

CST

COMMISSION SUPÉRIEURE TECHNIQUE DE L'IMAGE ET DU SON

La Lettre



- ▶ **LA CST À CANNES : INNOVATION ET ENGAGEMENT !**
- ▶ **DOSSIER FILM : *LES PASSAGERS DE LA NUIT***
- ▶ **LE PREMIER CINÉMA HQE DE FRANCE**
- ▶ **CASTOR, LES LIMITES DE LA MACHINERIE**



CST

La Lettre N°181

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 25 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.

SOMMAIRE

	ASSOCIATIF	4
La CST au Festival de Cannes – Actualité des partenaires – Actualité des départements de la CST – L'œil des expert : membres du jury du Prix de l'Artiste-Technicien – Faire bouger les lignes : FALC Les nouveaux membres associés de la CST		
	TECHNIQUE	22
<i>Les Passagers de la nuit</i> – L'armée au cinéma Un costume peut en cacher un autre Le son 3D comme si vous y étiez ! : Audio-XD La construction et l'exploitation durable : ID-Ciné Le xénon fait preuve de résilience : Ushio L'Abominable, laboratoire photochimique collectif		
	HISTOIRE ET ÉVÉNEMENTS	52
Chercher/créer : la « photo-stéréo-synthèse » Bernard Pauchon, lorsque le cinéma s'élance vers les étoiles – Pour l'amour du cinéma : Richmond		
	PORTRAITS	58
Repousser les limites de la machinerie : Olivier Georges, dit Castor		
	ET AUSSI	64
L'œil était dans la salle et regardait l'écran Grand Prix Technique 1977 pour <i>Car Wash</i>		

NOS PARTENAIRES



QALIF SOLUTIONS



CST : 9 rue Baudoin 75013 Paris • Tél. : 01 53 04 44 00 • Email : redaction@cst.fr • Internet : www.cst.fr

Directeur de la publication : Baptiste Heynemann • Rédacteur en chef : Ilan Ferry.

Remerciements aux contributeurs : Pierre-Olivier Bancal, Dominique Bloch, Louise Blond, Paul Bresson, Philippe Binant, Mathieu Guetta, Manon Guillon, Réjane Hamus-Vallée, Baptiste Heynemann, Clémence Lavigne, Sébastien Lefebvre, Françoise Kirkpatrick, Peter Kirkpatrick.

Couverture : © Paramount Pictures Corporation. Graphisme © Hartland Villa.

Maquette : fabiennebis.wix.com/graphisme • Relecture : Christian Bisanti • Impression : numeric@corlet.fr
Dépôt légal mai 2022



NOUS Y VOILÀ !

Enfin. Nous sommes bien quelque part.

Entre le début de la fin d'une épidémie (quel optimisme !) et le début de la 6^e vague (quel pessimisme !) ?

Ou bien encore aux tout premiers débuts d'une troisième guerre mondiale dont la température pourrait être plus élevée que la précédente. Peut-être gardera-t-elle cette tiédeur qui nous pousse à oublier que l'Histoire ne saurait être autrement que tragique. Et pourtant, depuis son invention, le cinéma n'a pas attendu de savoir prononcer des mots pour inventer le langage nécessaire à cette prise de conscience. Une poussette sur les escaliers d'Odessa comme un message prémonitoire. Nous savions mais nous préférons oublier...

Le Festival de Cannes remonte à la volonté de quelques hommes – (pas très nombreux) – de s'opposer aux régimes « illibéraux » de leur temps. (Aujourd'hui il est de bon ton de les appeler ainsi, sans doute pour éviter d'éventuelles procédures).

Depuis 75 éditions, grâce à Gilles Jacob et à Thierry Frémaux, le Festival a su maintenir cette tradition. Je n'en doute pas, c'est bien son premier devoir. Un devoir sacré au risque de paraître pompeux.

Et chaque année, ce devoir est bien rempli. Dieu – ou qui vous souhaitez mettre à sa place – nous est témoin : l'avalanche annuelle et systématique de reproches et de moqueries stériles quant à la noirceur de la sélection cannoise n'a jamais cessé !

Donc, nous y voilà ! La fin de l'Histoire n'a pas eu lieu et le cinéma est plus que jamais au cœur de nos existences. Preuve en est le combat que se livre les « nouveaux entrants numériques » quant à son contrôle et à son devenir.

Les années futures ne ressembleront pas à « un long fleuve tranquille ». Pour beaucoup d'entre nous, elles seront probablement d'une dureté inconnue depuis le début de ce siècle. L'acte associatif, la volonté de rester ensemble, de rester solidaire, de partager et de répandre les savoir-faire et les savoir-être, voilà bien la mission et le devoir de la CST.

Pour cela, je vous proposerai – en toute modestie – de me reconduire à la présidence de notre association à travers ma liste électorale, élargie à deux nouveaux membres du conseil d'administration lors de notre prochaine assemblée générale.

En attendant, nous y voilà donc. À Cannes !

Je vous souhaite à Tous un excellent 75^e Festival.



© Photo : DR

Angelo COSIMANO, Président

LA CST AU FESTIVAL DE CANNES

UN PARTENARIAT HISTORIQUE ET UN PAVILLON ANIMÉ

La CST assure depuis 1985 la direction technique des projections du Festival de Cannes. Sous la direction de son président, la CST met au service du Festival une équipe de permanents, chargés de préparer l'architecture technique et numérique des salles. Elle encadre les projections de toutes les sélections du Festival, les projections du Marché du Film (Palais des Festivals et Gray d'Albion) et celles de la Semaine de la Critique (Miramar). Elle assure également la validation du réglage et le suivi technique des projections du Marché du Film en ville.

La CST coordonne l'ensemble des projectionnistes ainsi que les équipes et prestataires techniques du Festival de Cannes. Elle organise et supervise, pour la Sélection Officielle, des répétitions nocturnes avec les réalisateurs et leurs équipes. Elle assure, en outre, une présence de contrôle lors de toutes les projections.

La CST met à disposition du festival son savoir-faire et ses outils. Ses mires, ses logiciels d'expertise et de contrôle seront utilisés tout au long de la manifestation pour offrir au public une projection qui reflète la volonté artistique du réalisateur ou de la réalisatrice.

La CST au Festival de Cannes c'est aussi un pavillon incontournable rythmé par de nombreux événements, situé au Village international Piantiero – Pavillon 213. Chaque jour, retrouvez Le Club des Partenaires qui met à l'honneur les industries techniques membres de la CST. Les partenaires viennent présenter leurs sociétés et leurs innovations dans un cadre convivial.

Une nouveauté cette année, les CanneS Techniques ! Assistez depuis le pavillon ou en direct sur nos réseaux sociaux à des masterclass de professionnels qui, durant une heure, vous partageront leurs métiers de techniciens et/ou des nouvelles technologies de leurs entreprises. En direct de 16 h à 17 h, ne manquez pas le rendez-vous Tech du Festival de Cannes.

Comme chaque année, les équipes techniques des films sont les bienvenues sur notre pavillon pour échanger, discuter ou simplement se détendre. Avec son bar permanent et ses espaces terrasse ou salon, au fil des années, notre pavillon est devenu LE lieu de Cannes alliant la qualité des présentations à une ambiance festive et conviviale.

Sébastien Lefebvre

CANNES PRATIQUE

La 75^e édition du Festival de Cannes se déroulera du 17 au 28 mai prochain. Voici quelques informations pratiques afin de faciliter votre séjour !

■ Les accréditations

Les festivaliers, accrédités par l'intermédiaire de la CST, doivent, à leur arrivée, retirer leur badge à la Gare Maritime ou aux bornes automatiques à la Piantiero. Dans la zone « accréditation », des hôtes et des hôtesse sont à votre disposition pour vous orienter. Sur présentation de votre confirmation d'accréditation et d'une pièce d'identité, vous recevrez votre badge.

■ Bureau des accréditations

Gare Maritime (située à droite du Casino Croisette, Palais des Festivals).

Horaires : du 16 au 17 mai 2022 de 8 h à 20 h, puis du 18 au 27 mai 2022, de 9 h à 18 h.

À partir de début mai, rendez-vous dans l'espace « Mon Cannes » du site « Mon Compte » pour accéder rapidement aux services liés à votre badge : billetterie, accès aux séances, programmes, plans et publications.

■ Le pavillon de la CST

Cette année, le stand de la CST est situé au Village Piantiero, pavillon 213 (plan ci-contre).

Nous vous y accueillerons tous les jours de 10 h à 18 h.

Vos contacts sur le stand :

Ilan Ferry. Tél. : 06 61 92 64 63.

Sébastien Lefebvre. Tél. : 07 48 12 97 82.

■ Les événements de la CST

Club des Partenaires

La CST, avec ses partenaires, organise « Le Club des Partenaires ». Beaucoup de nos partenaires historiques seront présents sur notre pavillon à Cannes. Ces rendez-vous sont accessibles sur invitation ou sur présentation de votre carte de membre.



FESTIVAL DE CANNES
PARTENAIRE TECHNIQUE

Cannes Techniques

Nouveau rendez-vous quotidien sur le pavillon de 16 h à 17 h, assistez à des masterclass de 60 minutes de professionnels qui partageront leur expérience au sujet de leur métier et des technologies qu'ils emploient dans leur entreprise.

Ne manquez pas le rendez-vous Tech du Festival de Cannes sur place et en direct sur CUULT' et sur les réseaux sociaux de la CST.

Notre bar sera à votre disposition de 10 h à 18 h. Vous y trouverez boissons fraîches et chaudes. L'accès est exclusivement réservé à nos membres à jour de leurs cotisations et à nos partenaires.

■ Les places pour les films en compétition officielle

Les films en compétition officielle sont projetés au Grand Théâtre Lumière. Ces projections sont accessibles sur invitation et sur présentation de votre badge.

La procédure de réservation des invitations reste inchangée : la réservation de ces invitations se fait auprès d'Ilan Ferry, sur notre stand de 10 h à 12 h et de 15 h à 17 h.

Nous vous rappelons que nous attribuons les places disponibles en priorité à nos adhérents accrédités par la CST.

■ Ce qui est interdit...

L'accès aux Marches, aux salles du Festival et du Marché est rigoureusement interdit aux porteurs de caméscopes, webcams ou autres appareils d'enregistrement audiovisuels.

Les photos et « selfies » sont interdits sur les Marches et en salles.

Il est également interdit de photographier, filmer, enregistrer ou retransmettre les projections, quel que soit le moyen utilisé. Tout contrevenant s'expose à des poursuites.

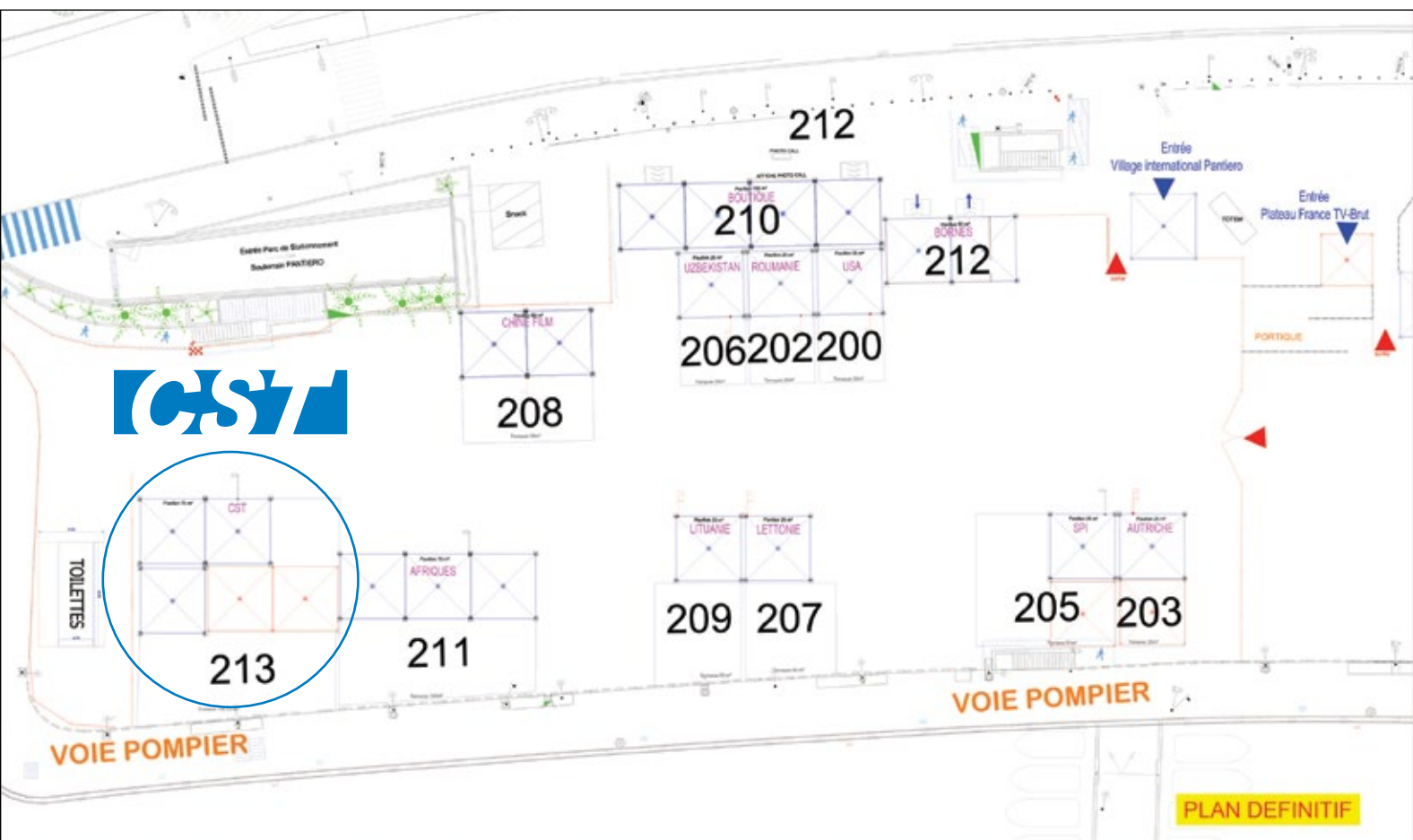
■ Pour plus de renseignements

Des points d'information, signalés par un « I », sont situés à différents endroits de la zone Festival.

Nous vous souhaitons un excellent Festival parmi nous !

Vous pouvez également télécharger l'application officielle du festival de Cannes disponible sur iPhone, iPad et Android.

ASSOCIATIF



CANNES 2022 : L'ACTUALITÉ DES PARTENAIRES

Cette année encore, la CST peut compter sur le soutien de ses nombreux partenaires.

HARKNESS : PRÉPARER LE RETOUR DE LA 3D

La reprise de l'industrie du cinéma a jusqu'à présent été un peu imprévisible. Un solide dernier trimestre de 2021 a fourni à l'industrie un regain de confiance bien nécessaire à mesure que le public revenait et bien que les premiers mois de 2022 se soient avérés un peu décevants du point de vue du contenu, il y a un enthousiasme considérable quant au potentiel que le reste de 2022 et 2023 apportera en raison d'une telle liste de films 2D et 3D culminant avec le tant attendu Avatar 2 de James Cameron cette année.

Avatar 2 offre à l'industrie la possibilité de renouveler l'intérêt du public pour la 3D et les progrès technologiques permettent de réinitialiser les croyances anciennes sur la 3D.

Les stigmates selon lesquels les films 3D sont sombres et présentés sur des écrans avec de grands points chauds ne sont plus valables car les solutions technologiques les ont corrigés. Au cours des dix dernières années, les fabricants d'équipements ont fait des progrès technologiques spectaculaires pour permettre de meilleurs résultats non seulement pour la 2D mais aussi pour la 3D. Depuis le précédent boom de la 3D, l'industrie a adopté la projection laser permettant des images plus lumineuses à l'écran, est passée à des systèmes 3D plus efficaces et, dans certains territoires, a adopté des écrans 3D à gain plus faible offrant une luminosité plus uniforme sur l'ensemble de l'écran.

« Alors que chez Harkness, nous anticipions à la fois les avancées technologiques en matière d'imagerie et le prochain boom de la 3D, nous nous sommes mis à créer un écran pour répondre à ces possibilités futures et, ce faisant, nous avons développé la technologie Clarus », explique Éric Martin, directeur général de Harkness Screens. « Bien qu'il ait été conçu pour un besoin ponctuel, Clarus est devenu,

au cours des huit dernières années, l'écran incontournable de nombreux exposants à travers l'Europe, leur offrant la flexibilité de maintenir un grand parc d'écrans prêts pour la 3D sans compromettre la qualité de présentation des films 2D. Et Clarus depuis sa création en 2014 a continué d'être l'écran de choix pour les grandes conventions telles que Cinémacon, CineEurope et CineAsia ainsi que pour de nombreuses premières de films de haut niveau en raison de ses caractéristiques de performance uniques », ajoute Éric Martin.

Plutôt qu'une itération de Spectral (l'écran 3D de première génération de Harkness qui a ouvert la voie à l'échelle mondiale lors de la première vague 3D numérique), Clarus a été développé sur une nouvelle plateforme qui associe deux technologies uniques créant la finition de surface lisse qui fait la renommée de Clarus, pour des angles de vision ultra-larges grâce à une réflexion totale de la lumière considérablement améliorée. Ces deux caractéristiques uniques associées ont créé une expérience de visionnement considérablement améliorée pour chaque siège du cinéma, résolvant de nombreux problèmes dont les cinéphiles se plaignaient souvent avec la 3D. Et dans le Clarus XC 170, la variante à faible gain de Harkness, l'écran a aidé à résoudre l'anomalie d'image potentiellement perturbatrice du chatoiement, un motif d'interférence particulièrement visible dans les projecteurs laser RVB sur des écrans à gain plus élevé. Testé par les principaux fabricants de projecteurs, dont Barco et Christie, l'écran a été identifié comme étant capable de réduire considérablement le chatoiement visible.

« Alors que nos clients continuent de déployer des projecteurs laser pour remplacer leurs anciens projecteurs à lampe au xénon, nous constatons un grand intérêt pour le Clarus XC 170, en particulier avec Avatar 2 à l'horizon. Avant cette période passionnante, les exposants veulent s'assurer qu'ils fournissent les images les plus lumineuses possibles avec la meilleure uniformité d'écran. La combinaison des projecteurs RVB et de la technologie Clarus leur permet de transformer l'expérience visuelle des cinéphiles », explique Éric Martin.

Bien sûr, le déploiement de nouveaux équipements de projection et d'écrans nécessite un recalibrage de l'auditorium et Harkness a continué à travailler avec Qalif Solutions pour fournir des outils de mesure et de surveillance pour prendre en charge toutes les technologies de projection. En plus de



harkness[®]
90 YEARS OF INNOVATION

fournir à nouveau des outils de surveillance au festival de Cannes, Harkness a dévoilé à Cinémacon le Qalif Spectro de troisième génération, un spectromètre sophistiqué recommandé par les fabricants de projecteurs pour la mise en place de projecteurs laser. « Les opportunités offertes à l'industrie par la liste de films à venir sont énormes. Nous avons le potentiel de ramener rapidement les revenus du box-office à leurs niveaux d'avant la pandémie et de renouer avec le public. Pour ce faire, nous devons nous assurer que les cinéophiles ont la meilleure expérience possible et, dans le cas de la 3D, leur rappeler à quel point c'est excitant. Nous sommes prêts à aider nos clients du monde entier à offrir ces expériences formidables », conclut Éric Martin.

ZEISS : UNE QUESTION D'OPTIQUES



Fondé en 1846 à Iéna et siégeant à Oberkochen, en Allemagne, Zeiss est un acteur historique de l'image au cinéma. Depuis la création des premiers traitements optiques dans les années 1930 et celle du traitement T* Blue de ses Supreme Prime Radiance, en passant entre autres par les Superspeed T1.3, les Master Prime ou les Supreme Prime, les optiques de la marque accompagnent les créateurs d'image pour le grand écran depuis près d'un siècle.

Christophe Casenave et Jacques Bouley seront heureux de vous présenter le dernier-né de la série Supreme Prime couvrant le large format comme le Super 35, le grand-angle 15 mm T1.8, qui vient compléter depuis avril 2022 une famille comptant désormais 14 focales. Lancés en 2018, ces objectifs (ouvrant entre T1.5 et T2.2) ont depuis trouvé leur place sur les plateaux de cinéma et de fiction du monde entier.

Toujours adaptés aux formats larges, Les Supreme Prime Radiance proposent leur flare caractéristique aux cinéastes depuis fin 2019, sur une gamme de 11 focales allant du 18 mm T1.5 au 135 mm T1.5. Vous pourrez le constater de visu le 22 mai, en braquant la caméra sur le soleil cannois !

Toujours adaptés aux formats larges, Les Supreme Prime Radiance proposent leur flare caractéristique aux cinéastes depuis fin 2019, sur une gamme de 11 focales allant du 18 mm T1.5 au 135 mm T1.5. Vous pourrez le constater de visu le 22 mai, en braquant la caméra sur le soleil cannois !

USHIO : LE COCKTAIL QU'IL VOUS FAUT !

Membres du « Club des Partenaires – Cannes 2022 » de la CST, nous avons le plaisir de vous convier à notre cocktail privé sur l'espace de la CST du Pantiero, le mardi 24 mai à partir de 12 h. Une belle occasion pour se retrouver,



vous présenter notre nouvelle équipe dirigeante et discuter en toute convivialité avec l'équipe d'Ushio Cinéma sur les challenges technologiques d'aujourd'hui. Nous vous présenterons également les dernières nouveautés de la gamme Luminity, et pourrons même évoquer ceux de demain...

Ushio est un fabricant japonais de sources lumineuses utilisées dans de nombreux pans de notre vie ; voitures, composants électroniques, écrans LCD, bouteilles plastiques, dispositifs médicaux ou encore photocopieurs pour n'en citer que quelques-uns, mais le cinéma garde une place particulière dans le cœur de ses 5 500 employés.

Cela fait en effet plus de 50 ans qu'Ushio a fabriqué sa première lampe xénon produisant des images lumineuses et vives pour enrichir encore l'expérience cinématographique. Nous sommes donc là depuis le commencement et nous avons progressé jusqu'à devenir un leader mondial, le seul fabricant à disposer de deux usines dans le monde.

Les lampes Xénon Ushio sont également les seules à être approuvées et utilisées par l'ensemble des quatre fabricants de projecteurs de cinéma. Nous croyons fermement que nos lampes xénon constituent toujours la meilleure solution pour de très nombreuses salles de cinéma ce qui ne nous empêche pas de produire également des diodes Laser et des lampes mercure haute pression afin de satisfaire les besoins du reste des écrans avec une lumière également « made by Ushio ».

Nous poursuivons le développement de nouveaux modèles de lampe xénon afin de satisfaire vos besoins accrus en luminosité et en durabilité. Chez Ushio, nous sommes véritablement passionnés par le cinéma mais nous sommes également passionnés par la France ! Ça n'est pas une coïncidence si Ushio France a été la première filiale créée par Ushio Europe et si les cinémas français furent les premiers d'Europe à utiliser nos lampes.

CINÉ DIGITAL SERVICE : UN PARTENARIAT QUI DURE !

Le leader de l'installation et de la maintenance d'équipements et de logiciels dédiés à la projection, la sonorisation, l'affichage dynamique et la billetterie des salles de cinémas, Ciné Digital Service est heureux d'annoncer sa nouvelle identité sur le stand de la CST le samedi 21 mai à midi. L'ensemble du comité de direction du groupe, nouvellement constitué, sera présent pour l'occasion afin d'échanger avec clients, fournisseurs et partenaires.

Par ailleurs, Ciné Digital Service reconduit son partenariat technique avec la Quinzaine des Réalisateurs.

teurs. Les projections seront de nouveau assurées par un projecteur Christie CP2230 installé et réglé par les équipes techniques de Ciné Digital Service. Les équipes commerciales des agences de Nantes, Bordeaux, Paris, Lyon et Marseille seront présentes tout au long du festival pour rencontrer les exploitants.



CINEMECCANICA : UNE NOUVELLE JEUNESSE !

Cinemeccanica France, Filiale de Cinemeccanica SPA, société centenaire, sera représentée à Cannes par la nouvelle équipe de Direction Générale composée de : Emmanuel Marchand et Jérôme Roche. Sera également présent, Dominique Mannucci, chargé d'affaire France et international.

À l'occasion de cette 75^e Édition du Festival de Cannes, Cinemeccanica France présentera les nouvelles solutions Laser Light Upgrade (LLU) à destination des projecteurs numériques série 2. En réponse à la maîtrise des frais d'exploitation et de fonctionnement des équipements de projection, les nouveaux kits laser Phosphore RGB+ combinent la technologie RGB et Phosphore. La consommation électrique est ainsi divisée au minimum par deux par rapport à un équipement de type xénon. Ces kits peuvent être installés à l'intérieur d'un projecteur de série 2 par les équipes de Cinemeccanica France directement chez l'exploitant et en quelques heures seulement.

Grace à cette solution innovante, le projecteur dispose d'un espace colorimétrique étendu, de couleurs beaucoup plus vives, d'un contraste amélioré et d'une luminosité incroyable, tout en réduisant considérablement les coûts de fonctionnement.

Le Laser RGB+ est conçu pour s'intégrer dans les blocs Lamphouse existants, éliminant également dans certains cas l'obligation d'extraction d'air. Cette démarche écoresponsable s'inscrit pleinement dans un contexte de changement climatique et de transition énergétique. L'installation d'un kit LLU étant une modernisation de vos équipements

de projection cinématographique, la prise en charge par le fond de soutien est envisageable. A l'heure où les différents constructeurs multiplient les technologies de projection (2KK, xénon, laser phosphore, RB, RGB, RGB+ etc.) Cinemeccanica France est heureuse de mettre en avant sa nouvelle salle de vision et de tests basée au siège à Montreuil.

Cette salle dispose d'un écran exclusif permettant de projeter un tiers de la même image sur une toile de type Silver, un tiers sur une toile à Gain de type 1.4 et un tiers sur du blanc mat. Il est possible d'installer jusqu'à trois projecteurs dans la régie de tests afin de basculer d'une image à l'autre. Grâce à cet outil d'aide à la décision, l'exploitant peut avoir un avant-goût de la qualité de projection finale en fonction du modèle de projecteur et du type d'écran équipant sa salle.

Enfin, les ateliers de Montreuil s'équipent d'une nouvelle chambre dédiée au nettoyage (cleaning) des lights Engine. Avec ce nouvel équipement, il sera dorénavant possible de faire nettoyer le cœur de son projecteur dans un laps de temps très réduit et à moindre coût. Combiné à la mise en place d'un kit laser RGB+, les équipements de projection se refont une nouvelle jeunesse !

LE GROUPE TRANSPA À CANNES : LA CONFIANCE RENOUVELÉE

Le groupe Transpa est heureux de renouveler son partenariat avec la CST et vous donne rendez-vous à Cannes. Très attachés à cette collaboration, c'est notre volonté commune de valorisation du savoir-faire technique et du partage des bonnes pratiques au sein de la profession qui nous réunit depuis de nombreuses années. Nous serons donc présents au Festival de Cannes le lundi 23 mai sur le stand de la CST (Village International Pantiero - Pavillon 213) et aux côtés de l'AFC pour célébrer l'excellence technique autour d'un verre à partir de midi. Cette année, onze films en sélection officielle ont été réalisés avec les moyens techniques du groupe Transpa. Parmi ceux-ci, citons : Frère et sœur d'Arnaud Desplechin, Un petit frère de Léo-nor Seraille, Les Pires de Lise Akoka et Romane Guerret, Mascarade de Nicolas Bedos, Fumer fait tousser de Quentin Dupieux, ou encore Les cinq diables de Léa Mysius. Le groupe Transpa félicite les équipes de tous les films sélectionnés et vous remercie de votre confiance.



ecoprod

**POUR LA TRANSITION ÉCOLOGIQUE DU SECTEUR
AUDIOVISUEL ET CINÉMATOGRAPHIQUE**



Copyright - Eric Bonte

LANCEMENT DU PRIX ECOPROD LE 26 MAI 2022

Le prix Ecoprod sera remis à l'occasion du 75e festival de Cannes pour récompenser une production éco-responsable de la sélection !



*Retrouvez l'équipe Ecoprod sur le stand de la CST,
Village international pantiero - pavillon 213
www.ecoprod.com*

ACTUALITÉ DES DÉPARTEMENTS DE LA CST

Pour ce nouveau trimestre 2022, les départements de la CST n'ont pas fait les choses à moitié et ont continué d'échanger sur de nombreux sujets impactant directement leurs secteurs respectifs.

DÉPARTEMENT PRODUCTION/RÉALISATION

En mars dernier, le département Production/Réalisation, comme en écho à une triste actualité outre-Atlantique (le tir accidentel d'Alec Baldwin ayant coûté la vie à la cheffe opératrice Halyna Hutchins sur le tournage de *Rust*) a tenu à rappeler les règles fondamentales de sécurité qui doivent prévaloir sur un tournage. C'est pourquoi le département a invité Didier Carton, délégué du CCHSCT Cinéma, à revenir sur la réglementation en place. De la notion de risques au travail (tous les risques, sanitaires, physiques et psycho-sociaux) à la présentation du nouveau kit VHSS en passant par l'obligation d'évaluation et de prévention faite à l'employeur et le nouvel outil de déclaration de chantier en ligne, opérationnel depuis l'été 2021, c'est une longue et passionnante présentation que Didier a offerte aux membres présents à la fois en ligne et dans les locaux de la CST. De nombreuses questions ont ensuite été posées à Didier sur des sujets aussi divers que variés, relatifs à la sécurité sur les lieux de tournage et à la prévention du harcèlement et des violences sexuelles. Dans un second temps, Pascal Metge et Clotilde Martin ont annoncé la première réunion du groupe de travail « sensibilisation à l'image et au son » et ont lancé un appel à participation, lequel a été largement suivi puisque le groupe s'est rapidement constitué et a déjà organisé deux réunions. De bon augure pour la prochaine réunion du département qui sera très largement consacrée à l'éco-production.

DÉPARTEMENT IMAGE

La dernière réunion du département Image a démarré par une intervention de Baptiste Heynemann, délégué général de la CST, venu

présenter les formations CST consacrées aux luttes contre les violences et le harcèlement. Un sujet malheureusement toujours d'actualité et qui nécessite une mobilisation de tous les instants. Il reste encore des places pour les prochaines sessions de formation ; toutes les informations sont disponibles sur <https://formation.cst.fr>. Par la suite, le département s'est permis un petit pas de côté vers le spectacle vivant. Ainsi, Yann Blitte et Grégory Merlet d'Art Tech Design – nouveau partenaire de la CST – ainsi que Jacqueline Delaunay de la société Acc&Led sont venus apporter leurs témoignages et présenter leurs matériaux. Des présentations passionnantes permettant un « éclairage » bienvenu. Ce fut ensuite le tour de Sony, par l'entremise de Jean-Yves Martin, spécialiste Broadcast & Cinéma Numérique chez Sony PSE, de venir sur scène pour la présentation de la Sony Venice 2.

DÉPARTEMENT POSTPRODUCTION

La dernière réunion du département Postproduction a d'abord commencé par une présentation du projet TAMIS par Hans-Nikolas Locher (CST) et Xavier Brachet (MediADN). Hans-Nikolas Locher, directeur du développement de la CST, et Xavier Brachet (MediADN), nouvel adhérent de la CST, ont présenté le projet TAMIS, acronyme de Traçabilité dans l'Audiovisuel des Métadonnées de manière Distribuée et Sécurisée. Ce projet est né de plusieurs constats sur l'utilisation des métadonnées dans les projets audiovisuels. Cela se traduit aussi bien par la multiplication des livraisons dématérialisées, l'utilisation « timide » d'immatriculations uniques relatives aux versions et assets en fabrication, une localisation des éléments parfois hasardeuse ou encore la présence ponctuelle de fichiers en doublons. Le projet, débuté en octobre 2021, va passer par plusieurs phases de développement qui s'étaleront sur une période d'un an. A commencer par la modélisation des processus décisionnels et techniques, l'étude et la mise en place d'un cahier des charges de faisabilité technique portant sur l'identification des verrous technologiques, la connexion avec

les différents systèmes d'information, la sécurité, la stabilité et basé sur des études de cas réels. La mise en œuvre du projet permettra d'identifier et de mesurer clairement la valeur ajoutée et les bénéfices (notamment environnementaux) pour chacun des acteurs de la chaîne de valeur. Cela doit passer par la mise en place d'un modèle de gouvernance nécessaire à la mise en œuvre et à la maintenance de la solution. Enfin, la deuxième phase du projet sera consacrée à un prototypage Proof of concept sur des cas d'usages. Le projet est porté par la CST, avec ses partenaires, MediADN, Lum, Invent, Startin'Blox, la Ficam, l'ISAN, Titrafilm, la Procirep ainsi que Cap Digital, qui soutiennent ce projet.

DÉPARTEMENT DIFFUSION/DISTRIBUTION/ EXPLOITATION

La dernière réunion du département Diffusion/Distribution/Exploitation a été riche en enseignements, mais également en émotions. La réunion a démarré par une présentation du groupe de travail sur l'économie d'énergie des salles de cinéma par Erwan Escoubet de la Fédération Nationale des Cinémas Français. Ce fut ensuite au tour du système ODIHO d'être présenté aux différents membres du département. Ce système, dédié aux malentendants, permet d'écouter les films en salles via un boîtier dédié. Une idée intéressante, mais qui a suscité de nombreuses questions. L'émotion était ensuite de mise avec l'introduction de Mathieu Guetta qui remplace Pierre-Edouard Baratange au poste de responsable technique CST des salles de cinéma. Pierre Edouard nous quitte après plus de vingt ans de bons et loyaux services comme permanent de la CST. Exploitant pendant plus de quinze ans, puis directeur technique du Grand Action de 2007 à 2017 et du Majestic Bastille de 2017 à 2022, Mathieu Guetta rejoint les rangs de la CST non plus en tant que membre mais en qualité de permanent. Attaché à une projection exigeante et de qualité, veillant au respect des œuvres cinématographiques, il souhaite concentrer son travail sur la formation des équipes des cinémas, la remise des labels aux salles (Excellence et Immersion) et l'accompagnement des exploitants pour continuer à maintenir le plus beau parc de salles au monde. La réunion s'est conclue par une présentation du système Dolby Assist par Dominique Schmit.

DÉPARTEMENT IMMERSION & TEMPS RÉEL

Après une longue présentation des nouveaux membres, le département Immersion & Temps réel est revenu sur les différents groupes de travail qui ont été entamés. Parmi ceux-ci, citons le groupe de travail dédié au glossaire. Ce glossaire, volontairement bilingue, a pour but de faire connaître les technologies inhérentes à l'immersion et au temps réels aux professionnels de l'audiovisuel. Ainsi, le glossaire explicite mieux des termes comme « 3D », « 3D temps réel », « stéréoscopie », « USD », « SDK »... Pour ce glossaire, qui contient près de cent vingt mots et définitions, le groupe s'est inspiré de définitions déjà existantes. Avant d'être mis en ligne, le glossaire sera rendu accessible en interne aux membres de la CST, tous départements confondus, afin que ces derniers puissent le cas échéant apporter leur pierre à l'édifice. En l'état, le glossaire nécessiterait d'être affiné grâce à l'apport de membres aux connaissances plus pointues. Le groupe Recommandation au sujet des expériences VR, porté par Marc Lopato, co-fondateur de Diversion Cinéma, a pour mission d'émettre une recommandation sur les fonctionnalités nécessaires à la bonne exploitation d'une expérience de réalité virtuelle afin de sensibiliser les créateurs de contenus et permettre une meilleure exploitation de ceux-ci pour le public et les opérateurs. L'objectif du groupe de travail dédié aux formats audio et vidéo des films immersifs/360 est de réfléchir à comment optimiser les formats de diffusion audio et vidéo des films immersifs et 360. Cela passe d'abord par un travail de référencement des formats déjà existants et de mise en place, pour les producteurs, d'un certain nombre de recommandations sur les bonnes pratiques, les meilleurs encodages types. Un document qui se voudrait dans la lignée des précédentes recommandations techniques de la CST. A l'heure actuelle, il n'existe pas de normes pour les films immersifs et 360, chaque producteur ou plateforme ayant leurs recommandations propres. Dans un premier temps, la méthodologie est expliquée, notamment le référencement des casques, players, etc. Le groupe est en train de rassembler des fichiers vidéo qui serviront de tests et seront accessibles via un serveur ouvert par la CST. Le groupe fait actuellement des tests d'encodage à partir de ces fichiers. Enfin, la réunion s'est conclue par un dernier tour de table portant sur l'actualité du secteur.

Pour toute question relative aux départements, merci de contacter Ilan Ferry par mail : iferry@cst.fr

Ilan Ferry

L'ŒIL DES EXPERTS

Plus que jamais déterminée à mettre en valeur le travail des techniciens de cinéma, la CST a constitué un jury de choc pour les prix de l'artiste technicien et de la jeune technicienne.

LES MEMBRES DU JURY 2022 DU PRIX DE L'ARTISTE-TECHNICIEN

■ EVGENIA ALEXandrova Cheffe opératrice et réalisatrice



Diplômée de la section Image de l'école nationale de cinéma La Fémis, Evgenia travaille en tant que cheffe-opératrice sur des fictions et des documentaires. Elle signe l'image de *Mi lubita Mon Amour* de

Noémie Merlant, présenté en séance spéciale au Festival de Cannes 2021. Evgenia développe également des projets en réalisation. Son court-métrage *Einstein Telescope* est actuellement diffusé sur France 3.

■ SOPHIE CHIABAUT Ingénieure du son



Ingénieure du son, Sophie Chiabaut a démarré sa carrière en 1976 avec *Le Jouet* de Francis Veber. Pendant plus de quarante ans, elle a travaillé avec des cinéastes de renom tels que André Techiné, Wim Wenders, Jean-

Jacques Beineix, Coline Serreau ou encore Jean-Pierre Jeunet. Elle a également collaboré avec Raymond Depardon comme ingénieure du son sur *Délits flagrants* et *10^e chambre - instants d'audience*.

■ AGNÈS SALSON Programmatrice de cinéma



Diplômée de la section distribution/exploitation de l'école nationale de cinéma La Fémis, Agnès Salson est partie sur les routes de France et d'Europe avec son partenaire Mikael Arnal pour explo-

rer la façon dont les salles de cinéma indépendantes se réinventent. Le projet conduira à la publication de *Cinema Makers - Le nouveau souffle des cinémas indépendants* (2019, Le Blog Documentaire). Elle a co-fondé la salle de cinéma La Forêt Électrique à Toulouse et souhaite faire vivre un cinéma chaleureux, ancré dans la cité, embrassant les nouvelles pratiques et les nouvelles formes d'images animées.

■ BERTRAND SEITZ Chef décorateur



Chef décorateur, Bertrand Seitz a démarré sa carrière en 1994 avec *Le grand blanc* de Lambarenné de Bassek Ba Kobhio. Sa filmographie, éclectique, compte de nombreuses collaborations avec des réalisateurs comme

Florent-Emilio Siri (*Nid de guêpes*), Marc Caro (*La Cité des enfants perdus*, *Dante 01*), Albert Dupontel (*Le Vilain*) ou encore Eric Besnard (*Délicieux*, *L'esprit de famille*). Bertrand a récemment été nommé aux Césars pour *Délicieux*.

■ FRANÇOIS TROUKENS Réalisateur et scénariste



Cinéaste, auteur et scénariste belge, François Troukens est un homme aux multiples talents. En mai 2012, il écrit le roman graphique *Forban* avec le dessinateur suisse Alain Bardet. En août 2016, François Troukens co-réalise son premier long-métrage *Tueurs* avec le chef opérateur Jean-François Hensgens. Il a bénéficié d'un casting cinq étoiles avec les comédiens Olivier Gourmet, Bouli Lanners, Loubna Azabal et Natacha Régnier. Le film est diffusé en avant-première mondiale à la Mostra de Venise en septembre 2017. Il sort en salles le 6 décembre 2017 en France comme en Belgique. En 2019, il réalise le court-métrage *Bang Bang* avec Damso et Joey Starr puis réalise deux ans plus tard des reconstitutions pour M6 et la chaîne américaine Vice. Aujourd'hui, François Troukens écrit le scénario de son second long-métrage et une série.

■ FRÉDÉRIC VOLHUEUR PDG d'Atlas V



Avant de cofonder Atlas V, Fred Volhuer a lancé une société de conseil pour soutenir les pièces créatives en VR/AR avec stratégies de marketing/distribution et travaille dans le domaine des crypto-monnaies. Il est également conseiller stratégique de plusieurs entreprises de technologies innovantes.

► Comment appréhendez-vous votre rôle de juré pour le prix CST de l'artiste technicien ?

SOPHIE CHIABAUT. Je suis très intriguée car je ne sais pas encore comment cela va se passer. Je suis fan de cinéma, je vois beaucoup de films par an. La technique m'intéresse énormément puisque j'ai commencé ma carrière dans l'image avant de basculer vers le son.

BERTRAND SEITZ. C'est une énorme responsabilité. J'ai déjà fait partie de jurys dans le cadre des concours d'admissions à la Fémis. Je trouve l'exer-

cice très intéressant car il permet une remise en perspective de nos métiers, de la manière dont on les perçoit. Ce n'est pas si simple de juger une œuvre ou un travail, cela renvoie à nos propres lacunes et capacités. Je suis très excité à l'idée de participer à ce jury, d'autant que la barre semble assez haute.

AGNÈS SALSON. Je suis très enthousiaste à l'idée de participer à ce jury. J'ai hâte d'échanger avec les autres membres du jury autour de l'aspect technique des films. La question de la fabrique et du processus de création m'intéresse beaucoup. Nous avons beaucoup trop tendance à opposer la technique à la vision artistique de l'auteur alors que les deux sont intimement liés. La dimension collective et artisanale est au cœur du cinéma.

FRED VOLHUEUR. Chez Albyon, nous travaillons quotidiennement avec des créateurs qui sont eux-mêmes des héritiers de la grande tradition du storytelling afin de leur proposer des innovations technologiques qui sont là pour leur permettre de parfaire leurs arts. Nous travaillons ainsi sur des technologies issues du jeu vidéo, qui ne sont pas très répandues dans le secteur. Éditorialement, les challenges sont tout aussi importants, avec à la fois des univers créatifs existants qui sont convertis vers les nouvelles technologies, mais aussi des visions artistiques totalement inédites, sur des sujets qui nous touchent comme le racisme, la protection de l'environnement ou les luttes pour l'égalité. Cette relation aux artistes et à leurs univers est un filtre qui nous permet de voir la création sous un angle à part. En tant que jeune entreprise évoluant dans les nouvelles technologies, c'est à la fois une surprise et un honneur de pouvoir apporter ce regard sur la création par le biais de ce prix.

EVGENIA ALEXANDROVA. C'est un très grand honneur, d'autant plus que je suis une jeune technicienne qui se trouve au commencement de son propre parcours. J'espère rendre hommage à ce magnifique prix, en tout cas je vais tout faire pour. Je ne vois pas plus belle occupation que de regarder les films de grands auteurs, comprendre leurs démarches et échanger avec les autres membres du jury qui m'ont l'air tout aussi passionnés et passionnants.

FRANÇOIS TROUKENS. C'est un grand honneur. C'est un prix très particulier puisque nous récompensons les artistes techniciens qui, pour moi, représentent l'ADN du cinéma. Ils sont souvent peu représentés et mis à l'honneur. Il sera moins question de saluer la portée émotionnelle d'un film que de mettre en valeur les corps de métiers représentés. Cela demande une attention très particulière, différente de celle que j'ai eue sur les autres festivals où j'ai été juré. C'est une grande responsabilité.

► **Qu'est-ce qui sera déterminant dans vos choix en tant que juré pour ce prix ?**

S.C. La capacité qu'aura un film à m'étonner. Vu ma profession, je suis très sensible à la bande-son qui, pour moi, n'est pas de la musique. J'essaierai d'être attentive à tous les aspects esthétiques des films. Je n'aurai pas d'a priori. Les films précédemment primés par la CST étaient tous marquants.

B.S. J'ai envie de travailler à l'instinct. Au fil des années et de la culture cinématographique on peut percevoir des références dans le travail de ses collègues que ce soit à la lumière, aux costumes, etc. J'ai coutume de dire qu'un beau décor n'a jamais fait un bon film. Un bon décor c'est un décor juste, c'est-à-dire qu'il ne se voit pas. C'est l'émotion d'un film qui va me parler d'abord. Vais-je être touché par le propos ? Par la manière dont le film amène ce propos ? C'est la synergie qui fait qu'on va être touché par un film ou pas qui sera déterminante.

A.S. La dimension artistique des films que je vais découvrir, leur savoir-faire, leurs intentions. Je vais garder ma place de spectatrice, c'est-à-dire que pour chaque film je chercherai ce qui me touche particulièrement. La technique permet d'avoir des moments de grâce qui ne sont visibles que par cette addition de savoir-faire que sont la lumière, les costumes, le montage, les effets visuels, etc. J'essaierai, pour chaque film, de comprendre quels aspects techniques ont permis ces moments de grâce.

F.V. La sincérité du projet et de la démarche des artistes qui sont des professionnels auprès desquels nous sommes très engagés. En tant que juré, je chercherai à savoir dans quelle mesure les artistes derrière les films sont parvenus à apporter une émotion de façon originale.

E. A. Le résultat technique et artistique importe autant que l'aspect recherche et collaboration. J'ai envie de comprendre quelle démarche se cache derrière chaque film que je découvrirai, comment le réalisateur et ses chefs de poste ont cherché à raconter l'histoire qu'ils voulaient raconter.



F. T. Dans le cadre de mon travail en tant que réalisateur, je milite toujours pour qu'on accorde autant d'attention et de temps au montage son qu'au montage image. Je serai aussi attentif au son qu'à la lumière en les rapportant à mon propre travail.

► **Quelle est votre actualité ?**

S.C. Je suis à la retraite depuis 2020. J'ai été approchée par Claudine Nougaret qui m'a demandé si cela m'intéressait de faire partie de ce jury. Ce qui me ravit.

B. S. Je prépare le prochain film d'Eric Besnard, une sorte de suite de son précédent film, *Délicieux*, et dont le tournage a été repoussé pour des questions d'emploi du temps. C'est un projet qui me tient d'autant plus à cœur que je travaille depuis un moment maintenant avec Éric et que nos rapports s'affinent au fil de nos collaborations. C'est une personne que j'apprécie et avec qui j'aime beaucoup travailler.

A.S. L'année 2022 est chargée pour moi. Nous sommes avec mon équipe en train de développer un tout nouveau cinéma à Toulouse qui sera vraiment centré sur l'idée de fabrication pour accueillir la création de films de A à Z. Dès la rentrée, nous entamerons une phase de préfiguration avec des travaux légers afin de permettre aux spectateurs et aux créateurs de découvrir le lieu grâce à des événements dédiés. Parallèlement, ce lieu nous sert à la création de films avec un espace d'ateliers, un plateau de tournage, une salle de postproduction. Nous voulons créer un espace de rencontres pour les artisans du cinéma et démocratiser la fabrication de films pour le grand public.

F.V. Nous travaillons actuellement avec les studios Aardman sur une œuvre de réalité virtuelle autour des personnages de Wallace & Gromit. Nous serons totalement immergés dans l'univers de ce film d'animation multi-oscarisé, où chacun pourra vivre une expérience à mi-chemin entre l'interactif et le narratif.

E.A. Je reviens des États-Unis où j'ai tourné un très beau documentaire réalisé par une jeune réalisatrice Sonia Ben Slama. Je prépare actuellement *Sans cœur* de Nara Normande et Tião, un film sur l'adolescence brésilienne dans les années 90.

F. T. Je co-écris un polar avec Clément Godard, un ancien flic. Je prépare un film plus intimiste avec mon co-scénariste Jérôme Enrico sur l'histoire d'une migrante qui arrive en Belgique. Enfin, je développe une série documentaire sur l'enlèvement d'un Premier ministre belge durant les années de plomb. Les deux prochaines années vont être chargées, je suis ravie de faire une pause à Cannes pour aller voir des films (rires). Ça va être un beau challenge !

► Prix de la jeune technicienne de cinéma : une marraine et un jury de choix !

Après Raymond Depardon l'année dernière, c'est au tour de la photographe **CAROLE BELLAÏCHE** de parrainer, sous son regard bienveillant et expert, le prix de la jeune technicienne de cinéma. Elle remettra à la jeune lauréate, lors d'un évènement dédié, une photo issue de sa collection personnelle.



Née à Paris en 1964, c'est à treize ans que Carole Bellaïche commence à photographier des jeunes filles de son âge ; ce sont ses premiers portraits. Sa première série est remarquée par Dominique Issermann en 1978.

Celle-ci l'aiguillonne, lui présente des acteurs pour réaliser leur book. Carole Bellaïche photographie, commence à travailler. Elle a dix-sept ans. Portraitiste passionnée de cinéma, acteurs, actrices ou autres réalisateurs sont ses modèles favoris. Par-delà les commandes, ses projets personnels parlent du voyage, explorent les lieux qui l'inspirent, dirigent des mises en scène d'objets ou de personnages, sondent l'intimité. Largement diffusées dans les magazines, (elle est photographe entre autres aux Cahiers du Cinéma pendant une quinzaine d'années), ses photographies sont aussi régulièrement exposées, au Mois de la Photo à Paris et en galeries.

Les affinités entre photographie et cinéma la lancinent. En 2013, elle réalise son premier court-métrage. Fanny Ardant en figure substantielle. Au sujet de son **actuel** travail photographique au Balajo elle dira « C'est comme si j'entrais dans un plateau de cinéma avec des personnages réels ». Ces deux dernières années, deux livres ont été publiés, ainsi que deux expositions à la galerie Xii. Un sur les 25 ans de photos avec Isabelle Huppert, entre 1994 et 2019, aux Éditions de la Martinière et son livre *25 bd Beaumarchais* sorti aux Éditions Revelatoer, qui rassemble ses treize premières années de photo dans l'appartement de son enfance. Le jury, pour ce prix, est quant à lui composé de **CHLOÉ CAMBOURNAC** et **CLAUDE GARNIER**.

Chef décoratrice de cinéma, de courts-métrages ou de fictions, Chloé s'est formée à l'ENSAD (Arts Déco Paris) en section Scénographie, sous la direction de Guy-Claude François. Investie activement depuis plusieurs années à l'ADC et à l'APC (les Césars), elle œuvre activement en faveur de l'inclusivité, de la diversité et de la créativité de nos cinémas. Membre depuis l'origine du collectif Eco Déco Ciné, Chloé apportera son regard passionné, investi et responsable sur les films de la sélection !

Directrice de la photographie, Claude Garnier a construit sa carrière entre la fiction et le documentaire. Son travail à l'image et son expertise lui ont permis d'être jurée pour de nombreuses compétitions prestigieuses, dont le jury de la Caméra d'Or au Festival de Cannes de 2015.

► Pour la deuxième année consécutive, la CST remet le prix de la jeune artiste technicienne, qu'est-ce que cela vous inspire ?

CHLOÉ CAMBOURNAC. Malgré une présence croissante des femmes à la tête des équipes de collaboration artistique, les écarts de salaires perdurent ; l'accessibilité des femmes aux postes clefs des films reste toujours plus complexe que pour leurs homologues masculins. Choisir aujourd'hui de récompenser une jeune technicienne



n'est pas seulement un geste artistique, c'est aussi un acte de soutien aux jeunes femmes qui, derrière l'objectif, dans des conditions encore trop inégales, œuvrent pour que leur film soit le plus juste possible. En tant

que chef décoratrice et en tant que femme, je souhaite que ce prix les conforte dans leur désir de faire œuvre. Ce prix est une fenêtre qui je l'espère donnera à toutes et à tous l'envie de voir le travail de celles qui feront le cinéma de demain.

CLAUDE GARNIER. Pour moi le prix de la jeune technicienne représente une chance, pour celle qui l'obtiendra, de voir son jeune talent mieux repéré, mis en lumière. C'est un prix qui vient saluer



le début d'une carrière pleine de promesses. En même temps c'est un prix qui souligne la difficulté que beaucoup de jeunes femmes ont à trouver une place, une reconnaissance dans le long-métrage en tant que

chef de poste. Espérons que bientôt ce prix verra le nombre de celles qui peuvent y prétendre exploser. C'est tout ce que je souhaite aux jeunes techniciennes.

Propos recueillis par Ilan Ferry et Baptiste Heynemann

FAIRE BOUGER LES LIGNES

Le collectif Femmes à la Caméra (FALC) est né du désir de donner la parole aux femmes se trouvant derrière la caméra et dont le travail est bien trop mésestimé. Représentante de FALC, Céline Pagny nous en dit plus.

► Comment êtes-vous arrivée à intégrer le collectif Femmes à la Caméra ?

CÉLINE PAGNY. J'ai été appelée au téléphone par les Inrocks au printemps 2018, et ils m'ont demandé si j'avais subi du harcèlement dans ma vie professionnelle. Ce à quoi j'ai répondu que non. Mais trois minutes après avoir raccroché je me suis rendu compte que oui. La question étant un peu directe, je n'ai pas réalisé, simplement parce que je n'en avais pas pris conscience avant, qu'il y avait eu des situations délicates.

Quelques mois plus tard, une collègue, qui m'avait déjà contactée au début de l'été pour monter la future Union des Chefs Opérateurs, m'a parlé d'une soirée organisée par la SRF où quatre professionnelles cheffes de poste étaient interviewées par deux journalistes. Cette soirée a réveillé d'autres prises de conscience. Et le lendemain j'ai été invitée à une soirée de Femmes à la Caméra (qui n'était pas encore le collectif actuel). Des femmes de l'AFC avaient reçu le même appel des Inrocks sur moi concernant le harcèlement sexuel. Elles s'étaient réunies depuis mars afin d'en discuter, de partager leurs questions.

Ces moments d'échanges entre femmes du métier m'ont fait un bien fou parce que j'ai pu identifier un mal-être, une difficulté d'être/d'exister professionnellement et ainsi la relier à quelque chose qui existe. Ce qui a été très fort pour moi, c'est aussi que j'ai réussi à me présenter d'une manière valorisante. Du fait de l'écoute particulière, mon parcours sinueux a été perçu comme une richesse et a suscité de l'intérêt de la part de plusieurs femmes présentes. C'était pour moi une première. C'est ce qui a fait que j'ai continué à aller chaque mois aux réunions des FALC. C'était très stimulant, ça apportait de la confiance, de la reconnaissance. Progressivement est née l'envie de créer des événements. Comme nous n'étions pas suffisamment prêtes pour le Micro-Salon en 2019, nous avons fait une apparition très simple : un diaporama de photos, pour trancher avec la représentation qu'on peut se faire des femmes derrière la caméra, place



femmes à la caméra

habituellement occupée majoritairement par des hommes, les femmes y restant peu visibles. Le diaporama était diffusé sur les écrans de différents loueurs.

► Qu'avez-vous fait par la suite ?

C.P. En septembre 2019 s'est posée la question de la visibilité du collectif, notamment la possibilité de faire une page sur le site de l'AFC, ce qui posait question car une partie d'entre nous ne faisait pas partie de l'AFC. Donc on s'est dit qu'on allait faire un site, mais il fallait pour cela être une entité officielle (entre-temps L'Union des Chefs Opérateurs s'était créée en janvier). Je voyais bien à ce moment-là les premières difficultés que rencontrait cette association ; ça commençait à être un peu lourd au niveau de la gestion socio-politique. C'est alors que j'ai proposé aux membres de FALC qu'on adopte le statut de collectif. C'est comme ça que nous sommes nées de manière presque officielle puisqu'un collectif, c'est plus informel qu'officiel. Entre L'Union des Chefs Opérateurs et le collectif, beaucoup de mon temps de travail était aspiré, alors que j'étais déjà présidente du Studio Belleville qui travaille plutôt en postproduction sonore. Je faisais aussi différentes interventions en faveur de la formation à l'image.

► Vous évoquiez plus tôt un « malaise difficile à identifier », pourriez-vous être plus précise ?

C.P. Ça a commencé à l'école Louis-Lumière. A cette époque, nous étions quatre filles sur un total de seize élèves, dont Pascale Marin et Justine Bourgade, que j'ai retrouvées avec L'Union des Chefs Op et FALC. La quatrième a eu des enfants très tôt et s'est mariée dans la foulée, elle a vite arrêté le cinéma pour être directrice de la culture dans les environs de Dijon. Ses choix de vie doivent avoir eu un impact sur son parcours professionnel. Si le conjoint n'est pas du métier, ça peut être compliqué.

Donc dès Louis-Lumière je ressentais ce malaise parce que je ne souhaitais pas jouer des coudes pour aller vers le matériel, je laissais les autres le prendre et par conséquent j'étais moins entraînée. Sur les courts-métrages, j'étais aussi plus souvent assistante ou électro que cheffe op. Après est venu





le mémoire en fin d'étude que j'ai consacré à la caméra-poing. Mon intérêt se portait sur les mouvements de caméra, c'était l'arrivée des « petites caméras » numériques et j'ai été considérée comme une spécialiste de ce nouveau matériel dont tous voulaient s'emparer. C'est comme ça que je me suis même retrouvée sur un repérage avec Darius Khondji ! Puis sur les téléfilms et courts-métrages il y avait quelques femmes, mais en « remplacement » ; je n'ai pas eu de grandes collaborations sur le long terme entre femmes. On me disait souvent que j'étais trop cool en tournage, où mes aspirations multiples pour d'autres domaines étaient mal perçues. Deux assistants caméras par exemple, m'ont dit que je prenais la place de quelqu'un d'autre, notamment parce que j'aspirais au documentaire. J'ai travaillé sur de nombreux projets, dans des univers très variés : fiction comme assistante, puis documentaire et télé comme cadreuse et cheffe op. Puis, je me suis mariée et j'ai fait des piges, c'était plus court et plus accessible. Plus le temps passait, moins je me sentais légitime. Après je n'arrivais pas trop à trouver du boulot et c'est en arrivant à FALC que j'ai constaté que c'était une impression, un malaise qui se retrouve chez plusieurs femmes. Peut-être que c'est plus une question d'éducation qui font que les hommes ont plus de facilités.

► Quelles pistes explorez-vous avec le collectif pour y mettre fin ou étudier ce malaise commun ?

C.P. Pour y mettre fin, c'est sur le long terme parce qu'à mesure qu'on discute entre nous on prend conscience des choses. Lors de notre première intervention sur le Micro-Salon (en janvier 2020), le but était déjà d'exprimer cette problématique, et là il y a eu des prises de conscience dans la salle. Notamment Gilles Porte, alors président de l'AFC, était venu me voir à la fin pour me parler de sa prise de conscience vis-à-vis de sa fille.

Exprimer les choses entre nous est une étape, puis vers l'extérieur parce que ça permet une prise de conscience générale. Et même quand les hommes travaillent sur la question du féminisme, certains gardent un comportement très machiste. Il me semble important de prendre conscience sur le moment d'un dialogue intérieur qui change. Ça nous fait nous dire par exemple : « Ah tiens, il est en train de m'expliquer la vie là » et c'est à nous de recadrer ces hommes. J'avais déjà remarqué des différences d'attitudes chez mes trois frères. Je suis l'aînée et, en fonction de leurs fréquentations, de leur éducation, de leurs personnalités différentes aussi, ils n'ont pas les mêmes réactions vis-à-vis de moi. L'un est protecteur tandis que l'autre est égalitaire à outrance.

En 2015, un enfant de la fin des années 90 me disait, lors d'un atelier, que la femme ne doit pas aller travailler mais rester à la maison s'occuper du foyer. Tout ce qui avait été fait par le MLF a été oublié. Avec en plus les religions tendant vers la radicalisation, la place de la femme au sein de la société est encore remise en cause de manière rétrograde.

Les formations contre le harcèlement, comme celle que la CST relaie, sont intéressantes, mais des techniciens ou producteurs des autres générations estiment que ça ne les concerne pas car ils se considèrent comme irréprochables.

Avec FALC, nous organisons des ateliers, et même si certains considèrent que notre activité est « discri-



© Photos : DR

minatoire » car non mixte, nous ça nous fait du bien, nous renforce. Il y a tout un pan du « paraître » qui tombe lorsque l'on est entre femmes. On a fait un stage d'escalade en juin dernier, durant lequel on n'a pas eu peur de ce que l'on est : le regard d'une femme sur une femme nous fait moins peur que le regard d'un homme sur une femme. Il semble qu'il y ait moins de jugement, moins de moqueries ou de mises à défi compétitif. Le défi, c'est vis-à-vis de soi-même. Il me semble que c'est plus constructif.

► **Vous pensez que c'est quelque chose qui tend à changer ?**

C.P. Oui, de par les prises de conscience, les relations entre les femmes. Il y a tout un courant dans notre société sur l'ouverture spirituelle comme la méditation, le développement personnel, qui incitent à arrêter de juger.

► **Et dans le monde professionnel ?**

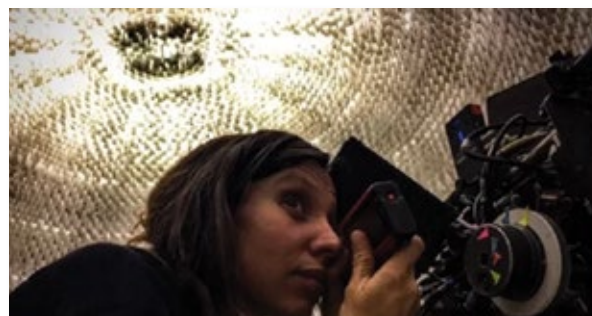
C.P. Bien sûr, ça peut être une formation comme ce que les enseignants ont dû suivre. Il y a aussi la communication non violente à étudier.

► **Pensez-vous que des formations comme celles-ci seraient bien accueillies dans le secteur audiovisuel ?**

C.P. En tout cas, ce serait peut-être un outil à proposer. Les formations pour les parents sont arrivées quand on a commencé à leur demander d'arrêter les fessées. Là, dès lors qu'on demande d'arrêter les moqueries sur un plateau, on devrait mettre en place cette formation. S'orienter vers la bienveillance, particulièrement avec les chefs de postes, peut entraîner un effet de cascade. Il y a aussi la reproduction d'éducation intra-professionnelle, le mimétisme. Notre métier a plutôt un côté conservateur. Moi j'ai eu du mal à enclencher ma carrière de cheffe op parce qu'au moment de gravir la marche qui passe d'assistante ou cadreuse à chef op, je me retrouvais face à d'autres qui n'avaient pas eu à franchir ces échelons. Une jeune génération, qui n'a pas eu à faire les essais caméra, s'est autoproclamée chef-opérateur beaucoup plus facilement et rapidement.



En tant que directrice d'entreprise je constate un courant axé sur la question de la bienveillance au travail, appelé aussi le management horizontal. Cela correspond à mes aspirations et j'explore dans ma société une façon de diriger « en cercle ». Ce n'est pas toujours simple à faire accepter à l'équipe. Et c'est aussi cette question d'égalité que j'aime retrouver dans le collectif FALC. Il n'y a pas de hiérarchie dans le cercle. Quel que soit le poste, on examine l'idée, c'est au niveau décisionnaire que la différence se fait, plutôt. Chacun a ses responsabilités. Notre organisation dans le cinéma reste très pyramidale, on ne peut pas proposer qu'un assistant caméra donne ses idées, ce n'est pas possible avec un système pareil et c'est logique. Mais sur la bienveillance des positions hiérarchiques entre les postes comme par exemple un second assistant réal qui parle comme à des vaches aux figurants, il faut faire preuve d'un respect mutuel.



► **Vous avez récemment modéré une conférence au Paris Images, pourriez-vous en résumer les grandes lignes ?**

C.P. Notre idée était d'accueillir des directrices de la photographie européennes pour avoir un aperçu de ce qu'il se passe dans les autres pays, notamment dans les relations de travail pour les femmes. Assez vite dans nos échanges pour la préparation, on s'est rendu compte que les proportions de femmes sont à peu près les mêmes, soit plus ou moins 10 %. Selon les pays ça peut descendre à sept ou huit ou monter jusqu'à treize, quinze. L'astuce qui a été utilisée en France et en Allemagne : on donne les chiffres pour tous les postes à la caméra. Résultat, (en comptant les assistantes), on arrive à 25 %. Notre invitée serbe a évoqué des situations très marquantes. Du fait de la division de l'ex-Yougoslavie en plusieurs pays, beaucoup de difficultés sont arrivées alors que le cinéma y était un art assez fort. En Serbie, des gens ont dit aux parents de femmes qui voulaient faire du cinéma qu'elles ne pourraient pas avoir de vie de famille. Cette apparente incompatibilité est bien sûr bravée par celles qui veulent vraiment, mais c'est vrai que c'est un engagement total.

Ensuite, chaque intervenante a présenté l'association qu'elle représentait. Quelques exemples particuliers comme Elizabeth (Espagne), qui nous disait



qu'elle avait réussi à avoir des heures d'allaitement sur un plateau pour son deuxième enfant, ainsi qu'une baby-sitter. Dans le domaine du travail, il y a des pays comme l'Algérie qui prennent en compte les horaires d'allaitement. Les femmes peuvent rentrer chez elles pour allaiter. C'est ce qui s'est passé pour Elizabeth. Notre but est donc d'accentuer cet aspect parental. Si on prend en compte la maternité, on doit également le faire pour la paternité et laisser les techniciens s'occuper de leurs enfants malades sur la période de tournage, aussi bien le père que la mère.

Aussi nous avons discuté du fait qu'en tant que femmes, on nous donnait souvent des films à petit budget, de faible envergure, on nous cantonne à un film d'auteur, ou à du documentaire nécessitant de moins grosses caméras. Cela découle directement de l'effet « plafond de verre ». Ces échanges sont une prise de conscience pour les techniciennes de tous les autres pays. Nous avons contacté des Italiennes par exemple, elles ont été très touchées par nos questionnements.

On a eu aussi un échange avec Olympia, une cheffe opératrice grecque. Comme il existe peu de cheffes opératrices là-bas, elle a exprimé d'autant plus fort un vrai besoin de se réunir en association. La dernière grande ligne qui a fait l'objet de notre atelier ergonomique, c'est que les outils

de tournages doivent être également pensés pour des corps de femmes, il ne suffit pas qu'ils soient plus petits. Les hommes étant très droits, les femmes plutôt courbées, les outils ne sont pas conçus pour nous. Il n'est pas ici question de veste Décathlon, ce sont des outils de travail.

► Avez-vous eu des retours suite à cette conférence ?

C.P. Il y a eu beaucoup d'enthousiasme, les réactions étaient chouettes sur les réseaux sociaux. Nous on était très contentes d'avoir eu autant de place, on a pu faire un super atelier. Je pense que les retours vont venir, la conférence a été enregistrée, elle sera montée et retranscrite. Il y a également eu un atelier « ergonomie » portant sur l'adaptation des caméras aux « petits gabarits », femme comme homme d'ailleurs. Cet atelier devrait être le début d'un travail à mener avec les fabricants et les loueurs.

► Envisagez-vous de démarcher des fabricants ?

C.P. J'espère qu'il y aura un rapport qui sera fait à partir du questionnaire qu'on a fait circuler auprès des participantes et des participants.

*Propos recueillis par Ilan Ferry
et retranscrits par Louise Blond*



© Photos : DR



LES NOUVEAUX MEMBRES ASSOCIÉS DE LA CST

Ça bouge à la CST avec l'arrivée de nouveaux membres associés qu'il nous tarde de vous présenter !

■ AFAP - ASSOCIATION FRANÇAISE DES ACCESSOIRISTES DE PLATEAU



Créée en 2010, l'AFAP, Association Française des Accessoiristes de Plateau, rassemble des professionnels qui, le plus

souvent, travaillent seuls. Nous avons choisi de nous unir autour de valeurs communes de déontologie et de solidarité au sein de notre métier. L'AFAP, c'est donc un lieu d'information, de communication et de partage qui crée des occasions de rencontres, entre accessoiristes, mais aussi avec les autres associations professionnelles – et c'est généralement assez festif !

■ ALBYON



ALBYON est un prestataire complet en animation en temps réel ou précalculée. Le studio peut dès à présent s'engager en coproduction et souhaite, dans l'avenir, développer ses propres projets en interne. Consolidé autour d'une seule et même équipe de management artistique, ALBYON couvre plusieurs domaines d'activités stratégiques liés à la fabrication d'images animées.

■ ARA - ASSISTANTS RÉALISATEURS & ASSOCIÉS



La communauté des « Assistants Réalisateurs & Associés » est née d'une initiative d'assistant(e)s réalisateurs de fiction, désireux de partager et transmettre librement leur passion tout en interfaçant avec les autres métiers du cinéma et de l'audiovisuel. En ce sens, « ARA » s'est ouverte, d'une part, à tous les niveaux d'expériences de ce métier (étudiants, amateurs et professionnels) et ce, dans tous les types de formats (clips, documentaires, fictions courtes et longues, publicités...) : les « Assistants Réalisateurs » ; d'autre part, et plus largement, aux métiers de la mise en scène (scripte, casting, repéreur...), de la régie et de la produc-

tion : les « Associés ». Aujourd'hui, « ARA » constitue donc une alternative inédite et transversale, dans un secteur traditionnellement fermé et segmenté.

■ ARTS - ASSOCIATION RÉGIONALE DES TECHNICIENS DU SUD-EST CINÉMA AUDIOVISUEL



L'Association Régionale des Techniciens du Sud-Est a pour but de favoriser l'activité professionnelle du cinéma et de l'audiovisuel dans

la Région PACA, l'Ardèche et la Drôme.

■ CINEMUSICA

Du *Chanteur de Jazz* à *Woodstock*, de *Chantons*



sous la pluie à *La La Land*, de *Fantasia* à *Amadeus*, c'est cette histoire que Lisula Cinemusica se propose de faire découvrir ou re-

découvrir chaque année, pendant quelques jours, autour d'une programmation de films, de fiction ou documentaires, ayant un rapport quel qu'il soit avec la musique de tous styles et sous toutes ses formes. Au-delà des projections, cet événement transgénérationnel offrira au grand public et aux professionnels conférences, master-class ou ateliers autour de la musique de film et de toute création musicale pour le cinéma. Lisula Cinemusica se veut aussi un rendez-vous convivial pour partager ensemble des moments festifs lors de concerts live. Plusieurs professionnels passionnés et passionnants se réunissent chaque année pour vous proposer une édition inédite d'événements musicaux et cinématographiques.

■ POLYGON SOUP STUDIO



Polygon Soup est né d'un besoin récent de créer des univers 3D qui se transforment selon le point de vue de la caméra en temps réel offrant des possibilités innées lors d'un tournage. Adapté à

la production virtuelle des studios XR, Polygon Soup rassemble les compétences de spécialistes 3D issus du cinéma, du jeu vidéo et du VFX. Nos contenus utilisent le moteur de rendu « Unreal Engine », développé par Epic Games, à l'instar de la série *The Mandalorian*, produite par Disney.



PRIX



P R I X . C S T . F R

*Excellence technique
& Engagement*

FESTIVAL DE CANNES

17 - 28 MAI 2022



Causette
CAHIERS
CINEMA

ARRI®

MADMOISELLE
le film français

afDas

Poly
SON

LES
FEMMES
DE
L'IMAGE

Audiens

50/50
LE MAGAZINE DE L'ÉGALITÉ
FEMMES / HOMMES

CIRCAD

MEDIAKWEST

Petrusse
PARIS

positif

femmes
à la
caméra

SOROCINÉ

Le Collectif 50/50
MEDIACLUB ELLES

têtu.

Avec le soutien du
[Logo]

LES PASSAGERS DE LA NUIT

Situé dans le Paris des années 80, *Les Passagers de la nuit* étonne tant par sa maestria technique que par son histoire mêlant habilement l'intime à l'universel. L'équipe du film nous raconte la genèse de ce film pas comme les autres.

À FLEUR DE PEAU : ENTRETIEN AVEC MIKHAËL HERS, RÉALISATEUR DES PASSAGERS DE LA NUIT

Pour son nouveau film, le réalisateur Mikhael Hers nous emmène dans un voyage empreint de nostalgie, mais jamais passéiste et dresse le parcours tout en finesse d'une femme en reconstruction.

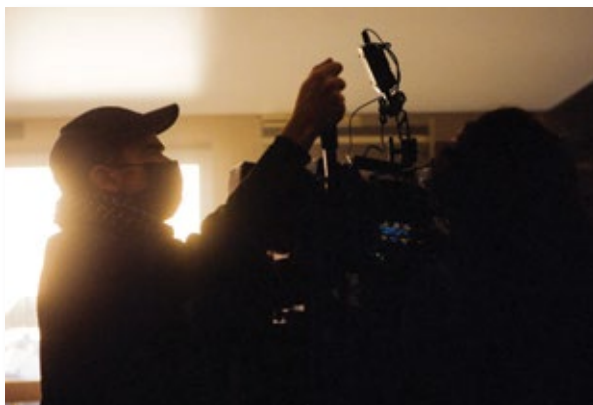
► Comment *Les passagers de la nuit* est-il né ?

MIKHAEL HERS. les films sont toujours l'agrégation de dimensions et désirs très concrets et de choses plus abstraites et moins formalisables. Par exemple, une de mes idées concrètes était d'aborder le portrait d'une femme, d'une mère, qui vient d'être quittée par son mari. J'avais également envie de parler de ce milieu de « la radio de la nuit » qui me fascine depuis que je suis enfant. Je souhaitais aussi filmer le quartier Beaugrenelle de Paris, avec ses grandes tours, comme sorties de terre dans les années soixante-dix. Ce quartier qui cohabite avec des espaces plus résidentiels : la Maison de la Radio, le fleuve en contrebas, etc. C'était un quartier que j'avais vraiment envie d'explorer, pour sa capacité à ouvrir de nombreuses perspectives de cinéma. D'autre part, mon souhait était de traiter un récit qui s'étirait sur une temporalité plus grande que ce que j'avais pu expérimenter jusqu'alors. Passer des chroniques à un récit qui se déroule sur plusieurs années. Mais la réelle im-

pulsion, c'était cette envie d'inscrire un récit dans les années quatre-vingt de mon enfance. L'enjeu était de capturer et de retranscrire des tessitures, des sensations, des couleurs de ces années-là. Il y a une phrase de Saint-Exupéry qui, il me semble, s'applique bien ici : « On est de son enfance comme on est d'un pays ». C'est une idée que j'éprouve énormément, sans pour autant tomber dans la nostalgie. Je suis attiré par ces années, par lesquelles je me sens constitué, et auxquelles je reviens continuellement, à la manière d'un aimant.

► Comment justement arrive-t-on à retranscrire le ressenti inhérent à ces années-là ?

M.H. Je dirai qu'on y arrive d'abord par intuition, puis par contrainte économique. On a coutume de dire que la création découle parfois des contraintes ; c'était le cas avec *Les Passagers de la nuit*. Nous savions que nous n'avions pas à notre portée des moyens de reconstitution luxuriants et muséaux. Il fallait donc être assez malin. Nous ne pouvions pas nous permettre de saturer les plans de tonnes de véhicules ou de reconstituer tout le mobilier urbain. Mon intuition était alors de se concentrer sur la tessiture et les assemblages d'images pour parvenir à donner un ressenti d'époque. Cela signifie qu'il fallait faire cohabiter la matière première du film avec des images d'archives, souvent anonymes, mais aussi avec des plans que nous avons tournés à l'aide d'une Bolex (film 16 mm). Cette caméra mécanique d'époque permet de produire des plans courts d'une trentaine de secondes, avec un grain qui se rapproche de celui de la Super 8. L'idée était d'associer ces plans pour créer une sorte de collusion entre ces différents formats d'image. Évidemment, à ce travail sur l'image viennent s'ajouter la musique, le travail de la costumière, Caroline Spieth, et de la décoratrice, Charlotte de Cadeville. C'est grâce à cet ensemble d'efforts que nous avons voulu transmettre cette sensation d'époque, sans passer par les méthodes de reconstitution classique. Je trouve que ces dernières ont toujours une dimension quelque peu artificielle, glacée ; il est parfois difficile de se laisser prendre au jeu en tant que spectateur. Je ne les ai pas encore mentionnées, mais c'est aussi bien-entendu grâce aux acteurs que nous avons pu transmettre le ressenti des années quatre-vingt. Il y a eu un travail sur la musicalité de leur voix. En effet, il y avait une façon particulière de parler à cette époque. Nous avons pu nous en rendre compte en nous replongeant dans des archives d'émissions, très différentes de



© Photo : Baptiste Charruyer



celles d'aujourd'hui. Nous avons dû faire attention à ne pas commettre d'anachronismes au travers des phrasés des acteurs. Ce ressenti d'époque a pris forme grâce à un ensemble d'efforts et de détails, mais principalement par le travail sur l'image et ses différents formats.

► **Comment êtes-vous parvenu, avec votre chef opérateur Sébastien Buchmann, à obtenir cette tessiture ?**

M.H. Au départ, nous voulions tourner l'ensemble du film en 16 mm qui est le format que j'ai utilisé pour la plupart de mes films. Pour de nombreuses raisons, notamment économiques, nous n'avons pas pu opter pour ce format. Néanmoins, cette contrainte m'a ouvert quelques perspectives. Le fait de travailler sur un format numérique nous a permis d'appliquer des filtres à l'image, afin d'essayer de retrouver de la matière de l'image d'époque. Il y a donc eu un grand travail pour obtenir cette image que nous avions en tête, avec un grain et une profondeur particulière. Ensuite, il y a eu des réflexions autour du mélange des formats. Nous avons par exemple tourné certaines scènes en 35 mm, pour les plans qui selon nous rendaient moins bien en numérique : des décors de jour, comme le parc, le canal Saint-Martin, etc. Aussi, nous avons intégré, comme je l'ai mentionné précédemment, les quelques plans tournés avec la caméra Bolex. Enfin, l'intégration des archives a aussi été un point important de nos recherches. Mais il est assez fréquent d'effectuer ce travail de recherche d'archives avant le début d'un film, afin de constituer la « couleur » de l'image du film.

► **Que vouliez-vous faire passer par le son ? Comment le travail avec l'ingénieur son s'est-il déroulé ?**

M.H. Pour être franc, je suis toujours un peu plus démuni lorsqu'il s'agit de parler du son avec des formulations techniques. Je ne pense pas que nous ayons pris des décisions atypiques quant à la prise de son en tant que telle. Cependant, nous avons travaillé sur la conception du climat sonore général

du film, qui se construit essentiellement à l'étape du montage son du film. Nous avons aussi apporté une attention particulière à la musique, qui a son importance. L'idée était d'apporter une certaine musicalité au film, qu'on retrouve aussi avec le travail sur les voix que j'ai précédemment mentionné. Mais il s'agit alors plus d'un travail aux côtés de l'acteur qu'avec l'ingénieur son. Néanmoins, pour vous citer quelques aspects sonores que j'ai recherchés dans la prise de son, je dirai que j'apprécie lorsque les voix ont une présence marquée. Pour la musique, je voulais de grandes nappes synthétiques et électroniques, typiques de ces années-là, en essayant toutefois de les faire évoluer vers des mélodies intemporelles. Des rythmes qui donnent comme une envie de s'y lover, et de donner une unité au film. Une unité quelque peu impressionniste et parfois un peu cotonneuse dans laquelle se retrouvent les personnages.

► **Recréer à l'écran une autre époque peut présenter plusieurs écueils. Dans quels pièges ne vouliez-vous pas tomber ?**

M.H. Je dirai que je ne souhaitais pas réaliser un film nostalgique. De toute évidence, le film est doux et mélancolique. J'affectionne particulièrement les années quatre-vingt car j'y ai vécu mon enfance, mais je ne voudrais pas qu'il y ait malentendu et donner l'impression que j'idéalise cette époque. Chaque époque contient ses tourments et ses beautés. L'autre écueil que je souhaitais à tout prix éviter était de réaliser une reconstitution figée, muséale. Je voulais éviter des remarques type : « Quel beau costume, exactement celui d'époque. » ou encore « Quelle belle Deux-Chevaux ». Je ne voulais pas donner l'impression d'un film trop artificiel, trop reconstitué. D'autre part, le film s'ouvre avec l'élection de Mitterrand. Cette séquence permet de convoquer chez le spectateur la relation intime qu'il entretient avec cet événement, bien que dans le film cet instant soit vu à travers le prisme d'une famille bien particulière. Alors, l'écueil possible était que le spectateur croit que *Les Passagers de la nuit* a une visée politique. Le récit ne devait pas être saturé de discours politiques. Ils servent en toile de fond, le spectateur y glane quelques éléments d'époque. Pour résumer, mon ambition était que les spectateurs aillent voir un film non pas sur les années quatre-vingt, mais dans les années quatre-vingt. Cet écueil est fréquent au cinéma, certains films n'arrivent pas à s'émanciper de leurs sujets. Il est selon moi malheureux de réduire un film à la problématique qu'il aborde.



► **Quelles sont les contraintes majeures inhérentes au tournage de nuit ?**

M.H. Je dirai que la principale contrainte était l'époque. J'aime beaucoup utiliser des plans larges pour embrasser la perspective des personnages : cela était difficilement réalisable avec *Les Passagers de la nuit*. Le mobilier urbain a tellement changé depuis les années quatre-vingt que notre fenêtre de tir était relativement étroite. Le nombre de rues pour tourner sans anachronisme était très réduit. L'autre contrainte était évidemment la Covid-19. Nous avons tourné pendant la période où le port du masque était obligatoire : il ne fallait pas qu'un masque apparaisse dans le champ. Cette épidémie a rendu les conditions de tournage bien moins légères, cela se ressentait dans l'ambiance sur le plateau. D'autre part, je dirai que la nuit n'a pas été une contrainte, au contraire, elle nous a aidés pour réaliser ce film d'époque. Les rues étaient moins chargées, avec moins de passage et de voitures, donc moins de risque d'anachronismes.

► **Avez-vous souvenir d'une séquence qui vous aurait particulièrement marquée, par sa difficulté ou simplement son déroulé ?**

M.H. Il me vient tout d'abord à l'esprit la séquence de la danse sur la chanson de Joe Dassin. Jusqu'alors, je n'avais tourné que des séquences de danse assez libre, au travers desquelles la caméra pouvait facilement se déplacer. Ici, les danseurs étaient quatre personnes resserrées, relativement immobiles. Il a été assez complexe de retranscrire la communion entre les danseurs et leur mouvement, leur dynamisme, les échanges de regards. Par ailleurs, c'était une séquence quelque peu « sur le fil », c'est-à-dire qu'elle pouvait devenir très belle, ou alors un peu complaisante, ridicule. Il fallait situer cette séquence un peu piège au bon moment, que ce soit pendant le tournage ou au montage. D'autre part, je pense à la scène où un des acteurs tombe dans la Seine. Elle était évidemment complexe à tourner car elle impliquait beaucoup de préparation. Il fallait que la chute, réalisée par un cascadeur, ait l'air la plus naturelle possible,

bien qu'il tombe en fait dans un filet accroché sous le pont. Nous avons dû reprendre cette cascade une quinzaine de fois avant d'obtenir un résultat satisfaisant. Il y a sûrement d'autres scènes qui ont été marquantes lors du tournage, mais j'ai instinctivement pensé à ces deux-là en particulier.

► **Pour ce film, vous avez travaillé avec Sébastien Buchmann, chef opérateur avec qui vous aviez déjà collaboré sur de nombreux films. Dans quelle mesure est-ce important pour vous de garder la même équipe de films en films ?**

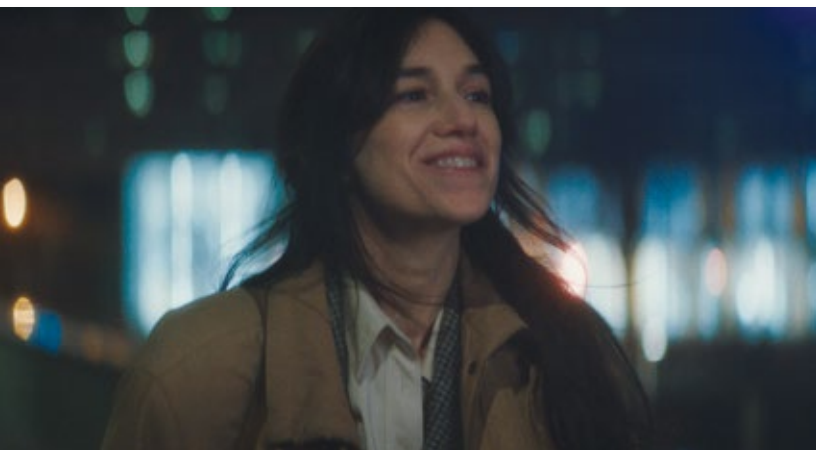
M.H. C'est très important pour moi. Sébastien et moi avons grandi ensemble. Dans l'équipe, je pense aussi à la monteuse, Marion Monnier, qui m'a accompagné sur mes trois derniers projets, ou à l'assistant-réalisateur, Lucas Loubaresse, avec qui j'étais stagiaire à mes débuts dans une boîte de production. Ces collaborations sont très précieuses et nous apportent beaucoup de force. En tant que réalisateur, j'aime bien être compris de la manière la plus intuitive possible, sans forcément parler. Forcément, cette communication a lieu plus naturellement lorsque l'équipe se connaît depuis plus longtemps. Cette fidélité entre les techniciens et moi m'est très chère.

► **Trouvez-vous que les techniciens sont aujourd'hui suffisamment mis en valeur dans l'industrie ?**

M.H. Je vous avoue ne pas trop savoir. Instinctivement, je dirai qu'ils ne sont effectivement pas assez mis en valeur. Je le dis franchement, ce n'est pas une simple formule : ces films sont une invention collective, pas seulement les miens. *Les Passagers de la nuit* n'aurait pas été ce qu'il est sans la patte de Sébastien à l'image, sans la force de proposition de Marion... Je ne cite qu'eux deux, mais bien évidemment, ils sont nombreux ! Autre exemple, la décoratrice, qui a fourni un travail formidable en construisant le décor d'un appartement de Beaugrenelle, car nous ne pouvions pas tourner dans ceux d'origine. Ce travail collectif est une des spécificités du cinéma. À ce titre, je trouve ça regrettable que les techniciens soient quelque peu dans l'ombre. Néanmoins, je n'ai pas de vision d'ensemble sur ce sujet, ce ne sont pas des questions que je me pose au quotidien. Mais je suis toujours partant pour que les techniciens qui m'accompagnent soient davantage mis en lumière : mes films sont les leurs aussi.

► **Quid de l'éco-production et de tournages éco-responsables, était-ce un de vos enjeux sur ce tournage ?**

M.H. Oui, évidemment ce fut un enjeu lors du tournage du film. Cependant, je ne m'occupe pas de ces questions-là directement, je ne suis donc pas la



© Photo : Clothilde Métal



personne la plus apte pour vous en parler. Je sais que de nombreuses actions sont menées, notamment pour les décors, ce sont des démarches que j'ai pu observer, mais auxquelles je n'ai pas directement participé. Je crois que ce tournage s'est déroulé de la manière la plus éco-responsable possible, bien que cela ne soit pas encore suffisant. Mais nous allons dans la bonne direction, j'ai ressenti un vrai changement positif par rapport à mes anciens tournages. L'éco-production est devenue une vraie préoccupation.

► **Pour ce film, vous avez fait appel à deux grandes actrices, Charlotte Gainsbourg et Emmanuelle Béart. Charlotte Gainsbourg était-elle votre premier choix ? Incarne-t-elle selon vous les années quatre-vingt ?**

M.H. Je n'écris jamais de scénario avec un acteur ou une actrice au préalable en tête. Ce sont des questions qui se posent ensuite. En revanche, Charlotte Gainsbourg est effectivement la première actrice à laquelle j'ai pensé une fois le scénario achevé, et elle a accepté très rapidement. Ce personnage principal était écrit de manière à éviter les qualifications, tantôt assez vulnérable, tantôt très audacieux, naïve puis lucide. C'est l'image que je projetais sur Charlotte Gainsbourg – je ne la connais pas personnellement – mais je vois en elle cette dualité entre sensibilité à fleur de peau et assise inébranlable. Cette cohabitation est, je trouve, très touchante chez elle. J'avais particulièrement besoin de ce profil pour le personnage d'Elizabeth.

► **Et pour Emmanuelle Béart ?**

M.H. Pour Emmanuelle Béart, nous cherchions avant tout une voix marquante pour endosser le rôle de la maîtresse de radio de nuit. Son personnage est plus romanesque, comme peut l'être celui de Tallulah. Ces profils épousent davantage les codes de fiction et de cinéma. J'avais besoin d'une présence, d'une grande figure comme celle d'Emmanuelle Béart. Ce que j'ai demandé à ces acteurs était relativement compliqué : Emmanuelle a un rôle central et pourtant n'apparaît que très peu à l'écran. Cela signifie aussi qu'elle

n'était présente sur le tournage que trois ou quatre jours. Pour un acteur, c'est difficile de rejoindre et d'intégrer, en un si court laps de temps, une machine déjà lancée qu'est cette aventure collective du tournage. Il faut réussir à s'initier dans le flux et le rythme du projet. J'ai été assez ébahi par la faculté qu'elle a eue de rejoindre notre aventure et d'incarner ce personnage complexe en si peu de temps. Il me semble que le choix du costume a été pour Emmanuelle Béart un déclic pour entrer dans son personnage de femme sévère, un peu masculine. Le costume l'a vraiment portée, elle a trouvé la couleur du personnage à l'instant même où elle a enfilé le tailleur.

► **Il y a quelque chose d'assez cinématographique dans le monde de la radio, ce qui est finalement assez paradoxal compte tenu de sa nature exclusive de narration orale. Comment expliquez-vous cela ?**

M.H. Je pense que cela est beaucoup dû à l'aménagement des studios. Il est vrai que je n'ai jamais vécu ce genre d'enregistrement d'époque, mais nous avons construit les studios avec la décoratrice selon nos fantasmes. Nous avons mis au point un lieu assez chaud et mystérieux, avec des couleurs, des lumières, des machines qui nous plaisaient. Je pense que ces scènes sont cinématographiques car elles suscitent en chacun un grand fantasme : les voix mystérieuses et l'imaginaire qui cherche à deviner ce qui se cache derrière. Je ne sais pas à quel point notre représentation est réaliste... Quand j'étais plus jeune et que je n'avais pas sommeil, je mettais ces émissions de la nuit, les témoignages de personnes inconnues qui délivraient une partie de leur intimité. Je trouvais cela fascinant. Ces voix étaient comme des passerelles pour mon imagination : je me demandais à quoi ressemblaient les studios dans lesquels ils enregistraient ces émissions. Enfin, la radio est cinématographique car elle joue littéralement sur la couleur des voix, comme au cinéma, ce qui est entendu, ce qui ne l'est pas.

► **Comment la postproduction s'est-elle déroulée ? Aviez-vous une volonté particulière, par exemple au niveau de la couleur de l'image ?**

M.H. Le plus important a été le montage image, j'ai été là-dessus très bien accompagné par Marion Monnier, la monteuse du film. Elle arrive toujours à avoir un recul sur les images que je n'ai plus en sortant du tournage. C'est un film qui n'a pas été évident à faire, et ce depuis le début. Il a fallu trouver de nombreuses solutions face à ces problématiques particulières. Ensuite, il y a eu le mixage, avec Daniel Sobrino, avec qui je travaille depuis mes trois derniers films. Je ne vais pas énumérer toutes les étapes de postproduction, bien qu'elles aient toutes leur importance. L'étalonnage a vraiment été un enjeu, compte tenu des différents formats

d'image à assembler et de la présence de la nuit. On peut en fait perdre le film à toutes les étapes : plus on avance, plus on a l'impression d'avoir fait le plus important. Il faut être vigilant tout du long, d'où à nouveau la nécessité d'être accompagné par des personnes qui comprennent le film et qui ont envie de le défendre. C'est très précieux.

C'EST BEAU UNE VILLE LA NUIT : ENTRETIEN AVEC SÉBASTIEN BUCHMANN, CHEF OPÉRATEUR DES *PASSAGERS DE LA NUIT*

Filmer la ville-lumière de nuit n'est pas l'exercice le plus aisé, mais quid quand l'action prend place dans les années 80 ? Le chef opérateur Sébastien Buchmann nous dit tout.

► Comment êtes-vous arrivé sur *Les Passagers de la nuit* ?

SÉBASTIEN BUCHMANN. C'est ma cinquième collaboration avec Mikhaël Hers. Nous avons commencé à travailler ensemble sur son deuxième moyen-métrage *Primrose Hill* en 2006. On a ensuite collaboré sur tous ses films suivants. Mikhaël m'a fait lire le scénario des *Passagers de la nuit* en juillet ou en août 2020 et le tournage a démarré début 2021.

► Le film s'inscrit dans un contexte historique particulier, les années 80. Cela implique plusieurs choix en termes d'esthétique, des partis pris. Quels ont été vos discussions à ce sujet ?

S.B. Nous avons immédiatement pris une direction très particulière. Jusqu'à présent, Mikhaël faisait des films très contemporains et actuels, en tout cas jusqu'à *Amanda* en 2018, qui est vraiment inscrit dans l'actualité, avec comme toile de fond les attentats. Avec *Les Passagers de la nuit*, Mikhaël inscrit son film dans les années 80. Bien que jeunes à l'époque, nous avons vraiment vécu ces années-là, Mikhaël et moi (le film démarre sur l'élection de François Mitterrand en 1981/NDR). Même si elles nous sont très proches, il a bien fallu se rendre à l'évidence qu'il fallait traiter ces années comme pour un film d'époque : tout le film se passe à Paris, une ville qui a énormément changé en quarante ans. D'une part, nous nous sommes rendu compte que de nombreuses choses n'étaient plus possibles à faire. D'autre part, dès le mois d'août, Mikhaël m'a dit qu'il ne voulait pas faire un film de reconstitution historique classique, comme le cinéma peut en produire, avec de la construction, des



© Photo : Baptiste Charruyer

voitures, des costumes... Ces éléments d'époques sont immédiatement voyants, car ils sont placés intentionnellement, pour marquer l'époque. Très vite, il m'a dit que son désir premier était que l'époque soit surtout marquée par des archives mélangées à la fiction. Son idée initiale était que les éléments du scénario ne soient pas complètement figés. Si lors de nos recherches de documentation nous étions amenés à trouver des archives intéressantes, Mikhaël était prêt à modifier des séquences du scénario pour intégrer ces archives au film. Il voulait se servir de ces archives comme toile de fond, voire comme contre-champ d'une séquence. Par exemple, si nous trouvions des images d'époque d'un square, cette archive pouvait devenir le regard d'un des acteurs, placé sur un banc. Nous aurions alors fait en sorte de pouvoir raccorder notre séquence par le décor ou par des figurants qui passent. Finalement, cette idée de square n'a pas abouti complètement car nous n'avons pas trouvé de bons documents d'époque. Intégrer les archives à la fiction, qu'elles constituent le décor même du film était une très belle idée, mais cela aurait nécessité un travail de documentation et de recherche d'archive faramineux qu'on n'a pas pu s'offrir. Mais Mikhaël tenait vraiment à cette utilisation d'archives et on a tendu vers ça du mieux qu'on pouvait.

► Comment avez-vous concrétisé cette ambition ?

S.B. La production a mis en place des travaux de documentation relativement rapidement. Nous nous sommes donc rendu compte qu'il ne serait pas possible de suivre exactement cette direction. Très vite, quelques archives nous ont séduits et le film s'est construit autour (en espérant toujours qu'on en trouverait d'autres). En tant que chef opérateur, je me suis évidemment questionné quant à l'intégration de ces images d'archives. Je savais que j'aurais à harmoniser, intégrer des images de for-

mats très différents, de la vidéo amateur au 35 mm, en passant par le Super 8, le 16 mm, le bétacam. J'étais aussi conscient que nous ne retrouverions pas toujours les éléments originaux, mais de simples copies. Les éléments avec lesquels je m'apprêtais à travailler allaient donc être extrêmement disparates, impossibles à raccorder. D'où l'idée de faire une image un peu multiforme, en utilisant également, pour le cœur de la fiction, plusieurs formats. Je ne sais pas si cela répond encore à votre question ; je suis parti peut-être un peu vite dans mes explications (rires).

► **En tant que chef opérateur, comment fait-on pour intégrer des archives qui ont des caractéristiques visuelles différentes et malgré tout obtenir un résultat homogène ?**

S.B. Je ne sais pas si l'on peut qualifier le résultat d'homogène. Notre idée première était de trouver des images. Plusieurs questions se posaient alors une fois une archive trouvée. Que pouvions-nous en faire ? La qualité est-elle suffisante ? Peut-on trouver mieux ? Est-il possible de remonter à la source ? Nous avons pu retrouver les sources de certaines archives et les scanner à nouveau. Cela n'a pas été possible pour toutes, comme certaines images du métro. Elles sont vraisemblablement tournées en Super 16, mais nous n'avons pas réussi à trouver les originaux, malgré nos recherches. C'est pourquoi les images sont assez décevantes. De mon côté, je ne suis pas toujours à l'aise avec toutes les images incluses dans le film. Néanmoins, je m'attendais à pire, avec des qualités d'avantage dégradées et je ne suis pas mécontent du résultat. C'est cette crainte qui nous a amenés à inventer une image aux différents formats. Jusqu'à présent, Mikhaël et moi avons presque exclusivement tourné en Super 16.

Il tient à la pellicule en général, et notamment à ce format un peu fragile. Selon lui, le 35 mm est d'une certaine façon « trop beau », trop noble. Mikhaël préfère le Super 16 qui a un côté plus intime, plus émouvant d'une certaine manière et il n'envisage pas de tourner autrement. Comme *Les Passagers de la nuit* était un film beaucoup plus cher que ceux sur lesquels Mikhaël et moi avons collaboré (à cause du côté époque bien sûr), c'était plus difficile pour Mikhaël d'imposer à la production le surcoût de la pellicule. D'autre part, nous savions que ce projet comporterait beaucoup de séquences de nuit : le film s'appelle *Les Passagers de la nuit* ! Compte tenu du fait qu'il y aurait des archives avec différentes définitions, j'ai entrevu l'opportunité de varier les supports et de tourner avec une caméra à capteur numérique. Au départ cependant, j'ai milité pour tourner l'intégralité du film en pellicule : Je trouvais que tourner en Super 16 pouvait nous permettre de filmer dans un décor de 2022, sans que ça choque plus que ça, tout en nous permettant de nombreux effaçages VFX fort

coûteux. Pour *Amanda* en 2018, je me suis rappelé que certains n'avaient pas aimé l'image du film, trouvaient qu'elle amenait une dimension vintage, alors que le film est très ancré dans l'époque actuelle. Ces personnes estimaient qu'il aurait fallu tourner *Amanda* en numérique. En tournant en pellicule on donnait déjà une petite patine à l'image. Cela dit, je savais que j'aurais de nombreuses nuits sans possibilité d'éclairer et le numérique pouvait m'aider. Et puis ce côté composite de l'image me plaisait bien. J'ai donc proposé à Mikhaël que les extérieurs (de nuit) et les intérieurs (de jour et de nuit) soient tournés en numérique, c'est à dire l'essentiel du film. Et tout ce qui était extérieur jour serait tourné sur pellicule, en Super 16, 250D Kodak (je trouve qu'en numérique, même avec les nouvelles caméras, les zones urbaines sous le temps gris de l'hiver peuvent vraiment être très ternes). Enfin, j'ai proposé un format encore plus « bâtard » : tourner avec ma Bolex. J'ai un exemplaire de ce genre de petite caméra de format 16 mm, un format plus petit que le Super 16, et muni de très vieilles optiques, très peu définies, qui ramènent beaucoup de flares et d'aberrations. Les images issues de cette caméra permettront de raccorder avec les archives. Par exemple, dans le film, il y a une archive, vue du métro aérien dans laquelle on voit la ville de Paris qui défile. Mikhaël a placé l'acteur dans le métro et nous l'avons filmé en gros plan regardant l'extérieur avec cette Bolex. La présence de notre acteur dans cette fausse archive permettait alors de complètement brouiller les pistes et de placer les vrais documents d'époques au cœur de la fiction.

► **Il est vrai qu'en tant que spectateur on ressent beaucoup ce mélange. La frontière entre archive et reconstitution était assez brouillée justement par ces plans-là.**

S.B. Tant mieux si ça marche, c'est l'effet recherché bien sûr. Pour cela il a fallu beaucoup travailler les images issues du numérique, une Sony Venice. J'ai donc fait appel à une color scientist, Florine Bel. Le color scientist est celui qui, en amont d'un tournage, va nous aider à fabriquer le look du film en façonnant, en « ciselant », le volume de l'espace



© Photo : Clothilde Métal

colorimétrique. Je lui ai donné des références de film qui mettait en avant un contraste, des saturations, des tons mais aussi des textures, du grain... J'ai tourné plusieurs séries d'essai, à chaque session je pouvais demander, à Florine, en collaboration avec Mathilde Delacroix, l'étalonneuse du film, à accentuer ou estomper tel parti pris. On a cherché par exemple à reproduire certains défauts de la pellicule que j'apprécie particulièrement dans les hautes lumières. On s'est vite rendu compte qu'un ou des filtres optiques nous aideraient, j'ai donc testé de nombreux filtres qu'on a vus ensemble ; on a choisi un filtre que je ne connaissais pas : le Radian et Florine a ensuite affiné son travail. Tout ça a donc abouti à des Luts appliquées sur les rushes et en visu sur le tournage.

Elles nous ont permis d'obtenir une image très proche du rendu final lors du visionnage des rushes : nous avions déjà une émulation de la texture et de la matière du plan. J'ai adoré cette étape du travail où ensemble on cherche, on tâtonne ; c'est très exaltant car il y a une vraie part de création un peu ludique, déconnectée encore des contraintes qu'imposent les rushes après le tournage. On est encore dans l'imaginaire de ce que sera le film. On avait comme seul guide (important pour nous) quelques archives, nos essais dont certains en bolex.

► Comment arrive-t-on à filmer la vie nocturne de la capitale en l'ancrant dans les années 80 ?

S.B. Le problème pour nous n'était pas tant de tourner la nuit. Cela ne représente plus réellement une difficulté, surtout en utilisant les nouvelles caméras. Pour *Ce Sentiment de l'été*, nous étions en super 16, je me rappelle que nous avons fait des plans de nuit en extérieur urbain, à côté de Nord-Ouest, dans le 9e arrondissement. Sans équipement supplémentaire, à f/1.4, nous avons constaté que tout ce que nous souhaitions voir à l'écran était bien visible. Donc, non, filmer la nuit n'a pas été un problème en soi. Par contre il est vrai que la nuit, notre époque se voit beaucoup plus, on voit les écrans publicitaires à Led, les phares de voiture, etc. (il n'y a plus ces phares jaunes typiques des années 80). Nous étions en hiver en plus, donc impossible de compter sur la végétation pour masquer les lampadaires ou autres anachronismes. Mais la vraie difficulté ça a été la capitale qui a évidemment beaucoup changé depuis les années 80. La plupart du film se passe entre Beaugrenelle dans le 15e arrondissement et la maison de la radio sur la rive opposée de la Seine. Le scénario était rythmé par les allers et retours du personnage principal en crépuscule ou en nuit sur le pont de Grenelle qui relie les deux

© Photo : Clothilde Métral



rives. On imaginait aisément des tas de plans qui mettraient en valeur le passage symbolique sur ce pont, mais il s'est avéré presque impossible de tourner sur ce pont (impossible à bloquer, à éclairer). Il a donc fallu se contenter d'autre chose. Et c'est en silhouette sur fond de maison de la radio éclairée (seul fond lumineux) que l'on a dû tourner la plupart des plans. Je suis un peu déçu de ces plans que j'imaginais plus majestueux.

► Vous parliez tout à l'heure de fragilité. On sent aussi dans le film une forme de douceur, de pudeur, et cela se perçoit aussi à l'image. Cette dimension faisait-elle partie de vos discussions avec Mikhaël ?

S.B. J' imagine que oui. Il est vrai que c'est quelque chose qui l'habite beaucoup, que l'on retrouve dans tous ses films. Je ne dirai pas qu'on en a parlé explicitement, ou alors à demi-mot. Mikhaël et moi commençons à bien nous connaître, cette douceur dont vous parlez était déjà là dans ses précédents films. Non, je ne dirai pas que la douceur et la pudeur aient été des sujets vraiment au cœur de nos discussions, elle l'est implicitement depuis le début de notre collaboration. Cette fois, nous avons davantage réfléchi à l'image. J'ai fait plusieurs étapes d'essais, quatre je crois. Une première séance, que nous avons réalisée ensemble, nous a permis de tester différentes optiques, en filmant le décor de Beaugrenelle, (cette résidence moderne qui date des années 70, très moderne pour l'époque, relativement préservée aujourd'hui, qui nous permettait d'ancrer facilement le film dans l'époque). Je voulais proposer à Mikhaël de tourner dans un format large (2.35), et cela rejoint un peu la notion de pudeur que vous évoquiez. Je trouvais que les lieux de tournage, les tours, le pont de Grenelle, la Maison de la Radio, se prêtaient bien à un format large. Cela répondait aussi à un désir de Mikhaël d'avoir une image plus soutenue, plus stylisée. Mais Mikhaël était hésitant. Comme je tenais à tourner en anamorphique pour tordre le cou aux pixels, j'ai tourné ces essais avec des optiques anamorphiques et sphériques : Nous



avons projeté ces images deux fois : une fois, en 1.85 (en croppant les bords des images anamorphosées), une fois en 2.35 (en croppant en haut et bas les images sphériques). En voyant les essais, Mikhaël m'a finalement dit que le 2.35 ne lui plaisait pas, qu'il préférerait le 1.85. Mikhaël trouvait que l'anamorphique serait trop... Trop majestueux, trop glorieux, trop tout court. Il préférerait le 1.85, plus anonyme, plus quotidien. Cependant, nous avons choisi des optiques anamorphiques, pour les flares un peu bizarres qu'ils génèrent à l'image et que j'aimais bien ; cela tord en quelque sorte ces pixels trop bien rangés.

► **On a parlé de caméras, d'optiques, on a peu parlé de lumières. Le Paris des années 80 ne s'éclaire pas comme le Paris actuel. Quel matériau, quelle lumière avez-vous utilisé, comment les avez-vous disposés, comment le travail autour de la lumière s'organise-t-il ?**

S.B. Nous avons très peu de temps pour filmer toutes les séquences. C'est pourquoi j'ai utilisé des dispositifs très contemporains et actuels. En lumière, les technologies ont évolué d'une manière ébourifante, encore plus que pour les caméras. Il est vrai que la nature de l'éclairage est une question qui s'est initialement posée à moi, j'aime beaucoup l'éclairage tungstène et pour la séquence de boîte de nuit par exemple, je voulais éviter le travail en RGB sur nos Led actuels. J'ai donc demandé à mon chef électro de trouver des lumières typiques utilisées à l'époque. Pour tout le reste, j'ai décidé d'utiliser des lumières plus modernes, à Led, comme les Astera et autres skypanels, aladin, etc. La facilité d'utilisation de ces nouvelles sources permet certains exploits en termes de temps de préparation et étaient donc très appréciables pour ce film qui devait rester léger.

Ensuite, un tiers du film se passe dans un appartement. Il était assez évident pour moi qu'il fallait tourner cette partie en studio : l'appartement est censé être à Beaugrenelle, ils ont souvent de larges baies vitrées vers l'extérieur, qu'on aimait beaucoup. Les nombreuses séquences de nuit auraient donc imposé des tournages de nuit onéreux, fatigants et bruyants (ce que les voisins n'aiment pas). Dans le scénario, de nombreuses scènes d'aube et de crépuscule assez longues auraient été très contraignantes sans nous donner pleine satisfaction en termes d'image. Enfin le studio et ses facilités d'éclairage me permettait de faire rentrer toutes les séquences prévues au plan de travail. Or, c'est une idée qui a beaucoup rebuté Mikhaël de premier abord. Il disait qu'il aimait s'inspirer des lieux, ce que je peux comprendre, donc ne voulait pas entendre parler de tournage en studio. Peu à peu Charlotte, la chef déco et moi avons convaincu un peu tout le monde que ce choix s'imposait nécessairement. Pour rendre le studio envisageable pour Mikhaël,

nous avons évidemment évacué le fond vert qui n'aide pas à s'ancrer dans la réalité d'un décor. Je ne voyais plus qu'une solution, une découverte en image fixe, c'est à dire une énorme photographie. Pour que l'image fixe fasse illusion, on a dû se résigner Mikhaël et moi à choisir un appartement situé assez haut dans les étages. Au départ nous voulions une certaine proximité avec la vie de la rue, ce qui procure un vertige souvent plus grand parce qu'on voit en détail la vie d'en bas. Mais puisque tout aurait été anachronique, cela aurait coûté une fortune en VFX pour effacer puis recréer la vie des années 80. Être très haut dans les étages, permettait finalement de s'éloigner des détails du 21^e siècle et d'avoir une photo comme découverte (de très haut, les choses qui bougent sont moins détaillées, moins précises donc moins chères à produire). Dans le scénario l'histoire se déroule sur plusieurs années, c'était un problème supplémentaire par rapport aux saisons et donc à la découverte. Je n'ai pas eu la possibilité financière de faire des photographies différentes de cette vue, mais il a fallu trouver des façons différentes de l'éclairer tout au long du film pour arriver à faire passer cette idée des années qui se succèdent. Éclairer cette photographie de manière réaliste et faire croire à cette découverte sur le quartier de Beaugrenelle, voilà le grand défi de lumière auquel j'ai été confronté.

► **Avez-vous, à un moment donné, envisagé l'utilisation de panneaux Led, comme on peut en voir sur les plateaux virtuels ? Était-ce financièrement viable dans votre cas ?**

S.B. Effectivement, nous y avons pensé. Malheureusement, cette solution était hors de prix, elle aurait été idéale pourtant. Nous avons envisagé ce procédé, mais nous l'avons vite oublié. Nous avons besoin d'une découverte de presque 30 m de large sur 8 m de haut. Nous avons opté pour la solution proposée par Rosco, le SoftDrop. C'est moi qui ai fait les photographies qui composent cette découverte. J'ai passé une journée à faire les prises de vues, en jour et en nuit en suivant un protocole précis que m'avait indiqué Rosco (le covid a fait



© Photo : Baptiste Charruyer

que leur photographe ne pouvait se déplacer). Nous avons visité plusieurs appartements dans la résidence dans le but initial de trouver notre décor principal et d'y tourner. Deux d'entre eux nous offraient une vue qui nous plaisait particulièrement. Nous avons donc choisi le plus haut pour les raisons expliquées plus tôt. Le plus compliqué aussi car sa baie vitrée est à angle droit ce qui offrait une vue panoramique plus impressionnante, mais m'inquiétait plus pour les nombreux reflets que cela pouvait provoquer. C'est donc là que j'ai fait les photos pour la découverte et là que nous avons fait des plans raccords, plans subjectifs sur des détails de la vue, des tours, de la dalle en bas, en bolex et en Venice. Les délais de fabrication pour la découverte sont assez longs, il faut composer l'image, redresser des perspectives, nous proposer une image finale, choisir texture, saturation, etc. L'intérêt principal pour moi c'est qu'elle offrait une double-vue : de face, la photographie de jour, derrière est contrecollée la même photographie de nuit. Lorsque la photographie est éclairée de face, nous obtenions la vue de jour. Lorsque nous éclairions par l'arrière, en contre-jour, c'est la vue de nuit qui apparaissait. Ainsi, en modulant l'éclairage de face et les contrejourns, nous pouvions obtenir des variations sur les aubes, les crépuscules et même les faire évoluer en cours de séquence. Évidemment, l'absence de mouvement dans la découverte portait au scepticisme de certains. Nous avons ajouté quelques effets minimes, des mouvements simples sur le pont. Mais je comptais aussi sur les multiples façons possibles de l'éclairer pour qu'elle soit toujours différente à défaut d'être en mouvement. J'ai l'impression que le résultat fonctionne bien ! Évidemment, je perçois toujours quelque peu qu'il s'agit d'une photographie, mais le spectateur non, enfin j'espère.

► **Avez-vous un exemple de séquence particulièrement délicate à tourner ou qui a représenté pour vous un défi particulier ?**

S.B. Non, je ne sais pas trop. Je dirai que les scènes d'amour sont toujours un peu compliquées à filmer, étant donné la petite tension qu'elles imposent : ce



© Photo : Clothilde Métral

n'est jamais simple de filmer des corps nus. Mais non, je ne vois pas trop. Ma crainte principale c'était le décor cité précédemment, décor et découverte pour laquelle j'avais bataillé et qu'il fallait à présent rendre convaincante pour tout le monde. A part ça, je n'ai pas souvenir d'une séquence délicate en particulier. Il y a bien eu la séquence de la chute dans la Seine, ou bien les séquences de la piscine. Le défi est plutôt sur le tournage dans son ensemble : Mikhaël charge d'abord ses scénarios, qui sont souvent foisonnants. Puis à l'étape de la préparation, il demande qu'une séquence se divise en plusieurs décors pour la rendre plus vivante ou bien il rajoute des micro-séquences dans un décor parce qu'il l'aime bien. Il faut tourner vite, comme sur beaucoup de films me direz-vous. Mais pour moi c'est comme si c'était aussi la « patte » de Mikhaël. Quel que soit le budget, le sujet, Mikhaël rajoute toujours des choses dans une journée de tournage. Comme si c'était une méthode. Et de fait, ça exige que l'équipe soit légère ou mobile ; on ne peut pas véritablement s'installer, on ne peut pas mettre en place une lumière trop compliquée car... on déménage dans deux plans pour aller ailleurs. Il y a aussi eu les rares séquences de reconstitution – comme la séquence avec Charlotte Gainsbourg et ses enfants qui vont voter – qui doivent suivre un protocole de tournage qui ne ressemble pas beaucoup à ce que fait Mikhaël d'habitude (des axes précis, identifiés que l'on remplit de voitures d'époque et de figurants, des rues bloquées). A la toute fin, je me demandais bien comment tout cela allait se mélanger avec les archives et allait trouver sa cohérence. D'autant que pour des contraintes budgétaires, je n'ai pas pu faire exactement ce que j'avais prévu, et ce ne sont que quelques séquences d'extérieur qui sont tournées en Super 16, la plupart sont tournées en numérique. Nous avons par contre pas mal tourné en bolex, un peu plus que prévu même, et un certain nombre se retrouve dans le film !



© Photo : Clothilde Métral

FEMMES DES ANNÉES 80 : ENTRETIEN AVEC CAROLINE SPIETH, CHEFFE COSTUMIÈRE DES *PASSAGERS DE LA NUIT*

► Comment êtes-vous arrivée sur ce projet ?

CAROLINE SPIETH. Je travaille avec Mikhaël Hers depuis Ce sentiment de l'été en 2016. *Les Passagers de la nuit* est notre troisième collaboration ensemble. Chacun sait comment fonctionne l'autre, notre relation est assez simple. Mikhaël aime travailler avec des gens qui ont le même langage que lui.

► Quelle a été votre première réaction à la lecture du scénario ?

C.S. Tout d'abord je l'ai trouvé magnifique. Mikhaël souhaitait raconter les années 80, période durant laquelle se déroule le film, de manière très subtile en termes de costumes. Il s'agissait de raconter cette période tout en gardant une certaine universalité au propos. Le mauvais goût de l'époque étant une réalité, il fallait que cela existe, tout comme les formes parfois outrancières de certains vêtements, mais toujours de façon assez subtile. Il s'agissait de trouver l'équilibre et cela m'a beaucoup plu.



► En quoi vos discussions sur l'approche à avoir ont-elles consisté ?

C.S. Mikhaël voulait opter pour une approche très réaliste. Évidemment le réalisme au cinéma peut prendre différentes formes. Le réalisme de Mikhaël avait quelque chose de l'ordre de la madeleine, il voulait raconter ses années 80. Nos conversations ont d'abord tourné autour de certaines pièces emblématiques des années 80 dont il se souvenait, comme des baskets, une paire de roller ou un blouson Nike. Ces repères, ses souvenirs, ont été notre point de départ. À la suite de cela j'ai cherché des références visuelles pour que nous puissions avoir un terrain de conversation en commun. Au gré de mes propositions, son regard se portait toujours vers ce qu'il y avait de plus subtil. De plus « calme » formellement. J'ai glané des images dans les films français de l'époque, notamment chez Maurice Pialat. Des références auxquelles il était particulièrement sensible et qui n'ont fait que confirmer ce que je m'imaginai.

► Quelles autres références aviez-vous ?

C.S. Les films de Maurice Pialat comme *A nos amours*, *Loulou*... Éric Rohmer également est une référence qui nous réunit depuis longtemps Mikhaël

et moi. Je suis aussi allée chercher dans des catalogues de mode de l'époque et surtout beaucoup sur le site de l'INA. Le personnage de Wanda interprété par Emmanuelle Béart était à travailler différemment : Il s'agissait de trouver un « personnage » à l'identité forte. J'ai donc entrepris plusieurs pistes allant jusqu'à Jane Forth, muse d'Andy Warhol au style très original. De manière générale et pour chaque personnage j'ai commencé par proposer un spectre assez large de références à Mikhaël et cela nous a permis de cerner l'exact endroit où il voulait aller.

► Qu'est-ce qui rend les années 80 si spécifiques en termes de costumes ?

C.S. Chaque période a ses spécificités en termes de vêtements, mais ce qui fait la singularité du film c'est sa narration, l'histoire de cette femme qui se retrouve seule avec ses deux enfants à une période où la France connaît un certain renouveau social et politique. Les costumes accompagnent principalement les cheminements personnels de chaque personnage en reprenant le vocabulaire vestimentaire de cette époque.

► Combien de temps le travail de recherche a-t-il duré ?

C.S. Cela a été assez bref car je suis arrivée sur le projet assez tardivement. Le travail de recherche a duré entre deux et trois semaines, puis nous sommes allés glaner des pièces et avons constitué un stock pour la figuration dans les dépôts-ventes, les friperies et les loueurs de costumes.

► Avez-vous créé des costumes ?

C.S. Non, c'était uniquement du prêt-à-porter de l'époque. C'était important que l'on puisse identifier des marques comme Nike ou Adidas qui étaient les marques déjà très présentes à l'époque. Pour le reste nous avons remodelé certaines pièces, mais peu.

► Quel costume a été le plus difficile à trouver ?

C.S. Celui du personnage de Talulah, interprété par Noée Abita. C'est un personnage totalement fantasmagorique qui traverse le film. Il s'agissait



© Photo : Clothilde Métrol

de lui trouver une personnalité crédible à travers le costume. Cela s'est fait avec peu de choses. Nous avons d'abord exploré des pistes un peu extrêmes pour finalement opter pour un résultat plus « calme ». Le personnage de Wanda a également été assez long à naître. On a d'abord pensé à un personnage haut en couleur qui porterait de la marque, un maquillage fort et finalement Mikhaël a souhaité simplifier cela. Wanda est devenue une femme au style et au vestiaire masculin.

► **Pouvez-vous nous parler de votre collaboration avec le chef opérateur Sébastien Buchmann ?**

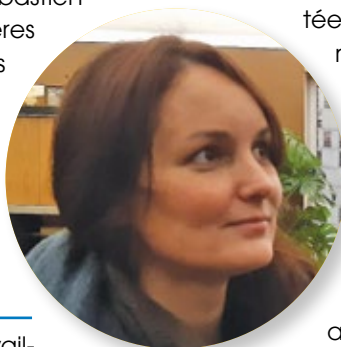
C.S. Nous avons commencé par faire des essayages que j'ai ensuite soumis à Mikhaël, Sébastien mais également Charlotte de Cadeville, la chef décoratrice. Je recevais d'autre part les recherches iconographiques et les premières fabrications de décors, ce qui me permettait de faire des propositions en fonction des lieux. Sébastien est ensuite venu faire des essais lumières afin de voir comment réagissaient les costumes. On a discuté, Sébastien m'a parlé de ce qu'il ressentait en termes de couleurs, nous avons tous les trois envie de couleurs.

► **Combien de personnes constituent votre équipe ?**

C.S. Sur *Les Passagers de la nuit* j'ai travaillé avec deux assistantes dont une en charge de la figuration et des silhouettes. J'essaie de travailler avec la même équipe dès que c'est possible. Notre relation de travail s'apparente à une véritable collaboration, ce qui est très précieux.

► **Combien de costumes avez-vous utilisé ?**

C.S. Le film balayant plusieurs années, nous avons utilisé énormément de costumes. Nous avons utilisé au moins une vingtaine de tenues par personnage. Le passage des années impliquait un renouvellement régulier des costumes, sans compter la figuration.



PARIS, JE T'AIME : ENTRETIEN AVEC CHARLOTTE DE CADEVILLE, CHEFFE DÉCORATRICE DES PASSAGERS DE LA NUIT

Comment filmer Paris en évitant les poncifs ? C'est l'épineuse question à laquelle s'est confrontée la cheffe décoratrice Charlotte de Cadeville.

► **Comment êtes-vous arrivée sur ce projet ?**

CHARLOTTE DE CADEVILLE. J'ai travaillé pour la première fois avec Mikhaël sur son précédent film, *Amanda* ; notre collaboration s'est très bien passée et il m'a rappelée pour *Les Passagers de la nuit*. Je le remercie de m'avoir fait confiance pour ce projet qui était plus ambitieux qu'*Amanda* au niveau des décors, de l'époque. À la première lecture du scénario j'ai tout de suite été transportée par cette ambiance, ce rapport à la nuit, la radio... l'histoire de cette femme qui se débat dans son époque.

► **Combien de temps la préparation a-t-elle duré ?**

C.d.C. La préparation m'a semblé très courte pour un film de cette envergure car la décision de lancer le film a été repoussée à plusieurs reprises et celle de tourner le décor principal en studio très rapide. La préparation devait plutôt commencer à l'automne 2020, mais certains contours du film n'étaient pas encore arrêtés. Dès la fin de l'été, l'idée de trouver des images d'archives à intercaler dans le montage a été lancée. C'était initialement une idée pour combler un manque de moyens pour refaire beaucoup d'extérieurs des années 80. Mais aussi cet attachement de Mikhaël à une forme d'authenticité, de vérité. Et cette recherche menée par Antoine Dubois, qui s'est ensuite chargé des repérages, a nourri la recherche des lieux. Il avait même été évoqué de trouver des images d'archives de parcs ou de rues qui plaisent et de les raccorder directement à la fiction que nous tournions. Et puis au fur à mesure du tournage, nous nous sommes détachés de ces archives qui n'avaient pas été précisément définies en préparation, mais qui devaient bien rester ancrées dans l'esprit de Mikhaël. Puisque c'était une belle surprise de voir cette alchimie s'opérer lors de la première projection. Au final, sans compter les repérages, la préparation a vraiment commencé pour l'équipe déco début décembre et nous tournions fin janvier 2021.

► **Comment les repérages se sont-ils déroulés ?**

C.d.C. Le plus gros décor était celui de l'appartement de la famille Davies. Nous avons commencé



les repérages fin novembre dans les résidences de Beaugrenelle, à Paris dans le 15^e arrondissement. C'était très excitant comme décor, peu vu au cinéma, cet environnement qui ne ressemble pas à Paris, sorti de terre à la fin des années 70, et qui devait rappeler à Mikhaël des souvenirs d'adolescence. Mais nous avons dû nous rendre à l'évidence que ce serait techniquement impossible d'y tourner. Des appartements au vingtième étage, sans balcons, avec des plafonds bas. Mission compliquée... Et en hiver où les journées sont courtes. Sans parler des difficultés pour les autorisations de tournage en cette période de covid. La caractéristique de tous ces immeubles de la fin des années 70 est qu'ils sont tous vitrés bien souvent en angle. Et l'époque a changé, mais certains appartements peuvent ouvrir entièrement leur angle de baie vitrée. Ça fait un bel effet au vingt-troisième étage...

Mikhaël ne souhaitait pas faire ce décor en studio et je ne voulais pas le pousser à ça par rapport à notre expérience sur *Amanda*. Ses choix se portaient souvent pour des appartements dont l'extérieur lui plaisait, ou des lieux qui lui rappelaient un lien affectif. Il voulait éviter à tout prix que les décors paraissent artificiels, c'est pour cela qu'il a poussé l'authenticité au maximum.

Nous avons bénéficié de l'aide de la région Normandie et plutôt que d'essayer de trouver quelques rues ou petits décors en Normandie qui puissent évoquer Paris, Vincent Lefebvre, directeur de production, a trouvé le Zénith de Caen pour nous accueillir ! Il nous fallait un peu de place... Mikhaël s'est très vite pris au jeu et a accueilli ce choix avec enthousiasme, il n'a pas regretté une seconde. Nous avons également fait des repérages en amont dans les tours de Beaugrenelle, lesquelles nous ont beaucoup inspirés.

► Quel décor a-t-il été le plus difficile à trouver ?

C.d.C. Je ne saurais vous dire. Le décor le plus facile à trouver cependant a été le studio d'enregistrement de Vanda. Bien que nous ayons pu tourner quelques scènes à la maison de la radio même, aucun studio n'était prêt à nous accueillir pour les scènes d'enregistrements de l'émission de Vanda. J'ai alors contacté une personne rencontrée aux studios Davout fermés en 2007 et qui m'a conseillé d'aller voir les studios Midilive, lesquels correspondaient parfaitement à notre recherche.

Avec l'équipe déco nous avons beaucoup regardé les images d'époque de la Maison de la Radio et on a pris beaucoup de plaisir à reconstituer ce décor. Notamment certains éléments tels que les platines. En effet, nous avons rencontré un vendeur aux puces qui avait les deux platines de l'époque de la Maison de la Radio, nous avons recréé le standard téléphonique de l'époque... Tout dans les moindres détails, les banderoles... Pour La bibliothèque, nous nous sommes appuyés sur les photos



© Photo : Clothilde Métral

d'archives du lieu et Camille Champenois, la régisseuse d'extérieur, a retrouvé les meubles à tiroirs de l'époque ; nous avons refait leurs petites fiches, le coup de tampons avec la date de l'emprunt. Tous ces détails étaient très plaisants à reconstituer...

Même si on a le sentiment d'être un peu en bout de course, d'avoir beaucoup donné pour les autres décors, il y a toujours une effervescence d'idées comme ça a été le cas dans avec mon complice et ensemblier Nicolas Chik. C'est ce qui est aussi plaisant dans le travail de Mikhaël Hers : rien n'est laissé au hasard, tout s'appuie sur des références qui lui parlent et l'anime. Pour ce décor nous étions en lien avec la Cimade pour nourrir visuellement l'engagement politique du personnage de Judith. Pour moi le décor étoffe le personnage, c'est son enveloppe.

► Comment la collaboration avec Sébastien Buchmann le chef opérateur et la cheffe costumière Caroline Spieth s'est-elle déroulée ?

C.d.C. Nous avons dû très rapidement travailler sur la découverte photo de la vue l'appartement qui ferait 23 m de long / 6,5m de haut. C'est Sébastien qui a pris les photos de jour et de nuit d'un appartement de référence choisi de Beaugrenelle. Pour que nous puissions lancer l'impression recto/verso jour/nuits de cette toile. Une fois ce dossier lancé, nous étions assez rassurés, car cela se faisait en même temps que tout le reste et c'était assez nouveau pour nous tous et extrêmement intéressant. La photo a pu être un peu modifiée : certaines tours de la Défense ont été effacées, des antennes, le logo de la Maison de la Radio a été changé par celui d'époque, des logos de chaînes d'hôtels également.

Sébastien était présent à toutes les réunions déco que nous faisions avec Mikhaël pour le choix de la distribution de l'appartement. Nous avons fait plusieurs maquettes, ainsi que pour le choix des teintes. Nous avons travaillé ensemble sur les choix de ce décor en termes technique et artistique. Quelles cloisons devaient bouger et quelles baies vitrées devraient pouvoir pivoter pour des histoires de reflets... Mais au final nous y avons tourné comme dans un décor naturel sans jamais bouger de cloison, et je pense que ça s'est fait naturellement. Mikhaël s'est emparé de ce lieu comme d'un dé-

cor naturel, avec ses contraintes et les axes « naturels » qu'il offrait. Un jour Lucas Loubaresse, premier assistant mise en scène, est venu me dire : « bravo cette perspective de la chambre d'Elisabeth à la porte, c'est bien calculé » ... Ça fait partie de la magie du cinéma. C'est dur d'arriver à anticiper chaque axe d'un décor et quand la magie s'opère c'est une belle surprise aussi. Rien ne peut être totalement maîtrisé.

Avec Caroline, les temps de préparations étaient tellement courts que nous avons eu peu de temps pour échanger. Étant donné que nous avions déjà travaillé ensemble sur *Amanda*, le précédent film de Mikhaël, elle me faisait suivre les photos d'essayage des personnages et nous évoquions évidemment les teintes des murs de l'appartement et des mobiliers. On s'envoyait des messages pour se tenir au courant de notre avancée. Ça été efficace mais très rapide. Lors de la projection du film, nous étions heureuses de voir que notre travail s'accordait à merveille.

► **Avez-vous dû construire des décors ou des éléments de décors ?**

C.d.C. La présence de cette découverte photo nous a contraints à construire l'ensemble du studio sur la scène du Zénith pour pouvoir faire descendre la photo de 1,5 m en dessous du plancher et c'était tout de suite assez bluffant, en entrant dans le décor, d'avoir ce sentiment de vertige. Comme on peut l'avoir dans les tours de Beaugrenelle. Un autre petit décor a été fait en studio et nous avons aussi créé du mobilier urbain de l'époque de la salle de Beaugrenelle, comme des cabines téléphoniques et colonnes Morris assez futuristes qui étaient présentes à l'époque. Ça paraissait tellement futuriste qu'il avait un côté un peu faux !

► **Comment la collaboration avec le réalisateur, Mikhaël Hers s'est-elle passée ?**

C.d.C. Mikhaël est quelqu'un de très doux et sensible et qui sait précisément ce qu'il veut. C'est donc très agréable de construire ensemble l'univers de ses films. Nous ne voulions pas un film de reconstitutions et nous avons toujours en tête cette ambiance des années 80 plus libre et moins formatée que de nos jours. Nous faisons attentions à ce que les voitures soient mal garées, que les rues soient sales. Nous tenions à obtenir une justesse dans les détails des accessoires. Ce sont des madeleines de Proust qui nous ramenaient chacun à une époque que nous avons traversée. Et puis j'ai ce souvenir d'être aussi pleinement dans cette époque pendant la préparation et le tournage du film grâce aux musiques que Mikhaël nous fournissait. J'ai eu cette impression comme toute ma belle équipe déco de retourner dans les années 80 pendant quelques mois et d'être pleinement stimulée par cette douce nostalgie.



© Photo : Clothilde Métral

ÉCOUTER LES ANNÉES 80 : ENTRETIEN AVEC VINCENT VATOUX, INGÉNIEUR DU SON SUR *LES PASSAGERS DE LA NUIT*

Outre l'image, le son a une place prépondérante dans *Les Passagers de la nuit* et participe activement à sa narration. Vincent Vatoux, ingénieur du son sur le film, nous en dit plus.

► **Comment êtes-vous arrivé sur ce projet ?**

VINCENT VATOUX. Je suis arrivé sur le projet des *Passagers de la nuit* car j'avais déjà travaillé sur le montage son des deux films précédents de Mikhaël Hers : *Ce Sentiment de l'été* et *Amanda*. Nous avons, avec Mikhaël, une proximité évidente et une sensibilité commune. Comme je suis également ingénieur du son sur les plateaux, Mikhaël m'a proposé de faire aussi partie de l'équipe de tournage. Ça a été un grand bonheur.

► **Combien de temps la préparation a-t-elle duré ?**

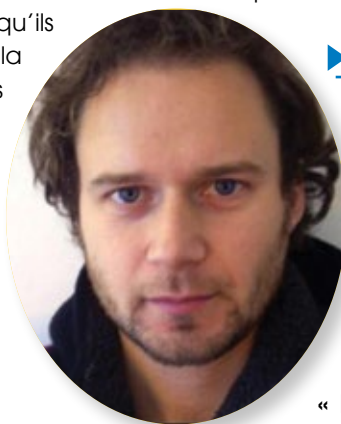
V.V. Donner une durée concrète pour la préparation du film est compliqué. Il y a deux sortes de préparations : celle que l'on fait avec le cinéaste et celle que l'on fait de notre côté. Après la lecture du scénario, les choses infusent pendant plusieurs semaines. On se plonge dans des documents, archives, musiques, émissions radiophoniques, films. Mikhaël nous transmet beaucoup de choses et de notre côté on cherche, l'histoire commence à nous envahir, à nous transporter.

Nous avons eu des discussions avec Mikhaël sur l'atmosphère, les personnages, les séquences, le rendu du film. En parallèle, je fais un dépouillement précis de tout ce qu'on va devoir faire lors du tournage. Il faut être très précis sur les séquences singulières qui nécessitent une grande anticipation. Pour *Les Passagers de la nuit*, c'était notamment les séquences de radio, pendant lesquelles les différents personnages sont dans des cabines et studios séparés, parlent, communiquent entre eux, diffusent de la musique.

Quel rendu veut-on ? Quels micros utiliser ? Où les placer ? Que diffuse-t-on aux comédiens dans leur casques ? Que fait-on entendre au cinéaste pendant le tournage ? Que privilégie-t-on pour le montage image ? Tout cela pour rendre les choses les plus justes possible et concrètement réalisables. D'autre part, il y a aussi tous les sons seuls, c'est-à-dire les sons que l'on enregistre sans que cela soit filmé, à ne pas négliger. Être dans les lieux du tournage avec les comédiens est une chance et permet d'enregistrer des sons qui nous serviront dans la bande son du film. C'est une matière très intéressante.

► Qu'était-il important de faire passer par le son ?

V.V. Sur *Les Passagers de la nuit*, il était très important de bien rendre au son la sensibilité des personnages, ce qu'ils traversent, ce qu'ils ressentent. Le travail des voix et de la bande son a été toujours dans le sens de faire ressortir cette sensibilité à fleur de peau. D'être au plus proche des voix. Charlotte Gainsbourg a une voix magnifique, fragile et profonde. À nous, au son, de jouer avec les proximités, les silences, les ambiances pour rendre un état fidèle à ce que l'acteur imprime et à ce que désire le cinéaste.



► Avez-vous utilisé des sons d'archives ? Quid de l'utilisation de la musique qui a une place prépondérante dans la narration ?

V.V. Oui nous avons utilisé des sons d'archives et nous les avons mélangés avec d'autres sons. C'est aussi vrai pour les musiques. Il y a toujours, avec Mikhaël, une envie de faire une bande-son globale. Les musiques ne sont pas plaquées. Elles viennent s'inscrire dans la complexité de la bande-son et du récit. Quand elles ressortent, c'est pour le plaisir pur. Mikhaël est un grand mélomane, il a un rapport charnel à la musique et au son.

► Le film fait référence à certaines figures phares de la Nouvelle Vague. Qui dit Nouvelle Vague dit son direct, pourriez-vous nous en parler ?

V.V. Oui, on s'inscrit dans une certaine filiation de la Nouvelle Vague si on considère l'utilisation du son. On a le souci de faire le plus possible au tournage du son direct, pour capter l'instant, le jeu, la justesse du présent. Mais ce n'est qu'une partie du travail. Beaucoup de choses sont peaufinées en post-production.

► Pouvez-vous nous parler du travail de mixage ?

V.V. Le mixage est une étape très importante. C'est là qu'on projette le film comme il va être entendu et reçu par les spectateurs. La dernière étape du

son. Nous requestionnons une dernière fois les équilibres, à l'intérieur d'une même séquence et dans le film dans sa durée. C'est un travail très sensuel.

► Une séquence a-t-elle été plus difficile à tourner qu'une autre ?

V.V. La séquence où Élisabeth (Charlotte Gainsbourg) se fâche et crie sur son fils et Talulah (Noée Abita) qui, ivres et trempés, rentrent à pas d'heure. Les cris résonnaient énormément dans tout le Zénith de Caen. Nous avons tourné l'intérieur de l'appartement des Davis dans un décor installé sur la scène du Zénith de Caen. Nous avons dû faire très vite et renforcer avec les moyens du bord le sas que l'on avait fait pour minimiser au maximum la réverbération inadéquate du lieu, et pour cette séquence-là en particulier.

► Avez-vous dû retravailler les voix ?

V.V. Les voix sont toujours plus ou moins retravaillées. Selon les séquences, les films, nous les laissons plus ou moins à l'état brut. Ici, dans le cinéma de Mikhaël, on les laisse plutôt brutes, fidèles au direct. Mais c'est une tendance.

► Pendant le tournage, y a-t-il eu des « heureux accidents » que vous avez finalement gardés pour le film ?

V.V. D'habitude j'adore les accidents au son. En montage son, cela arrive d'en ajouter pour complexifier le direct. Comme le film *Les Passagers de la nuit* est un film d'époque (années 80), j'ai eu tendance à vouloir éviter les accidents au son lors du tournage. Tous les transports modernes, les sirènes, les sons très contemporains sont plutôt à proscrire. Mais par exemple, les petits défauts des microphones radio en grande proximité, ont été gardés. Cela apporte, je pense, de la justesse aux séquences et au propos.

Les Passagers de la nuit.

En salles depuis le 4 mai 2022.

Propos recueillis par Ilan Ferry et Paul Bresson



© Photo : Clothilde Métal

L'ARMÉE AU CINÉMA

ENTRETIEN AVEC ÈVE-LISE BLANC-DELEUZE

Destinée à faire le lien entre le monde des armées et celui du cinéma, la Mission Cinéma et Industries Créatives a aidé bon nombre de projets cinématographiques.

► Pourriez-vous nous parler de la Mission Cinéma et Industries Créatives ?

ÈVE-LISE BLANC-DELEUZE. La Mission Cinéma et Industries Créatives (MCIC) est la porte d'entrée au ministère des Armées, de tous les projets en lien avec le monde militaire ou les enjeux de la Défense dans le cinéma, l'audiovisuel, la BD, le jeu vidéo. Nous offrons aux professionnels des industries culturelles et créatives (ICC) un accompagnement global allant de l'accueil de tournage aux conseils éditoriaux. Nous travaillons pour cela en coopération et en totale transversalité avec les directions de la communication des différentes entités du ministère. Nous sommes rattachés à la « Délégation à l'information et à la communication de la défense (DlCoD).

La Mission Cinéma a été créée en 2016 par Jean-Yves Le Drian, à l'époque ministre des Armées. Avant cette organisation, il existait un bureau des tournages, qui se « limitait » à accueillir les tournages et/ou apporter un soutien technique. Le ministre a voulu aller plus loin que le simple « accueil des tournages » et travailler en plus étroite collaboration avec la profession du cinéma et de l'audiovisuel, comme le fait l'US Army avec Hollywood. L'objectif est d'apporter sur le plan éditorial du réalisme au

programme traité. En 2017, partant du constat que le grand public sait au final peu de choses sur l'Armée et se fonde sur des idées erronées (positives ou négatives) voire caricaturales, nous avons signé une convention avec la guilda des scénaristes, dans laquelle le ministère des Armées s'est engagé à ouvrir plus largement ses portes aux auteurs, réalisateurs et techniciens pour leur expliquer sa mission et son fonctionnement. L'objectif est de leur montrer la réalité du terrain, les mettre en contact avec des opérationnels, leur donner envie de parler de nos sujets et surtout leur apporter de la matière pour leurs éventuels projets d'écriture. En 2019,

le ministère a décidé d'élargir cette intervention à l'ensemble des industries créatives, c'est-à-dire à l'audiovisuel et au cinéma, mais aussi au multimédia, aux jeux vidéo et à la BD.

► Avez-vous des exemples de productions qui ont bénéficié de ce programme ?

E-L.B-D. L'un des exemples les plus parlants est la série *Le Bureau des légendes* où pour la première fois la DGSE (Direction générale de la Sécurité extérieure), un des organismes les plus fermés – puisqu'on parle d'espionnage – a travaillé en étroite collaboration avec des civils, à savoir le créateur de la série, Éric Rochant et son équipe. Une démarche qui avait pour but premier de donner davantage de réalisme et de vraisemblance à la série, en évitant bien évidemment de divulguer des informations classées secret défense.

► C'est la première fois que vos services collaboraient aussi étroitement avec une production audiovisuelle ?

E-L.B-D. Le Bureau des légendes est à l'origine de la création de la Mission Cinéma. Auparavant, il y a eu d'autres exemples : *Un long dimanche de fiançailles* de Jean-Pierre Jeunet, *Les Fragments d'Antonin* de Gabriel le Bomin, *Forces spéciales* de Stéphane Rybojad ou d'autres encore... Mais ces collaborations entre le ministère des Armées et le monde du cinéma étaient ponctuelles et ne correspondaient pas à une démarche volontariste de l'institution.

► De quelle manière travaillez-vous avec les productions audiovisuelles ?

E-L.B-D. Nous travaillons de deux façons : soit en proactif soit en réactif.

En proactif, nous organisons des « opérations découvertes » lesquelles se divisent en deux types.





Les opérations découvertes à visée éditoriale s'adressent aux créateurs (réalisateurs, scénaristes, documentaristes...) ou producteurs qui désirent découvrir les coulisses de nos services et les activités du ministère. Dernièrement, par exemple, nous avons embarqué un petit groupe de personnes sur un bateau de la marine nationale pendant une simulation d'exercices pour leur faire toucher du doigt la réalité de la vie de marins.

Les opérations découvertes à visée technique concernent davantage les repéreurs, régisseurs ou directeurs de production, auxquels nous montrons la diversité des lieux, des décors, des équipements qui peuvent servir d'écrins à un film. À titre d'exemple, nous avons organisé un « éductour » au sein du service Historique de la Défense au château de Vincennes.

En réactif, nous sommes aussi contactés par des porteurs de projet. Lorsque nous décidons de les accompagner, comme cela a été le cas à titre d'exemples, pour *J'accuse* de Roman Polanski ou *Le Chant du loup* d'Antonin Baudry, notre soutien peut prendre plusieurs formes, accueil du tournage bien sûr, mais aussi immersion, conseils techniques, expertise, soutien logistique, formation des acteurs ou figurants... l'objectif recherché étant toujours d'apporter de la vraisemblance et du réalisme au récit.

► Vous réservez-vous un droit de regard sur les scénarios des projets que vous accompagnez ?

E-L.B-D. Nous analysons d'abord le scénario pour évaluer ce qu'il peut apporter en termes de rayonnement pour l'institution. Est-ce que celui-ci permet de découvrir ou de mieux comprendre nos activités par exemple, ou participe à un travail mémoriel comme cela a pu être le cas sur *J'accuse* de Roman Polanski ou *La Guerre des lulus* de Yann Samuell et *Les Tirailleurs* de Mathieu Vadepied. Notre aide dépend de l'intérêt que le projet présente.

Si le projet nous semble intéressant, nous en parlons aux SIRPA (Service d'informations et de relations publiques des armées) de la ou des armées concernées. Lorsque les feux sont au vert des deux côtés, nous essayons ensuite de trouver des solutions concrètes avec les opérationnels terrain, pour voir ce qu'il est possible de faire. Un impératif néanmoins à garder en mémoire : les contraintes opérationnelles primeront toujours car l'Armée est là avant tout pour assurer sa mission et son devoir de protection de la nation et des citoyens. Concrètement, cela signifie que malgré tout l'intérêt d'un projet, le soutien accordé dépend vraiment des contraintes opérationnelles. Récemment par exemple, nous avons reçu de nombreuses demandes pour venir tourner dans des hôpitaux militaires... En raison du Covid, ce n'était pas vraiment possible ou très difficile.

Il peut même arriver que nous subissions les aléas des contraintes opérationnelles pendant un tournage. Cela a été le cas pour une séquence du film *Volontaire* d'Hélène Fillières qui voyait les personnages partir en hélicoptère. Du fait de contraintes opérationnelles, les hélicoptères prévus pour cette séquence ont été réquisitionnés. Nous avons dû trouver en urgence une solution de remplacement afin de respecter nos engagements vis-à-vis de la production. Nous avons ainsi remplacé les hélicoptères par des zodiacs de l'armée, ce qui était parfaitement plausible dans le contexte du film. Nous essayons toujours de trouver une solution alternative.



© Photos : DR

► Facturez-vous vos services ?

E-L.B-D. Les conseils éditoriaux et techniques sont prodigués à titre gracieux. Nous ne facturons rien, c'est vraiment du temps que nous consacrons aux auteurs, créateurs pour les aider à apporter de la vraisemblance, du réalisme...

La partie Accueil des tournages, elle, est régie par un arrêté de 2010, avec une facturation au nombre de jours, en fonction du lieu. Il s'agit donc d'une prestation locative qui fait l'objet d'un devis et, en cas d'accord, d'une convention de tournage. La mise à disposition de matériel est directement gérée et facturée par les Armées. Le ministère ne peut mettre à disposition que du matériel spécifique qui ne peut pas être trouvé en location dans le secteur privé.

► Avez-vous refusé des projets ?

E-L.B-D. Il nous est arrivé de refuser d'accompagner des projets car nous estimions qu'ils donnaient une vision caricaturale de l'Armée qui ne correspond en rien à la réalité, voire dans certains cas en donnaient une image très négative. Nous rencontrons néanmoins systématiquement les auteurs dans une démarche de pédagogie en leur expliquant pourquoi nous ne pouvons pas les aider. Nous arrivons souvent à des compromis car il est rare que les auteurs aient une vraie démarche négative vis-à-vis de l'institution. Néanmoins, lorsque nous estimons que le projet reste au détriment de l'image des armées, nous n'y contribuons pas.

► Certains réalisateurs sont-ils partants pour remodeler le scénario afin d'être plus réalistes ou partent-ils réaliser leur projet de leur côté ?

E-L.B-D. Nous n'intervenons jamais sur le fond et l'arche scénaristique, donc il ne s'agit pas de remodeler le scénario, nous intervenons essentiellement sur la vraisemblance technique et faisons attention au respect de certaines valeurs fondamentales pour les Armées qui constituent pour nous des lignes

rouges. Les personnages à titre individuel peuvent parfaitement déraiper, c'est nécessaire pour l'histoire et la tension narrative (sinon il n'y a pas d'histoire), mais pas l'institution en tant que telle. Dans *Le Bureau des légendes*, le héros Malotru trahit la France. La DGSE a quand même aidé le projet parce les valeurs portées par l'institution ont été respectées et la DGSE avait confiance en Éric Rochant.

Nous cherchons toujours à instaurer le dialogue et à expliquer les choses de façon claire et transparente. Les auteurs restent libres de tenir compte ou pas de nos commentaires. Certaines choses peuvent être modifiées, d'autres pas car cela changerait l'arche narrative. C'est normal et cela reste de toutes façons de la fiction, il ne s'agit nullement d'interférer avec la liberté artistique.

► Êtes-vous intervenu sur *Le Chant du loup* d'Antonin Baudry et dans quelle mesure ?

E-L.B-D. Oui, c'est typiquement le genre de film qu'il aurait été difficile de faire sans la Marine nationale. Le réalisateur et la production sont venus visiter un sous-marin atomique, un environnement en principe assez fermé. Leur ont été expliqués le fonctionnement, la vie à bord, les termes appropriés... On leur a permis de reconstituer à l'échelle 1, l'intérieur du sous-marin, pour le tournage, en enlevant ce qui est secret défense, qui n'intéresse de toute façon pas le spectateur, mais qui aurait pu porter préjudice à l'Armée et vivement intéresser certaines puissances. Nous les avons emmenés dans un centre d'écoute pour leur montrer comment ça se passe. On a apporté un soutien à la fois intellectuel (conseil en écriture, immersion des équipes au sein des unités pour acculturation, etc.) et matériel (bateau, hélicoptère...). Dans le film, vous avez un sous-marin qui sort de l'eau. Une production ne peut clairement pas louer un sous-marin atomique ni le ministère en mettre un à disposition, on s'est donc débrouillés pour faire coïncider le tournage avec un exercice prévu.





► **Y a-t-il des films où vous êtes partie prenante pendant le tournage ? Formez-vous les acteurs au jargon ou au maniement des armes ?**

E-L.B-D. Nous pouvons mettre à disposition au moment du tournage, des conseillers militaires pour former ou encadrer les acteurs. Pour *J'accuse* de Roman Polanski, nous avons demandé à un officier d'aider les acteurs à tenir leur rôle d'officier, un sous-officier a, lui, encadré et formé les figurants. Notre rôle se limite à celui de conseiller technique, nous ne réécrivons rien, on met à disposition des moyens et un savoir-faire pour apporter de la crédibilité à l'œuvre.

Quand il s'agit de mise à disposition de matériel ou d'hommes, tout n'est pas possible car nous sommes contraints par la loi. Nous ne sommes pas autorisés à fournir du matériel ou des costumes s'ils peuvent être trouvés dans le secteur privé en location. Nous n'avons pas le droit de faire concurrence au secteur privé. En revanche, s'il s'agit d'équipements ou matériels que seule l'Armée peut fournir, on pourra les mettre à disposition moyennant facturation. Attention car cela peut monter très vite et être très cher. D'où la nécessité de travailler en étroite collaboration avec les auteurs, et trouver des astuces afin que le tout reste compatible avec un budget de film. J'ai cité l'exemple du *Chant du loup*, il y en a d'autres. Faire décoller un avion reviendra par exemple beaucoup plus cher que le montrer en statique sur un tarmac. Si on peut, tout en respectant l'intrigue, éviter de le faire décoller, c'est souhaitable. Pour le film *L'École de l'air* de Robin Campillo, la production a pu profiter et filmer une démonstration de Noratlas avec des sauts de parachutistes prévue à l'école de Saint Cyr Coetquidan, ce qui lui a évité d'avoir à retourner la scène...

► **Cet accompagnement concerne-t-il seulement la fiction ou aussi le documentaire ?**

E-L.B-D. Les deux. Pour le documentaire, c'est un peu différent. Nous intervenons sur les documentaires « de stock », qui ne sont pas directement liés à l'actualité et sur les documentaires historiques.

Nous ne touchons pas aux formats magazines ou reportages sur l'actualité chaude, qui sont eux gérés par le centre média du ministère des Armées. Lorsque nous sommes contactés par des réalisateurs ou documentaristes, nous identifions d'abord en interne les experts du sujet qu'ils souhaitent traiter et les mettons en rapport.

Il peut s'agir d'organisation de rendez-vous, d'immersion en unités ou d'envoi sur un terrain d'opération... Pour les documentaires historiques, nous faisons souvent appel à des historiens du SHD (Service Historique de la Défense). Pour la recherche d'archives, nous les mettons en contact avec l'ECPAD (Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense) qui possède un fonds d'archives extraordinaire, des photos et des films de 1915 à nos jours, plus des fonds d'archives étrangers ou, à nouveau, le SHD pour les archives papiers. On fait le maximum pour identifier et mettre en contact les concepteurs de programmes avec, chez nous, les meilleurs experts ou personnes susceptibles de les aider. Nous intervenons aussi sur des sujets qui paraissent à priori éloignés de nos enjeux.

Par exemple, pour le film *Les onze vies de l'Abbé Pierre* de Frédéric Tellier, nous avons ressorti les dossiers administratif et militaire de l'Abbé Pierre qui a été caporal dans l'Armée.

► **Sur un tournage, qui sont vos interlocuteurs privilégiés ?**

E-L.B-D. Tout dépend à quel niveau on intervient et le besoin de nos interlocuteurs (conseils éditoriaux ou soutiens techniques). Il peut s'agir de scénaristes, de réalisateurs, de producteurs, de directeurs de production, de repéreurs, de régisseurs...

► **Combien de projets avez-vous accompagné ?**

E-L.B-D. Nous traitons à peu près deux cents dossiers par an. Nous ne les accompagnons pas tous. Certains projets que nous accompagnons peuvent aussi ne jamais se concrétiser, c'est la loi du marché.

Propos recueillis par Manon Guillon et Ilan Ferry



© Photos : DR

UN COSTUME PEUT EN CACHER UN AUTRE

ENTRETIEN AVEC JANIE LORIAULT

« Rien ne se perd, tout se transforme », tel pourrait être le credo du Collectif Costume dont la mission est de revaloriser les costumes de scène et de cinéma.

► Comment le Collectif Costume est-il né ?

JANIE LORIAULT. Je suis costumière de métier. Il y a quinze ans, j'ai rencontré Rémi Préchac, également président de Volt Tournages, qui avait l'idée de créer une association dont le but était de mutualiser des stocks de costumes dont nous disposions déjà qui dormaient faute de personnes pour s'en occuper et de les proposer à la location pour les productions audiovisuelles.

C'est la rencontre avec Virginie Alba, également costumière qui a fait avancer le projet. Elle a adhéré à cette idée, elle avait déjà démarré une démarche similaire avec son propre stock. Ensemble, nous avons fondé le Collectif Costume. Aujourd'hui l'association compte onze membres actifs auxquels s'ajoutent des adhérents qui viennent donner de leur temps et/ou faire don de costumes. Notre association compte aujourd'hui cent-soixante adhérents. La cotisation annuelle de vingt euros sert notamment à soutenir des projets artistiques.

► Ce travail passe-t-il également par un travail sur les costumes que vous récupérez ?

J.L. Non. Nous procédons plutôt à un tri de ce qu'on nous apporte. Il s'agit principalement de dons et notre travail consiste à identifier parmi ces

dons ce qui serait à même d'intéresser les professionnels du cinéma. Nous disposons d'un stock très large (homme, femme, enfant, contemporains, vêtements professionnels, militaires, vintage, historique, etc.) et toute l'accessoirisation qui va avec. On fournit beaucoup de costumes pour les clips, la publicité, les courts-métrages, les films, les séries, l'évènementiel et un peu de théâtre.

► Vous estimez que la revalorisation des costumes n'est pas suffisamment entrée dans les mœurs ?

J.L. Elle est déjà là, mais elle pourrait l'être plus. Par exemple pour les vêtements de confort pour les tournages, on achète encore des vêtements neufs qu'on découpe au niveau du col pour les mettre sous les vêtements des comédiens et acteurs quand il fait froid. Nous pourrions arrêter de les acheter et les louer à la place. On consomme encore beaucoup trop de textiles pour le costume dans le milieu du cinéma.

► Où sont entreposés vos stocks ?

J.L. Nous sommes à Saint-Ouen-sur-Seine, proche de la Porte de Clignancourt. Nous disposons de 800 mètres carrés de stockage bien approvisionnés et rangés.

► Combien avez-vous de costumes dans vos stocks ?

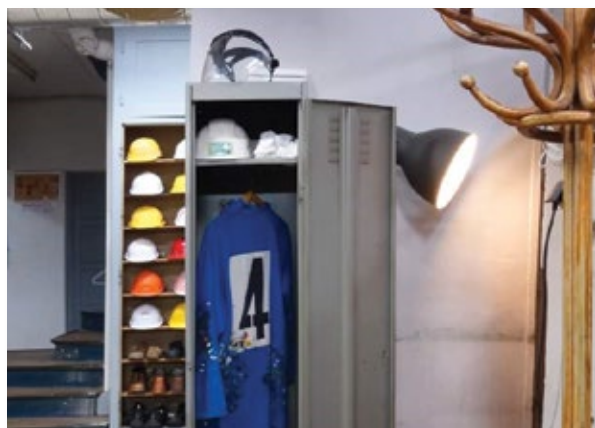
J.L. 100 000 pièces au bas mot en comptant les accessoires, bijoux, les chaussures, peut-être même plus. C'est difficile à quantifier.

► Comment les relations avec les costumiers se passent-elles ? Ce sont eux qui viennent vers vous ?

J.L. Ce sont eux qui viennent vers nous et qui comme chez tout loueur viennent faire leur sélection. Nous leur expliquons notre démarche et spontanément, ils y adhèrent et font le travail de transmission de l'information.

► Comment la sensibilisation auprès des professionnels sur cette question de la revalorisation des costumes se passe-t-elle ?

J.L. Les professionnels viennent chez nous car nous sommes une petite structure qui propose des prix attractifs. C'est ainsi qu'ils se rendent





compte qu'il est inutile de racheter des vêtements neufs. La communication se passe bien car ils savent que nous venons du même milieu professionnel et que, de fait, nous connaissons bien les problématiques liées aux budgets et à la logistique. Nous leur apportons notre expérience et notre soutien.

► **Quels ont été les films et séries sur lesquels vous avez dû apporter le plus de costumes ?**

J.L. Nous avons récemment loué des costumes pour un film qui retrace les attentats de 2015 et qui est encore en postproduction. Nous avons également collaboré avec la costumière Anaïs Romand pour le prochain film de Guillaume Nicloux, ainsi qu'avec Virginie Alba et Véronique Gely sur *En même temps* de Gustave Kervern et Benoît Delépine.

► **Le collectif répond-il également aux besoins des costumiers qui sont souvent amenés à créer des pièces dans un laps de temps réduit ?**

J.L. Tout à fait puisqu'en passant par notre collectif, les professionnels du costume peuvent tout trouver au même endroit. Nous disposons également d'un atelier pour faire de la retouche et pouvons louer des espaces de préparation aux équipes costumes.



► **Comment sensibiliser autour de la réutilisation de costumes déjà existants dans le circuit de production ?**

J.L. Je pense que ce travail de sensibilisation se fait au cas par cas. Des costumières nous ont dit qu'après avoir travaillé avec nous elles envisageaient de changer leur manière de travailler parce que c'est plus économique et cela répond à des enjeux très actuels, notamment en termes environnementaux. Petit à petit, les professionnels y viennent.

► **Vous bénéficiez de dons de vêtements ?**

J.L. Oui. De la part de particuliers, de costumiers, de fins de tournages qui sont préparés chez nous. Les vêtements sont triés et ceux que nous ne réutilisons pas sont donnés à des associations caritatives ou à des entrepreneurs innovants avec le textile. Nous faisons aussi attention à notre utilisation des cintres en recyclant tous les cintres cassés, nous réutilisons jusqu'au bout toutes les housses que nous récupérons, nous réparons les fameux sacs à carreaux bien connus des costumiers.

*Propos recueillis par Ilan Ferry
et retranscrits par Louise Blond.*



© Photos : DR

LE SON 3D COMME SI VOUS Y ÉTIEZ !

Avec le Smyth Realiser A16, Audio-XD prend le pari de simuler le son 3D avec seulement deux enceintes, son fondateur Jean-Luc Haurais, nous explique le fonctionnement de ce système atypique.

► Pourriez-vous vous présenter ?

JEAN-LUC HAURAIS. Je m'appelle Jean-Luc Haurais, je suis directeur Recherche et Développement pour la société Audio XD qui est spécialisée dans les traitements de signaux audio pour les casques ou haut-parleurs. Au sein du département R&D, je m'occupe plus particulièrement du volet algorithmique de tous les projets que nous développons.

► Pourriez-vous nous parler un peu plus de Audio XD ?

J.-L.H. Audio XD est née de ma passion pour le son et d'image. Historiquement j'avais créé une structure en France l'une des premières à importer sur le marché français des lecteurs DVD portables avec TNT intégré ainsi que des codecs tels que le DIVX. Après cette première expérience dans l'image, je me suis mis à réfléchir à des innovations davantage axées sur l'audio. À l'époque je trouvais que les systèmes audio 5.1 n'étaient pas satisfaisants, surtout lorsque vous habitez dans un petit appartement à Paris et que vous ne voulez pas trop importuner vos voisins, sans vous rabattre vers des systèmes de casques peu convaincants. Ce qui était au début un projet personnel a pris plus d'ampleur quand je me suis rendu compte qu'il existait une demande et donc un marché pour ça. Audio XD a pour objectif d'apporter une solution de spatialisation sur des systèmes multiples, quelle que soit la typologie de casque ou de haut-parleurs. Nous avons déjà développé des solutions pour mini enceintes et des docks à même de créer une spatialisation via des enceintes virtuelles ainsi que des solutions plus haut de gamme capable à partir d'une paire d'enceintes et d'un décodeur, de recréer des systèmes 9.1.6, c'est-à-dire composé de neuf canaux

autour du spectateur, un canal pour le subwoofer et six enceintes en hauteur. Tout cela, à partir d'une paire d'enceintes conventionnelles et d'un ampli classique. Nous avons développé des systèmes similaires pour les smartphones avec un son spatialisé en 3D.

► Aujourd'hui, qui sont vos autres clients ?

J.-L.H. Nous fonctionnons en B to B uniquement, nous avons lancé le Smyth Realiser A16 Speaker Edition, un boîtier conçu pour spatialiser le son. L'objectif de ce produit est de pouvoir se rendre compte du rendu sonore en salles dès le stade du monitoring via un système d'émulation de sources audio Dolby. Nous pouvons ainsi simuler du 9.1.6, voire du 15.1.8. Nous avons amélioré le hardware déjà existant en ajoutant une couche de spatialisation pour enceintes. Ce système, aujourd'hui disponible dans le commerce, permet de spatialiser le son soit au casque soit à partir d'une paire d'enceintes. Aujourd'hui, on part de signaux qui peuvent être stéréo 5.1, 7.1 et comme le produit dispose d'un décodeur DTSX et d'un décodeur Dolby Atmos, on peut aller en programmation de jet, en extraction jusqu'au 9.1.6, et on sera à même pour le speaker aussi d'arriver à une émulation 15.1.8, tout cela à partir d'une paire d'enceintes conventionnelles. Nous commercialisons aussi d'autres produits, mais davantage destinés aux professionnels. Nous travaillons avec des fabricants de smartphones, de box TV et même de voitures.

► Combien de temps la phase de recherche et développement a-t-elle duré ?

J.-L.H. La phase recherche et développement a été longue et s'est scindée en deux temps. La première a démarré il y a six ou sept ans, mais nous en étions encore au stade embryonnaire. Le changement de technologie a bouleversé notre approche et nous a obligés à aller beaucoup plus vite. Nous nous basons beaucoup sur l'I.A. et sur un système neuronal, qui nous a permis de casser des barrières au niveau de la qualité du son au casque et d'arriver à des résultats beaucoup plus sophistiqués en termes de qualité audio et de restitution de spatialisation sur une simple paire de haut-parleurs. À partir de là, tout a changé. Ainsi, le système binaural qui est largement utilisé aujourd'hui pour simuler une écoute spatialisée s'appuie sur la HRTF de l'auditeur. La HRTF (head related transfer function) est la fonction de transfert mathématique qui régit



AUDIO XD
TECHNOLOGY





les transformations apportées aux ondes sonores par le corps de l'auditeur, principalement la tête, le pavillon de l'oreille et le conduit auditif, et qui permettent à l'être humain de repérer l'origine d'un son, tant horizontalement que verticalement. Or cette approche n'est pas efficace.

Si vous faites du binaural sans capture de la HRTF de la personne, il est très difficile de restituer les informations de devant en frontal. En clair, si vous faites une simulation 3D, la personne a plutôt tendance à entendre les sons situés à l'arrière, elle ne peut pas entendre les sons de l'avant et c'est encore plus difficile d'entendre ceux de l'avant-centre. D'autres solutions comme celles développées par certaines marques utilisent par exemple des systèmes de photo : on vous demande de vous prendre en photo de profil et le système procède à une analyse du lobe de l'oreille. C'est moins précis qu'une vraie captation à base de micros, mais ça permet de faire une mesure de l'oreille de façon à tenir compte de la HRTF et donc de résoudre le fait que le son à l'avant est comme il devrait être. Depuis trois ans, grâce aux algorithmes on a pu résoudre cette problématique de manière définitive et donc ne pas faire une captation de toute la tête de la personne pour une écoute au casque ou aux écouteurs. Ça change beaucoup de choses parce qu'on arrive à un système très ergonomique et qui ne nécessite pas une phase d'écoute/de captation pour arriver à quelque chose de propre.



► Votre système peut-il aussi simuler le DTS-X ?

J.-L.H. Exactement, le Smyth Realiser A16 est capable de décoder le Dolby Atmos et le DTS-X... sachant qu'aujourd'hui, la majorité du contenu est en Dolby Atmos dès qu'on cherche à spatia-liser verticalement. Le système va jusqu'à simuler du 15.1.8 et décode du Dolby Atmos en 24 canaux au casque et pour l'instant en 16 canaux sur speaker, lorsque vous introduisez un flux en Dolby Atmos dans le A16 Speaker Edition, vous avez une sortie virtualisée en 9.1.6 en neuf canaux. Mais il y aura prochainement une mise à jour pour les utilisateurs qui leur permettra de passer du 9.1.6 à 15.1.8 et donc de pouvoir entendre l'équivalent d'un 24 canaux plutôt qu'un 16 canaux.

► Votre dispositif s'adresse-t-il aussi aux professionnels du son ?

J.-L.H. Effectivement, nous avons deux produits pour les professionnels. Ces produits vont permettre de faire du monitoring et de simuler un nombre important de sources diverses (jusqu'à 15.1.8) avec uniquement deux haut-parleurs.

► Des ingénieurs du son ou des mixeurs ont-ils fait appel à vous ?

J.-L.H. Nous travaillons en collaboration avec des ingénieurs du son pour développer et améliorer nos logiciels. Ils servent de « bêta testeurs » et nous nous appuyons sur leurs retours pour améliorer le produit. Nous avons la chance de travailler notamment avec Jean-Michel Jarre qui nous apporte beaucoup en termes de retours.

► Quand pensez-vous sortir le produit sur le marché ?

J.-L.H. Nous envisageons de sortir ces produits pour la fin du deuxième semestre 2022.

*Propos recueillis par Ilan Ferry
et retranscrits par Louise Blond*

LA CONSTRUCTION ET L'EXPLOITATION DURABLE

Récemment, la ville de Colomiers a accueilli le premier cinéma « HQE & bâtiment biosourcé » de France. Henry Maitre, fondateur du cabinet d'expertise en cinéma ID-Ciné à l'origine de ce projet, nous en dit plus.

► Pourriez-vous nous présenter ID-Ciné ?

HENRY MAITRE. Fondé il y a cinq ans, ID-Ciné est né d'une conviction que le parc cinématographique français ne peut pas se résumer à des multiplexes de périphérie de ville, qu'il doit être plus accessible aux spectateurs, plus vertueux face aux enjeux environnementaux et sociétaux, plus attentif à un parc vieillissant, plus attentif aux demandes de la petite et moyenne exploitation de nos territoires.

La France est l'exception culturelle internationale du cinéma mondial, elle se doit donc d'être exemplaire en la matière et de montrer que son maillage cinématographique couvre bien l'ensemble du territoire avec plus de 200 millions d'entrées en 2019.

ID-Ciné est une structure d'expertise et de maîtrise d'ouvrage immobilière qui développe des « cinémas de proximité » dans les villes de taille moyenne ou quartiers de métropoles en partenariat les collectivités territoriales, les exploitants privés ou publics et les instances du cinéma français (CNC, ADRC, FNCF, CST...).

Entre 2017 et 2021 nous avons déjà ouvert au public six cinémas pour vingt-huit écrans et trois autres équipements verront le jour d'ici 2024, avec une dizaine de projets dans les cartons. Nous intervenons sur l'ensemble du territoire français.

En premier lieu, ID-Ciné apporte une expertise technique, juridique et financière au service d'un porteur de projet d'équipement culturel, qu'il soit privé et/ou public. Il s'agit de vérifier la viabilité du projet, de proposer le montage immobilier le plus adéquat, d'aider à la prise de décisions et de les consolider en amont.

Se pose ensuite la problématique des coûts d'investissement et des délais de livraison étroitement liés au pool de partenaires financiers, au calendrier politique ou à la sortie des films en salle. Autant de facteurs qu'ID-Ciné s'engage à assumer avec une délégation de la maîtrise d'ouvrage immobilière du projet, permettant ainsi au client de « dérisquer » son projet.

Nous sommes ainsi en mesure de concevoir et de

construire un cinéma qui soit cohérent avec le cahier des charges établi avec le client et de livrer un produit fini dans les temps impartis. Les cinémas que nous créons sont tous des prototypes, ils doivent correspondre à l'image de nos clients et ils sont issus d'une recherche approfondie sur le sens à leur donner. Aucun de nos cinémas ne se ressemble, c'est notre marque de fabrique. Ce sont des cinémas de proximité bien souvent calibrés entre trois et huit salles qui favorisent le lien avec le spectateur. Chaque espace de vie du cinéma répond à de vraies exigences en termes de confort et d'accueil pour ses utilisateurs.



Les cinémas « de proximité » réalisés par ID-Ciné répondent à plusieurs facteurs :

- un emplacement cœur de ville,
- une politique tarifaire accessible à toutes les bourses,
- une programmation qui couvre tous les publics avec l'obtention des labels (Jeune Public, Art et Essai, etc.),
- un confort optimal des espaces de vie en tenant compte des personnes à mobilité réduite,
- une architecture unique à l'image du client.

À la fois soucieux de l'artificialisation des sols, d'une architecture unique, d'un emplacement cœur de ville de plus en plus rare, ID-Ciné s'est structurée pour savoir concevoir et réaliser des cinémas dans des prix et des délais fixés à l'avance. 100 % des prochains cinémas d'ID-Ciné se feront par des requalifications de friches urbaines du remploi de structures/squelette existantes (ex-cave viticole, ex-entrepôts La Poste, ex-usine d'armement...).

► Vous venez de finaliser un projet de cinéma HQE biosourcé à Colomiers, que pouvez-vous nous en dire ?

H.M. La ville de Colomiers disposait déjà d'un équipement de deux salles mais ces dernières étaient très vieillissantes. La ville, à proximité de Toulouse, ayant connu un bond démographique important ces dernières années, la municipalité a souhaité agrandir son cinéma avec des salles plus grandes et répondant aux dernières normes techniques. Elle a donc opté en 2018 pour une délégation de service public confiée au groupement ID-Ciné/Véo-cinéma capable de proposer à la fois la conception, le financement, la construction et l'exploitation du futur cinéma de cinq salles (769 fauteuils).

Dès le départ il y avait une volonté entre l'exploitant et le concepteur-constructeur de réaliser un

cinéma vertueux et avant-gardiste. Nous sommes en 2018 et nous n'imaginons pas un instant qu'un séisme sanitaire comme la Covid peut survenir. Dans un premier temps il s'agissait de proposer un bâtiment respectueux de son environnement et recyclable lorsqu'il achèvera son cycle de vie.

C'est ainsi que l'idée de créer un cinéma avec des matériaux durables à faible impact environnemental. Ce n'est qu'à la fin de la construction que nous constatons que le cinéma est certifiable « Haute Qualité Environnementale » et labellisable « bâtiment biosourcé », une première en France, voire dans le monde.

► Concrètement, en quoi cela a-t-il consisté sur le plan de l'élaboration pure ?

H.M. Cela signifie que le cinéma est essentiellement composé de bois et de terre crue. Ces matériaux ne sont pas détournés comme des arguments marketing avec de l'habillage architectural pastiche, ils conservent leur rôle primaire structurel avec une charpente en bois massif et des façades en terre pisé (terre argilo-graveleuse, non végétale/NDR) massive porteuse. La terre crue en façade d'une cinquantaine de centimètres d'épaisseur apporte également une régulation thermique et hydrique par inertie qui permet de limiter les consommations énergétiques du cinéma lors des changements de température extérieure.

Ces deux matériaux naturels et recyclables à l'infini sont locaux et présentent un bilan carbone très faible du point de vue de leur origine et de leur transport. En effet la terre est issue d'un chantier voisin situé à moins de quatre kilomètres et le bois provient d'une scierie corrézienne.

Nous avons conservé une utilisation, parcimonieuse du béton armé pour ses qualités structurelles face aux pathologies des bâtiments qu'on rencontre essentiellement dans les fondations et les soubassements du bâtiment.

► Combien de temps la conception de ce cinéma a-t-elle duré ?

H.M. Par chance, les études de conception du projet définitif se sont faites pendant la période de première vague de la Covid 19, par la force des

choses nous avons eu six à sept mois de réunions de travail qui nous ont permis de bien mettre en place le projet en amont.

Les travaux ont duré quatorze mois. Nous avons testé plusieurs terres crues en laboratoire pour leurs capacités à résister aux intempéries et à supporter le poids de la charpente bois. Ces tests nous ont aussi permis de choisir quelle teinte on allait utiliser, un élément d'autant plus important qu'il participe activement à l'aspect chaleureux du bâtiment.

► Quel coût cela représente-t-il de construire un cinéma biosourcé ? Est-ce plus cher qu'un cinéma « traditionnel » ?

H.M. Si on prend comme exemple une façade en terre, le coût est ici deux fois plus cher au mètre carré qu'une façade vitrée. Si l'on excepte la hausse des coûts occasionnée par la crise sanitaire, c'est surtout le recours à une main d'œuvre très qualifiée et locale qui justifie des coûts importants sur un tel projet. Pour autant, le coût global de revient du cinéma de Colomiers est resté sur une fourchette de prix au fauteuil standard puisque nous avons toujours en tête notre capacité d'investissement et nous ne sommes jamais allés au-delà. Il est possible de créer des espaces beaux, chaleureux et fonctionnels en étant plus rationnel sur les ouvrages du bâtiment qui ne se voient pas et qui peuvent parfois être surdimensionnés (fondations par exemple). Enfin, il ne faut pas oublier que la certification/labellisation « HQE et biosourcé » représente plusieurs dizaines de milliers d'euros mais ne dispose pas de suffisamment d'aides financières pour motiver la conception des cinémas à faible impact environnemental.

► C'est le premier cinéma biosourcé sur lequel vous avez travaillé ?

H.M. Oui c'est le premier et seul cinéma français qui a le double label « bâtiment biosourcé » et certification « cinéma HQE » en cours. Cela nous a d'ailleurs valu d'étalonner le premier référentiel de certification HQE des cinémas avec Certivea. Nous avons eu des échanges avec la certification technique à Paris pour mettre au point ce référentiel qui pourra servir aux futurs cinémas HQE. Nous serions très heureux que ce travail puisse impulser une sen-



© Photos : DR



sibilisation et un élan pour d'autres référentiels dans le monde du cinéma et des salles culturelles.

► Aujourd'hui quels sont les avantages et les inconvénients d'un cinéma biosourcé ?

H.M. Le premier avantage, c'est le bilan carbone. Avec ce projet se pose la question de ce que nous allons laisser à nos descendants, notamment en termes de réemploi des matériaux. En l'occurrence, il s'agit ici d'un bâtiment en bois massif porteur totalement réutilisable sans traitement composé de façades en terre sans adjuvants. Ce n'est pas pour rien que la réglementation thermique RE-2020 intègre pour tous les permis de construire déposés à partir de 2022 une étude ACV (Analyse du Cycle de Vie) des matériaux employés. L'autre avantage réside dans les propriétés hygrothermiques des murs massifs qui présentent une forte inertie de régulation thermique et hydrique comme les vieilles bâtisses en pierre/terre qui restent fraîches l'été lors des canicules. Le prix de l'énergie augmente ! Les exploitants de cinémas sont donc de plus en plus sensibles à la consommation énergétique de leurs bâtiments.

C'est notamment pour cela que de plus en plus d'exploitants optent pour les projecteurs laser qui consomment jusqu'à cinq fois moins qu'un projecteur à lampe xenon. Mais il faut aller plus loin avec des matériaux biosourcés qui permettent de réguler les consommations de chauffage/refroidissement liées aux changements de températures à l'extérieur.

Enfin, le dernier avantage se situe, pour moi, d'un point de vue architectural puisque nous ne faisons que des cinémas « prototypes ». En mettant l'accent sur l'aspect atypique de son cinéma, l'exploitant le rendra plus attractif. Certains espaces de vie deviennent des lieux de vie en journée et le cinéma propose d'autres usages, les matériaux biosourcés contribuent au bien être des passants dans le lieu et donnent envie d'y revenir.

► Quelles pistes sont à explorer pour créer des cinémas biosourcés qui iraient encore plus loin dans cette démarche écologique ?

H.M. Il ne faut pas aller trop loin non plus dans la mesure où l'utilisation excessive de matériaux bio-

sourcés peut impacter négativement le confort du spectateur dans la salle. Par exemple on peut difficilement traiter parfaitement l'air d'une salle de cinéma sans les technologies d'aujourd'hui. C'est-à-dire que les centrales de traitement jouent un rôle fondamental pour le confort du spectateur parce qu'on cherche une température constante, un flux d'air qui ne tombe pas directement sur la tête, un renouvellement de l'air vicié constant pour traiter le CO2 et les odeurs.

L'utilisation de toilettes sèches dans les cinémas est une idée qui va dans le bon sens sur le papier mais, outre un entretien régulier, il faut que les exploitants de cinéma s'engagent à mettre les moyens humains en face pour traiter les déchets produits (formation du personnel ou sous-traitance à des sociétés spécialisées). Personnellement, je serais davantage pour l'utilisation de toilettes classiques avec réutilisation des eaux pluviales stockées dans une cuve de rétention qui viendrait se substituer à l'eau de ville pour cet usage. Un épandage naturel des eaux usées/vannes peut aussi être envisagé si la configuration du terrain le permet. Ce sont des pistes de réflexion parmi d'autres... qui montrent que la conception et l'usage sont intimement liés. Au vu des consommations électriques liées au traitement d'air et aux process cinéma il est impossible de construire un cinéma à « énergie positive », sauf à produire une énergie de compensation comme l'électricité solaire en toiture.

Sur le plan économique et sociétal, on peut aujourd'hui constater que le modèle des retails parcs (zones commerciales de périphérie) s'est intéressé à délocaliser en périphérie de villes les activités économiques lucratives sur la base de foncières commerciales, embarquant avec lui ce qui faisait vivre les cœurs de ville : les commerces et la culture. Beaucoup de villes de taille moyenne se meurent, se paupérissent par manque d'activité commerçante. Les cinémas ont cette faculté de brasser de la population et de mélanger les classes sociales. Leur positionnement en cœur de ville est donc très important pour relancer une dynamique de ville dans nos territoires.

*Propos recueillis par Ilan Ferry
et retranscrits par Louise Blond*

ALORS QUE LE CINÉMA CHERCHE À SE RELANCER DURABLEMENT, LE XÉNON FAIT PREUVE DE RÉSILIENCE

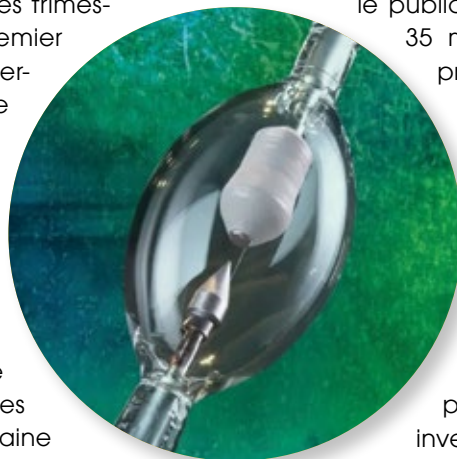
Ces derniers mois, les géants du box-office ont fait un retour en force : *Spiderman*, *James Bond*, *Batman*... Et de grands films nationaux comme *En Corps* de Cédric Klapisch sont également sortis en salle. Pour autant, l'industrie du cinéma ne voit pas encore distinctement la lumière au bout du tunnel.

Après deux années éprouvantes pour le secteur, de nouvelles incertitudes économiques et politiques ont surgi, ajoutant de nouvelles inquiétudes au stress pandémique et freinant le retour des spectateurs. Fin 2021, le box-office français avait réagi positivement alors que le public se réjouissait de la réouverture de l'ensemble de la société, mais la baisse des ventes trimestrielles de billets observée au premier trimestre a révélé une fragilité persistante de l'activité. Alors que tout le secteur est en difficulté, un espoir de relance subsiste, favorisé par la résistance d'un vénérable outsider : le xénon des lampes de projecteur, qui promet au Septième Art un retour en grâce à faire pâlir de jalousie une star hollywoodienne sur le retour... Depuis deux ans, les partenaires d'Ushio dans le domaine du grand écran sont animés d'un esprit qui fait écho à un vieux proverbe japonais : Nana korobi ya oki que l'on pourrait traduire par : tomber sept fois, se relever huit. Grâce à une résilience collective, chaque fois que l'industrie du cinéma s'est retrouvée à genoux, elle a réussi à se relever.

Alors que nous approchons de la croisée des chemins, la question suivante se pose : les tendances du secteur vont-elles reprendre là où elles s'étaient arrêtées ou allons-nous constater des effets durables qui changeront à jamais l'avenir de l'exploitation cinématographique ? La pandémie de coronavirus nous a sans doute entraînés sur une nouvelle voie, car l'ensemble de l'écosystème de la production cinématographique a vacillé, avant de se stabiliser dans l'urgence et de s'adapter à la nécessité d'une expérience forcément modifiée.

Au-delà des concepts d'hygiène évidents, il convient d'aborder l'aspect financier. Les inves-

tissements de rafraîchissement, comme la rénovation intérieure et la modernisation des équipements de projection, devront probablement être étalés sur un temps plus long que prévu initialement. Si cette situation pourrait s'avérer problématique pour des équipements de première série vieillissants, elle peut en revanche constituer une opportunité dans d'autres contextes : un cinéma ordinaire a-t-il vraiment besoin de tous les artifices les plus récents pour offrir au public une expérience de grande qualité ? Bien sûr, les fabricants cherchent toujours à créer des produits « nouveaux et améliorés » pour leurs clients, mais un avantage pour le client ne se traduit pas toujours par un avantage de même ampleur pour le public. Par exemple, à l'époque où le



35 mm dominait, nous utilisions nos projecteurs pendant trente ans, voire parfois plus de cinquante, sans essuyer la moindre critique de la part des spectateurs. À l'ère du numérique, serait-il recommandé de remplacer des appareils en état de marche par des modèles plus récents au bout de dix ans seulement, et ce au risque de ne pas tirer le meilleur parti de nos investissements en omettant de recourir aux pièces de rechange et à une maintenance rigoureuse ? Qui parmi nous aurait ainsi jeté de l'argent par le hublot à la grande époque du 35 mm ?

Les projecteurs au xénon offrent toujours, en plus de nombreux autres avantages, des images éclatantes et naturelles. Dans les circonstances actuelles, il peut être pertinent de suivre une voie économique et écologique et de rendre à notre projecteur au xénon vieillissant ses performances de jeunesse. Pour cela, un nettoyage méticuleux du train optique suffit généralement à récupérer jusqu'à 90 % de la luminosité d'origine et, ce faisant, une qualité d'image digne d'un projecteur laser neuf. Tout à fait entre nous, mes yeux ont bien du mal à faire la différence entre les deux.

La mythique Ford Mustang Fastback a crevé l'écran dans le film *Bullitt* de Peter Yates en 1968, de même que la Peugeot 406 modifiée en 1997 du film *Taxi* produit par Luc Besson. Bien entretenues, elles rempliraient encore leur contrat en

2022. Si je me risquais à une supposition, serait-ce la raison pour laquelle les studios de postproduction tiennent à visionner leurs séquences étalonnées avec les couleurs naturelles offertes par la projection au xénon, tout comme les principaux festivals internationaux tiennent à continuer de projeter leurs films prestigieux au xénon plutôt qu'au laser ?

Récemment, les fabricants se sont montrés, pour des raisons compréhensibles, peu enclins à prolonger la durée de vie des projecteurs de dernière génération, alors qu'il suffirait de les entretenir correctement pour qu'ils continuent à projeter des films pour un coût très faible. Forcément, les projecteurs de nouvelle génération qui sortent de leurs ateliers constituent la base de leurs revenus. En conséquence, la plupart des fabricants de projecteurs ont arrêté de produire des appareils au xénon, malgré la demande persistante des propriétaires de salles de cinéma.

Cela ne signifie pas pour autant que ces différentes technologies ne puissent pas trouver chacune leur place. Après tout, les arguments en faveur du laser sont tout à fait justifiés, mais la solution universelle couvrant tous les besoins du secteur n'existe pas. Si les grandes enseignes de cinéma peuvent s'offrir les derniers équipements les plus sophistiqués, la petite salle de votre village se contentera certainement de son vieux modèle. La filière cinéma dans son ensemble, avec des configurations de salle, des publics et des niveaux de revenus variés, présente des besoins divers qui méritent tous une attention particulière. Même si les options valables sont nombreuses, aucune technologie disponible ne peut se prévaloir d'une adéquation universelle.

Bien que la production de projecteurs ait ralenti, les fabricants de lampes au xénon ne restent pas inactifs. Le développement continu et la maintenance rigoureuse des systèmes de projection font que les coûts d'exploitation de la projection numérique n'ont jamais été aussi bas. De fait, la plupart des fabricants de lampes continuent de faire progresser la technologie, à tel point que les cinémas ne sont plus incités à sacrifier la luminosité au profit d'une durée de vie plus longue.

L'offre d'Ushio en matière de lampes au xénon de dernière génération, la série DXL/LU (Luminty), fabriquée à la main, marque la convergence entre un maintien prolongé du flux lumineux, une diminution de la fréquence des changements

de lampes et la réduction des temps d'arrêt qui en découle. Évidemment, comme chacun sait, chaque propriétaire de cinéma a ses propres besoins, mais les lampes hautes performances à longue durée de vie apportent un avantage important susceptible de tous les intéresser.

Gamme Ushio de lampes au xénon pour projecteurs numériques

- **DXL** : forte puissance, luminosité initiale maximale.
- **DXL/L** : durée de vie plus longue, peu d'entretien et moindre fréquence de remplacement des lampes.
- **DXL/LU (Luminty)** : « Le meilleur des deux mondes » : des lampes à très longue durée de vie avec un maintien exceptionnel du flux lumineux.

L'arrivée de lampes à durée de vie encore plus longue constitue une avancée technique majeure pour tous les exploitants de cinéma utilisant des projecteurs à lampe au xénon. Une luminosité plus élevée signifiait auparavant une durée de vie plus courte, davantage de remplacements et, par conséquent, des coûts d'exploitation plus élevés.

La luminosité de toutes les sources lumineuses artificielles diminue progressivement avec le temps, mais une technologie comme Luminty maintient un flux lumineux 10 % supérieur à celui des lampes conventionnelles, même après plus de 700 à 1 000 heures de fonctionnement. Luminty offre ainsi très rapidement plus de lumière pour plus longtemps.

En fin de compte, le Covid-19 a bouleversé de nombreux aspects de l'exploitation cinématographique à un degré impossible à négliger. Face à une question de survie et de relance à long terme, il convient de considérer la situation dans son ensemble et de déterminer ce qui est le mieux pour votre entreprise. Une voiture roule-t-elle plus vite si l'on peint des rayures sur sa carrosserie ? Non, évidemment. La majorité des spectateurs sont-ils capables de faire la différence entre une projection au xénon ou au laser ? C'est peu probable.

En posant de telles questions, vous affrontez à la fois les problèmes et les opportunités. Que vous décidiez de passer au laser ou de continuer avec le xénon, le choix vous appartient et vous devez prendre cette décision avec circonspection, en tenant compte de vos affaires et de votre public.

Pierre-Olivier Bancal, sales manager pour Ushio



FORMATION CST/SCARE : MAINTENANCE DES ÉQUIPEMENTS DE PROJECTION NUMÉRIQUE

La durée de vie du matériel de projection numérique est allongée si une maintenance de premier niveau est effectuée régulièrement, en complément d'actions de maintenance de deuxième et troisième niveaux, effectuées une à deux fois par an par l'installateur. Ces opérations de maintenance sont décrites dans la recommandation technique CST RT045 – Maintenance technique des équipements de projection numérique des films, téléchargeable sur le site de la CST : <https://www.cst.fr/recommandations-techniques>.

La connaissance des opérations de maintenance de premier niveau permet l'approfondissement et l'amélioration de la pratique professionnelle in situ, d'une part, et une meilleure réalisation des prescriptions dispensées par un technicien de maintenance lors d'un appel à la hotline de l'installateur. La formation s'adresse aux personnels des salles de cinéma : directeurs(trices), directeurs(trices) techniques, personnel de cabine de projection, personnel d'accueil, tout personnel ou bénévole d'un établissement cinématographique.

Les sessions théoriques sont animées par des professionnels de la CST, parmi lesquels Mathieu Guetta, technicien-expert, permanent de la CST, en charge notamment du contrôle des salles, du suivi des KDM pour les mires CST, et des assistances techniques. Il assure, en particulier, une grande partie des visites de conseil pour la vérification de la



© Photos : Agathe Boismorand



bonne application de la norme NF S 27- 100 sur la projection numérique. Mathieu assure également une part importante des visites de labellisation des salles pour les Labels Excellence ou Immersion.

Les sessions pratiques sont coanimées par un expert de la société 2AVI. 2AVI est un prestataire d'installation cinéma, vidéo, mur Led, disposant de plus de vingt ans d'expérience.

Pour toutes informations complémentaires et demandes d'inscription, rendez-vous sur <https://formation.cst.fr/la-projection-numerique-en-salle-de-cinema/>



© Photo : DR

RETOUR VERS LE FUTUR, OU COMMENT UNE BANDE D'ARTISTES A CRÉÉ L'ABOMINABLE, UN LABORATOIRE PHOTOCHEMIQUE COLLECTIF

L'histoire relève du miracle. Une machine que tout condamnait à l'oubli est revenue à la vie. Une caméra conçue par Michel Baptiste en 1976 et qui, au cœur de la CST, servait à fabriquer les mires de référence 35 mm, 16 mm et super-8. Cette résurrection, nous la devons à un collectif de cinéastes, inventeurs, ingénieurs et poètes, véritables « démons dostoievskiens » comme ils se définissent eux-mêmes, œuvrant depuis 1996 à la création d'un laboratoire cinématographique : L'Abominable.

Tel un inventaire à la Prévert, on y trouve un ensemble de machines, de consommables et de pratiques que l'on croyait disparus. On y conçoit et réalise son film en pellicule. Les outils de l'argentine sont mis à disposition, mutualisés. Chaque artiste peut y développer ses négatifs, tirer sa copie, réaliser des trucages, faire un sous-titrage, monter, travailler le son et, bien sûr, utiliser la salle de projection. Fonctionnant comme un atelier collectif, les savoir-faire sont transmis à ceux qui débute avant qu'ils ne puissent devenir autonomes. Leurs films, expérimentaux souvent, peuvent ensuite être programmés hors des circuits classiques ou confiés aux coopératives de distribution comme Light Cone ou Collectif Jeune Cinéma. Affranchies, ces œuvres peuvent exister. L'utopie est en marche et cet artisanat préserve de l'oubli les métiers ouvriers.



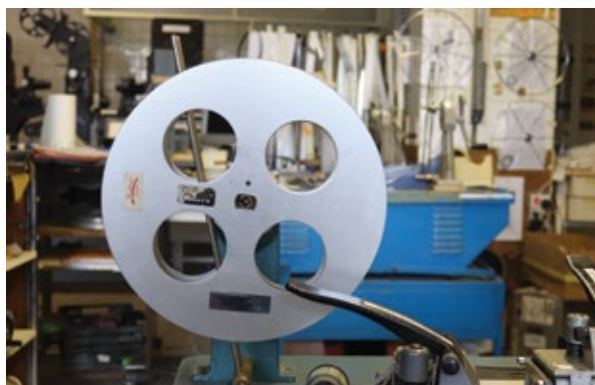
Actuellement l'équipe de L'Abominable quitte ses locaux de La Courneuve pour un projet pharaonique dans les anciens bâtiments d'Éclair à Épinay-sur-Seine : Le Navire Argo. La réhabilitation des locaux se chiffre à 2,4 millions d'euros. Fonds publics, dons et mécénat vont permettre de boucler le financement afin que ce conservatoire des pratiques photochimiques voie le jour. Mais avant cette nouvelle traversée, nous leur avons rendu visite.

Le rendez-vous fixé par téléphone, nous sommes venus nombreux de la CST, curieux de retrouver ou découvrir ce que fut cette ère industrielle du cinéma. Certains d'entre nous ont fait toute leur carrière aux temps de la photochimie, d'autres sont nés tout numérique tandis que la plupart ont vécu la transition. L'impression fut pour tous stupéfiante. Trois générations de la CST propulsées au XX^e siècle dans un laboratoire photochimique ; entre le foutraque d'un atelier de peintre et le décorum de la salle du prof de physique-chimie – port de la blouse blanche obligatoire !

Beaucoup de machines étaient déjà empaquetées. « Tout part déjà à Épinay pour être stocké en attendant la réhabilitation du bâtiment », nous dit Nicolas Rey qui nous fait la visite. Comme il s'amuse à l'expliquer, son nom n'est pas un hommage au réalisateur américain (c'est lui qui avait un pseudo), il n'est pas le fils du cinéaste expérimental Georges Rey et n'a rien à voir avec les autres Nicolas Rey de la place de Paris, non, il ne fait que bricoler des films depuis 1993 et passer du temps à L'Abominable qu'il a contribué à créer avec Anne Marie Cornu, Yves Pélissier, Pip Chodorov et tant d'autres. C'est ensemble qu'ils ont réuni les



projecteurs Kinoton, la tireuse par agrandissement CTM-Debrie ou la tireuse contact de Bell&Howell, le banc-titre Magstand ou encore la caméra Picot pour le report optique. « Et comment réunit-on tout ça, demande-t-on naïvement ? - Eh bien, en 25 ans, répond Nicolas Rey avec le regard mêlé d'insolence et de fierté. C'est 25 ans de collectage chez Arane, Cinédia, LTC, la SFP ou encore Eclair... C'est 25 ans de dons, d'achat aux enchères. Quand on avait une machine où il manquait un bout c'était parfois dix ans pour retrouver la pièce manquante. Faut être patient, lâche-t-il en rigolant. Mais surtout quand on est arrivé à la Courneuve en 2012, c'était l'époque où les labos ont chuté. Si on n'avait pas été là, tout partait à la benne. Lorsque LTC à Saint-Cloud a fermé, il y avait un projet de reprise mais il a échoué. Une vente aux enchères a eu lieu mais pas tellement sur le matériel photochimique qui n'intéressait plus personne. Puis le bâtiment a été acheté par un promoteur. Tout était resté dans son jus, il y avait encore du film dans les tireuses ? L'objectif était de tout débarrasser et c'est comme ça qu'on a récupéré 20 m3 de LTC. Ici, nous indique-t-il derrière nous, c'est un prêt. Une machine que vous connaissez bien puisqu'elle vient de la CST. »



Nous étions arrivés devant la caméra qui, depuis la fin des années 70, nous servait à fabriquer les films de référence, appelés aussi mires de projection. Conçue par la CST, c'est la société Samopra qui fabrique la caméra. Samopra était dirigé par l'ingénieur Armand Roux, qui est connu pour avoir, avec son frère, inventé un procédé couleur par synthèse additive : le RouxColor. C'était une petite entreprise mais extrêmement spécialisée dans l'optique et la mécanique et ne fabriquait pas uniquement pour le cinéma, mais aussi pour l'armée et la santé. Cette caméra a connu les labos de la CST au 92 avenue des Champs-Élysées, puis le 11 avenue Galilée et dans les années 80, l'avenue de Saint-Ouen mais, sans l'aide de Michel Baptiste, elle n'aurait probablement pas été remise en service chez L'Abominable. « Cette caméra, leur a-t-il expliqué, est du type à "mouvement batteur". Un mécanisme avec contregriffes fixes permettant d'obtenir une excellente fixité des images enregistrées, inférieure à 1/1000, mais avec une vitesse lente, inférieure à



quatre images par seconde. Le modèle avait été choisi pour recevoir trois mouvements interchangeables, sur mesure : les trois formats de films. Un objectif Micro Nikkor de haute qualité était destiné à équiper une chambre photographique permettant de s'affranchir des problèmes de vignettage. La vitesse de la caméra était choisie selon l'ouverture relative de l'objectif pour obtenir le compromis densité/résolution le plus optimal possible. »

Aujourd'hui les typons sont filmés de la même manière, entre deux plaques de verre et éclairés par transparence avec des tubes fluorescents. On passe par quelques essais avant d'avoir la bonne visée, c'est-à-dire qu'on fait un photogramme grossièrement, qu'on vérifie à l'agrandisseur. L'image sur le dépoli est cinquante fois plus grande et avec le double décimètre on sait de combien de tours il faut opérer pour faire bouger tout le cadre avec les plaques de verre et bien viser le typon. « Très commode et précis. Sinon avec les banc-titres tu deviens fou, précise Nicolas Rey ». La seule chose qui a changé aujourd'hui c'est la conception des typons. Ils sont désormais confectionnés grâce à des ordinateurs.

Combien d'autres machines comme celle-là vont prendre le chemin d'Épinay-sur-Seine et attendre que le projet du Navire Argo voie le jour. Il est encore temps de soutenir cette action qui vise aussi à préserver des savoir-faire et à considérer le cinéma et ses techniques comme un patrimoine immatériel. <https://navireargo.org/soutenir/>

Mathieu Guetta



© Photos : DR

CHERCHER/CRÉER : RECONSTITUTION DU PROCÉDÉ DE PHOTOGRAPHIE EN RELIEF DE LOUIS LUMIÈRE : LA « PHOTO-STÉRÉO-SYNTHÈSE »

Intervenante lors des rencontres Chercher/créer Créer qui ont eu lieu les 20 et 21 janvier dernier au Parc Floral à l'occasion du Paris Images, Clémence Lavigne, étudiante à l'ENS Louis-Lumière a enquêté sur une invention mal connue de Louis Lumière pour créer des photographies en relief.

COMMENT RETROUVER UN DISPOSITIF DISPARU ?

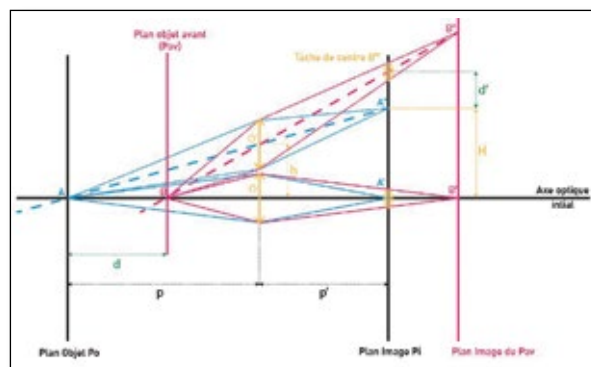
La représentation du relief est une problématique très ancienne qui ne cesse de se renouveler. Dès ses premières représentations figuratives datant du paléolithique, l'être humain se questionne et expérimente la profondeur. En étudiant l'état des surfaces rocheuses, il joue avec leurs diverses aspérités pour texturer son dessin, mais aussi suggérer la notion d'espace. Premiers bas-reliefs de l'Histoire, les fresques préhistoriques ne sont que les prémices d'une succession d'études et d'expérimentations, tant artistiques que scientifiques. Les progrès et les évolutions théoriques dans le domaine de l'optique font naître de nouvelles formes de représentations qui visent à reproduire la vision de la profondeur. Des fresques romaines à la perspective italienne, les techniques picturales d'illusion de la troisième dimension évoluent. Dès la révolution industrielle du XIX^e siècle marquée par l'invention de la photographie, la course à l'innovation s'accélère. La conception et la production de dispositifs photographiques cherchant à restituer une sensation de relief ne cessent d'accroître. Du stéréoscope à miroirs jusqu'aux installations immersives plus contemporaines, la photographie entretient l'espoir d'être, un beau jour, capable d'observer une image en profondeur.

En 1920, Louis Lumière s'inscrit dans cette quête du relief et dépose un nouveau brevet d'inventions¹. Il y décrit un procédé photographique expérimental atypique : la photo-stéréo-synthèse. Cette technique repose sur la réalisation d'une succession d'images négatives de ce solide, à échelle et point de vue fixes, en décalant la mise au point sur différents plans parallèles, équidistants ou non. Si nous prenons l'exemple d'un portrait, le bout du nez serait net sur la première image, les lèvres sur la seconde, les yeux sur la troisième et ainsi de

suite. Les images négatives photographiées sont tirées en positif sur plaque de verre, pour ensuite être superposées les unes derrière les autres. Leurs espacements sont proportionnels aux distances séparant les plans de mise au point et au rapport de grandissement. Les plaques sont montées dans une boîte en bois fermée, constituée d'une plaque de protection en verre à l'avant et d'un verre dépoli à l'arrière qui permet d'observer la superposition par transparence avec un système de rétroéclairage. Si l'observateur se place dans l'axe, à la distance orthoscopique du montage, les photographies s'alignent et il peut admirer le portrait en relief.

Afin que cette sensation soit véritable, les images doivent cependant présenter une profondeur de champ extrêmement réduite. En 1920, les objectifs disponibles ne permettent pas d'obtenir la quantité de flou nécessaire au procédé de photo-stéréo-synthèse. Ils sont sujets aux aberrations optiques qui impactent considérablement la qualité du flou et leur diamètre d'ouverture reste trop faible. Louis Lumière imagine alors un dispositif mécanique qui réduit artificiellement la zone de netteté. En d'autres termes, il agrandit fictivement l'ouverture de l'objectif grâce à un dispositif conçu sur le principe des transformations homographiques des plans de front. Afin d'expliquer et mieux comprendre ce concept optique, nous nous appuyons sur le schéma suivant, proposé dans le brevet d'invention.

Nous prenons un objectif classique, ici représenté par une lentille convergente de centre O. La mise au point est ajustée sur notre sujet, le point A. Son image A' apparaît nette sur notre . En déplaçant la lentille de centre O d'une distance h en O', nous obtenons le point image A'', effectuée lui aussi un déplacement proportionnel H, dans son

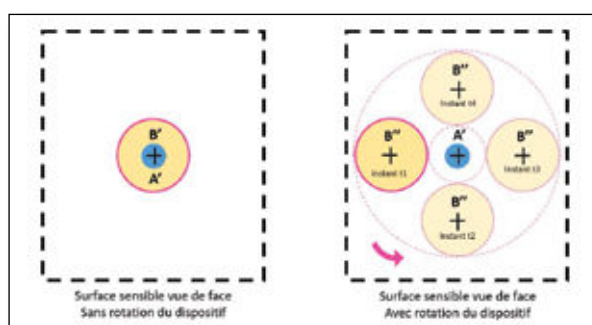


▲ Figure 1 : Reproduction de la figure originale dessinée par Louis Lumière pour la démonstration de son système optique.

1. Lumière, L. (21 janvier 1920), Procédé de stéréo-synthèse-photographique par stratification, brevet d'invention n° 523 962.

plan et sans rotation, les points-images A' et A'' se confondent. Le mouvement de l'objectif est annulé par le mouvement corrélé de la plaque photographique dont l'amplitude est déterminée par le théorème de Thalès.

À présent, considérons un point objet B , situé sur l'axe optique à une distance d du plan de mise. En gardant l'objectif fixe, nous voyons que les points A, B, O, A' et B' restent alignés sur l'axe. Mais si la lentille translate vers sa seconde position, les points A, B, O', A'' et B'' ne sont plus alignés, l'axe BB'' s'éloigne de l'axe AA'' d'une distance d' . Cette dernière représente l'augmentation artificielle de la tache de flou. La tache formée par le point B'' décrit une couronne autour du point A' , une couronne d'un diamètre largement supérieur à la tache de flou initiale.

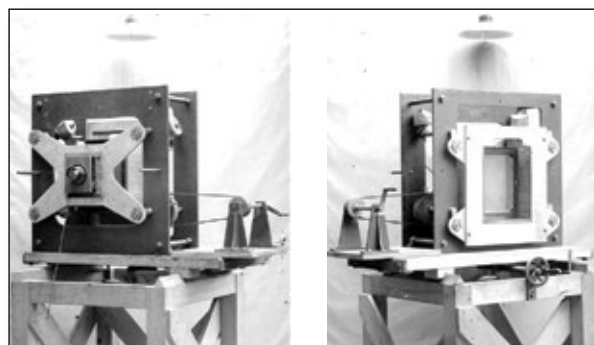


▲ Figure 2 : Surface sensible vue de face avec ou sans rotation du dispositif.

Grâce à ce principe optique, un objectif ouvert à 4.5 permet d'obtenir une quantité de flou équivalente à celle d'un objectif fixe ouvert à 1.6.

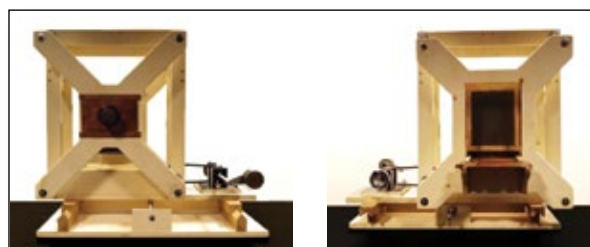
Malgré l'élégance du concept, très peu d'images réalisées par photo-stéréo-synthèse ont été conservées. Pour des raisons techniques comme économiques et commerciales, le dispositif de prise de vues est resté au stade de prototype et demeure aujourd'hui disparu.

Afin de mieux le comprendre et tenter de retrouver une esthétique éteinte, nous avons entrepris sa reconstruction. À notre connaissance, il n'y a jamais eu de tentative de ce type depuis 1920. Ce travail a donc nécessité une étude approfondie du principe optique et mécanique de la chambre à partir du brevet d'invention, pour ensuite modé-



▲ Figure 3 : Photographies du dispositif historique tirées du brevet d'invention de 1920.

liser et concevoir notre prototype. Avec l'aide de mon premier frère Benoît, ébéniste, nous avons ensuite usiné et monté toutes les pièces en bois. Avec mon second frère Bixente, mécanicien, nous avons conçu et assemblé tout le système mécanique de mise en rotation. Des tests de fonctionnement ont suivi le montage final et des améliorations techniques ont été apportées pour compenser certaines erreurs. Deux languettes coulissantes permettent de stabiliser le châssis et d'assurer sa verticalité. Un contre-poids disposé en opposition à la manivelle vient faciliter la rotation. Toutes les liaisons sont également renforcées avec de la colle. Nous obtenons le prototype suivant :



▲ Figure 4 : Photographie de notre prototype du dispositif de photo-stéréo-synthèse.

Malheureusement, ce dispositif présente des défauts et des décalages assez importants inhérents à la conception du système de rotation. Les bielles, collées et soudées, ne permettent aucun ajustement ou réglage. Leur perpendicularité n'est également pas rigoureuse. Leur conception ne permet pas une précision millimétrique et favorise même les jeux. Par ailleurs, la manivelle à main ne peut être utilisée. Malgré l'ajout d'un contre-poids, la charge portée par la manivelle reste trop élevée. La rotation ne peut donc pas être fluide et homogène. Les images capturées avec ce dispositif sortent en fin de compte entièrement floues et nous n'avons pas pu atteindre l'étape de la superposition finale des images. Mais ce projet de recherche me tient trop à cœur pour se terminer ainsi. Nous venons d'entreprendre le démontage et la reconception de notre prototype. Nous pensons revoir le système de rotation, plus particulièrement la conception des bielles qui n'était pas adaptée au dispositif. Nous envisageons même d'incruster un système électronique afin d'automatiser la rotation pour une meilleure fluidité de mouvement et une vitesse constante.

Cette reconstitution représente un défi ambitieux, mais ravive l'espoir d'une photographie dite intégrale, une photographie présentant au spectateur un espace en trois dimensions sans nécessiter un dispositif de visualisation. Et force est de constater combien ce procédé était particulièrement novateur, car, est-il besoin de le rappeler, que les scanners utilisés aujourd'hui dans le domaine médical fonctionnent sur un principe similaire de stratification des volumes.

BERNARD PAUCHON LORSQUE LE CINÉMA S'ÉLANCE VERS LES ÉTOILES

Bernard Pauchon naît le 10 juin 1950 à Paris. Il est reçu à l'École Polytechnique en 1969. Durant les trois années qu'il passe à l'X - encore située sur la Montagne Sainte-Geneviève - il entretient, parallèlement à ses études, une solide culture cinématographique en fréquentant les salles de cinéma du Quartier Latin (15). En 1972, il choisit l'École Nationale Supérieure des Télécommunications comme formation complémentaire. Dès lors, il se consacre à sa passion : les télécommunications.



1. TÉLÉCOMMUNICATIONS

Après un début de carrière à la Société Française de Production (SFP), il intègre Télédiffusion de France (TDF). Directeur délégué international, de 1984 à 1994, il développe d'étroites relations avec l'Union Internationale des Télécommunications (UIT), institution de l'Organisation des Nations Unies (ONU) basée à Genève. À partir de 2004, il occupe d'importantes positions à la Direction du Développement et de l'International de TDF (7) qu'il représente à l'Agence Nationale des Fréquences (ANFR). Enfin, de 2010 à 2016, il est le fondateur et le président de Bernard Pauchon Consulting International (BPCI) (13).

▼ Démonstration du 29 octobre 2001 de transmission de cinéma numérique par satellite.

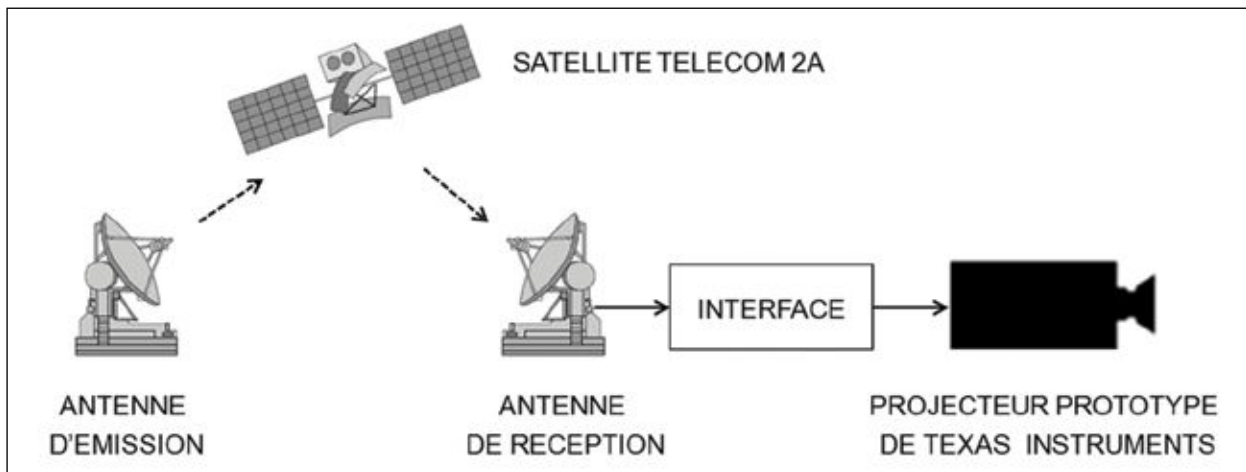
2. CINÉMA NUMÉRIQUE

Examinons maintenant les travaux précurseurs de Bernard Pauchon portant sur les applications des satellites de télécommunications au cinéma numérique. À cette occasion, le Projet Cinéma Numérique de la Division Entreprises Audiovisuelles de France Télécom (incluant TDF et GlobeCast), sous sa direction de 1999 à 2003 (7, 8), en partenariat avec le Projet Cinéma Numérique de Gaumont, sous ma responsabilité technique (2, 17), développe un programme de recherche et développement de haut niveau bénéficiant du soutien des ministères de la Culture (CNC) et de l'Industrie (DIGITIP) dans le cadre du programme PRIAMM (14). Les résultats des expérimentations de transmissions satellitaires, basées sur le satellite géostationnaire Télécom 2A (altitude de l'orbite équatoriale : 36 000 km ; position orbitale : 8° ouest) (11), sont présentés avec le concours de la CST au Festival de Cannes en 2001, au Marché International des Techniques et de l'Innovation du Cinéma (MITIC) (18, 20), puis aux États-Unis au ShowEast (Miami, Floride) le 31 octobre 2001 (9) et au NAB (Las Vegas, Nevada) les 6 et 7 avril 2002 (19).

Il importe ici de mentionner la démonstration à Paris (8-16 rue du Colonel Pierre-Avia - 75015 Paris), le 29 octobre 2001 à 9 heures, de la première



© Photos : DR



▲ Architecture générale de la démonstration du 29 octobre 2001 de transmission de cinéma numérique par satellite.

transmission en Europe de cinéma numérique par satellite (via Télécom 2A) d'un long-métrage cinématographique (filmé en 35 mm) (12) présentée avec le projecteur prototype Mark V de Texas Instruments sur un écran de 19 mètres (1, 5). Première européenne de ce genre en cinéma numérique, cette démonstration, réalisée par Bernard Pauchon, Alain Lorentz, Raymond Melwig et Philippe Binant, ouvre la voie aux retransmissions par satellites dans les cinémas (3, 10) et à l'émergence du hors-film (4, 6).

Les défis – au sens positif du terme – qui attendent notre industrie cinématographique font que sa ressource majeure, pour bâtir son futur dans les meilleures conditions, est l'innovation technologique (16). En ce sens, les applications des télécommunications au cinéma seront encore plus importantes dans le futur que dans le passé.

Personnalité hors du commun, Bernard Pauchon enrichissait profondément ses collaborateurs en raison de ses grandes qualités humaines et professionnelles. Il meurt à Paris le 11 décembre 2016.

Philippe Binant

■ Références

- (1) O. Bomsel & G. Le Blanc, *Dernier tango argentinique*. Le cinéma face à la numérisation, École des Mines de Paris, 2002, p. 8, 13.
- (2) P. Ercoli, Attestation, Cinémas Gaumont-Pathé, siège, Paris, 2009.
- (3) A. Georgescu, A. Gheorge, M.-I. Piso & P. Katina, *Critical space infrastructures. Risk, resilience and complexity*, Springer, 2019, p. 46-49.
- (4) K. Kitsopanidou & G. Pisano, « L'émergence du hors-film sur grand écran ou la "nouvelle" polyvalence des salles de cinéma » in L. Creton & K. Kitsopanidou (dir.), *Les salles de cinéma. Enjeux, défis et perspectives*, Armand Colin, Paris, 2013, p. 147-178.
- (5) L. Mannoni, *La Machine cinéma*, La Cinéma-
- thèque Française, Lienart, Paris, 2016, p. 282-283.
- (6) D. Matarasso, « Numérique : le cinéma en mutation », *Projections. Actions cinéma / audiovisuel*, n° 13, Paris, 2004, p. 5-9.
- (7) B. Pauchon, Attestation, Direction du Développement et de l'International de TDF, siège, Paris, 2006.
- (8) B. Pauchon, *Le Cinéma numérique*, France Télécom (TDF et GlobeCast), Paris, 2001.
- (9) B. Pauchon, *France Télécom & digital cinema*, France Télécom (TDF et GlobeCast), Miami, 2001.
- (10) A. Remoué, « Numérisation. Quand le cinéma passe par les étoiles », *Le nouvel hebdo. Business & Technologies*, n° 58, Paris, 2002, p. 37.
- (11) C. Servin, *Télécoms*, tomes I et II, 2^e édition, Dunod, Paris, 2000-2001, t. I, p. 38-40, t. II, p. 71-72.
- (12) A. Wood, *La fiebre del loco*, 2001. Prix d'interprétation féminine, Festival Cinémas et Cultures d'Amérique Latine, 2001.
- (13) Bernard Pauchon Consulting International (BPCI), Tour de Seine, 39 quai de Grenelle - 75015 Paris, statuts, 16/11/2010.
- (14) *Communiqué de presse*, France Télécom (TDF et GlobeCast), CST, Paris, 2001.
- (15) Conversation avec Bernard Pauchon, 2006.
- (16) *La Formation supérieure des ingénieurs et cadres*, bicentenaire de l'École Polytechnique et du Conservatoire National des Arts et Métiers, Éditions Jean-Michel Place, Paris, 1995.
- (17) « Skywalker reporter », *Star Wars. Lucasfilm magazine*, n° 37, Paris, 2002, p. 8-9.
- (18) « Le cinéma numérique invité au Festival de Cannes », *Antennes*, n° 147, 2001, p. 20-21.
- (19) « Sommet du cinéma numérique », *Le Technicien du film*, n° 523, Paris, 2002, p. 14-16.
- (20) « 54^e Festival International du Film. Cannes 2001 », *La Lettre*, CST, Paris, 2001.

POUR L'AMOUR DU CINÉMA

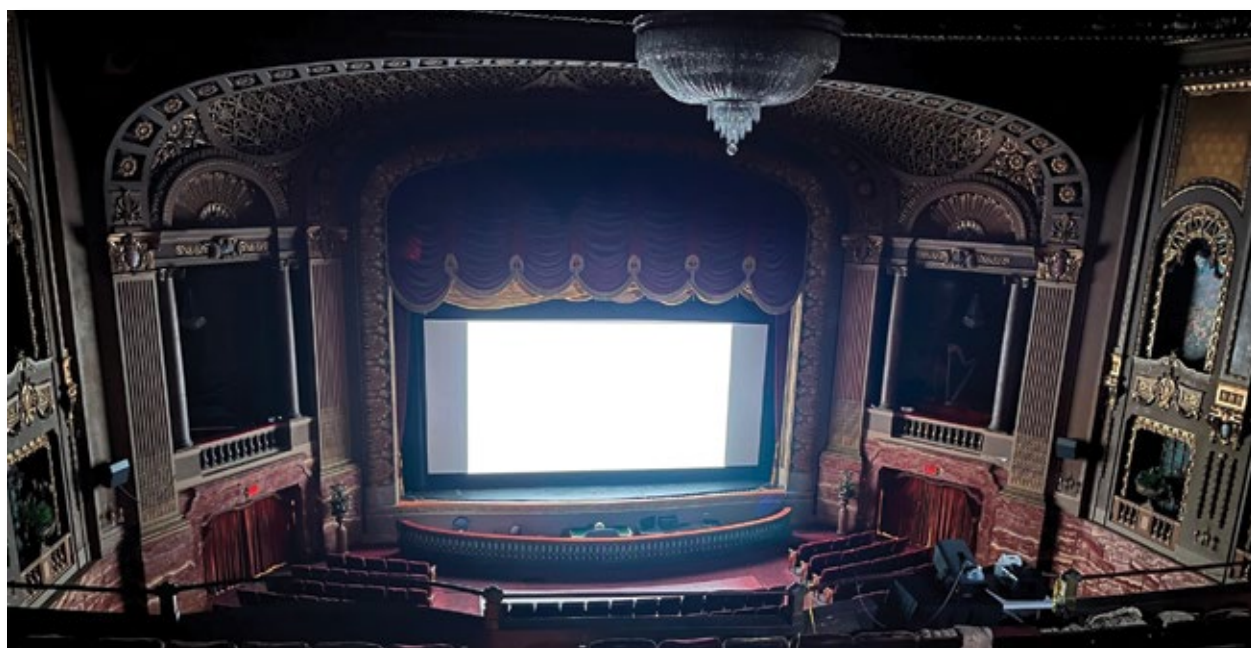
Le 28^e French Film Festival-Richmond, Virginia, a eu lieu les 24-27 mars dans la très belle salle du Byrd Theatre comme avant la pandémie. Malgré les restrictions imposées par les gérants – 1/3 seulement des entrées habituelles, vaccination obligatoires et port du masque pendant les projections – le festival a été un très grand succès. La réception des spectateurs a été enthousiaste, ceux-ci ont beaucoup apprécié le retour très attendu du festival, le plaisir de retrouver la salle en présence d'un public, la programmation, et surtout la qualité de l'image et du son, celle-ci grâce à la présence et à l'aide inestimable d'Alain Surmulet, directeur technique du cinéma Mercure, directeur général et technique de NOE Cinémas, co-responsable du département Diffusion-Distribution-Exploitation de la CST. La presse de Richmond n'a pas manqué de préciser qu'il a obtenu lors du Congrès International du Cinéma à Barcelone, « The European Gold Award » qui récompense son travail et son expertise en tant que meilleur directeur technique d'exploitation cinématographique d'Europe.

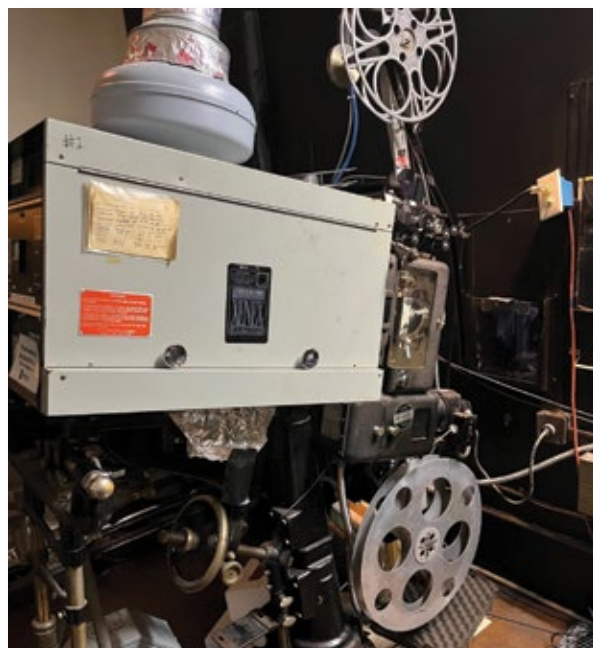
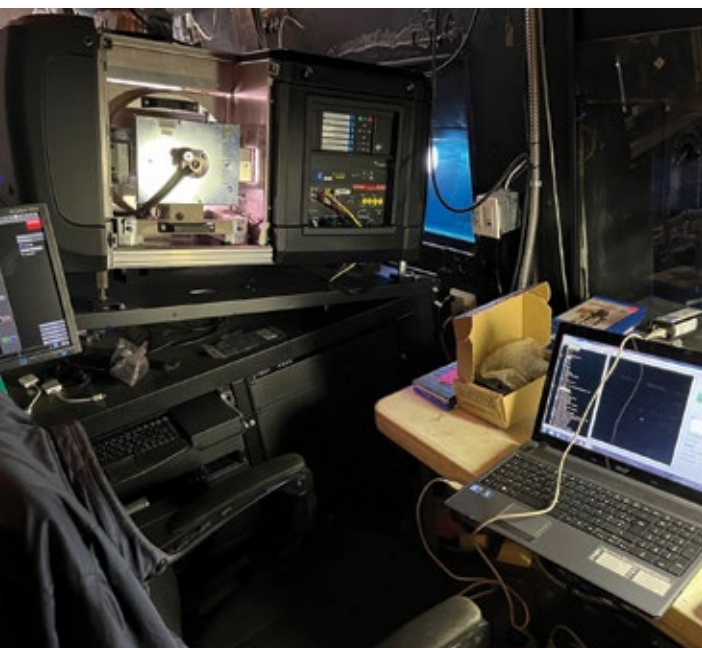


Arrivé trois jours avant le début du festival, équipé de sa mallette de professionnel, contenant, entre autres, un photomètre, les mires de la CST, Alain s'est immédiatement attelé à la tâche pas évidente de rééquilibrer l'ampoule et d'ajuster les miroirs du Barco DP4K-32B ou encore de créer des macros pour respecter les ratios souhaités par chaque réalisateur, vérifier les niveaux maximaux des enceintes pour chaque film, faire les répétitions nécessaires

pour assurer la qualité optimum des projections. Il a pu également rapidement régler les problèmes que nous rencontrions avec certaines maisons de distribution pour l'envoi des KDMs en temps voulu.

Véritable projectionniste-showman, il a orchestré avec minutie le déroulement absolument parfait du programme de seize longs-métrages et dix courts, l'enchaînement des séances avec en ouverture les vignettes de L'ARP réalisées par Steve Moreau *C'est quoi être cinéaste aujourd'hui ?* avec sous-titres en anglais coordonnés par Jean Achache, la baisse des lumières suivie de l'ouverture théâtrale du rideau de l'imposant écran du Byrd Theatre, de l'obscurité complète à l'ouverture éclatante sur le générique du film suivant. Exploit comparable à ceux des personnages des films au programme ou de leur réalisateurs, comme, entre autres, l'engagement des jeunes pour la sauvegarde et le respect de tout habitant de la planète et de ceux qui les défendent avec les films *Animal* de Cyril Dion, *Donne-moi des ailes* de Nicolas Vanier, la revendication pour un monde plus juste, plus inclusif, et pour la reconnaissance des défenseurs, souvent méconnus, de l'équité sociale, judiciaire, médicale et paritaire avec les films comme *Deux femmes* d'Isabelle Dorval et *Hors normes* d'Olivier Nakache et Eric Toledano ; l'exploit artistique de la réalisatrice et dessinatrice du long-métrage d'animation *La Traversée*, Florence Miailhe ; l'hommage au talent multidimensionnel d'un grand réalisa-





teur, et habitué du festival, qu'est le film *Claude Pinoteau, par amour du cinéma* de Pascal Galopin et David Maltese, ou encore l'approche affective et émouvante sur la vocation profonde pour le métier d'acteur de la rock star française Johnny Halliday par un de ses proches amis dans le film *Les Silences de Johnny* de Pierre-William Glenn.

Aux compétences et professionnalisme d'Alain Surmulet résultant dans la prodigieuse qualité de l'image et du son, que le public n'a cessé de complimenter, doivent s'ajouter le soutien et le réconfort inestimables qu'il a su donner aux directeurs et à toute l'équipe organisatrice du festival, le réel partage avec les deux projectionnistes du Byrd Theatre, et même l'apprentissage de ceux-ci concernant les nouveaux formats de films et procédés de projection, et aussi, et nous

aimerions dire, et surtout, le sincère et communicatif amour du cinéma qui anime Alain Surmulet. La présence et le travail de celui-ci ont permis au festival, cette année à nouveau, et malgré les restrictions dues à la pandémie, de confirmer le prestige de cette salle du Byrd Theatre majestueuse et magique, ainsi que la qualité des œuvres cinématographiques françaises.

Nos remerciements à Angelo Cosimano et à Richard Patry pour avoir permis cette belle aventure et ce succès qui n'aurait pas été existé sans la venue d'Alain auquel nous exprimons notre profonde admiration et gratitude. Sans la salle de cinéma, pas de cinéma, sans opérateurs projectionnistes, pas de salle de cinemacinéma.

Françoise et Peter Kirkpatrick



REPOUSSER LES LIMITES DE LA MACHINERIE

ENTRETIEN AVEC OLIVIER GEORGES, DIT CASTOR

À la fois machiniste, ingénieur, stéréographe, inventeur, fabricant d'outils... Castor est un visionnaire porté par un parcours atypique, qui part du montage pour bifurquer ensuite vers la machinerie sous tous ses angles. Grâce à son expertise de la prise de vue relief, acquise aux côtés d'Alain Derobe, il prend en compte en permanence le point de vue de l'utilisateur, qu'il soit spectateur de films ou immergé dans une expérience VR comme dans son dernier exploit en la matière, Le bal de Paris. Plus le défi est grand, plus Castor teste et trouve des solutions aux problèmes de prise de vues les plus ambitieux. Dans les airs ou sous l'eau, en 2D ou en relief, Castor embarque les caméras dans des aventures visuelles où les images les plus folles deviennent possibles...



© David Sugard

► Comment es-tu arrivé dans la machinerie ?

Un peu par hasard ! J'avais un temps songé à devenir architecte. Mais ayant grandi en Alsace, dans un fond de vallée où l'on ne pouvait pas recevoir la télé hertzienne, j'avais passé de longues heures devant les 14 chaînes câblées qui y étaient disponibles dès la fin des années 1970. Après un stage pendant l'été au sein de TLVA, une des premières télévision locale de France, l'audiovisuel s'imposa tout naturellement dans mon orientation en fin de première... Mon grand rêve, c'était la réalisation d'épreuves sportives en direct. J'ai passé différents concours et j'ai intégré 3IS.

► Est-ce à l'école que tu as pu expérimenter la machinerie pour la première fois ?

Dès la première année, j'ai commencé à bidouiller. On n'avait pas de budget, on ne disposait d'un travelling que pour une journée donc j'en ai fabriqué un avec des tubes PVC afin qu'on puisse être autonomes pour notre film de fin d'année. La deuxième année, nous avons loué une petite grue à l'école pour la JPO, et je m'en suis inspirée pour en faire une copie avec mon père. De fil en aiguille, je trouvais que la machinerie, c'était cool et comme en plus personne ne voulait le faire, je l'apprenais au fur et à mesure. En fin de deuxième année, je devais faire un stage et j'ai été pris par la société qui m'intéressait le plus, BCI, productrice de l'émission

Zig Zag, qui portait sur les sports extrêmes et que je regardais de manière assidue. Au bout de deux mois de stage, la société voulait me garder et a donc négocié un contrat de qualification avec le directeur des études.

► Dans ta dernière année d'école, tu étais donc à la fois en cours et en entreprise, comme une forme d'alternance ?

En troisième année, j'avais choisi la spécialité montage, la voie royale pour être réalisateur TV en direct. Mais je ratais tous les séminaires.. Le week-end, je partais en tournage dans les Alpes, pour du ski, du VTT... J'y ai découvert la micro machinerie, tout ce qui était caméra embarquée à un moment où les Gopro n'existaient pas et qu'il n'y avait aucun outil. J'ai commencé avec le matériel classique que j'améliorais en fabriquant des outils de mon côté. Et la semaine, j'étais en montage. Donc quand j'allais en cours et qu'on me disait : aujourd'hui, on va travailler tel type de raccord, j'avais déjà vu ça avec les réalisateurs avec qui je travaillais. J'apprenais en fait plus rapidement en étant au contact des professionnels. Finalement, je n'ai pas eu mon diplôme, n'ayant pas eu le temps de faire mon mémoire... mais peu importe puisque j'étais déjà embauché dans la structure. Quelques mois plus tard, j'ai dû partir faire mon service militaire...

► À cette époque, c'est l'ECPA qui récupérait souvent les appelés spécialisés en audiovisuel ?

Effectivement j'arrive à l'ECPA, ce qui me fait rencontrer beaucoup de monde. Il n'y avait pas suffisamment de machinerie là-bas, je suis devenu éclairagiste, et en parallèle, je faisais la maintenance du matériel. De retour à la vie civile, je décide de changer de poste et d'arrêter le montage pour me consacrer totalement à la machinerie. Mon patron, Frédéric Tyrode, pensait me récupérer à la sortie de mon passage sous les drapeaux : il n'a pas compris que je préfère partir faire des courts métrages alors qu'il me proposait des piges de montage ! Mais c'est vraiment ce que je voulais faire, ça correspondait à mon bac E et au fait que j'avais toujours bricolé et inventé des choses avec mon père.

► Inventer et fabriquer des outils, c'est donc aussi une affaire de famille ?

Encore aujourd'hui, c'est mon père qui fabrique tout, il a des mains en or ! Il a d'abord été professeur de

dessin industriel puis de mécanique générale dans un lycée professionnel, où il a formé des tourneurs, des mécaniciens d'entretien, des employés techniques de laboratoire, des bûcherons, des conducteurs de machines... Donc avec son expérience, de la matière première chez lui, des machines-outils, il m'a toujours encouragé et aidé dans mes projets. Le slogan de Sony à l'époque, c'était : vous l'avez imaginé, Sony l'a fait. Mon slogan, c'était : je l'ai imaginé, mon père l'a fait ! Et ça continue depuis 30 ans. Quand je suis en tournage, je ne peux pas passer des heures à fabriquer des trucs. Encore ce week-end, il m'a fabriqué des outils en urgence.

► Comment es-tu arrivé dans le relief ?

Grâce à Alain Derobe ! En troisième année de 3IS, en 1995, il nous a fait un cours sur les formats spéciaux, l'Imax et les prises de vue en relief, et il nous a permis de visiter les coulisses du Futuroscope. En 2001, quand il attaque le premier film pour le parc Vulcania, son directeur de production, Franck Savorgnan, m'ayant croisé sur d'autres petites publicités, m'a appelé et m'a dit : il faut que tu prennes deux bastings, une planche et on va mettre deux caméras sur un hélico... J'arrive à convaincre la production qu'il faut plutôt louer des brackets homologués pour les fixer sur l'hélicoptère, même si ça coûte cher. On fait le plan mais le technicien en charge ne monte pas un élément parce qu'il y avait de la peinture dans les vis qu'il ne voulait pas retirer pour gagner du temps. Résultat, tout vibrait ! On a dû faire un retake et cette fois, c'est moi qui ai fait le travail... Dès 2001, je devenais responsable d'une accroche hélico et ça m'a donné mes lettres de noblesse, puisque j'ai corrigé un truc qu'un spécialiste avait mal fait.

► Est-ce qu'il t'arrive de déposer des brevets ?

Tant que tu n'inventes pas un élément majeur, le brevet n'a pas d'intérêt. Verrouiller les choses, c'est difficile, un brevet mal écrit est contourné. Dans ma carrière, je n'en ai déposé qu'un pour le moment, celui d'un rig pour une caméra 360°. Même si j'ai le brevet, je sais qu'il est un peu bancal, bien que réécrit à la dernière minute par un cabinet spécialisé. Cette invention repose sur le positionnement des caméras - de manière tangentielle, c'est révolutionnaire, mais pour pouvoir comprendre l'intérêt du brevet il faut être fort en optique, en vidéo, en stitching, il faut vraiment avoir des compétences d'ingénieur. Et en cas de contrefaçon, il faut de l'argent et des avocats pour se défendre...

► Pourtant, tu inventes très régulièrement des nouveaux outils...

Parmi d'autres exemples, il y a le Magic corner. C'était sur le film *Derrière les murs* de Pascal Sid et Julien Lacombe en 2010 avec Laetitia Casta, le premier long métrage en relief natif tourné en France.

J'ai été invité par la société Binocle à passer sur les essais, et ils étaient confrontés à des problèmes d'équilibrage du dispositif. Pendant leur pause déjeuner, j'ai réfléchi au problème en restant seul. Tout à coup, éclair de génie : j'arrive à trouver un moyen de revenir à un centre d'équilibre normal pour une caméra, qu'elle pèse trente ou cinquante kilos. J'appelle mon père et deux jours après, la pièce arrive. Ce truc-là aurait été brevetable, ce qui m'aurait permis de verrouiller tout le marché... parce que après, je ne sais pas si c'est le fait d'avoir vu ma pièce, mais d'autres ont développé des produits équivalents, puis des Américains ont repris l'idée et ça s'est répandu très vite. Dire qu'à la base, c'est venu d'une circonstance, d'un hasard total !

► Est-ce que ta spécialité ne serait pas de chercher en permanence des solutions dès que tu détectes un problème quelque part ?

On dit toujours : à chaque problème il y a sa solution. Mais pour trouver, il faut chercher et savoir où chercher. On est une poignée en France à aimer ce que j'appelle les moutons à cinq pattes, à aller là où ça n'a pas été fait. Par exemple, un steadycamer italien avait essayé de faire ce qu'on a appelé avec Philippe Bordelais le Flying Steadicam, c'est-à-dire un dispositif pour l'accrocher sous une nacelle afin de commencer un plan aérien. L'Italien quant à lui s'était accroché sous une grue de chantier, avec un crochet énorme, à la "barbare", et ça n'avait pas bien fonctionné. Aller en hauteur, ça me trottait dans la tête, ainsi qu'à Philippe. Comme il connaît très bien sa machine et sa cinématique, puisqu'il l'a fabriquée, nous collaborons donc sur cette idée. Il se fait fabriquer par Marc Bizet un triangle sur mesure, désaxé pour s'aligner au centre de gravité et je le suspends sous une nacelle. On fait deux courts



© Photo : DR

◀ Père et fils à la manoeuvre sur une installation de dernière minute sur le tournage en relief pour Arte, La cathédrale de Strasbourg.

métrages, puis trois, et notre technique fonctionne. De fil en aiguille, ce truc remonte jusqu'aux oreilles d'Albert Dupontel. Pour le plan d'ouverture d'*Enfermée dehors* en 2006, j'accroche Philippe et sa machine, 130 kilos en tout, à 30 mètres du sol. Même avec son vertige, Philippe était mis en confiance par la solidité de notre technique, ce qui permet qu'on enchaîne les prises. Dupontel voulait qu'il y ait un camion qui passe au début du plan puis un train au moment du panoramique, sans qu'on ne maîtrise les horaires bien sûr ! Et on a eu le plan...

► C'est donc une prise de risque extrêmement calculée pour ce type de plan...

Je suis un peu comme un funambule, je marche sur un fil en permanence dans tout ce que je fais. Mais pour l'instant je ne suis jamais tombé. C'est grisant d'aller toujours dans l'inconnu, c'est comme un pilote de Formule 1 ! Il ne faut pas oublier que je viens de la prise de vue de sport extrême, donc ce que je filme, c'est aussi mon envers du décor. Je continue encore à monter en vitesse et en gamme, avec tests et calculs pour cela !

► Comment naissent les idées d'images ?

Par exemple, un jour pour le tapis de danse de Nintendo, un réalisateur, Paul Mignot me dit qu'il aimerait bien mettre la caméra en-dessous. Mon père avait récupéré une vitre de caravane, en verre trempé mais assez fine quand même et j'avais rencontré sur un autre tournage un spécialiste à qui je passe un coup de fil : tu peux me faire un calcul de résistance des matériaux, je veux mettre une personne sur ce verre trempé. Il me répond : ça passe, tu n'as pas un gros coefficient de sécurité donc attention, il ne faut pas qu'il y ait le moindre grain de sable, sinon ça casse. J'ai mis un miroir à quarante cinq degrés en-dessous du verre trempé grâce au bagage acquis par la stéréographie afin de faire un périscope, et on a fait le plan !

► Tu fais donc appel à des experts selon les sujets ?

Oui bien sûr, sur des choses où je ne maîtrise pas tout, parce que je n'ai pas la connaissance ou les éléments pour ces calculs. Dans ce cas je passe des coups de fil, je me renseigne pour me sécuri-

ser. Imagine par exemple pour la vitre trempée, si je ne le fais pas certifier, le comédien peut passer à travers, se casser le poignet ou pire... Je marche sur le fil mais j'ai des ingénieurs, j'ai des consultants derrière, j'ai une grosse expertise : quand je fais des trucs, je ne vais pas à toute vitesse tout de suite, j'y vais par paliers, des tests sur des courts métrages, ou certaines publicités : si la machine ne marche pas, on ne m'en voudras pas, puisque c'était un plan bonus que je proposais en plus, j'ai toujours une solution standard pour obtenir un plan.

► Avec cette approche, tu as récemment mis en place un dispositif de travelling circulaire à très haute vitesse autour d'un objet ou une personne ?

Effectivement, le speed ring est parti d'un court métrage. Le dispositif permet une sorte d'effet *Matrix*, mais avec une seule caméra, sachant que j'arrive maintenant à monter ma machine à moins d'un tour par seconde. Si je la mets en vertical avec des projecteurs, je peux même refaire l'effet de l'Enfer de Clouzot. Quand on a commencé à travailler dessus, on a fait des calculs et on s'est vite rendu compte qu'on allait mettre 4G à la caméra... Donc il a fallu vérifier, les ingénieurs nous ont confirmé qu'elle supporterait jusqu'à 20 G sans problème. Et avant d'aller à un tour par seconde, j'ai fait trois ou quatre tests. Étape par étape ! Juste avant le covid, un DOP, Elie Levé m'a contacté pour utiliser le dispositif sur des insectes pour son projet *Microvie*. Après analyse, je me rends compte qu'on a besoin au minimum de quatre tours par seconde. On a donc dû fabriquer une nouvelle machine plus petite et mieux adaptée. Les premiers tests nous montrent qu'il faut que le plateau soit équilibré à 200 grammes près, sinon ça résonne. Avec ce truc-là, c'est une journée par plan donc on sait que ça va coûter cher, d'autant qu'optiquement, la profondeur de champ est de zéro, c'est flou devant, c'est flou derrière... Certes, il serait peut-être plus simple de concevoir des insectes en 3D mais ce n'est pas le même kiff et pas le même prix de refaire en synthèse un plan macro d'une libellule photoréaliste.

► Comment ton expérience de monteur te permet-elle d'avoir un autre regard sur le plateau ?

Souvent quand je pousse ma dolly en machinerie « traditionnelle », je sais que le monteur va certainement utiliser de tel moment à tel autre. Par exemple, il y a des années déjà, je bossais avec le réalisateur Michel Poupineau, ancien monteur lui aussi, qui savait ce dont il avait besoin. Or, j'avais un petit souci avec un rail à la fin d'un mouvement de caméra mais très vite, il m'a dit qu'il s'en moquait car il n'avait pas de ce morceau pour son montage. Mon bagage de monteur me permet aussi de savoir où les spectateurs regardent, ça fait partie de la magie du montage. C'est aussi une finesse héritée du relief.

▼ Tournage en relief de *Réveil des géants d'Auvergne* pour le parc Vulcania, au côté d'Alain Derobe.



© Photo : Amak

► Ton expérience en relief a donc aussi un impact sur ton travail « 2D » ?

Le relief m'a vraiment appris beaucoup de choses sur la vision. Du coup, s'il y a un pixel qui n'est pas à sa place, je le vois ! Après c'est pareil en Réalité Virtuelle, quand je montre des choses à des gens, je leur dis : regarde ça, cette rotoscopie, ce point dans l'espace, ça ne passe pas... Mais pourquoi tu me l'as dit, maintenant, je ne peux plus voir l'image à cause de toi !

► Et donc, le relief t'a permis d'aller explorer la VR plus facilement ?

À partir de 2005, on commence à enchaîner beaucoup de films relief avec Alain Derobe. *Avatar* sort en 2009, c'est le pire qui nous soit arrivé parce que c'est le début de la fin : tout le monde pense que le relief, c'est facile mais très peu le maîtrisent réellement. Du coup, les musées n'en veulent plus parce que les films l'ont banalisé. Hormis *Pina* de Wim Wenders qui était un peu un OVNI et une douzaine d'autres, rares sont les films qui ont su exploiter le relief correctement. Du coup, on a tous viré vers la VR, parce qu'on avait des connaissances sur la vision, sur le cerveau et qu'on s'était fait couper les ailes en plein élan... On a un peu continué notre quête là-dedans, comme les frères Lumière : pour eux, le flat n'était que le parent pauvre du cinématographe.

► Comment expliques-tu que le relief ait aussi peu été réussi au final ?

Le relief, c'est un outil comme un autre. Après tous ces ratés, j'ai fini par dire : le plus important, ce n'est pas forcément de tourner en natif, il est préférable de convertir le film par la suite, à condition d'avoir des idées de mise en scène et de cadre qui fonctionnent en relief. Dès la préparation, il faut pouvoir dire : ce plan, il faudra le faire plus large, et la patine des décors, il faut la soigner parce que ça ne peut pas être carton pâte. En relief, le stéréographe doit mettre son nez dans tous les départements, des matières des costumes jusqu'au casting : si tu le fais en vidéo, il faut le faire en relief, et ne pas se fier à un visage en 2D. Le fameux effet photogénique, ce n'est pas la même chose en relief ! Le vrai souci le plus souvent, c'est la place du stéréographe qui n'est pas assez consulté. Pour moi, un bon exemple de relief réussi, c'est *Pina*. avec une vraie profondeur derrière l'écran. Pour y arriver, il faut sculpter l'image avec un premier plan qui sert "juste" pour le relief, c'est un besoin purement technique afin de jalonner ton bord d'écran ; puis on met le protagoniste au deuxième plan ; enfin on a les demis lointains et après les infinis. Par contre, si tu arrives avec un 85mm, tu n'auras que très peu de profondeur. Ce qui est très important dans le relief, c'est le master shot : pour présenter une scène, il faut commencer par un beau plan avec une courte focale, afin de bien placer les éléments. À partir de

là, le cerveau du spectateur a le volume et on peut donc attaquer des focales un peu plus longues, le cerveau aura le souvenir de la spatialisation.

► C'est aussi un souci dans les salles qui ne rendaient pas toujours un relief à la hauteur des attentes - et du supplément relief payé par le spectateur...

Pour faire un beau film en relief, les réglages à la prise de vue doivent être faits en fonction de la taille d'écran. Sur *Avatar*, il y avait dix-sept masters différents, adaptés selon la taille des écrans. Dans les salles de cinéma, il aurait fallu ne donner aux spectateurs que les places du centre ; ni trop près, ni trop loin, ni dans l'angle... Mais si on avait dit à un exploitant qu'avec du relief, il ne pourrait avoir une jauge qu'à 50% de la capacité de sa salle, il nous aurait pris pour des fous. Quand on faisait des films relief avec Alain Derobe, c'était souvent pour des musées, ils étaient donc créés pour un écran spécifique, pour une position privilégiée du spectateur.

► Tu as aussi l'habitude d'embarquer des caméras un peu partout, à commencer par les airs...

Le fait d'être spécialisé dans les caméras embarquées m'a permis de faire pendant quatre ans Des racines et des ailes. Quand je suis arrivé, ils avaient un vrai souci de rolling shutter quand ils tournaient dans les airs. J'avais développé avec la société Horus une caméra appelée XSHD avec un petit capteur, et avec l'habitude de mes grosses publicités, j'ai ajouté des filtres pour descendre le shutter : ça a réglé leurs soucis ! Souvent sur les tournages, je testais nos prototypes. Par exemple, pour un épisode au Mont Saint-Michel, il y avait trois caméras louées, j'en ai ramené deux supplémentaires en cours de R&D. Ces axes en plus ne sont pas forcément montés, mais en deux vols, ils avaient dix axes différents : si ça fonctionne, cela fait plus de choix pour le montage et sinon ce n'est pas grave, ce sont des prototypes en cours de test, il reste toujours la matière standard.

► C'est donc une quête sans fin, pouvoir proposer toujours plus de choix de prise de vues ?

En caméra embarquée, j'ai dû faire plus de 600 plans différents et je ne fais jamais plus de trois fois le même. La première fois, j'ai une idée, je la bidouille avec les moyens du bord ; la deuxième fois je corrige le tir, j'arrive déjà avec un prototype, des accessoires faits sur mesure, des tiges en carbone, un sac... Et la troisième fois, je suis au bout. D'une manière générale, la R&D nécessite toujours ces trois étapes : ce que tu as en tête puis sur le papier, un premier ratage, un prototype corrigé et le troisième, même s'il n'est pas parfait, fait le job et on passe à autre chose. Je suis un peu « Monsieur plus », on m'appelle pour ce j'ai réussi à faire sur un film précédent, et je propose d'aller encore plus loin...

► C'est ce qui s'est passé sur le Vendée Globe ?

Dans ce cas précis, on a mis treize caméras sur un bateau de classe Imoca. C'était une installation inédite. Les co-réalisateurs Vincent Bonnemazou et Romain Delahaye alias Molécule voulaient un rendu d'image cinématographique et surtout pas un effet « Gopro ». J'ai proposé la Sony RX0II qui embarque un capteur de 1 pouce et permet donc d'agir sur la profondeur de champ. Chaque caméra, en fonction de son emplacement, était équipée d'un filtre ND spécifique. Le covid arrive et le temps de trouver de l'argent, le feu vert arrive début juillet : or le départ est le 8 novembre... J'avais besoin de six mois de travail et là, la planète entière est au ralenti, les vacances arrivent, je dois tout développer en à peine trois mois ! Au début, l'équipe technique dédiée au bateau ne m'autorisait que quarante kilos de matériel sur un bateau de huit tonnes, son et huit caméras compris... Finalement, on est passé de 8 à 13 caméras pour un poids total estimé à 80 kilos.

► Comment réussir à gérer 13 caméras ensemble ?

Il fallait enregistrer et pouvoir backuper les images. Le navigateur Thomas Ruyant devait pouvoir mettre en route un système filmique basé sur un enregistrement aléatoire, ce qui a nécessité de développer, toujours avec Horus, un système complexe. Problème : les câbles USB 3 ne supportent que cinq mètres de longueur maximum. On a passé un mois à tester tous les câbles possibles, les chers, les pas chers... À partir du câble de base d'Amazon, on a été capable de monter à onze mètres vingt ; à onze mètres trente, ça ne marchait plus. On fabriquait nous-mêmes puisqu'on mettait le nombre de connecteurs dont on avait besoin, on a supprimé des éléments inutiles, on a dépouillé des câbles, on a mis une tresse... On parle de treize caméras avec en moyenne dix mètres de câbles chacune – soit avec les tests, plus de 200 mètres au total, composés de dix fils.

► Est-ce que tout s'est passé comme prévu ?

Alors pas tout à fait... Le système est tombé en panne au bout de huit jours. Le rush du départ enfin passé, l'ingénieur Raphaël Denis a fait des whatsapp avec le navigateur, et on a fini par comprendre que c'était un usb qui s'était débranché, tellement le bateau vibrail. Comme le navigateur était dans le trio de tête, ce n'était vraiment pas sa priorité !

► Comment protéger les caméras des situations climatiques extrêmes de la course ?

On a dû fabriquer des boîtiers étanches sur mesure. Mais forcément, la caméra chauffait à l'intérieur. Donc au moment de la conception, j'ai fait

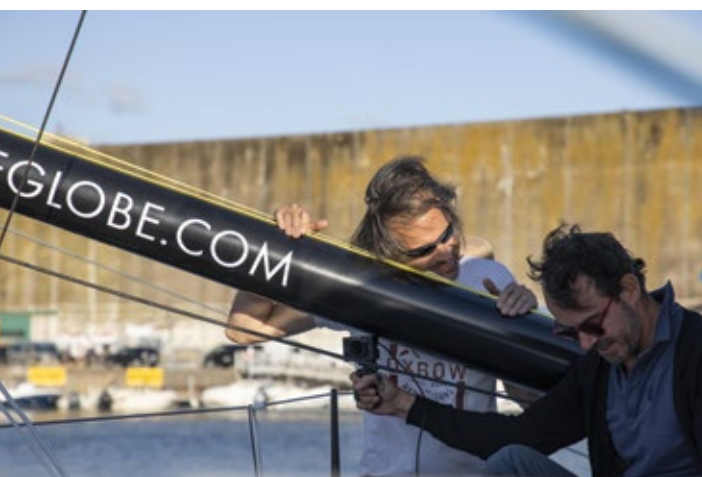
de nombreux tests, on a développé un dissipateur pour la refroidir. Il fallait trouver la bonne épaisseur, les bons matériaux de base avec une caméra qui ne tient que vingt minutes au début. J'ai terminé avec une caméra qui tenait huit heures ! Pour cela, j'ai d'abord mis les carters autour, ce qui m'a déjà fait tenir deux heures. À partir du moment où j'ai rajouté la pâte thermique, c'était bon ! Mais préparer la pâte thermique, le caisson, le hublot, pour caméra, c'était deux heures de travail... et toujours fois 13.

► En dépit de ce boîtier, les caméras ont-elles été abîmées ?

Quand le système a pris l'humidité, on s'est dit que c'était mort, qu'on n'aurait peut-être pas d'images du tout. Surtout que l'une des caméras placée à la proue, située au-delà de cette limite de 11,20 m du système d'enregistrement, était portée manquant à l'arrivée, avec sa carte de 1 TO, nécessaire puisqu'on ne pouvait pas la switcher en mode back up. Le bateau arrive enfin et après récupération des rushes le 29 janvier 2021, on réalise que le système a quand même réussi à enregistrer pendant quasiment toute la course. En fait, il a continué de fonctionner sans que nous le sachions. Il y a des rushes qui durent quarante minutes, d'autres dix secondes. Mais pour la caméra qui était à l'avant, qui a pris l'eau, il a été impossible de récupérer l'intégralité des fichiers malgré un travail de récupération en chambre blanche.

► As-tu testé d'autres points de vue avec cette expérience extrême ?

Avec les réalisateurs, nous voulions avoir un point de vue en haut du mat, mais ça sera pour une autre fois. Par contre, comme c'est des bateaux avec foils, je voulais vraiment les filmer. Coup de bol : pendant le confinement, j'ai un spécialiste en drone, Antoine Caillou, qui m'appelle et qui était alors embauché par l'armée pour faire atterrir un drone en pleine mer. Hasard, il avait aussi écrit une thèse sur les foils ! C'est la personne qu'il me faut et c'est lui qui m'appelle ! Je lui demande s'il peut me fabriquer un petit planeur aquatique pour filmer des foils sous l'eau, sans avoir encore de devis pour le moment. Dix jours après, il me rappelle : le prototype est prêt. Trouve-moi un bateau, une caméra, on le teste. On a utilisé une GoPro Max, pas vraiment étanche donc on a raté les premiers rushes. On repart avec une caméra Kodak 180° 4K, qui pourra nous permettre de recadrer dedans en 2K... Voir des foils sous l'eau, en pleine régate, personne ne l'a jamais fait ! La quille qui bascule, les foils qui montent et qui descendent... En plus, il y a une dérive sur le planeur, on peut le diriger, droite, gauche, haut et bas. Car l'idée d'Antoine, c'est de faire le dauphin et de sauter hors de l'eau ! Ça faisait des



© Photo : Raphaël Denis

▲ Les cheveux au vent avec Vincent pour l'ultime placement des caméras sur l'Imoca de Thomas Ruyant sur le Vendée Globe 2020.

années qu'il pensait à ce genre d'images et là je lui amène le projet sur un plateau ! Après deux tests en condition et quelques erreurs, on sait maintenant que ça fonctionne, on est prêts pour ce type de prise de vue !

► Au même moment, tu étais aussi directeur technique sur Le bal de Paris de Blanca Li en VR ?

Là aussi, c'était un vrai défi ! Tant qu'on n'avait pas mis cinquante personnes en même temps avec près de 400 capteurs en Wifi sur 300 mètres carré, personne ne savait si ça allait fonctionner puisque personne ne l'avait fait. On a monté une salle de dix personnes, puis une deuxième de dix personnes et à partir de là, on a dit : okay, on passe au câble, il y a trop de parasites et donc de la latence. 400 capteurs wifi, on ne va pas dire ça ne fonctionne pas mais on parle ici de réalité virtuelle, de temps réel ! Il faut que ta main soit à sa place sinon l'expérience utilisateur n'est pas bonne.

► Tu as donc dû chercher le « bon » câble ?

J'ai hésité avec les modèles du câble, je voulais des coudés mais à l'époque, ça n'existait pas dans la longueur appropriée. D'autant que je voulais un coudé dans un sens précis. Bref, j'en ai trouvé un, j'ai acheté tous ceux qui étaient en Europe, ce qui me permettait juste d'équiper mes douze danseurs... J'ai vite vu que les câbles magnétiques étaient plus intéressants parce que si tu pends tes capteurs Vive, tu es sûr qu'ils sont en charge alors qu'un usb, s'il est mal branché, tu ne le vois pas forcément. Sauf qu'au début, on voulait travailler en wifi. Donc la recharge "magnétique", ce n'est plus bon ! Mais dans trois semaines, on part à Madrid pour l'avant-première, il va falloir trouver d'autres câbles classiques – sauf que des câbles de 1,5 mètre, ça n'existe pas. Au final, je me résigne à prendre des câbles de 2 mètres que je fais envoyer directement à Madrid... et qui n'arrivent pas. Ils sont à Madrid mais on ne sait pas où exactement. Il faut rester zen !

► Dans l'urgence, quelle a été la solution pour s'en sortir ?

J'avais mis des mois à caster mes câbles : à les tester, à choisir ce que je voulais, pour qu'ils soient souples, en tissu, c'est de la VR ! Et on a fini par acheter des câbles en plastique, rigides... qui, au bout de deux jours, étaient tous pétés ! Entretemps, les miens ont fini par arriver, on les a remplacés au fur et à mesure. Et là, on se rend compte que 30 % des câbles neufs sont défectueux. Autre problème, en préparation à Chaillot, pour gagner du temps pour le test, le câble du casque Vive a été entouré avec l'ancienne version du précédent directeur technique, plus rapide mais inesthétique et non fonctionnelle, voire dangereuse. J'ai dû tout refaire... Il fallait que ce soit fait comme ça parce que sinon, ça fait effet boule de neige ! Ça doit être accessible, le câble doit être protégé pour qu'il ne soit pas arraché. Le spectateur danse, fait un pas, arrache son câble ou le capteur d'un autre, et sort de l'expérience. Or, un spectateur sorti de l'expérience parce qu'il a un problème technique, je suis directeur technique, je considère que c'est une faute professionnelle de ma part, je fais tout pour que ça n'arrive pas !

► Quel est le défi qui t'a le plus marqué dans ta carrière ?

C'est forcément le prochain, celui que je ne sais pas encore faire ! Je fais de la recherche, je fais du défrichage artistique et technique. Moi, je viens de l'image, du cinéma ; j'arrive avec une envie d'images et grâce à mon père, on fait le prototype à coût très faible, je peux vérifier si mon envie, ma théorie fonctionne sans que ça ne coûte trop cher. Il y a plein de prototypes qui n'ont pas encore servi pour le moment, mais de fil en aiguille, il y a des trucs que j'arrive à créer parce que j'ai envie de le faire, parce que ça ne s'est jamais vu ! Le planeur tracté derrière un voilier, ça ne s'était jamais fait, peu importe pourquoi, et j'ai la chance d'avoir cette bonne étoile, de croiser ce spécialiste au bon moment, le seul en Europe voire au monde, qui a les compétences et l'envie de le fabriquer, juste pour le kiff. Il ne faut pas oublier que dans le cinéma, un film, c'est un prototype : moi je défie n'importe quel ingénieur au monde de faire une V1 qui soit parfaite !

► Tu commences également une nouvelle aventure ?

Oui effectivement, je viens de lancer ma marque Level, spécialisée dans la fabrication d'accessoires caméra, machinerie et électrique, afin de commercialiser certains de mes prototypes. Avec cette nouvelle aventure, je poursuis toujours l'innovation au service des autres.

Propos recueillis par Réjane Hamus-Vallée

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

NOUVELLE GÉNÉRATION ET/OU NOUVELLE VAGUE ?

Sur les écrans, depuis janvier dernier, des noms presque inconnus, en tout cas de moi, ont signé des œuvres pour le moins attachantes.

Ainsi en est-il de Marion Desseigne-Ravel avec *Les Meilleures*, Vincent Le Port et son film *Bruno Reidal*, Anaïs Volpé pour son *Entre les vagues*, Constance Meyer avec *Robuste*, Fabien Gorgeat pour *La Vraie Famille*, Axelle Ropert et sa *Petite Solange*, Samuel Theis pour *Petite Nature*, Nadège Loiseau et *Trois fois Rien*, Jonathan Barré aux commandes des *Vedettes*, Carine Tardieu pour *Les Jeunes Amants*, Emilie Carpentier et *L'Horizon*.

Beaucoup de leurs œuvres avaient été l'objet d'une sélection soit à la Quinzaine des Réalistes, soit à la Semaine de la Critique du Festival de Cannes 2021.

S'agit-il d'un simple renouvellement générationnel de l'art cinématographique ?

► Qu'indique leur parcours ?

Ils ont en commun d'avoir signé des courts-métrages, certains récompensés. Même si d'aucuns ont réalisé des épisodes de séries télé, leurs longs-métrages sont le fruit d'une écriture personnelle, parfois en ping-pong, avec des co-scénaristes et le plus souvent fruits d'un traitement documentaire. Aucun n'a occupé le poste de premier assistant. La grande majorité a vécu son enfance en région. Sans tête d'affiche, leurs films peinent à faire des entrées !

Cependant parmi ces onze noms, certains en sont à leur troisième ou quatrième film, la plupart du temps ayant mené en parallèle une carrière de scénariste à partir des années 2002-2004. C'est le

cas de **Carine Tardieu** formée à l'ESRA, et d'**Axelle Ropert** venue elle à la réalisation via des études de lettres, une reconnaissance des critiques de cinéma en presse comme à la télévision et une collaboration d'écriture avec Serge Bozon.

Nadège Loiseau est diplômée de l'École supérieure des arts appliqués et du textile (ESAAT) de Roubaix et de Sup de création (École supérieure de créatifs en communication). Si elle commence dans la communication elle se tourne dès 2008 vers le cinéma. On lui doit en 2016 *Le Petit Locataire* avec Karin Viard. *Trois fois rien* avoisine les 80 000 spectateurs sur quatre semaines d'exploitation.

Jonathan Barré débute en réalisant une émission à sketches *Very Bad Blagues*, des duos comiques du Palmashow, avec Grégoire Ludig et David Marsais. On lui doit un premier long-métrage *La Folle Histoire de Max et Léon* avec les mêmes acteurs. Son film *Les Vedettes* dépasse les 300 000 entrées en quatre semaines à l'instar des *Jeunes Amants*.

► Théâtre, Cinéma et écriture

D'autres parcours mêlent étroitement théâtre et cinéma.

Ainsi en est-il pour **Samuel Theis**, originaire de Forbach. Il entre à l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre en 2003 où il travaille notamment avec Christian Schiaretti. Il est Talent Cannes Adami en 2007. En 2008, il écrit et collabore à la mise en scène de *Forbach*, avec Marie Amachoukeli et Claire Burger. Le film s'inspire de l'histoire de la famille Theis dont les membres jouent leurs propres rôles.

En 2012, il intègre l'atelier scénario de la FEMIS à Paris. Puis en 2013 il co-réalise avec les mêmes *Party Girl* (Caméra d'Or 2014). *Petite Nature* est sa première œuvre personnelle.

Fabien Gorgeat débute en tant que comédien en Bretagne puis



se passionne pour l'analyse filmique à l'université Paris 3. Il débute comme scénariste entre autres avec le réalisateur roumain Razvan Radulescu. Dès 2007, il réalise des courts-métrages dont *Le Sens de l'orientation*, récompensé en 2012 par le prix du jury à Clermont-Ferrand.

Son premier long-métrage, *Diane a les épaules*, est sorti en 2017 avec Clotilde Hesme. En 2019, il met en scène la pièce Stallone, adaptée de la nouvelle d'Emmanuèle Bernheim avec et pour la même actrice.

La Vraie Famille sorti en février a obtenu en 2021 le Valois du Jury lors festival du film francophone d'Angoulême.

Le CV de **Émilie Carpentier** indique qu'elle se fait d'abord connaître en tant que costumière pour de nombreuses compagnies de danse. À partir de 2006 elle se dirige en parallèle vers la réalisation et signe deux courts-métrages, puis deux web séries pour enfants en 2013 et 2014. C'est en 2020 qu'elle finalise son premier long-métrage, *L'Horizon*.

Quant à **Anaïs Volpé** la benjamine des onze, à 18 ans elle monte à Paris et devient comédienne en intégrant les Ateliers du lundi du théâtre de La Coline. Tout en jouant dans des courts et longs-métrage indépendants dès 2012, elle apprend le montage et la réalisation sur tous les supports modernes « webiens » et « iPhoniens ».

L'année suivante, elle réalise *Blast*, un court, avec des moyens plus importants. Celui-ci obtient le prix du Jury au Festival International des Jeunes Talents France/Chine. Presque dans la foulée elle écrit, réalise et monte son premier long-métrage, *Heis* (chroniques), avec un budget de 3 000 euros. Le film obtient le prix du jury au Los Angeles Film Festival en 2016. Il sort sur grand écran en 2017. *Entre les Vagues*, son long suivant, est produit avec un budget plus traditionnel.

► Les derniers réalisateurs sont passés par des écoles professionnelles

Constance Meyer est diplômée du Tisch School of Arts à New-York. Son court-métrage *Rhapsody* est sélectionné en 2016 à Clermont-Ferrand ; elle signe *La Belle Affaire* en 2018 dans la collection Polar de Canal + avant de s'attaquer à *Robuste*.

Marion Desseigne Ravel découvre le cinéma en participant à un documentaire sur la lutte des



sans-papiers en Ile-de-France. Elle entre ensuite à la FEMIS où elle prend goût pour la fiction et pour les acteurs. Une fois sortie, elle réalise deux courts, *Les Ormes* puis *Fatiya*, qui obtiennent de nombreuses sélections. En parallèle de son travail de réalisatrice, Marion collabore à l'écriture avec et pour les autres.

Son premier long-métrage, *Les Meilleures*, a été lauréat 2019 de la Fondation Gan.

Vincent Le Port est diplômé de La FEMIS en réalisation après avoir quitté Rennes sa ville natale et

vécu un BTS audiovisuel à Rouen. Il a cofondé la société de production Stank avec laquelle fut produit *Le Gouffre* – 52 mn (Prix Jean Vigo du court-métrage en 2016) ainsi que son long, *Bruno Reidal*, par ailleurs lauréat de la fondation Gan 2018.

► Nouvelle génération : oui ! Nouvelle vague : sans doute pas !

Je n'ai pas encore pu voir *La Petite Solange* ni *L'Horizon*, retirés trop vite des écrans. L'un traite du ressenti intime d'une jeune fille face à la mésentente fatale de son couple parental, *L'Horizon*, lui, dresse un portrait d'une jeune fille qui aspire à vivre autre chose que le quotidien d'une cité reculée d'Ile-de-France et qui découvre l'appel d'un engage-

ment militant écologique tout en peinant à le démêler d'un élan amoureux.

Ces deux pitches sont bien dans la lignée de sept autres des films. L'évolution de la société met l'individu en avant et leurs scénarios montrent des protagonistes en solo (ou en tandem) qui, soit dans le fantasme soit dans des activités concrètes, veulent réaliser pleinement leurs désirs d'accomplissement.

Seul *Robuste* et *Bruno Reidal* traitent de thématiques différentes : deux personnages que tout oppose dans *Robuste* et le cas d'un meurtre d'un enfant de 13 ans par un séminariste de 17 ans en 1907 dans *Bruno Reidal*.

Je recommande *Entre les Vagues*, *Bruno Reidal*, *Robuste*, *La vraie Famille* et *Petite nature*, cinq traitements cinématographiques différents, cinq distributions pertinentes mais qui me poussent à conclure que s'il y a une nouvelle génération, il n'y a pas de nouvelle vague !

Dominique Bloch

GRAND PRIX TECHNIQUE 1977 POUR CAR WASH



Car Wash de Michael Schultz est un film détonant, frais, vif et pétillant que l'histoire n'a pourtant pas retenu, alors qu'il fut présent deux fois au palmarès du Festival de Cannes 1977 : prix de la meilleure partition musicale et prix de la Commission Supérieure Technique.

Cette année-là, le Festival voit éclater une polémique entre le président Robert Favre Le Bret et le président du jury, Roberto Rossellini à propos de la Palme d'or. Préférant un film tourné en 16 mm pour la télévision, *Padre Padrone*, des frères Taviani, le maître italien du néo-réalisme va jusqu'à déclarer triomphalement, lors de la remise de la Palme : « sans télévision le cinéma va mourir ».

► Michael Schultz.

Car Wash ne suscite pas le même scandale, mais lors de sa présentation sur la Croisette, il n'emballe pas du tout la fine fleur de la critique française. « Produit standard », « vision caricaturale », « des situations à peine esquissées et qui ne débouchent sur rien ». Les mots ne manquent pas aux journalistes de L'Aurore jusqu'à Positif, pour descendre une comédie musicale soul et R'n'B. Tout juste y

voient-ils un antidote au *Camion* de Marguerite Duras. Heureusement que Jacques Demy, au jury cette année, parle « d'un petit film bien enlevé et qui cogite modeste ».

Michael Schultz n'en est qu'à son deuxième film mais, depuis plus de quinze ans, il s'est fait un nom dans le show-business américain, où il a démarré comme acteur au théâtre avant de passer à la mise en scène. Il se fait connaître avec trois pièces, dès 1968, toutes interprétées par la Negro Ensemble Compagny. La troupe s'impose rapidement comme une des plus dynamique et créative du jeune théâtre noir. Michael Schultz devient, en 1969, après Lloyd Richards et Sidney Poitier, le troisième metteur en scène noir à travailler à Broadway. Cannes est une nouvelle consécration pour lui, même si indirectement les deux prix s'adressent à deux de ses collaborateurs : le compositeur de la musique du film, Norman Withfield, et le monteur du film, Christopher Holmes, car le jury du Grand Prix Technique justifie son choix par « un montage créatif suggérant le temps réel à l'intérieur de la règle des trois unités ».

Christopher Holmes est notamment le monteur de *Five Easy Pieces* avec Jack Nicholson.

Contacté par *La Lettre* de la CST, il a accepté de répondre à nos questions et nous raconte aujourd'hui : « Cela a été une chance incroyable qui m'a ouvert beaucoup de portes ; tout a commencé par la danse à l'Université et une fille que j'ai rencontrée là-bas. Elle m'a introduit sur un film de son père. Ainsi en 1957, j'ai fait un jour de tournage sur *I Was a Teenage Werewolf* avec Michael Landon. Puis en étant livreur pour une société de pro-



© Photo : 4 Winds Film Corp., Inc.



duction, j'ai pu entrer dans la salle de montage de Roger Corman. A l'époque, il n'avait pas la même reconnaissance professionnelle qu'aujourd'hui mais, pour un jeune monteur, les ponts entre les films B et les films de majors étaient courants. »

Christopher Holmes se souvient que l'ambition du studio Universal était de reconquérir un marché qui lui échappait totalement : celui de la musique afro-américaine. « Motown lui grignotait ses parts de marché en devenant la référence de la musique noire. Alors ils ont cherché à signer – ou plutôt voler – des artistes Motown. Il faut avouer que son fondateur, Berry Gordy, était quelqu'un de compliqué avec qui travailler. Et c'est ainsi que le compositeur Norman Withfield s'est trouvé sur la route des deux producteurs, Art Linson et Gary Stomberg qui développaient le scénario de Joel Schumacher. C'est après qu'ils ont trouvé Michael Schultz pour la réalisation. »

Peut-on qualifier *Car Wash* de comédie musicale ? « Je ne sais pas, répond Christopher Holmes. Regardez si vos pieds battent au rythme de la musique ! » Indéniablement le film pulse ! Dès l'ouverture du générique, de grands panoramiques en plan large sur la ville de Los Angeles nous invitent à contempler l'Amérique. « Hey hey, LA. It's a brand new day », nous dit la radio dont la fréquence, qui ne nous quittera pas jusqu'à la fin du film, est entièrement dédiée à la musique soul. Le *De Luxe Car Wash* devient, grâce à un zoom avant, le cadre unique du film et une représentation symbolique du pays. Tous les protagonistes arrivent sur leur lieu de travail et, passé ce temps d'exposition des personnages, la journée commence. À huit heures tapantes, l'heure du début du boulot, la voix de

la radio laisse place à la musique. Le rythme des plans s'accélère en même temps que le tempo, les plans larges laissent place aux gros plans et c'est la « working class » (la classe ouvrière) qui se met en branle au son du R'n'B comme dans un fantasme de champ de coton idéal.

La presse française de 1977 aurait ainsi critiqué tout ce qu'il y a, au contraire, d'intéressant. Peut-être leur manquait-il la compréhension des paroles des chansons pour aller au-delà des dialogues. Dans *Car Wash*, point de vision caricaturale mais un point de vue allégorique. Un produit standard ? À l'inverse, un « musical » afro-américain où, certes des situations ne débouchent sur rien mais comme pour mieux décrire l'avenir et le quotidien des personnages, noirs, queers et prolétaires. *Car Wash* est un film culte qui se méconnaît.

Mathieu Guetta



© Photos : Universal Pictures

PROGRAMME CLUB DES PARTENAIRES



FESTIVAL DE CANNES
PARTENAIRE TECHNIQUE

	PETIT DÉJEUNER 10 h à 12 h	COCKTAIL DU MIDI 12 h à 14 h	CanneS Technique 16 h à 17 h	COCKTAIL DU SOIR 17 h à 18 h 30
Jeudi 19 mai		 	DENIS LENOIR 	
Vendredi 20 mai			JOAN DA SILVA avec le soutien de 	
Samedi 21 mai			HERVÉ BAUJARD & DOMINIQUE SCHMIT 	
Dimanche 22 mai			CHLOÉ CAMBOURNAC & BERTRAND SEITZ 	 avec le soutien de STUDIOS DE LA VICTORINE
Lundi 23 mai	PETIT DÉJEUNER DES INDUSTRIES TECHNIQUES 		KATIA BOUTIN 	
Mardi 24 mai			JÉRÔME BIGUEUR 	
Mercredi 25 mai			CÉDRIC LEJEUNE 	
Jeudi 26 mai	PRIX CST DE LA JEUNE TECHNICIENNE avec le soutien de 		MÉLISSA CHARLES 	