75 mm par les frères Lumière. Depuis 1894 et le kinétoscope d'Edison, le format est 35 mm 4 perforations, Edison n'ayant pas déposé de brevet pour la projection, Lumière en profite. Alors pourquoi un format 75 mm ? Le commissaire de l'exposition, Alfred Picard, propose aux frères Lumière d'organiser une projection dans la salle des machines, gigantesque hall de 400 m x 125 m. On y prévoit un écran de 24 x 30 m, semi-transparent. Malgré des essais validés par Picard (lanterne 150 A et grossissement 1 x 1 200), le rendu reste assez médiocre. Afin d'augmenter la luminance, les Lumière travaillent sur une image 51 x 45 mm sur une pellicule de 75 mm.

Ce sera finalement une image 57 x 47 mm, ratio 1 : 1,21, en 16 im/s, soit 42 m pour une minute. Après diverses péripéties, l'écran est réduit à 21 x 16 m, et la projection se fera en 35 mm, avec grand succès (1,4 million de spectateurs).

Mais quid du 75 mm ? Deux caméras, quatre projecteurs, une perforatrice, une bobineuse, mais pas de tireuse. Quinze bandes ont été tournées dans Paris, mais trop tard. Précision, le spectacle étant gratuit, Louis Lumière a tout payé de sa poche.

On ne vous le répètera jamais assez : allez aux conférences du Conservatoire des techniques, c'est LE lieu de la compréhension de toutes ces belles techniques. Merci Laurent, Laure et vos équipes.

Alain Besse



# LES FILMS, RIGA, MON PÈRE ET LE MINOX

À l'heure où bon nombre d'appareils photographiques peuvent tenir les promesses d'une caméra à la résolution d'une exploitation cinéma grand écran, un voyage en Lettonie à Riga, m'a fait prendre conscience du MUST qu'avaient représenté pour mon père les appareils Minox. Mon père chérissait cet objet pour de multiples raisons : une miniaturisation exemplaire, une maniabilité parfaite, une robustesse à toute épreuve, l'excellence de l'optique, le toucher et la finition du boîtier fait d'un métal brossé si doux à l'œil sans parler du cuir somptueux des différentes housses protectrices. À cette liste il faut rajouter la fonction même des Minox : se permettre de jouer à l'espion, c'est-à-dire prendre sans être vu en train de prendre, en toute discrétion !

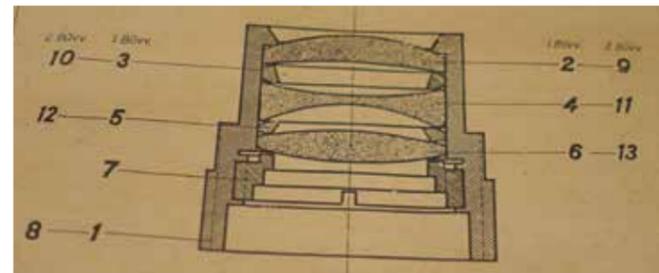
## PLUS DE 60 ANS DE LONGÉVITÉ

Conçu dans une Lettonie indépendante par l'ingénieur Walter Zapp dans les années 1936-38 pour l'entreprise Valsts Elektrotehnisk Fabrika (VEF) et breveté dans le monde entier, le Minox fut un appareil photo destiné au marché du luxe, de sa création jusqu'au tout début des années 2000. Ses qualités font qu'il fut adopté par les services de renseignements des Alliés et de l'Axe pendant la Seconde Guerre mondiale. Durant la période de Guerre froide, différents modèles seront en service dans les deux camps.

## UN BIJOU DE TECHNIQUE MINIATURISÉ FIABLE

L'appareil est muni d'un objectif de 15 mm de focale, ouverture fixe  $f=1/3,5$ . Un filtre gris neutre pallie l'absence de diaphragme pour les prises de vue en forte lumière. Il dispose également d'un filtre vert, ces deux filtres sont mis en place par un bouton coulissant placé au-dessus du viseur. Son optique est exceptionnelle et ne comporte pas de

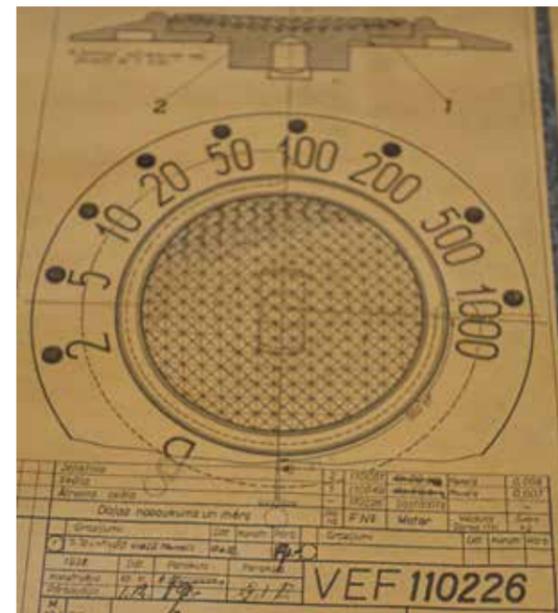
▼ Composition technique de l'objectif Minox.



diaphragme réduisant tout bruit lors du déclic. La vitesse d'obturation est réglable manuellement, puis automatique dans les versions plus récentes. La mise au point s'étale de 20 centimètres à l'infini. La visée est à correction de parallaxe. Le Minox B (1960) possède une cellule « semi-automatique », associée au réglage de la vitesse.

Le film, d'une largeur de 9,2 millimètres, est enfermé dans une cassette pouvant contenir pendant

▼ Dessin technique de la molette de réglage de temps de pose.



▼ Minox B de 1960 avec son étui en cuir et sa chaînette.

© Photo : Dominique Bloch

© Photo : cameraboussat.fr



longtemps 50 vues, puis 36. L'image fait 8 x 11 millimètres. Les marques de pellicules distribuées par Minox étaient : Minopan pour le noir et blanc, Minoxcolor pour la couleur, et Minochrome pour l'inversible couleur ; mais tout film de format 135 peut être utilisé par découpage à l'aide d'un outil dédié. Le musée qui lui est consacré à Riga comporte une grande partie des plans de conception ainsi que les éléments usinés avant assemblage.

## LE CINÉMA S'EST EMPARÉ RAPIDEMENT DU MINOX



Utilisés régulièrement dans les films d'espionnage, la popularisation des Minox doit beaucoup au cinéma et cela même avant de lier James Bond 007 à la marque dans les années 1960.

Ainsi le film *Ascenseur pour l'échafaud* sorti en 1958, de Louis Malle, au scénario co-écrit avec Roger Minier, soumet la dramaturgie aux preuves apportées par les caractéristiques de l'appareil de l'époque : il s'agissait du Minox III S qui fut fabriqué de 1954 à 1969. Il n'était pas doté d'un retardateur. On ne pouvait donc pas en effet se prendre seul(s) en photo.

À Paris, Julien Tavernier, un ancien parachutiste, accomplit un crime parfait : il assassine son patron

avec l'aide de Florence Caral, la femme de ce dernier dont il est l'amant...

Quand deux petits jeunes, Véronique et Louis, piquent la voiture de Julien, la jeune fille découvre un appareil à photo et dit : « C'est le même que ma copine qui vit en Allemagne. » Puis quand elle prend le couple d'Allemands en photo avec Louis, elle précise qu'il ne reste que trois photos à prendre, et elle en prend, à ce moment-là, deux.

Il doit donc rester dans l'appareil une seule pose de disponible ! Quand Louis va chercher les photos chez le photographe, là où sont les policiers aussi, on voit bien ces deux clichés dans le bac.

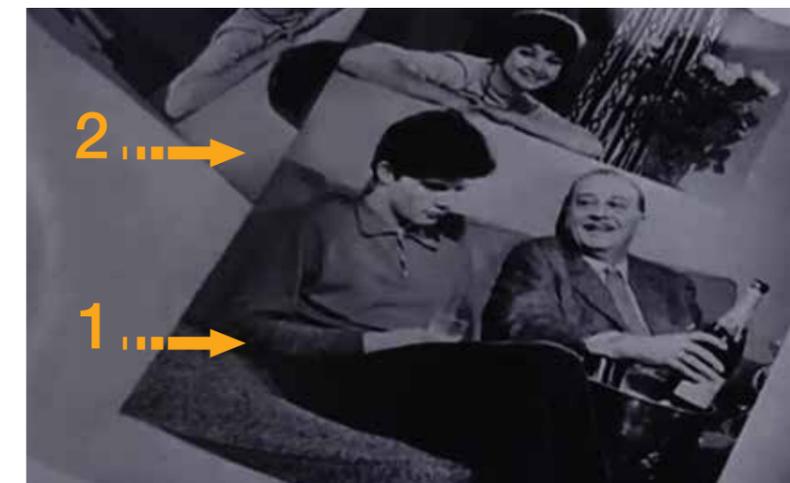
Seulement voilà, il y a les autres photos, prises avant par son propriétaire, Julien.

Et quand Jeanne Moreau, jouant le personnage de Florence, entre dans le labo où l'attend le commissaire, Lino Ventura lui dit :

- Il y a autre chose... Voyez madame, dans un appareil il y a toujours plusieurs clichés...

Et il termine par : « Vous voyez, il ne faut jamais laisser les photos traîner... »

Dominique Bloch



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

## DE LA ROCHELLE À LA VILLETTE, DE FILMS EN FILMS

Nouveau nom, nouvelle identité visuelle, le Festival International du Film de La Rochelle (FIFLR) se nomme à présent :

« Festival La Rochelle Cinéma » (FEMA)

Ainsi en a décidé l'équipe, désormais dirigée par Arnaud Dumatin et Sophie Mirouze, afin de mieux indiquer la singularité cinéphilie de cette manifestation. Le FEMA maintient son originalité profonde, à savoir son refus de compétition, privilégiant la comparaison plutôt que la confrontation. Il s'adresse aux Rochelais comme à tous ceux avides de partager leurs émotions de cinéma. Le pari d'audience a été tenu, car avec 86 492 entrées constatées, ce cru se classe le deuxième en fréquentation. Et pour ce faire, comme à son habitude, le festival a proposé une programmation éclectique, géographiquement et thématiquement diverse, exigeante et équilibrée.

En 2019, on y trouvait : Une rétrospective Arthur Penn, une pour Charles Boyer et celle, déconcertante, de la réalisatrice soviétique Kira Mouratova. Parmi les hommages en leur présence, il était possible de rencontrer : Dario Argento, Caroline Champetier, Jean-François Laguionie, Elia Suleiman et François de Roubaix pour la musique.

On pouvait faire une comparaison des mimiques de Louis De Funès et de Jim Carrey, réviser le cinéma islandais, découvrir quatre films documentaires allemands sur des artistes contemporains : Eva Hesse, Joseph Beuys, Anselm Kiefer et Gerhard Richter, mais également pas moins de 46 films du monde entier, inédits ou en avant-première dans la catégorie Ici et Ailleurs. S'y trouvait aussi *Les Misérables* de Ladj Ly, notre prix CST de l'artiste-technicien 2019. Dans la catégorie D'hier à aujourd'hui, on trouvait vingt films de patrimoine, restaurés ou réédités, dont deux très beaux Kenji Mizoguchi au noir & blanc éclatant.

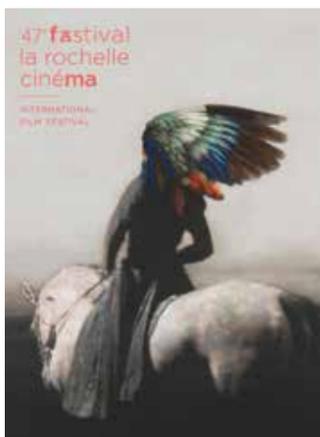
Au final, 200 films ont été projetés en dix jours. Et pour le rédacteur que je suis, ce fut en premier lieu la découverte jouissive d'une réalisatrice autrichienne contemporaine : Jessica Hausner. J'ai pu voir ses cinq longs-métrages dans l'ordre chronologique de leur création et ce fut une

opportunité rarissime et exaltante.

Découvrir une réalisatrice toujours à la recherche d'une relation millimétrique entre la forme et le fond, je sais que cela peut en dérouter, voire lasser certains ! Pourtant, lorsque son dernier film *Little Joe* sortira en novembre, peut-être vous retrouverez-vous, vous aussi, à l'instar du Jury de Cannes, à décerner mentalement à son actrice principale anglo-américaine, Emily Beecham, le prix d'interprétation féminine pour sa performance dans ce film ? Elle y incarne une scientifique obsessionnelle et borderline, un état qui convient selon moi tout autant à Jessica Hausner.

### ► Dans la lignée paternelle

« J'étais encore une petite fille quand mon père, peintre de formation, m'a emmenée pour la première fois au cinéma voir *Dersou Ouzala* d'Akira Kurosawa. L'aspect graphique de ce film m'a fasciné. C'est ce qui m'a donné envie de faire du cinéma », confie Jessica Hausner au journaliste Julien Welter qui signe avec brio la notice la concernant du catalogue de cet hommage à La Rochelle.



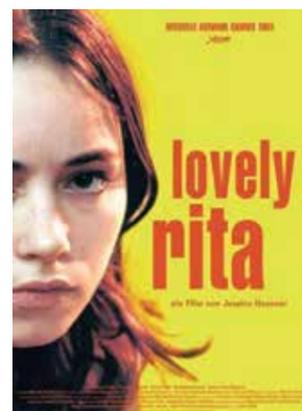
La recherche de cadre et de mouvement aux compositions « scalpélisées », qui caractérise la signature de cinéaste de Jessica Hausner, vient sans doute de cette filiation. Dès son premier film, cette marque de fabrique fait corps avec le questionnement du sujet qu'elle souhaite traiter.

### ► La première œuvre : *Lovely Rita*

« La majorité des gens passent leur temps à faire des choses qui, en fait, ne les intéressent pas. Je me suis toujours demandé si cela ne conduisait pas finalement à la perte d'identité. Un peu comme si des êtres venus d'ailleurs avaient pris possession de l'enveloppe corporelle des humains pour les vider de toute personnalité. » explique Jessica Hausner.

L'adolescente de *Lovely Rita*, son premier film, a abandonné les actes normaux de relation sociale, que ce soit avec ses parents ou avec les élèves de son collège, au profit d'absences répétées et injustifiées, d'une relation anormalement sensuelle avec un gamin de 14 ans, et d'une totale aphasie à l'égard de ses parents.

Pour restituer ce comportement sans presque aucun recours au verbe, les cadres traditionnels sont



chahutés. Les personnages sont coupés par le cadre, comme les mouvements d'appareil. Il s'agit de faire ressentir le cloisonnement dans chaque individu et en même temps la partialité de notre perception individuelle du monde. Il se dégage alors, en permanence, une tension proche du thriller. Le recours à des enchaînements abrupts de plans nous éloigne d'une vision réaliste. Ici, nous sommes véritablement dans un univers imaginaire.

### ► Hôtel

« J'imaginai *Hôtel* comme une suite de moments étranges, où une réceptionniste solitaire, récemment embauchée, se sent épiée et entend des paroles qu'elle ne comprend pas. Je voulais parvenir ainsi à une impression de suspense, mais qui provienne de la stylisation et du montage... » poursuit Jessica Hausner.

En annonçant dès le départ que la nouvelle réceptionniste remplace une autre, disparue sans raison apparente, l'étrangeté qui sourd des couloirs vides et de portes ouvertes ou fermées sans justification s'érige en système et devient lassante.

Ce deuxième film est selon moi son film le plus faible pour des raisons qu'explique le critique Didier Péron : « (...) Le film possède les qualités de ses défauts. L'intrigue ne bouge pas, comme tétanisée d'entrée de jeu, à l'image du visage figé d'Irène. Mais cette immobilité est aussi tout le pari de la cinéaste, de faire tenir en haleine et sur le qui-vive un spectateur qui ne peut espérer être délivré de ses craintes par aucune décharge spectaculaire (...) Efficace. »

### ► Lourdes

Sorti en 2011 en France, avec une Sylvie Testud remarquable, le film *Lourdes* explore les lieux du pèlerinage, mais c'est à nouveau pour les styliser afin de mieux cerner le propos.

Une attention significative est portée aux costumes et aux rituels des accompagnants de l'Ordre de Malte qui cadennassent le questionnement. Qu'est-ce que la foi, la croyance ? Y a-t-il une raison au miracle ? Y a-t-il de la logique, une logique ? Pourquoi un miraculé plutôt qu'un autre ?...

Le très beau documentaire *Lourdes* de Thierry Demaizière et Alban Teurlai, sorti en juin dernier, fait largement écho au très beau film de Jessica Hausner. Par une épure, elle fait de ses personnages des archétypes de la condition humaine là où le documentaire structure, sans excès, un questionnement émotif identique.

### ► *Amour Fou* (2014)

Avec ce film en costumes portant avec dérision un regard ironique sur l'amour romantique, la réalisatrice est confrontée à sa propre exigence scénaristique, puisqu'il est question du double suicide du poète Heinrich von Kleist et d'Henriette Vogel. En parlant des acteurs, elle a le courage de noter : « j'ai apprécié ceux qui se rebellaient contre le corset que je leur imposais, car sinon le résultat final aurait vraiment été trop sec. »

Damien Bonelli de Critikat résume à juste titre l'impression rohmerienne du : « En dépit de ses qualités plastiques évidentes, *Amour fou* diffuse un malaise qui tient moins à sa thématique morbide qu'à la manière dont il construit son regard et, partant, le nôtre. »

En écho, Céleste Lafarge complète : « Les fresques de Jessica Hausner sont piquées de scènes drôlatiques qui relèvent l'ensemble d'une absurdité prenante et d'une douce noirceur. » Décidément, Jessica Hausner a du tempérament !

### ► *Little Joe*

« Le plus grand défi durant l'écriture du scénario était de créer des moments qui demeurent ambigus, de proposer plusieurs interprétations de ce qui se déroule dans le film », dira Jessica Hausner.

Le cadre, ultra-élaboré comme toujours, tente de remettre en question la réalité et ce que le spectateur voit ou ne voit pas.

« Avec ma coscénariste, Géraldine Bajard, nous avons travaillé à une dramaturgie similaire auparavant, pour le film *Lourdes* », précise Jessica Hausner. L'idée est aussi de questionner le bonheur dans nos sociétés occidentales. Le film décrit une plante qui, plutôt que de rendre vraiment heureux, libère des pollens bloquant les pensées de ses propriétaires sur elle, oubliant, de ce fait, qu'ils sont peut-être eux-mêmes malheureux.

Les thématiques faustiennes sont dans ce film largement remises dans l'air du temps des OGM ! À vous de juger... et surtout de le ressentir.

### ► « Demain » à La Villette

Ceux qui sont restés à Paris cet été ont pu fréquenter le cinéma en plein air de La Villette. Sur l'herbe fraîche de la pelouse de La Villette ou allongés sur un transat, certains ont pu découvrir ou revoir une belle sélection de films autour du thème « Demain ». *Transperceneige* de Bong Joon-hoo faisait partie des films projetés, dans une exploitation supervisée via la CST. Le réalisateur coréen a également réalisé *Parasite*, Palme d'Or 2019.

Dominique Bloch



## PIERRE LHOMME, PRIX DE LA CST 1990 POUR CYRANO DE BERGERAC

Le soleil s'est couché sur un demi-siècle de cinéma français avec la mort du chef-opérateur Pierre Lhomme. Fasciné par les acteurs et travaillant avec des cinéastes aussi différents qu'Alain Cavalier et Philippe de Broca, Jean-Paul Rappeneau et Chris Marker, Jean-Pierre Melville et Jean Eustache ou encore Robert Bresson et James Ivory, Lhomme eut une carrière des plus surprenantes. Il y eut pourtant une constance dans son travail qu'il résumait ainsi dans un entretien à la Cinémathèque française : « Si on a une vraie passion pour la lumière et le cinéma, on a à l'intérieur de soi des rêves visuels. Et ces images, ces lumières, on les transmet de film en film, même si, apparemment, le style cinématographique n'est pas le même. »



À l'École nationale supérieure Louis-Lumière, il eut comme camarade Philippe de Broca et toute une compagnie de « fous de cinéma » comme il aimait à dire. Il y rencontre Henri Alekan et Ghislain Cloquet, son véritable « grand frère » de cinéma, ami grâce à qui il gravit les échelons. Parce que le cinéma ne fait pas exception, expliquait-il en conférence à la Bibliothèque Nationale de France : « Il y a des échelons professionnels chez nous aussi. »

Ses premières armes, il les fit au Service Cinématographique des Armées (SCA, désormais ECPAD) en rencontrant Alain Cavalier sur une commande vantant le canon Bofors 40 mm. Ensemble, ils feront *Le Combat dans l'île* qui révéla au public français une Romy Schneider au caractère sombre et à la

silhouette fine, bien éloignée de l'Impératrice Sissi. Ce sont 250 gros plans de Romy « tournés, nous dit Alain Cavalier, comme 250 poses d'un modèle devant un sculpteur qui, à chaque fois, fait avancer l'exploration d'un visage, le dévoile. » Pierre Lhomme fera ensuite la rencontre de Chris Marker et improvisera, caméra 16 mm à l'épaule, *Le Joli Mai*, portrait de Paris en mai 1962, après les accords d'Évian et portrait des Parisiens que l'ingénieur du son Bonfanti perchait par dessous pour éviter de les intimider.

Dès ses deux premiers films – le vrai premier est un peu honteux admettait-il, avec ironie – Pierre Lhomme révèle déjà ses « rêves visuels » qu'il transmettra de film en film : le visage des acteurs et les lumières de la ville. Puis viendra le visage de Deneuve dans *La Chamade* (Cavalier, 1965) ou les quais de la Seine dans *Les Quatre Nuits d'un rêveur* (Bresson, 1971), le trio amoureux dans *La Maman et la putain* (Eustache, 1973) et la France sous l'Occupation dans *L'Armée des ombres* (Melville, 1969).

Plusieurs fois nommé aux Césars (*Le Sauvage*, *La Chair de l'orchidée*, etc.), c'est avec *Camille Claudel* de Bruno Nuytten qu'il obtient sa première récompense. Puis viendra *Cyrano de Bergerac*, apogée de son travail où il réussit la prouesse technique de filmer la mort de Cyrano entre chien et loup – il obtiendra cinq prix pour ce film, dont un César et le Grand Prix technique de la CST au 43<sup>e</sup> Festival de Cannes. Alors que la production envisageait un tournage de nuit, Lhomme propose à Rappeneau une folie : coller à l'écriture de la pièce de Rostand en tournant la mort de Cyrano en une scène unique qui commence en fin d'après-midi et qui, cinquante plans plus tard, se termine au lever de la lune. Déjà dans *Le Navire Night* de Duras, il s'était essayé à des plans de sous-bois dans des lumières entre chien et loup, mais jamais il n'avait pu faire jouer les changements de contraste et de couleurs sur une séquence entière. « La technique n'est qu'un bon matelas, avec un oreiller, déclart-il au Ciné-Club Louis-Lumière, mais la satisfaction, elle, est liée à un scénario que vous êtes heureux de faire et à des acteurs qui vous ont comblé. » Le soleil s'est couché le 4 juillet dernier et, comme dans *Cyrano de Bergerac*, un grand homme s'est éteint après une vie de panache.

Mathieu Guetta



WWW.PARISIMAGES.FR

PARIS  
IMAGES  
LOCATION EXPO  
LE SALON DES TOURNAGES

16 & 17 janvier

PARIS  
IMAGES  
Events

16 & 17 janvier

PARIS  
IMAGES  
CONFÉRENCES

16 & 17 janvier

PARIS  
IMAGES  
CINEMA  
L'INDUSTRIE DU RÊVE

24 janvier

PARIS  
IMAGES  
DIGITAL SUMMIT

29 jan – 01 fev

# PARIS IMAGES TRADESHOW

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

16 JANVIER 2020 - 1 FEVRIER 2020



Ficam



film  
FRANCE

# CST

## Les Rencontres de la CST

3 OCTOBRE 2019

Cinéma Gaumont Les Fauvettes

Technique et Réalisation :  
*Parle avec elle ?*

**10h**

La préparation  
*La Porte du paradis*

**14h**

Le tournage  
*Mission impossible*

**16h**

La postproduction  
*Mon nom est  
Personne*