

CST

COMMISSION SUPÉRIEURE TECHNIQUE DE L'IMAGE ET DU SON

La Lettre



- ▶ UN NOUVEAU DÉPARTEMENT DÉCO, COSTUMES ET ACCESSOIRES À LA CST
- ▶ ENTRETIEN EXCLUSIF AVEC FRANÇOIS THIRRIOT
- ▶ DOSSIER : *SANS FILTRE*, LE CHOC DE CANNES 2022
- ▶ AVATAR 2 - QUELLE VERSION ACCUEILLIR DANS VOTRE SALLE ?
- ▶ FILMER LA BRUME
- ▶ DE CDS À CINÉ DIGITAL

SEPTEMBRE 2022

N°182

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.

NOS PARTENAIRES



CST : 9 rue Baudoin 75013 Paris • Tél. : 01 53 04 44 00 • Fax : 01 53 04 44 10 • Email : redaction@cst.fr • Internet : www.cst.fr

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

Remerciements aux contributeurs : Camille Aubriot, Alain Besse, Dominique Bloch, Jean-Marie Dura, Loïc Gagnant, Mathieu Guetta, Manon Guillon, Sébastien Lefebvre, Françoise Noyon.

Couverture : © DR – FNCF.

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



SOMMAIRE



ASSOCIATIF

4

François Thirriot : Le cinéma dans le sang
Nouveau conseil d'administration pour la CST
Nouveau département costumes, décors et accessoires – Actualité des départements
Comme un sou neuf ! : Espace Miramar à Cannes



TECHNIQUE

18

Dossier *Sans Filtre* – Atelier de réparation d'optiques de Cyril Vivien – Un lieu pour chaque tournage : plateforme Prêt à Tourner – Chercher/Créer : filmer la brume – Et la lumière fut : Marc Galerne
Bilan énergétique CNC des salles de cinéma
Imaginer le futur : Cécile Auclair, *Le Visiteur du futur*
Futur immédiat : Valérie Valero, *Terminator 2 : No Fate*
(Re)créer Les Amandiers : Emmanuelle Duplay
À vif : Sandy Notarianni, *Les Amandiers*
La CST maîtrise la calibration
Avatar 2 en 3D, 4K et/ou HFR ?



HISTOIRE ET ÉVÉNEMENTS

48

Au service des exploitants : Étienne Roux, directeur général de Ciné Digital
Patrick Kermarrec, 15 septembre 1949 – 28 juin 2022



ET AUSSI

52

L'œil était dans la salle et regardait l'écran : FEMA
Grand prix technique 1975 : *A Touch of zen*

Chères Adhérentes
Chers Adhérents

À travers cet édito je voulais vous remercier d'avoir reconduit la liste de notre président Angelo Cosimano. Par la même occasion et avant toutes choses, je voudrais souhaiter la bienvenue aux nouveaux membres qui nous ont rejoints au sein du conseil d'administration ainsi qu'aux membres du nouveau département Costumes, Décors et Accessoires, dont la création vient juste d'être entérinée.

Pour les trois prochaines années nous serons à l'écoute de vous toutes et tous et tâcherons de faire progresser notre association vers plus de représentativité de nos métiers et une meilleure prise en compte des spécificités de chacun. L'expertise technique est l'ADN de notre association et je vous invite à venir vous exprimer durant les réunions organisées au sein des départements.

En cette rentrée plusieurs temps forts vont ponctuer notre vie associative :

Tout d'abord, le congrès des exploitants qui se tiendra à Deauville à partir du 20 septembre, et clôturé par la fameuse journée des distributeurs du jeudi 22 septembre où seront présentées toutes les bandes-annonces des films à venir. Espérons que ce line up des six prochains mois puisse séduire nos publics et nous permettre de regagner leur confiance. Vous le savez, le secteur français perd au moins 30 % de sa fréquentation en 2022. Et même si nous pourrions nous réjouir d'une baisse moins impressionnante que chez certains de nos voisins européens, où elle atteint parfois 70 %, dans un contexte où la crise de la Covid a coûté, selon l'Unic, vingt milliards de dollars aux cinémas européens en deux ans, la perte du public n'est pas une fatalité et nous devons nous réinventer pour retrouver des niveaux de fréquentation d'avant crise.

Notre association tiendra à Deauville son stand avec L'ADRC et présentera ses différents services pour les salles d'exploitation : le conseil en architecture, nos mires téléchargeables gratuitement sur le site, nos conseils sur le matériel et évidemment nos deux labels Excellence et Immersion. Une présentation de nos labels sera ainsi également faite dans la salle du CID en présence de tous les exploitants et distributeurs du congrès. Nous pensons que la qualité de l'expérience offerte au spectateur est un élément déterminant pour la reconquête du public et nos labels permettent aux exploitants de valoriser leurs investissements.

Le congrès est toujours l'occasion d'un moment politique et nous attendrons avec impatience la première allocution de notre nouvelle ministre Rima

Abdul Malak. Ce sera également un moment de réjouissance avec l'hommage (mérité) à Olivier Nakache et Eric Tolédano, dont l'exigence technique n'est plus à démontrer !

En effet, la confiance renouvelée passe également par la maîtrise technique des œuvres, aussi bien au tournage qu'en postproduction. Nous nous y employons dans les départements et je tiens à souligner le remarquable travail sur le son dans la salle de montage, réalisé au sein du département Postproduction. Ce travail a été publié sur le site de la CST et fera l'objet de restitutions durant ce second semestre.

Certains de nos membres se rendront certainement au Festival Lumière, à Lyon du 15 au 23 octobre. Le rendez-vous mondial du cinéma de patrimoine, avec des films restaurés, des rétrospectives, des hommages, des inédits... et une attention particulière pour l'hommage rendu à Tim Burton !

De nombreux rendez-vous sont prévus cette année. La remise des Prix de la CST, le 26 septembre au soir au Publicis sur les Champs-Élysées ouvrira notre « saison » ! Nous serons bien sûr présents au Satis et au Paris Images, mais d'autres rendez-vous sont en préparation ! Un groupe de travail s'est mis en place et vous prépare des Rencontres de la CST renouvelées, a priori pour le mois de décembre. Nous souhaitons que vous toutes et tous participiez à la vie de notre association. N'hésitez pas à proposer votre aide ou à vous déclarer disponible !

Permettez-moi, au nom de l'ensemble de notre Conseil d'administration, de vous souhaiter une belle rentrée cinématographique.

VIVE LE CINÉMA !

André Labbouz
Vice-président de la CST



© Photo : DR

LE CINÉMA DANS LE SANG

ENTRETIEN AVEC FRANÇOIS THIRRIOT, PRÉSIDENT DU SYNDICAT FRANÇAIS DES THÉÂTRES CINÉMATOGRAPHIQUES

Le cinéma, François Thirriot a ça dans le sang ! Exploitant, il est également président du Syndicat Français des Théâtres Cinématographiques, vice-président de l'ADRC et membre du bureau de la Fédération Nationale des Cinémas Français. Entretien avec un homme aux talents aussi multiples que ses casquettes !

► **Vous venez d'une longue dynastie d'exploitants et êtes arrivé dans le secteur à une période un peu particulière, pouvez-vous nous en dire plus ?**

FRANÇOIS THIRRIOT. Je suis entré dans la société familiale en 1980. Un peu intimidé car mon grand-père Marcel avait ouvert sa première salle en 1919. Un long parcours ! Il reste que j'ai toujours ressenti beaucoup de bienveillance de sa part, mais aussi de mon père Jean-Paul et de ma tante Françoise. C'était une société totalement... familiale ! Petit, j'avais compris des conversations des grands que des foules formidables se pressaient dans les salles de cinéma. C'était absolument vrai. J'ai retrouvé ces photos qui montrent des queues immenses devant les cinémas Vendôme et Bonaparte à Paris. J'avais aussi le souvenir de ces séances fantastiques à l'Omnia de Charleville qui étaient bondées. Et puis, progressivement, tout a changé. Même si à la fin des années 70, période de fin de création des complexes, les exploitants avaient su diversifier l'offre de films sur un même site. Car il fallait absolument présenter une nouvelle proposition au public. L'engouement avait été immédiat. Par contre les salles que nous exploitions à Paris n'étaient pas divisibles. Mais surtout leur programmation était devenue très compliquée dès lors qu'elles ne faisaient pas partie d'une « combinaison ». Le Vendôme, après avoir eu des succès importants avec *Don Giovanni* de Joseph Losey, *Carmen* de Francesco Rosi et *Amadeus* de Milos Forman, s'était spécialisé dans les films d'art lyrique pour devenir en 1983, après travaux, le Vendôme Opéra. Un succès de « niche » comme on dit aujourd'hui qui durera sept ans. Mais tous les secteurs de l'exploitation allaient connaître une crise

immense. Après l'arrivée de François Mitterrand au pouvoir, Canal+ s'installe en 1984 sur le petit écran, puis c'est La 5, première chaîne privée et gratuite, la privatisation de la chaîne de TV TF1, racheté par Bouygues et l'arrivée de M6. Mais aussi, dès le début des années 80, le magnétoscope à un prix abordable arrive sur le marché. Il rencontre un tel succès qu'il est « arrêté » à Poitiers en 1982 par Laurent Fabius qui met en place le blocus des appareils japonais. La production cinématographique s'essouffle et la courbe de fréquentation chute inexorablement au point que l'exploitation française perd la moitié de ses spectateurs. Nous passons en France de 202 millions de spectateurs en 1982 à 116 millions en 1992. Il a fallu fermer des salles, licencier sans en avoir les moyens. La situation était extrêmement compliquée et préoccupante. L'avenir était très sombre, pourtant il nous paraissait inimaginable que la salle de cinéma puisse disparaître. Afin de m'aménager une soupape pour respirer un peu tant c'était dur, j'ai monté en 1986 avec un ami d'enfance une société d'importation d'objets de Chine et du Japon. Les deux activités se conjuguèrent bien. Une fois que les choses se sont un peu calmées, le public revenant petit à petit avec d'énormes succès comme *Les Visiteurs* de Jean-Marie Poiré en 1993 et *Titanic* de James Cameron en 1997, nous avons pu croire avec mon frère jumeau Jérôme à la création d'un tout nouveau et grand cinéma, aux standards multiplexe.



© FNCF

► **Parlez-nous des complexes cinématographiques que vous gérez.**

F.T. À la sortie de cette crise, même si la situation semblait stabilisée, nous étions un peu... affaiblis. Et lorsque le maire de Charleville-Mézières nous a annoncé avoir été approché pour la construction d'un multiplexe en périphérie, nous avons été un peu... secoués ! Il reste que nous avons pris confiance petit à petit pour rapidement visiter les multiplexes des indépendants et de grands groupes. Evreux, Beauvais, Blois, Dijon, Le Havre. Nous avons toujours été reçus de manière fantastique et bienveillante. Les obstacles perçus comme insurmontables sont tombés. Il faut insister sur l'organisation particulière de notre métier et la saluer. L'ouverture du cinéma Métropolis fin janvier 2004 a été une vraie renaissance. Elle s'est conjuguée avec la fermeture de la petite structure extrême-orientale car il s'imposait de ne pas se disperser sur une nouvelle structure qui par ses dimensions faisait un peu peur ! Le public a été immédiatement au rendez-vous car les entrées ont



aussitôt doublé. Autre point important, il était essentiel pour nous de privilégier le centre-ville. Le cinéma Metropolis réalise en moyenne 405 000 entrées par an. Soit un flux moyen de 1 100 entrées par jour ce qui est énorme pour une cité. Nous nous étions également rendus propriétaires du foncier qui nous permettait de construire deux restaurants. La crise de 2008 suivie du ralentissement de l'économie a rendu compliquée leur réalisation, éléments complémentaires indispensables à la bonne marche du cinéma. J'ai eu en effet beaucoup plus de difficultés à construire ces deux restaurants pour un budget d'un million d'euros que le cinéma Metropolis qui en a coûté plus de six ! Aujourd'hui les deux établissements sont ouverts, apportant au public une offre complète lui permettant de se restaurer même quand il sort d'une séance à 22 heures. La situation est quelque peu différente concernant le cinéma que nous gérons à Sedan. Le mono écran L'Excelsior ouvert en 1914 avait été acheté par mon grand-père en 1935, puis transformé par mon père en 1978 en cinéma de trois salles. Les derniers travaux ont été réalisés en 2008 et nous avons le projet de construire un cinéma de cinq écrans sur le même site car le prix du foncier a été libéré.

► Pourriez-vous nous présenter le Syndicat Français des Théâtres Cinématographiques dont vous êtes le président ?

F.T. Il s'agit du premier syndicat créé par des directeurs de théâtres cinématographiques (nom que l'on donnait à l'époque aux salles de cinéma). Créé en 1919, il était chargé de défendre les intérêts d'une profession naissante qui a voulu se protéger et donc s'organiser. Toutes les formes d'exploitation y sont représentées, de la plus petite à la plus grande. C'est l'un des plus grands syndicats de par sa taille puisqu'il réunit plus de sept cent écrans. Il a aussi la particularité d'être national contrairement à la plupart des syndicats qui sont régionaux, mis à part le Scare et, plus récemment, Cineo. Pour ce qui concerne son activité, les administrateurs se réunissent six fois par an. Nous menons avant tout des actions de soutien en participant activement

au socle que constitue la Fédération Nationale des Cinémas Français qui est la puissance à la manoeuvre de notre profession, et dont je suis également membre du bureau.

► Comment avez-vous accédé à la présidence du syndicat ?

F.T. En 2006, j'ai pris la suite de mon frère Jérôme qui avait intégré le syndicat avant son décès. Cela m'a permis de retrouver une profession dont je m'étais un peu éloigné pendant une dizaine d'années. J'ai beaucoup apprécié l'ambiance qui y régnait, et m'y suis investi régulièrement davantage. D'abord administrateur puis secrétaire général, Jean-Jacques Geynet m'a proposé en 2011 le poste de président adjoint. Deux ans plus tard, Jean-Jacques a pris la décision de quitter son poste de président, me laissant ainsi les rênes pendant six mois. L'expérience m'ayant plu, j'ai décidé en 2014 de présenter ma candidature. L'équipe qui constitue le syndicat est formidable. Elle représente tous les types d'exploitations et travaille dans un état d'esprit très constructif.

► Que représente le syndicalisme pour vous ?

F.T. Un engagement. Il me semblait que donner un peu de temps et de son énergie à une profession qui vous a tant aidé et soutenu avait du sens. Il reste que cela n'est possible qu'avec l'aide de mon épouse qui joue un rôle essentiel dans notre



© Photos : DR

entreprise. Il y a une vraie cohésion au sein de notre profession qui fonctionne sur une organisation très précise, très solidaire et très efficace. On peut dire que la France est LE pays de la salle de cinéma. Cette organisation repose sur la convergence d'un certain nombre de compétences qui reposent pour une grande partie sur le bénévolat. Il y a donc cette générosité alliée à une très grande efficacité. Nous nous en sommes rendus compte pendant la pandémie durant laquelle nous avons dû fermer les salles de cinéma pendant dix longs mois. Nous avons vraiment été sauvés par cette organisation magistrale menée par la Fédération Nationale des Cinémas Français qui a produit un travail immense et je tiens à saluer son président Richard Patry, Marc-Olivier Sebbag son délégué général et toute l'équipe des permanents, extrêmement efficace. La Fédération comme le CNC nous ont été d'une grande aide lors de cette période. On a compris l'efficacité des échanges qu'entretenait la Fédération avec le CNC, le ministère de la Culture, le cabinet du Premier ministre, Bercy et l'Élysée. Toutes les salles sans exception ont pu rouvrir. Je tiens aussi à dire que la communication de la FNCF à destination de tous les exploitants a été exemplaire pendant cette longue période.

► Pouvez-vous nous parler de vos fonctions au sein de l'ADRC ?

F.T. J'ai intégré l'ADRC invité par Francis Fourneau et j'en suis aujourd'hui l'un des vice-présidents. Le connaissant pour ses nombreuses qualités, j'y suis allé en toute confiance. Jean-Jacques Geynet avait lui aussi été de cette aventure. Cette association créée en 1983 par Jack Gajos, sur la demande de Jack Lang alors ministre de la Culture de François Mitterrand, a une longue histoire. Entré dans le cinéma en 1980, je me souviens très bien de sa création. L'ambition de l'ADRC était de faci-

liter l'accès aux films dans les territoires. La mission de l'ADRC s'est ensuite élargie sur un département « études et conseils » et sur le patrimoine. Avec sa présidente Nadège Lauzzana nous avons voulu une ADRC totalement transparente, plus innovante, agile et inventive avec une dimension essentielle qui est celle de l'accompagnement sans jamais entrer en concurrence avec d'autres organismes. Elle est là comme soutien uniquement. Je salue le travail réalisé par son ancien délégué général Éric Busidan et son délégué général adjoint Christian Landais aujourd'hui devenu délégué général. Avec leur équipe, ils font un travail formidable. L'ADRC est en partie financée par le CNC mais également par ses 1 337 adhérents composés de producteurs, réalisateurs, exploitants, distributeurs et collectivités. C'est la seule association professionnelle du cinéma qui réunit toutes les composantes du cinéma français : collectivités, distributeurs, exploitants, producteurs et réalisateurs. L'agence fêtera ses 40 ans en 2023.

► Comment le redémarrage post pass sanitaire s'est-il déroulé, à la fois sur le plan local et régional ?

F.T. Très compliqué du fait de l'interdiction de vendre boissons et confiseries dès le début du mois de janvier. Cela a été catastrophique, en particulier lors des vacances scolaires. Cette interdiction a complètement déstabilisé le marché. Nous savons tous que la sortie cinéma est « un tout ». Nous en avons eu la confirmation flagrante. Le report de certaines sorties a suivi et la fréquentation a chuté de 50 % alors que la fin d'année avait été exceptionnelle.

► Quels films ont le mieux marché après la levée du pass sanitaire ?

F.T. *Sonic 2* de Jeff Fowler, *Qu'est-ce qu'on a tous fait au bon dieu ?* de Philippe de Chauveron, *Les Animaux fantastiques 3* de David Yates et *Top Gun Maverick* de Joseph Kosinski. Les semaines de démarrage avec ces grosses machines ont été bonnes. Par contre sur les semaines plus « calmes » en termes de grosses sorties, les résultats étaient extrêmement faibles avec des baisses allant jusqu'à - 70 %.

► Comment voyez-vous la fin de l'année 2022 pour la petite exploitation ? Pensez-vous que nous reviendrons en 2023 à des taux de fréquentation équivalents à ceux d'avant la crise sanitaire ?

F.T. Le problème des trois derniers mois est le manque de grosses machines. La décision de Disney de ne pas sortir *Strange World* est une très mauvaise nouvelle. De son côté, Universal nous a annoncé le report du *Chat Potté 2* de Joel Crawford au 7 décembre alors qu'il était initialement prévu



© Photos : DR



pour les vacances de Toussaint, ce qui va compliquer davantage cette période. La sortie d'*Avatar 2* de James Cameron le 14 décembre est très attendue, mais il faudra une programmation plus forte et diversifiée pour terminer l'année dans de bonnes conditions. On nous annonce beaucoup de films pour 2023 et il faut espérer que ce sera l'année de la véritable reprise. À nous de convaincre que la salle de cinéma est un endroit unique au monde dont il faut être fier. Avant de retrouver 200 millions d'entrées il nous faudra absolument parvenir à trouver un équilibre viable. Nous devons d'ores et déjà tenir compte de la hausse des coûts de l'énergie qui s'ajoutent aux remboursements des arriérés de cotisations, des emprunts et des PGE... Il va falloir être agiles et convaincre à nouveau sur des aides probablement nécessaires. Pour autant, je ne suis pas inquiet pour l'avenir de la salle de cinéma pour laquelle une vraie campagne de communication est nécessaire. On parle beaucoup du prix élevé de la place de cinéma, ce qui est du reste totalement faux car le cinéma en salle reste le loisir le plus accessible et le moins cher. On ne parle jamais de ce qui constitue le prix d'une place de cinéma, de la remontée aux ayants droit, de la contribution TSA et du système vertueux de l'ensemble de la filière. Nous payons d'autre part le prix de l'affreux pillage qu'est le piratage.

► Voyez-vous un lien entre le nombre de séances/films et les entrées ?

F.T. Il y a forcément un lien. Le plus important à mon sens est que l'on fasse confiance aux exploitants qui sont bien évidemment les plus proches du public. La programmation est un métier extrêmement fin. La diversité, on le sait, est un élément essentiel pour générer l'envie, le désir d'aller au cinéma. Pour le dire simplement, le principe de la « pleine prog » est incompréhensible. Il constitue un obstacle qui doit être combattu. C'est pour moi une erreur. Nous ne sommes pas en Chine à proposer de la multi-diffusion par manque de proposition. Nous obliger à faire des séances avec des entrées proches de zéro – parfois à zéro – est dangereux. Il est essentiel

de permettre à chaque film de trouver son public. Après la crise que nous venons de traverser et alors que d'autres habitudes visiblement ont été prises, c'est vital. Car il est plus que jamais indispensable de s'adapter au spectateur pour le faire revenir dans nos salles. Cela passe nécessairement par un bon équilibre entre le nombre de séances et la demande du public.

► Les rapports entre les distributeurs et les exploitants redeviendront-ils ce qu'ils étaient ?

F.T. Je pense que les rapports n'ont pas changé. J'espère simplement comme je viens de l'évoquer que nous pourrions un jour programmer nos écrans avec l'agilité qui s'impose pour le bien de tous les films. Sur un registre totalement différent, on entend que les distributeurs estiment qu'ils ont été moins soutenus que nous. Je pense que nous avons su convaincre, cela en très grande partie grâce à notre cohésion. Nous avons su défendre au mieux nos exploitations durant cette période interminable pour un résultat majeur : toutes les salles de cinéma ont rouvert, ce qui n'a pas été le cas de nombreux pays. Il ne s'agit donc surtout pas de faire un « mea culpa » sur ce que nous avons obtenu comme dédommagement à force de travail et de persuasion. Nous avons fait part de nos inquiétudes car le pire serait que des sociétés de distribution – pardon, d'édition – soient menacées. Sur ce point, je suis très inquiet des résultats inquiétants de tous ces films de qualité qui ne trouvent que peu leur public. C'est pour nous à chaque fois une tragédie. Nous nous sentons démunis. Nous savons surtout que tout doit être fait pour que cela s'arrête car il en va de la diversité et donc de notre existence.

LE SYNDICAT FRANÇAIS DES THÉÂTRES CINÉMATOGRAPHIQUES AU SERVICE DE LA SOLIDARITÉ

En 2014, Jean-Fabrice Reynaud, alors président L'Entraide du Cinéma et des Spectacles, s'était rendu compte qu'un grand nombre de personnes et de foyers éligibles à l'entraide ne bénéficiaient pas des prestations et aides auxquelles elles pouvaient prétendre, notamment en région parisienne. Compte tenu de sa spécificité (nationale) le Syndicat Français était tout désigné pour remplir cette mission. L'Entraide Région Paris est devenue en 2016 une association à part entière. Elle n'a depuis cessé de se développer et a versé 130 k€ en 2021 pour 1 703 prestations reçues par les salariés de l'exploitation et de l'édition, de la production, de sociétés de fournisseurs, mais aussi de comédiens.



► **La chronologie des médias reste brûlante d'actualité, pensez-vous que la fenêtre des quatre mois perdurera ou qu'elle est vouée à être toujours plus bousculée ? Quel est votre regard sur la récente annonce de Disney de ne pas sortir son film de fin d'année en salles ?**

F.T. Nous continuons à espérer que Disney ne privera pas les Français du film d'animation de Noël *Strange World*. Nous sommes pris en otage, alors que nous n'y sommes pour rien. Car cette décision vient d'un problème qui se pose avec les chaînes gratuites deux ans après la sortie en salle. Disney est furieux car il a l'obligation de retirer ses films de sa plateforme pendant la fenêtre des chaînes gratuites. On peut comprendre qu'il le soit du reste. J'espère donc que des discussions rapides amèneront au bon sens. Pour le reste, la chronologie est amenée bien entendu à évoluer. Beaucoup d'exploitants ont coutume de dire qu'à chaque fois on se fait grignoter un peu plus. Personnellement je ne le pense pas. Le monde bouge de plus en plus vite, nous sommes obligés d'en tenir compte. Il nous faudra trouver le juste équilibre en évitant surtout qu'une chronologie finalement inadaptée ne marginalise, même faiblement, notre marché. À l'inverse, nous l'avons vu à la « faveur » de la pandémie, le Day-and-Date américain a vu ses limites. Résultats mitigés en termes de box-office, piratage conséquent, l'exploitation américaine est sortie renforcée de cette période. On sait aussi que la SVàD marque le pas et l'on continue à s'interroger sur les résultats des plateformes, de leur rentabilité.



Dans un contexte qui semble déjà saturé, les plateformes se livrent une bataille féroce à coups de milliards. Le plus important est de rester concentrés, vigilants mais aussi intelligents et pragmatiques.

► **Quels sont pour vous les priorités après la crise que nous avons traversée ?**

F.T. C'est bien entendu la reconquête des spectateurs que nous avons perdus ou en partie perdus. L'étude du CNC rendue à Cannes est une première approche, une première tentative de compréhension. La situation doit se stabiliser. J'entends par là que le Covid n'a pas disparu le 22 mars, que des craintes subsistent toujours, que d'autres habitudes ont été prises et qu'il faudra du temps pour un retour à la normale. Je suis confiant car nous proposons un spectacle incomparable. A nous de montrer son caractère exceptionnel, d'abord en en étant fiers, en communiquant de manière intelligente aussi. L'autre point important est le public de demain, nous le savons tous. Tout commence bien sûr par l'éducation à l'image. La commission présidée à la Fédération par Aurélie Delage fait un travail remarquable. Après collègue au cinéma, lycéens et apprentis au cinéma, un nouveau dispositif destiné à la maternelle est en cours de lancement, cette année sur des salles pilotes. L'idée est qu'il soit généralisé rapidement. Ainsi, de la maternelle au lycée, l'enjeu est énorme et doit plus que jamais être soutenu. C'est une mission majeure. Le CNC, le ministère de la Culture, les DRAC, le ministère de l'Éducation nationale et bien entendu les collectivités territoriales ont un rôle immense à jouer.

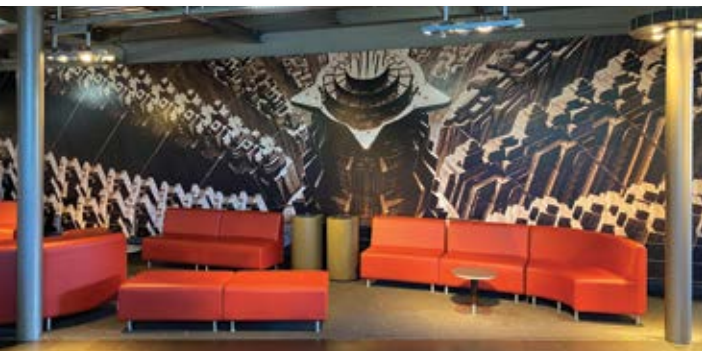
► **Que pensez-vous de la « premiumisation » des salles de cinéma ?**

F.T. IMAX, Ice, 4DX, ScreenX, Dolby cinéma et plus récemment Oma Cinéma, nombreuses sont les innovations. Les salles premium montrent le dynamisme de notre secteur. Dynamisme qui du reste n'est pas nouveau car il a toujours existé dans l'histoire de la salle de cinéma. Il reste qu'il a pris un essor particulier ces dernières années. Nous le savons tous, l'investissement dans nos établissements est continu parce que nécessaire à l'attractivité des spectateurs. Ce principe est compris depuis 1945, accompagné par le CNC. Il fait la particularité et le succès de la filière cinématographique. Les salles premium poussent cet investissement plus loin ; de fait, il est plus coûteux et nécessite mécaniquement un prix de la séance plus élevé. Comme dit plus haut, il faut veiller absolument à éviter de donner l'idée d'un cinéma cher, pire encore celle d'un cinéma toujours plus cher. Les salles premium doivent à mon sens rester une proposition complémentaire bien expliquée. Cela d'autant qu'elles constituent une minorité. L'idée est de montrer que l'offre est multiple et que le cinéma en salle n'est pas réservé à une élite. Il reste que le plus important

est la qualité des œuvres que nous proposerons. Il est vital que la salle de cinéma se démarque des autres supports pour ne sortir que des films DE cinéma POUR les salles de cinéma. Une vraie réflexion est nécessaire.

► **Votre regard sur la digitalisation des offres des cinémas ? Comment communique-t-on avec le public à l'heure de la digitalisation ?**

F.T. Au début des années 2000, les exploitants ont très vite accompagné leurs exploitations de sites internet, établissant ainsi une relation beaucoup plus simple avec leur clientèle, offrant aussi rapidement la possibilité d'acheter et réserver un billet. Depuis, les technologies numériques évoluent sans cesse. Sur le principe, la digitalisation doit permettre de trouver de manière efficace les offres commerciales à proposer à la clientèle, autrement dit celles qui pourraient le mieux lui convenir et/ou venir d'avantage, cela jusqu'aux comportements individuels.



Les grands établissements sont bien entendu les plus performants car le digital nécessite des moyens importants et surtout constants. Je pense qu'il ne concerne pas forcément toutes les salles ni tous les publics. Certains y sont, du reste, totalement réfractaires. Chaque établissement doit trouver son équilibre. C'est un exercice difficile dans la mesure où il faut toucher mais surtout ne pas lasser, voire exaspérer. Le traitement des données numériques ou data doit être effectué avec une grande finesse. Il reste que la qualité de l'accueil doit être irréprochable et que les nouveaux services proposés ne doivent pas déshumaniser l'essentiel. La salle de cinéma doit rester un lieu de vie et de partage.

► **Que pensez-vous de la numérotation des places telle que pratiquée par certaines salles de cinéma ?**

F.T. Là encore, petit retour sur le passé. Aux débuts du cinéma toutes les séances étaient sur réservation. On se déplaçait quelques jours avant la séance pour acheter sa place. Il faut dire qu'à ce moment-là toutes les séances étaient bondées ou presque. Dans les années 60 tout a changé notamment dans les grandes villes avec ce qu'on appelait le « cinéma permanent ». Puis sont arrivés les complexes dix ans plus tard avec leur programma-

tion variée. Lorsqu'on se présentait, on allait avant tout au cinéma et on pouvait facilement se retrouver à voir un autre film. L'acte de consommation se voulait le plus simple possible. Le retour de la numérotation marque la volonté d'offrir une nouvelle manière de consommer qui repose sur le choix assorti de la certitude. La numérotation correspond à un type de salles et à un type de publics. Les taux de réservations peuvent être extrêmement importants sur les gros sites des grandes villes notamment, alors que la demande sur les petits établissements est quasiment inexistante. On a pu constater que le basculement à la numérotation était souvent compliqué à mettre en œuvre et pouvait désorienter la clientèle. La réservation sur place numérotée a ses avantages pour le spectateur (certitude du fauteuil, arrivée au dernier moment) mais aussi des inconvénients pour l'exploitant (difficulté de remplissage, annulation tardive). Je pense qu'il n'y a pas de règle unique car chaque établissement est différent. Le maintien du placement libre avec une possibilité de réservation sur certaines séances est une piste que nous envisageons.

► **En tant que partenaire technique, comment la CST peut-elle aider les salles de cinéma à reconquérir le public ?**

F.T. Cette question a pour moi une réponse simple : experte dans les conditions de projections, que ce soit au niveau de l'image ou du son, la CST est la première qualifiée pour attester de la qualité qu'offre le plus beau réseau de salles de cinéma du monde. Pour un véritable spectacle que la salle de cinéma est la seule à proposer. La CST a un vrai rôle à jouer grâce à sa notoriété issue de son sérieux. Elle peut mettre ses connaissances techniques au service d'une vraie communication sur la dimension « spectacle » des salles de cinéma, tout à fait légitime pour expliquer en quoi la salle de cinéma est l'un des plus beaux endroits du monde !

Propos recueillis par Jean-Marie Dura et Ilan Ferry



© Photos : DR

UN NOUVEAU CONSEIL D'ADMINISTRATION ET UNE CONFIANCE RENOUVELÉE POUR LA CST

C'est jeudi 23 juin 2022 qu'ont eu lieu les assemblées générales ordinaire et extraordinaire de la CST au cinéma Pathé Les Fauvettes. Lors de ces assemblées les rapports moral, financier et du commissaire aux comptes ont été présentés aux adhérents de l'association qui ont validé l'exercice 2021. Les départements de la CST ont également présenté les rapports d'activité de leurs actions annuelles. L'assemblée générale ordinaire a permis d'élire la liste conduite par Angelo Cosimano au Conseil d'Administration de la CST. Angelo entame donc son second mandat à la présidence de l'association aux côtés de Claudine Nougaret et André Labbouz, en qualités de vice-présidente et vice-président. La liste conduite par Angelo est, quant à elle, également composée de : Chloé Cambournac, Hélène de Roux, Jean-Marie Dura, Jean Gaillard, Jean-Baptiste Hennion, Gerard Krawczyk, Ken Legargeant, Nadine Muse et Bertrand Seitz. Comme suppléants et suppléante nous retrouvons Eric Garandeau, Ludovic Naar et Agnès Salson. Le nouveau bureau sera constitué à l'issue du prochain conseil d'administration. Découvrez ci-dessous les biographies des membres élus.



■ CHLOÉ CAMBOURNAC

Cheffe 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. Elle a récemment collaboré avec Cédric Klapisch (*Deux moi*), Mounia Meddour (*Papicha*) ou encore Sébastien Schipper (*Roads*)... Membre depuis l'origine du collectif Eco déco ciné.



■ ANGELO COSIMANO

Angelo Cosimano a commencé sa carrière au sein de l'équipe d'animation d'une salle Art et Essai de province, entre les problèmes de programmation, la projection et la vente des esquimaux glacés.

© Photos : DR



C'est un spécialiste des conséquences économiques liées aux avancées technologiques dans le secteur audiovisuel. Il a très fortement contribué aux deux précédentes révolutions technologiques importantes : les caméscopes et le format betacam (durant les années 80) ainsi que les outils de montage virtuel (durant les années 90). Au sein de la société Teletota, il a créé et mis en place la première chaîne de postproduction intégrée pour les travaux numériques liés à l'image et au son. Dès 2001, anticipant les bouleversements liés à l'arrivée de la projection numérique, il a mis en place la chaîne de postproduction digitale au sein du groupe Monal et a pleinement contribué à la création et au développement de Digimage Cinéma. Angelo Cosimano a été vice-président Long-métrage de la Ficam, membre de la commission d'agrément au CNC ainsi que de la Commission cinéma de la région Ile-de-France. Il a été le délégué général de la CST de septembre 2013 à octobre 2018, puis président de la CST jusqu'à ce jour.



■ HÉLÈNE DE ROUX

Après des études de lettres et un CAP de projectionniste, Hélène De Roux apprend le cinéma sur le tas. Depuis 2005 avec Ciné Système, association qu'elle a cocrée, elle a assisté à l'arrivée des caméras numériques

sur les plateaux, a créé des formations Afdas qui permettent aux réalisateurs non-techniciens de s'approprier les images de leurs films et réalise ses films. Elle collabore avec l'équipe marketing de Zeiss depuis trois ans.



■ JEAN-MARIE DURA

Directeur général adjoint des cinémas UGC en charge du réseau de salles jusqu'en 2012, puis directeur général délégué et administrateur d'Ymagis jusqu'en juin 2018, Jean-Marie débute sa carrière après un

diplôme de l'ESCP obtenu en 1986 comme auditeur au sein d'Arthur Andersen. Après un passage au sein de l'entreprise familiale des Meubles Dura, il rejoint en 1992 le groupe UGC en tant que directeur financier d'UGC Droits Audiovisuels qu'il quitte après le rachat par Canal+ pour diriger à partir d'avril 1997 le développement et l'édition des jeux vidéo de l'éditeur et distributeur d'Infogrames, basé à Lyon, dont il devient ensuite directeur général en charge des finances.

Fin 1999, Jean-Marie est nommé directeur général adjoint du groupe UGC et prend la responsabilité du réseau des salles de cinéma du groupe en Europe. Il rejoint en novembre 2012 le groupe Ymagis, leader européen des solutions de financement de la transition numérique et des services numériques aux exploitants, distributeurs et producteurs, dont il pilote l'introduction en bourse et le développement en France et à l'international.

Installé depuis juillet 2015 avec sa famille dans la région de Clermont-Ferrand, Jean-Marie exerce désormais une activité de consultant au sein d'une société de conseil qu'il a fondée en juillet 2017. Il donne également des cours à La Fémis et a siégé au bureau exécutif des commissions Riam, puis CIT du CNC, pour lequel il a rédigé un rapport sur l'avenir de la salle de cinéma, publié en septembre 2016.



■ JEAN GAILLARD

Après 25 ans d'expériences heureuses dans la production et la prestation technique consacrées au secteur de l'animation et aux nouvelles technologies, il a lancé et dirigé IMD France, qui est à l'origine de

la dématérialisation de la diffusion des films publicitaires en France, anticipant ainsi d'une dizaine d'années la situation qui prévaut aujourd'hui.

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

Fort de son expérience d'entrepreneur novateur, d'ancien président du Riam et de son animation remarquée au sein de la commission des industries techniques, Jean Gaillard, entrepreneur des industries techniques du cinéma et de l'audiovisuel, remet son rapport en juin 2016.

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



■ JEAN-BAPTISTE HENNION

Directeur général chez 2AVI et enseignant. Après des études de cinéma à l'université Paris 8 et un CAP d'opérateur-projectionniste, il devient opérateur dans les cinémas Action à Paris et assure des régies de festivals

autant dans le cinéma que dans la musique et la danse (il passe par la régie générale de l'Ircam). L'événementiel reste une source d'inspiration autant dans ses travaux universitaires (ses recherches sur le cinéma dans les fêtes foraines) que dans ses pratiques techniques. L'événementiel en cinéma, les installations dans les laboratoires et les salles de vision sont des domaines qu'il a particulièrement développés avec 2AVI.

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



■ ÉRIC GARANDEAU

Conseiller du ministre de la Culture, du président de la République, président du Centre national du cinéma (CNC), et actuellement directeur des affaires publiques de TikTok en France, Éric Garandeau œuvre

au service de la culture et de l'innovation numérique. Au CNC il lance Le Jour le Plus Court, crée l'Aide au Cinéma du Monde et lance le plan de numérisation des salles de cinéma et de restauration-numérisation des films de patrimoine.

Avec le violoniste David Grimal il crée un orchestre symphonique qu'il préside (Les Dissonances) et publie deux romans chez Albin Michel (*Tapis Rouge*, *Galerie des Glaces*).

A Tiktok il organise les partenariats avec les institutions culturelles (Château de Versailles, Orsay, Grand Palais...). Comme partenaire officiel du festival de Cannes, il propose la compétition #TikTokShortFilm qui réunit 70 000 films réalisant 5,1 milliards de vues, puis lance la TikTok Académie des Créateurs en partenariat avec l'ENS Louis-Lumière.



■ GÉRARD KRAWCZYK

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

hais les acteurs, nommé aux César et récompensé du prix Michel Audiard, bientôt suivis par *L'Été en*

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

En 2013, il réalise à New York les deux derniers épisodes de la série *Taxi Brooklyn*, écrite par Gary Scott Thomson (*Las Vegas*, *Fast and Furious...*), série diffusée sur TF1 en France et sur NBC aux États-Unis. En 2014, il écrit et réalise un documentaire, *Marseille !* film de 105 minutes diffusé sur France 3. Il est le président de la commission cinéma de la SACD jusqu'en juin 2018, période pendant laquelle il a publié son premier roman, *Foudroyé(s)* et tourné son onzième long-métrage.



■ ANDRÉ LABBOUZ

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

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

En 1987, il prend la responsabilité de l'animation des Cinémas Gaumont. Il lance ainsi un programme à destination de tous les enfants du primaire au lycée : « Le cinéma dans ton cartable, dans ton sac à dos et ta petite mallette ».

Il créait également « les Nuits du cinéma » dans une grande partie du parc Gaumont et mettait en place les cycles Art et Essai « Voir ou revoir une fois par semaine » ce qui leur a permis de faire obtenir le label A&E pour plus de 200 salles dans toute la France.

Depuis 1990, André occupe les fonctions de directeur technique et de la postproduction de Gaumont.



■ KEN LEGARGEANT

Diplômé de l'école Vaugirard/Louis-Lumière en études et maître-auxiliaire. Ken Legargeant a travaillé sur de nombreuses productions comme *Mais ne nous délivrez pas du Mal* de Joël Séria, *J'irai comme*



un cheval fou, *L'Arbre de Guernica*, *L'Empereur du Pérou*, *Le Cimetière des voitures* de Fernando Arrabal, *Bel Ordure*, *Monsieur Balbos*, *Genre masculin*, *La Ville des silences* de Jean Marboeuf, *Neige*, *Cap Canaille* de Juliet Berto et Jean-Henri Roger, *Les Princes* de Tony Gatlif. Il a également géré de nombreuses productions pour la Fifa, la LFP (football), la FFT (tennis-Roland Garros) et l'UCI (Union Cycliste Internationale). Comme directeur de la photo, il a collaboré avec des cinéastes de renom comme Fernando Arrabal ou encore Jean Marboeuf. Exploitant à Saint-Gilles-Croix-de-Vie (Cinémarine), il a également édité *La Méthode d'initiation à la langue et à l'écriture chinoises*, méthode de langue. Également très actif dans le milieu associatif, il est président du Groupement d'Employeurs Mer & Vie à Saint-Gilles-Croix-de-Vie, membre de la Commission des questions sociales de la FNCF (Fédération Nationale des Cinémas Français) et secrétaire général de Territoires et Cinéma.



■ NADINE MUSE

Après plusieurs années en tant qu'assistante monteuse au début des années 70, Nadine Muse travaillera ensuite comme chef monteuse, mais surtout comme chef monteuse son et collabore avec des réalisateurs

tels que Gérard Oury, Alain Resnais, Claude Miller, Yves Boisset, Patrice Chéreau, Roman Polanski, Michael Haneke ou encore Michel Hazanavicius.

Nominée au Bafta (British Academy Film Award du meilleur son) pour son travail sur le film *The Artist* en 2012, ainsi qu'aux César pour son travail sur les films *Mortelle randonnée* de Claude Miller, *Les Enfants du marais* de Jean Becker, *La Vénus à la fourrure* de Roman Polanski, *Amour* de Michael Haneke et *Ceux qui m'aiment prendront le train* de Patrice Chéreau. Elle obtient l'European Film Award pour le film *Caché* de Michael Haneke.



■ LUDOVIC NAAR

Diplômé de l'université de Valenciennes, titulaire d'un DESS management de la communication audiovisuelle, il exerce depuis 1999 en tant que directeur de production et de postproduction de fic-

tions longs-métrages, séries télévisuelles, téléfilms et documentaires. Parallèlement à cette activité, il crée en 2005 la société de production Les Films du Marigot. Cette société a produit, entre autres, une trilogie de longs-métrages documentaires. Ludovic Naar a été représentant du département Production-Réalisation de la CST de 2012 à 2018 et membre de son conseil d'administration.



■ CLAUDINE NOUGARET

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

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

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

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



■ AGNÈS SALSON

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 explorer comment 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 cofondé 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

Né le 24 juillet 1960, il commence des études d'Architecture aux Beaux-Arts de Paris en 1979. Tout en étudiant, il commence les expériences professionnelles en agence puis chez Bouygues ou à la SAE. En 1985,

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

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

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

En 1994, il collabore avec Jean Rabasse, aux décors de *La Cité des enfants perdus* de Jean-Pierre Jeunet et Marc Caro, point d'orgue de son travail comme assistant. En 1996, il quitte ce poste à la suite du film *Le Bossu* de Philippe de Broca (ayant alors obtenu sa deuxième dérogation de carte professionnelle de chef décorateur).

En 2001, il signe son premier film cinéma : *Nid de Guêpes* de Florent Emilio Siri. Film où l'importance des décors et des constructions fut majeure.

À partir de 2018, il collabore avec une vingtaine de réalisateurs comme Albert Dupontel, Marc Caro, Eric Besnard, Djamel Bensalah, David Marconi...



© Photos : DR

LUMIÈRE SUR LE NOUVEAU DÉPARTEMENT COSTUMES, DÉCORS & ACCESSOIRES DE LA CST !

Magie du cinéma et paradoxe, la réussite des costumes et décors réside dans leur invisibilité. Cette concrétisation réelle de l'imaginaire du réalisateur s'exerce jusque dans les moindres détails, notamment l'accessoirisation. Si ces métiers font rêver, ils restent souvent dans l'ombre.

Les associations ADC, Afap, Afcca, Artscenico et Mad, sont heureuses de vous annoncer la création du Département Costumes, Décors et Accessoires à la CST. La création de ce département s'inscrit dans les missions de la CST : travailler ensemble à la diffusion de meilleures pratiques professionnelles pour assurer la qualité des œuvres cinématographiques et audiovisuelles, et concourir à une excellence technique en France. Les métiers des costumes et du décor possèdent cette spécificité commune de s'appuyer sur des savoir-faire, issus des écoles d'Art, adaptés au Septième Art, et transmis de génération en génération, au sein des ateliers : menuisier venu de l'école Boulle, décorateur formé aux Beaux-Arts, petite main issue de la Haute-Couture, ou autodidacte formé par ses pairs... De par leur aspect concret, de la feuille de décor en bois au costume en soie, ces métiers sont les premiers à s'être engagés dans une démarche éco-responsable. Cette thématique sera une préoccupation majeure dans ce département pour chercher et diffuser de nouvelles pratiques de travail : éco-conception, tri, recyclage, nouveaux matériaux et tissus, réemploi...

Ce département a aussi comme objectif de mettre en commun nos réflexions autour de la reconfiguration de nos métiers, qu'entraînent les innovations technologiques, comme les écrans led, afin que l'imaginaire recréé sur un écran d'ordinateur par le ou la spécialiste des VFX s'inscrive dans le prolongement du réel créé par le chef-décorateur et la créatrice de costumes, et de sa ligne artistique.

La défense de nos outils professionnels sera également au cœur des missions de ce département. Ainsi, depuis plus de dix ans, nos associations, en lien avec la CST, se sont mobilisées pour la sauvegarde des meilleurs studios français, les Studios de Bry-sur-Marne, et de leur stock meubles et accessoires. Cette cause nous réunit car les équipes costumes et décor sont souvent ensemble dans les ateliers des studios. Enfin, ce département s'inscrit dans une démarche européenne, en intégrant Artscenico, la fédération européenne des associations Costumes et Décors, qui réunit une quinzaine de pays. Pagnol faisait dire à Fernandel, dans *Le Schpountz* : « On n'admire pas assez les accessoiristes ! On ne se rend pas assez compte qu'une thêière mal choisie peut foutre par terre une scène d'amour... »

■ **L'ADC** est l'Association des Chefs Décorateurs de Cinéma. Ouverte à tous les professionnels, elle se définit comme un espace de rencontre, un forum de réflexion, un lieu d'échange et d'information. Elle est appelée à devenir le porte-parole de nos convictions et de nos souhaits sur l'évolution d'une profession que nous aimons tous. Elle sera le garant de la place et de la qualité de notre expression artistique au sein de la chaîne de production des films français. www.adcine.com.

■ **L'Afcca** est l'Association Française des Costumiers du Cinéma et de l'Audiovisuel, elle se définit comme un espace de rencontre, un forum de réflexion, un lieu d'échange, d'information et de transmission. Elle a pour but de rassembler et de créer un lien solidaire afin de défendre une éthique de travail et la reconnaissance de la qualité de nos métiers au sein de la production cinématographique et audiovisuelle. www.afcca.fr

■ **L'association Mad** (Métiers Associés du Décor) réunit l'ensemble des acteurs du département décor, chefs de poste, techniciens et ouvriers, qu'ils soient ou non intermittents, investis dans l'industrie cinématographique et audiovisuelle. mad-asso.com

■ Depuis 2011, **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. www.afap.fr

■ **Artscenico** est la fédération européenne des costumes et production design. www.artscenico.com



© Photo : DR

Sébastien Lefebvre

ACTUALITÉ DES DÉPARTEMENTS DE LA CST

Malgré l'été et les chaleurs écrasantes, les départements de la CST ont poursuivi leur mission de valorisation des métiers dont ils sont les représentants.

PRODUCTION/RÉALISATION

Plus que jamais investi dans sa mission de sensibilisation à l'image et au son auprès du jeune public, le département Production/Réalisation a privilégié les rencontres interassociatives et départementales au sein du groupe de travail mené par Pascal Metge et Clotilde Martin, avant d'attaquer la rentrée avec de nouvelles réunions du département.

IMAGE

Juste avant le Festival de Cannes 2022, le département Image s'est intéressé à un sujet dont l'impact sur les métiers de l'image est de plus en plus important : l'intelligence artificielle. Pour ce faire, il a invité Jacky Carré et Salvatore Magistro de chez Canon à présenter les systèmes de suivi de point embarqués sur les boîtiers DSLR EOS R5 et EOS R6. Jean-Yves Martin est ensuite venu expliquer la méthode à base d'IA, retenue par Sony pour la caméra FX3 et les appareils de la famille Alpha 7S. Enfin, Stéphane Déry a présenté le système Get Live permettant à une seule caméra 8K placée au centre d'un terrain de jeu d'assurer la réalisation d'un match sportif et cela grâce à l'IA. Des échanges passionnants autour de ces nouvelles innovations ont conclu cette dernière réunion avant la grande messe cannoise. Et puisqu'il fallait bien une dernière réunion avant l'été, le département s'est ensuite réuni au mois de juin avec pour mot d'ordre de faire la lumière sur les derniers dispositifs destinés à éclairer les plateaux de tournage. Ainsi, Grégory Merlet et Jules Leseur d'ArtTech Design sont venus parler des différentes applications pour gérer les lumières via smartphones et tablettes. L'occasion pour eux de faire un point sur les applications existantes : leurs atouts, mais également leurs faiblesses et les perspectives qui se dessinent. Dans un second temps, Andréi Velitchko a présenté le système Arri LightNet qui permet la gestion des équipements de lumière d'un studio via le réseau IP. C'est une nouvelle plateforme unique en son genre pour la surveillance, la recherche de pannes et la gestion centralisée des réseaux d'éclairage des studios de broadcast et, pourquoi pas, de cinéma !

POSTPRODUCTION

Une fois n'est pas coutume, le département Postproduction a profité d'une nouvelle réunion pour faire un point sur les différents groupes de travail mis en place. L'occasion pour le groupe de travail consacré à l'équipement son dans les salles de montage de présenter le document consacré au

sujet présentant leurs préconisations pour optimiser le travail des monteurs son. La réunion s'est terminée sur le traditionnel tour d'horizon de l'actualité du secteur : les dernières innovations, buzz et discussions autour des métiers de la postproduction. Après un repos bien mérité, le département sera de retour à la rentrée avec en ligne de mire les deliveries et autres demandes liées aux plateformes. Le document regroupant les préconisations sur le son en salle de montage a été publié sur le site de la CST durant le Festival de Cannes.

IMMERSION & TEMPS RÉEL

Le département a profité de la dernière réunion avant la pause estivale pour revenir sur les avancées des différents groupes de travail. Ainsi, le groupe de travail « Vidéo 360 - Image » a décidé d'organiser un tournage afin de compléter son ensemble de vidéos tests. Le groupe « Compression et metrics » aimerait élargir la plage de débits testés, afin de voir plus exhaustivement les seuils de qualité et faire une recherche dans la documentation accessible des valeurs de débit maximum lisibles par les visiocasques ciblés. En TV, le débit moyen correct étant aux alentours du débit sans compression divisé par 100 pour du H264, et par 200 pour du H265, le groupe aimerait arriver à une moyenne du même type pour de la 360. Le groupe de travail « Vidéo 360 - Audio » va devoir fabriquer des mires pour pouvoir évaluer les compatibilités de lecture et les niveaux de qualité dans la restitution de la spatialisation sonore. De manière plus générale, le groupe aimerait participer à un projet de développement d'un lecteur logiciel de son immersif sous l'égide de France Immersive Learning, nouveau partenaire associé de la CST. Le groupe de travail « Recommandation VR » a finalisé son document éponyme et réfléchit à une date de publication. Pour ce qui est du groupe de travail « Production Virtuelle », un premier tour de remontée de terrain est en cours auprès des membres prestataires de production virtuelle, en vue de lancer une première réunion. Des idées commencent à germer... Dans un second temps, François Bouille, gérant de l'entreprise French Touch Factory, est venu nous présenter son projet « Ithaca ». Il s'agit d'une solution de capture volumétrique développée avec l'appui de l'école des Mines Paris Tech et le Fraunhofer IPK. Si le projet remporte son financement européen, la CST, par l'intermédiaire de ses membres, apportera sa contribution via notamment la conduite de beta tests.

Enfin, la réunion s'est conclue par un hommage à Margaux Durand-Rival, superviseuse VFX au sein des Androïds Associés puis cofondatrice du studio Dark Matters, et disparue prématurément cet été.

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

Ilan Ferry

COMME UN SOU NEUF !

ENTRETIEN AVEC MAUD BOISSAC ET ESTELLE CARTIER

Projet aussi ambitieux que nécessaire, la rénovation de la salle de l'espace Miramar à Cannes a demandé une véritable conjugaison de talents. Maud Boissac, directrice de la Culture, et Estelle Cartier, directrice Exploitation Construction pour la Ville de Cannes, nous racontent les différentes étapes de rénovation de cette salle qui a bénéficié du label Excellence délivré par la CST.

► Quand le projet de rénovation de la salle de l'espace Miramar a-t-il démarré ?

MAUD BOISSAC. Le projet a démarré en janvier 2020 et fait suite à une demande de la Semaine de la Critique qui, depuis de nombreuses années, souhaitait bénéficier d'une salle de très haut niveau pour projeter les films de la compétition pendant le Festival de Cannes. Ce projet a vu le jour grâce au soutien financier d'un mécène privé qui a pris en charge le financement du matériel et en particulier le nouveau système sonore Dolby Atmos de la salle. Nous avons fait tendre des toiles sur l'ensemble de la salle afin de matifier le son et ainsi obtenir une qualité sonore exceptionnelle. La partie accueil du public a été totalement refaite avec une jauge passant de 383 à 406 sièges et une accessibilité pour les personnes à mobilité réduite. Autant d'éléments qui nous ont permis d'obtenir la reconnaissance des professionnels de l'audiovisuel à travers le label Excellence décerné par la CST.



Maud Boissac

► Quelle était l'implication de la Semaine de la Critique ?

M.B. Son implication était très importante dans la mesure où il fallait répondre aux attentes des sociétés de production qui avaient un haut degré d'exigence, d'autant plus que les films projetés lors de la Semaine de la Critique sont des premiers ou des seconds longs-métrages. La Semaine de la Critique nous a fourni un accompagnement technique.

► Un appel d'offres a-t-il été lancé pour trouver les bons prestataires ?

ESTELLE CARTIER. Nous devions répondre à une réelle urgence puisque la salle devait être prête pour le Festival de Cannes. Nous avons utilisé des marchés à bons de commande qui nous ont permis de faire appel à nos entreprises titulaires de marchés de travaux. Nous avons réalisé les études en maîtrise d'œuvre interne Ville de Cannes en coordination avec le représentant du mécène qui disposait d'une bonne connaissance des conditions de rénovation.

M.B. Il disposait également d'une bonne connaissance de tout ce qui concerne les salles de cinéma et les technologies de l'image et du son.

► À quels prestataires avez-vous fait appel pour les équipements image et son ?

M.B. Nous avons fait appel à 2AVI pour les travaux. Les enceintes ont été fournies et installées par DK Audio. La qualité des équipements proposés était déterminante dans nos choix de prestataires.

E.C. Nous avons accordé une importance toute particulière aux fauteuils, notamment en termes de confort et de coloris pour obtenir une assise élégante.

► Combien de temps les travaux ont-ils duré ?

E.C. Il y a eu trois phases de travaux en tout. La première, qui concernait toute la rénovation de la salle de spectacle, a duré pendant tout l'hiver 2020. La seconde, qui est allée de juin à septembre 2020, nous a servi à remplacer les équipements thermiques et la centrale de traitement de l'air qui avait une vingtaine d'années et générait un bruit de fond perturbant la qualité des projections. Nous avons également profité de cette période estivale pour rénover les sanitaires femmes et améliorer les loges. Enfin, entre les mois de janvier et juin 2021, nous avons entamé les travaux d'embellissements de la façade et renforcé l'accessibilité pour les personnes handicapées.





À cette occasion, nous avons procédé à la rénovation et à l'embellissement du foyer.

► Combien de temps l'installation du matériel a-t-elle pris ?

M.B. L'installation du matériel technique n'a pris que quelques jours. C'est surtout l'installation des fauteuils qui a pris le plus de temps puisqu'elle a fait l'objet d'un important travail préparatoire. Il a fallu repenser l'espace, les jauges, l'accessibilité pour les personnes à mobilité réduite. La réflexion globale a pris du temps.

E.C. La rénovation de la façade a nécessité le dépôt d'un dossier de demande d'autorisation préalable d'urbanisme qui devait être soumis à l'avis préalable de l'Architecte des Bâtiments de France (ABF) puisque la Croisette est un site classé. L'ABF nous a accompagnés dans ce travail de rénovation et a orienté les choix d'habillage de la façade.

► Projetez-vous dès le départ de construire une salle qui répondrait aux normes d'exigence établies par la CST afin d'obtenir le label Excellence ?

M.B. En effet, dès le début, il nous semblait important d'obtenir cette reconnaissance de la CST et d'en informer le grand public.

► A quel stade du projet, la CST a-t-elle été sollicitée ?

E.C. Très rapidement durant la phase de conception, nous voulions être sûrs que, techniquement,

nos choix étaient les bons. Il y a eu de nombreux échanges entre notre directeur technique et la CST. Les retours avec la CST ont été vertueux dans la mesure où nous avons tout de suite pris en compte vos conseils pour obtenir le label Excellence et tendre vers une certification des équipements. Nous avons été très bien accompagnés sur ce projet.

► Quels retours avez-vous eus de la part des personnes qui ont pu profiter de cette toute nouvelle salle ?

M.B. Les retours ont tous été très positifs. Il y a clairement un avant et un après rénovation. C'est incomparable d'un point de vue visuel, sonore... C'est un investissement très profitable pour le public et l'ensemble des professionnels qui ont projeté leurs films durant la Semaine de la Critique.

► Justement, quel est le montant total de cet investissement ?

E.C. Nous sommes sur un montant total de 1 450 000 euros incluant la participation du mécène privé s'élevant à 600 000 euros. David Lisnard, le maire de Cannes, a toujours eu à cœur de créer un espace d'une grande qualité technique pour accueillir la sélection de la Semaine de la Critique.

M.B. Même si le projet aurait pu se faire – d'un point de vue technique en tout cas – sans l'aide du mécénat, celui-ci a eu un effet d'accélérateur dans la mise en place du projet.

► Qu'est-ce qui a été le plus difficile dans la réalisation de ce projet ?

M.B. La plus grande difficulté résidait dans les délais qui étaient au final très courts puisque nous disposions de peu de fenêtres de tirs pour réaliser les travaux. La salle devait être opérationnelle pour l'ouverture de la Semaine de la Critique, le 17 mai 2022.

E.C. D'un point de vue purement technique, le plus difficile a été l'extraction des anciens dispositifs de traitement d'air et de climatisation, en façade, grâce à une grue.

Propos recueillis par Ilan Ferry



© Photos : Mairie de Cannes



DOSSIER SANS FILTRE

Palme d'Or du dernier Festival de Cannes, *Sans Filtre* (en salles le 28 septembre) risque bien de faire grincer quelques dents. Son équipe technique nous raconte cette aventure pas comme les autres.

LES FILTRES DE SANS FILTRE : ENTRETIEN AVEC FREDRIK WENZEL, CHEF OPÉRATEUR DU FILM SANS FILTRE

Collaborateur de longue date de Ruben Östlund, le chef opérateur Fredrik Wenzel nous raconte son expérience sur le bien nommé *Sans Filtre*.

► Comment êtes-vous arrivé sur ce projet ?

FREDRIK WENZEL. Ruben Östlund et moi avons déjà travaillé sur ses deux précédents films *Snow Therapy* et *The Square*. *Sans Filtre* s'inscrit dans la continuité de notre collaboration. Récemment, on nous a dit que ces trois films constituent une trilogie, ce qui est vrai dans la mesure où ils ont beaucoup de points communs.

► Quelle a été votre première réaction en lisant le scénario ? Quelles sont les problématiques que vous aviez d'ores et déjà identifiées en termes de traitement d'image ?

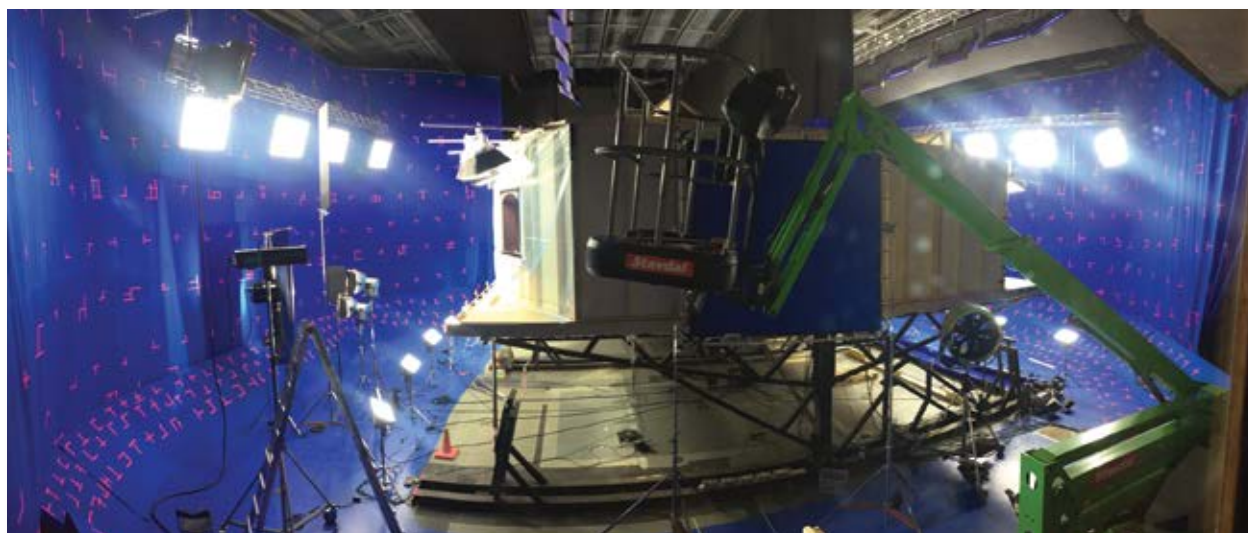
F.W. Ruben fait partie de ces rares réalisateurs qui, dès qu'il a terminé un film, pense déjà au suivant. Il m'évoquait une ébauche de ce que serait *Sans Filtre* alors que nous présentions *The Square* à Cannes en 2017. Les scénarios de Ruben ont un aspect très littéraire. Nous commençons donc toujours, Ruben et moi, par nous asseoir à une table et

voir comment nous pouvons traduire ses mots en images. Avant même de partir en repérages, nous élaborons ensemble le story-board. C'est un processus long qui nous prend environ quarante jours, mais c'est une excellente manière de « sentir » le film et les dynamiques autour duquel il va s'articuler.

La séquence la plus compliquée à tourner fut bien entendu celle de la tempête. Nous avons construit une partie des intérieurs qui constituent le yacht dans un studio en Suède et les avons montés sur des supports afin de simuler les mouvements de la mer. Au départ je voulais monter des écrans leds à l'extérieur des fenêtres du bateau. Par souci de réalisme et afin d'obtenir des noirs plus profonds à l'extérieur des fenêtres dans les séquences de nuit, Ruben et moi avons finalement opté pour l'usage d'écrans bleus, d'autant que si vous vous trouvez dans une pièce éclairée et que vous regardez l'océan depuis la fenêtre d'un bateau tout ce que vous verrez c'est votre reflet. Nous avons ajouté un soupçon de rétroéclairage et le superviseur des effets spéciaux Peter Hjorth a fait un super travail pour donner une texture plus réaliste à l'ensemble. Avec l'étalonneur Oskar Larsson nous nous sommes basés sur son travail pour retravailler les couleurs de manière très subtile pour renforcer l'impression de claustrophobie que l'on peut ressentir en voyant une tempête s'avancer vers soi depuis la fenêtre d'un bateau.

► En quoi votre travail sur ce film était-il différent des autres films de Ruben ?

F.W. Chaque film est différent mais Ruben et moi valorisons les collaborations sur le long terme. Au fil des films, nous avons constitué une équipe solide et talentueuse sur laquelle je peux m'appuyer en toute confiance. Ma première assistante Sofia



© Photo : DR



© Photo : DR

Llander et ma seconde assistante Karin Jacobsson sont la colonne vertébrale du département caméra et ont fait un travail incroyable. De même en est-il du machiniste Elias Branner et du chef électricien Tobias Henriksson qui est un véritable maître dans son domaine et un grand artiste. Tobias et moi avons travaillé ensemble sur les trois films de Ruben ainsi que sur la série *We Are Who We Are* de Luca Guadagnino et sa contribution sur le plan artistique a été très importante.

► Quelle était l'ambition de Ruben Östlund sur ce film ?

F.W. Ruben voulait faire un film d'aventure qui fasse rire, discuter, réfléchir. Il s'inscrit dans la lignée de ses précédents films avec toutefois un côté absurde et surréaliste plus appuyé.

► Combien de temps la préparation et le tournage ont-ils duré ?

F.W. La préparation a duré quatorze semaines pour un tournage de quatre-vingt-cinq jours.

► Quelle caméra et quelles lumières avez-vous utilisé ? Pourquoi ?

F.W. Nous avons utilisé une Alexa LF avec des objectifs Zeiss Supremes. Pour les lumières nous avons utilisé un mélange de leds Sky Panels et Asters. Pour les séquences en intérieurs dans le yacht, le chef électricien Tobias Henriksson et la cheffe décoratrice Josefin Åsberg ont utilisé des lumières réglables manuellement depuis une console. Nous ne voulions pas que les séquences en extérieurs nuit paraissent factices, c'est pourquoi nous avons utilisé beaucoup de lumières comme des lampes torches du type de celles qu'on trouve sur les bateaux de secours. Nous disposons de quatre Skypa-panel SC60s pour les séquences se déroulant autour du camp établi sur l'île où se retrouvent les personnages. Nous voulions renforcer cette impression de végétation qui encercle les protagonistes.

► Quel type de texture d'image vouliez-vous obtenir ?

F.W. L'étalonneur Oskar Larsson et moi avons beaucoup travaillé ensemble sur le master. Oskar s'est servi de nombreux outils pour renforcer la densité des couleurs et leurs textures. Il voulait donner une impression de pellicule tout en gardant la douceur du numérique.

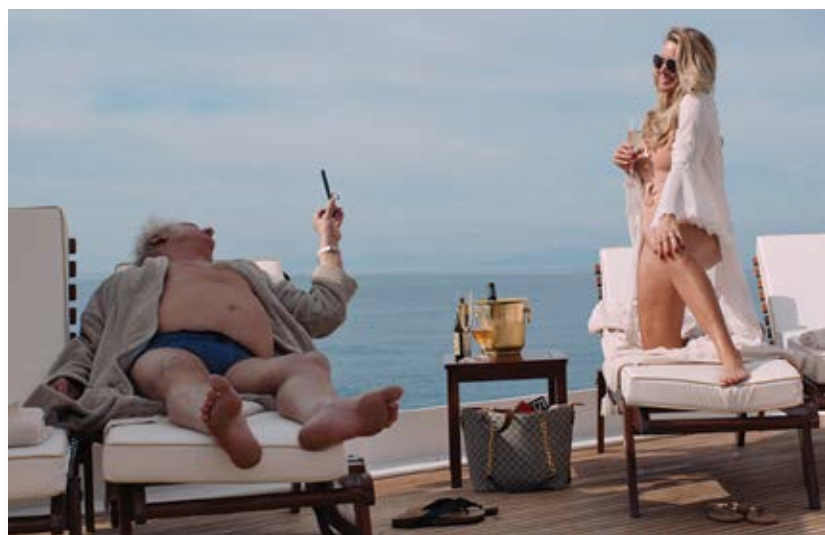
► Quelle scène a-t-elle été la plus compliquée à tourner ?

F.W. Hormis la séquence de la tempête, je dirais que la scène la plus compliquée à tourner était celle de la voiture (au début du film). La scène commence par l'apparition d'un taxi qui attend sous une pluie battante à l'extérieur d'un restaurant. Ensuite nous faisons un panoramique de 360° avec les personnages de Carl et Yaya qui s'engouffrent dans la voiture qui démarre alors qu'ils entament leur discussion. Le panoramique continue et la caméra se positionne entre les deux personnages, tout ça en un seul plan séquence de deux minutes trente. Comme je voulais que le spectateur ait vraiment l'impression d'être aux côtés des personnages pendant qu'ils discutent, la caméra bouge avec eux. Pour cela, nous avons utilisé un bras mécanique contrôlable à distance pour y placer la caméra.

► Quelles ont été vos influences sur ce film ?

F.W. Nous parlons rarement influences et n'avions pas mis en place de « mood board ». L'idée était de laisser le film trouver son propre langage. Nous avons bien sûr quelques influences totalement conscientes comme *Et vogue le navire* de Federico Fellini ou encore les albums de Tintin pour leur manière d'allier la comédie et le fantastique. Notre objectif n'était pas de faire un film à tout prix réaliste, mais de trouver le juste milieu permettant au spectateur d'accepter la proposition que nous étions en train de leur faire.

Propos recueillis et traduits par Ilan Ferry



© Photo : Plattform-Produktion

PRÊT-À-PORTER : ENTRETIEN AVEC SOFIE KRUNEGARD, COSTUMIÈRE DU FILM SANS FILTRE

Sans filtre mais avec des costumes, le nouveau film de Ruben Östlund place l'identité visuelle au cœur de sa nouvelle satire. La costumière Sofie Kruegard nous en dit plus.

► Comment êtes-vous arrivée sur Sans Filtre ?

SOFIE KRUNEGARD. Ruben a commencé à me parler du film lors d'un dîner après que nous venions de tourner des séquences de *The Square*. À ce moment-là, j'ai compris que je serais plus ou moins impliquée dans le projet !

► Quelle a été votre première réaction en lisant le scénario ? Quels types de problématiques aviez-vous déjà pu identifier à ce stade ?

S.K. Ruben m'avait plus ou moins raconté tout le film et discuté de nombreuses scènes avec moi au moment où j'ai lu le scénario. En lisant le scénario, j'ai pu me rendre compte qu'il y avait trois parties distinctes avec des problématiques différentes pour chacune d'entre elles. J'ai trouvé que toutes les séquences autour de la mode et la réflexion qu'elles apportaient étaient très drôles. Ruben m'a fait voir ce monde de la mode sous un angle différent de celui que je connaissais. Certaines scènes ne me paraissaient pourtant pas si incongrues, et cela vient peut-être du fait que j'ai été styliste de mode. Nous nous sommes beaucoup amusés durant notre travail de recherche sur les costumes.

► Quelle séquence a-t-elle été la plus compliquée à tourner ?

S.K. Les séquences dans le yacht, considérant la quantité de fluides que nous devions gérer... et il y en a eu beaucoup ! Pour le personnel du yacht, nous avons essayé toutes les marques spécialisées

© Photo : DR



possibles avant de trouver la bonne. Les séquences sur l'île ont également été très intéressantes car elles m'ont poussée à redéfinir totalement la notion de costume dans un contexte aussi inhabituel que celui-ci. Il a fallu créer toute une série de costumes que l'on pourrait laver, déchirer et salir autant de fois qu'on le voulait. Il fallait également qu'on pense au type d'accessoires que des naufragés sur une île pourraient trouver.

► En quoi votre travail sur Sans Filtre a-t-il été différent de celui sur les précédents films de Ruben Östlund ?

S.K. Contrairement à *The Square* sur lequel j'ai été impliquée très peu de temps avant le début de la préparation, Ruben m'a parlé de *Sans Filtre* des années avant le début du tournage. C'était formidable de pouvoir retravailler avec la même équipe. Du fait de notre expérience commune sur *The Square*, nous nous connaissions tous parfaitement.

► Il s'agit de votre seconde collaboration avec Ruben Östlund, que pouvez-vous nous en dire ?

S.K. J'adore parler avec lui des idées que j'ai autour des personnages, ce qui les rend authentiques. Il accorde beaucoup d'importance aux détails et c'est une chose à laquelle je suis très sensible puisque ce sont justement les détails qui en disent le plus sur un personnage. Les thématiques qu'ils abordent dans chacun de ses films et les débats qu'ils apportent sont passionnants.

► Quelle était l'ambition de Ruben sur ce film en particulier ? Quelle a été son implication dans l'élaboration des costumes ?

S.K. Je pense que Ruben voulait faire le meilleur film possible tout simplement. Durant la préparation, je lui montrais différents moodboards et je lui soumettais des idées de costumes pour chaque personnage. La plupart du temps nous étions d'accord sur le look à donner aux personnages et comment les caractériser par ce biais.



© Photo : Plattform-Produktion

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

S.K. Il est difficile pour moi de quantifier le temps de préparation sur ce film car comme je vous l'ai dit, Ruben m'en parlait déjà des années avant que nous démarrions le tournage. À chacune de nos rencontres, nous discutons autour de scènes clés du projet et comment donner vie aux personnages, il me disait quels acteurs il avait en tête et à partir de cette base je commençais à réfléchir à certains éléments. J'ai ensuite commencé à travailler à plein temps sur ce projet environ sept semaines avant le début du tournage.

► Combien de costumes avez-vous créé ?

S.K. J'ai créé de toutes pièces cinq costumes pour les séquences du défilé de mode. Le reste des costumes a été acheté ou modifié par mon équipe à partir d'éléments dont nous disposions déjà.

► Quel personnage a-t-il été le plus compliqué à habiller ? Pourquoi ?

S.K. Le personnage de Carl a été plus compliqué à habiller que les autres dans la mesure où ses costumes ont quelque peu évolué avant le tournage. J'avais une idée très précise quant à la manière d'habiller ce personnage, mais Ruben a préféré s'éloigner de mes propositions pour que le spectateur puisse davantage s'y identifier.

► Quel costume préférez-vous ?

S.K. J'adore le personnage de Dimitry interprété par Zlatko Buric et la manière dont il s'habille.

► De combien de personnes étaient constituées votre équipe ?

S.K. Mon équipe était constituée de trois assistants et un stagiaire.

► Avec quel technicien avez-vous travaillé le plus étroitement ?

S.K. La directrice artistique Josefin Åsberg et la maquilleuse Stefanie Gredig. J'ai aussi beaucoup collaboré avec le chef opérateur Fredrik Wenzel et la directrice de casting Pauline Hansson.

► Comment décririez-vous votre expérience sur *Sans Filtré* ?

S.K. C'était une expérience unique dans la mesure où nous avons discuté de ce film pendant des années avant qu'il ne se concrétise. Nous avons tourné en Grèce en pleine période de Covid. L'ampleur n'avait rien à voir avec le tournage de *The Square*, tout y était décuplé. De fait, je pense que nous étions encore plus attendus au tournant.

LA DYNAMIQUE DU FILM : ENTRETIEN AVEC JONAS RUDELS, CHEF OPÉRATEUR DU SON DE *SANS FILTRE*

Cette année, l'équipe son de *Sans Filtré*, constituée de Jonas Rudels et Jacob Ilgner – Sound Engineer – et de Andreas Franck, Bent Holm – Sound Design & Re-recording Mix, a reçu le prix CST de l'artiste technicien. Jonas Rudels nous raconte cette expérience peu commune.

► Comment êtes-vous arrivé sur ce projet ?

JONAS RUDELS. Ruben et moi avons déjà travaillé sur ses films précédents : *Snow Therapy* et *The Square*. Nos précédentes collaborations s'étant très bien déroulées, Ruben m'a naturellement demandé de venir travailler sur *Sans Filtré*.

► Quelle a été votre première réaction en lisant le scénario ? Quels types de problématiques aviez-vous déjà pu identifier à ce stade ?

J.R. La première fois que j'ai lu le script, je me suis dit que l'expérience allait être amusante et pleine de défis. Connaissant bien Ruben je sais qu'avec lui une scène peut très bien être décrite d'une certaine manière dans le script et prendre une tout autre direction à l'image. En lisant le scénario je savais que les scènes les plus compliquées à tourner seraient celles sur le navire et sur l'île, tant elles impliquaient des sons différents.



© Photo : DR

► **En quoi votre travail sur *Sans Filtre* a-t-il été différent de celui sur les précédents films de Ruben Östlund ?**

J.R. Hormis le fait qu'il s'agissait d'une plus grosse production avec plus de décors, je dirais qu'il y avait peu de différences notables. Quel que soit le film sur lequel je travaille, j'essaie de faire de mon mieux et d'être le plus réactif possible.

► **Il s'agit de votre troisième collaboration avec Ruben Östlund, que pouvez-vous nous en dire ?**

J.R. Pour synthétiser, je dirais que mon travail consiste à « capturer » l'essence sonore du film en étant le plus discret possible. D'un point de vue créatif, Ruben et moi parlons le même langage et sommes sur la même longueur d'ondes concernant l'importance à donner au son.

► **Quelle était l'ambition de Ruben sur ce film en particulier ?**

J.R. Je ne peux pas parler en son nom, mais je pense que son ambition est de nous pousser dans nos retranchements tout en faisant un bon film.

► **Quels types de micros avez-vous utilisé ? Pourquoi ?**

J.R. J'utilise uniquement des micros Schoeps de différentes variations, accompagnés d'un système sans fil Lectrosonics. Schoeps a su créer des micros très ergonomiques qui durent longtemps et délivrent un excellent son. Tous les micros que j'utilise sont des DPA 4060 ou des micros de la série 6060.

► **Quelle scène a-t-elle été la plus compliquée à tourner ?**

J.R. Par définition, elles le sont toutes, mais je dirais qu'ici les scènes de dîner dans le bateau ont été particulièrement compliquées à tourner.

► **Avec quels techniciens avez-vous le plus travaillé sur ce film ?**

J.R. Les départements caméra et costumes sont toujours ceux avec lesquels je discute le plus. Il est



important que nous puissions travailler le plus en amont possible ensemble.

► **Vous venez de recevoir le prix CST de l'artiste technicien pour votre travail sur *Sans Filtre*, qu'est-ce que cela vous inspire ?**

J.R. J'ai toujours eu à cœur de fournir un travail satisfaisant et donc d'être très critique envers moi-même afin de tendre vers ce but. Recevoir ce prix me montre que je suis sur la bonne voie et m'encourage à continuer avec cette même exigence qui me caractérise.

► **Pensez-vous que les techniciens sont suffisamment considérés comme des artistes ?**

J.R. C'est une question complexe. Du tournage à la projection du produit fini, le son passe par tout une myriade de filtres. Une prise de son correcte durant le tournage rendra le travail plus facile en postproduction, tout comme une mauvaise prise de son sur le plateau ne fera que rendre les choses plus difficiles ensuite. Dans un cas comme dans l'autre, le résultat final se doit d'être bon. Si un ingénieur du son sait se montrer créatif sur le plateau et obtenir tous les sons qu'il veut, il permettra à ce côté créatif de s'exprimer encore davantage en postproduction. Tous les techniciens ne sont pas des artistes, mais s'entourer d'une équipe créative c'est ce qui permet aux grands réalisateurs d'enrichir leur travail.

Propos recueillis et traduits par Ilan Ferry



© Photo : Plattform-Produktion

UN ATELIER PRO POUR LES OPTIQUES

Cyril Vivien a fait des études d'optique. Il a ensuite exercé ses talents chez Bogard, TSF et chez Fuji-film durant 20 ans. Dans cette dernière entreprise, il a même bénéficié de formations spécifiques au Japon (HD, 4K, Cinéma et jumelles). Il est aussi membre du département image de la CST. Aujourd'hui, il a décidé de mettre ses connaissances des exigences du cinéma et de l'audiovisuel en matière d'optiques au service de tous les professionnels.

UN LABORATOIRE DERNIER CRI

Pour cela, il a créé un laboratoire/atelier près de Chartres qui répond aux normes les plus drastiques. Démonter une optique pour la nettoyer et la réparer demande un soin long et méticuleux. Le nettoyage doit être fait hors poussières. Pour cela Cyril s'est équipé d'un flux laminaire qui souffle un air filtré.

Afin de vérifier les optiques, il possède un projecteur et un collimateur Chroziel de la dernière génération avec des montures PL, LPL, EF, E et B4. Pour ses déplacements sur les tournages, il emporte un collimateur et un projecteur portables du même fabricant avec un kit de mires de calage YOTTA de chez PAT réalisées par Stéphane Paillard.

Afin de pouvoir remettre les optiques en état, il se procure les pièces détachées chez Cooke, Angénieux, Leitz, Zeiss, Canon, Fuji...

Cyril a pour vocation d'aider et d'accompagner ses clients, qui vont des chaînes de télévision, à Fuji, à Canon, à l'armée, aux chefs opérateurs.

ET TOUTES SES POSSIBILITÉS

En ce moment, dans son atelier, il remet en état des jumelles de très fort grossissement utilisées sur les sémaphores par l'armée ou sur les bateaux thoniers. Il doit ensuite vérifier leur étanchéité dans un bassin sous pression ainsi que leurs réglages et ajustements optiques.

Il apporte aussi son aide aux professionnels comme Cooke, Angénieux, Zeiss, Canon, Fuji, TRM... Ses clients particuliers lui sont envoyés par les loueurs de matériel. Cyril procède alors à une révision complète, un recalage, une réparation et vérifie l'exactitude de ses opérations avec des tests au banc optique et une caméra. Il utilise aussi cette dernière pour reproduire les défauts qui lui sont signalés par son client.



Dans son atelier, Cyril réalise des préparations spécifiques sur les optiques appelées à tourner dans des conditions extrêmes de grand froid ou de grande chaleur. Après des tournages mouvementés dans le sable par exemple, il nettoie entièrement l'objectif. Dernièrement, après un reportage, TF1 lui a confié un zoom dont il fallait changer la frontale car elle avait reçu un choc.

La réfection d'une série optique complète peut aussi lui être confiée.

On l'a compris, les clients qui font appel à ses services viennent de la télévision, de l'audiovisuel, du cinéma.

ET DE LA CRÉATION

Enfin, il est en train de créer et développer des supports optiques pour les objectifs broadcast. En cela, il est aidé par son fils qui fait des études d'ingénieur. Celui-ci exécute les dessins préparatoires et Cyril confie la réalisation des pièces aux usineurs locaux. Lorsqu'il s'agit de petites pièces (comme des gallets, des pièces de précision), il utilise l'une de ses deux imprimantes 3D filaire ou résine.

Françoise Noyon.

Pour le contacter : serviceoptiquecyril@gmail.com



© Photos : DR

UN LIEU POUR CHAQUE TOURNAGE

ENTRETIEN AVEC SYLVIE ROUSSEL, FONDATRICE DE LA PLATEFORME PRETATOURNER.COM

Récemment lancée, la plateforme 100 % digitale pretatourner.com ambitionne de révolutionner le repérage via un service complet de mise en relation entre repéreurs et propriétaires. Sa fondatrice, Sylvie Roussel, nous en dit plus.

► Pourriez-vous nous en dire un peu plus sur la genèse de Prêt à Tourner ?

SYLVIE ROUSSEL. Pretatourner.com est une plateforme internationale 100 % digitale de mise en relation entre propriétaires, producteurs et repéreurs. Elle a été créée en 2018 avec une phase de développement de deux ans. Ce temps était nécessaire afin d'arriver à un résultat plus concret à même de satisfaire à la fois les propriétaires privés et institutionnels et les producteurs/repéreurs. En 2020, comme beaucoup d'entreprises, nous avons été victimes du Covid et avons dû repousser le lancement de la plateforme à 2021.

► Qu'est-ce qui a motivé la création de Prêt à Tourner ?

S.R. Après une étude de marché approfondie, nous avons estimé qu'il était opportun de créer une plateforme internationale entièrement dévolue à la problématique du repérage, en particulier à une époque où les coûts de production se réduisent de plus en plus, parfois au détriment des repéreurs. En passant par notre plateforme, ces derniers bénéficient d'un gain de temps considérable puisqu'ils passent moins de temps à visiter différents lieux et ont directement accès aux informations dont ils ont besoin. Petit à petit, nous arrivons à notre but qui est de réduire les coûts de production en dépit de la crise cinématographique qui règne en France et à l'étranger.

► Comment votre plateforme fonctionne-t-elle et comment l'avez-vous fait connaître auprès des repéreurs ?

S.R. Travaillant essentiellement dans le monde de la production exécutive depuis quinze ans en France mais également en Europe, je connaissais déjà un bon nombre de repéreurs. Pour nous faire connaître du reste de la profession, nous avons nous-mêmes contacté les repéreurs qui ne faisaient pas encore

partie de notre réseau et avons mis en place différentes campagnes de communication, notamment sur les réseaux sociaux. Pour les propriétaires, c'était beaucoup plus facile, dans la mesure où ils sont venus tout seuls. Nous avons aussi mis en place différents partenariats avec notamment les monuments nationaux. Notre réseau compte désormais 3 500 producteurs et utilisateurs qui communiquent entre eux via notre plateforme. Prêt à Tourner n'est pas qu'une plateforme digitale. Nous accordons beaucoup d'importance à l'humain et à la notion de service. Depuis le début nous avons pu compter sur le soutien de nos nombreux partenaires. C'est important de le noter. J'espère qu'à notre niveau nous serons en mesure de révolutionner le repérage.

► Ce sont plus les propriétaires qui viennent vers vous ou les productions ?

S.R. Les deux, nous ne sommes pas sur la règle des 60/40, mais nous nous en rapprochons, je dirais 60 % pour les propriétaires et 40 % pour les productions françaises et internationales.

► Combien de lieux votre plateforme-t-elle ?

S.R. À l'heure actuelle, la plateforme propose plus de 3 000 lieux pour tous types de tournages. Même si nous avons eu beaucoup d'inscrits pendant la période du Covid, la tendance s'est accélérée au cours de l'année 2021 grâce au bouche-à-oreille.

► Comment votre modèle économique fonctionne-t-il ?

S.R. C'est simple, les propriétaires ne paient rien à l'inscription, puisque notre rôle consiste également à les conseiller d'un point de vue monétaire en fonction du lieu qu'ils proposent et de sa localisation. Nous percevons une commission de 20 % sur la part producteur, quelle que soit la durée du tournage.

► Quels sont les critères qui déterminent les prix ?

S.R. Des critères basés sur ma propre expérience en tant que productrice, mais aussi sur les retours d'expériences d'amis repéreurs et producteurs. On ne peut pas proposer un immeuble Haussmannien situé dans le 8e arrondissement de Paris pour le même prix qu'un HLM. Chaque lieu, chaque localisation, correspond à des besoins différents et les prix doivent s'adapter à cela et à leur valorisation sur le marché. Nous essayons d'être le plus juste possible et de conseiller au mieux les propriétaires en ce sens.



► Qui sont vos concurrents sur ce segment ?

S.R. Je pense à 20000 lieux.com, une société qui existe depuis fort longtemps, respectée par les deux parties, repéreurs et propriétaires, et que nous n'avons pas voulu copier justement. Nous espérons les égaler, mais pas de la même manière.

► En moyenne, avec combien de productions travaillez-vous chaque année ?

S.R. Cette année, nous traitons en moyenne une cinquantaine de demandes par semaine et avons travaillé depuis le début de l'année avec plus de 300 productions, françaises ou internationales, ce qui nous paraît tout à fait honorable pour un début !

► Demandez-vous aux productions avec lesquelles vous travaillez de vous citer dans les génériques ?

S.R. Cela fait partie du contrat des conventions de tournage. Il arrive toutefois que certaines productions ne nous créditent pas au générique lorsque notre collaboration s'est limitée à une journée de tournage. Récemment, Prêt à Tourner est apparu aux génériques de films comme *Les Volets verts* de Jean Becker ou encore *La Nuit du 12* de Dominik Moll.

► Hormis la mise en contact entre particuliers et production, en quoi votre accompagnement consiste-t-il ?

S.R. Notre plateforme étant 100 % digitale, elle sert également de canal de communication entre productions et propriétaires qui peuvent échanger via une messagerie sécurisée. Nous proposons un accompagnement complet aux productions qui le souhaitent. C'est-à-dire qu'en fonction de leurs critères nous pouvons faire un premier travail de recherche et proposer plusieurs lieux qui correspondent à leurs demandes. À ces dernières ensuite de choisir le ou les lieux qui leur conviennent. C'est un service optionnel que nous offrons sans surcoût supplémentaire. Notre objectif reste le même : accompagner au mieux les repéreurs en leur faisant gagner le plus de temps possible. Nous accompagnons également les propriétaires. Attention : nous ne sommes pas Airbnb, nous ne louons pas de chambre ou d'appartement, notre démarche est plus intellectuelle. Notre travail d'accompagnement ne se limite pas à une description et une poignée de photos. Nous mettons au minimum quinze

photos par lieu. Quand on doit trouver un lieu de tournage à Montréal où nous allons d'ailleurs bientôt monter une agence, nous nous appuyons sur notre réseau de correspondants afin de pouvoir proposer quelque chose de concret au réalisateur et au repereur. Nous allons déployer une offre de service plus complète dédiée aux productions.

► Votre activité a-t-elle été impactée par l'inflation ou même le nombre de tournages ou de productions qui viennent à s'annuler ?

S.R. Oui malheureusement, l'inflation, la guerre en Ukraine nous impactent forcément sans compter la crise que connaît le cinéma au niveau mondial. C'est terrible de voir que Disney a décidé de sortir son traditionnel film de fin d'année sur sa plateforme et non au cinéma. Tout le monde n'a pas les moyens de se payer les services d'une plateforme. Nous n'avons pas tellement été touchés car les producteurs avec lesquels nous travaillons sont fidèles et qu'ils continuent de faire appel à nous. Même si le cinéma français va mal, les films continuent de sortir en salles, ce qui est une bonne chose. Bien que le modèle change, nous ne sommes que peu impactés. Le long-métrage est en train de muer, la demande va de plus en plus vers les séries TV, lesquelles se tournent toujours dans les mêmes endroits. Nous sommes touchés par l'inflation, mais tant qu'on permettra aux gens d'aller au cinéma, je veux croire qu'il y a de l'espoir !

► Vous parliez de votre modèle 100 % digital, pourriez-vous nous résumer les grandes lignes de votre stratégie de communication ?

S.R. Notre plateforme est évolutive. Je ne peux pas trop vous en dire plus, mais à partir de fin septembre, notre stratégie de communication sera à la hauteur des évolutions que connaîtra Prêt à Tourner. Cela passera notamment par une phase de recrutement afin d'étoffer nos équipes et d'accompagner le travail formidable que fait Marion Peyran, notre chargée de communication. Nous allons passer par d'autres médias afin d'être plus efficaces. Avoir des abonnés sur les réseaux sociaux est une bonne chose, mais elle doit s'accompagner d'une stratégie plus globale et ciblée notamment auprès des productions françaises et internationales ainsi que des propriétaires ayant moins facilement accès à l'information. C'est à nous, en tant que dirigeants et parties prenantes, d'aller vers ces personnes et de leur proposer un service complet pour mieux valoriser leurs biens auprès des productions.

► Vous souvenez-vous de la première production à être passée par les services de votre plateforme ?

S.R. Oui je m'en souviens, nous avons été sollicités par Netflix et OCS.

Propos recueillis par Ilan Ferry et retranscrits par Manon Guillon.

FILMER LA BRUME, LE BROUILLARD ET LA FUMÉE : ENJEUX ARTISTIQUES ET TECHNIQUES

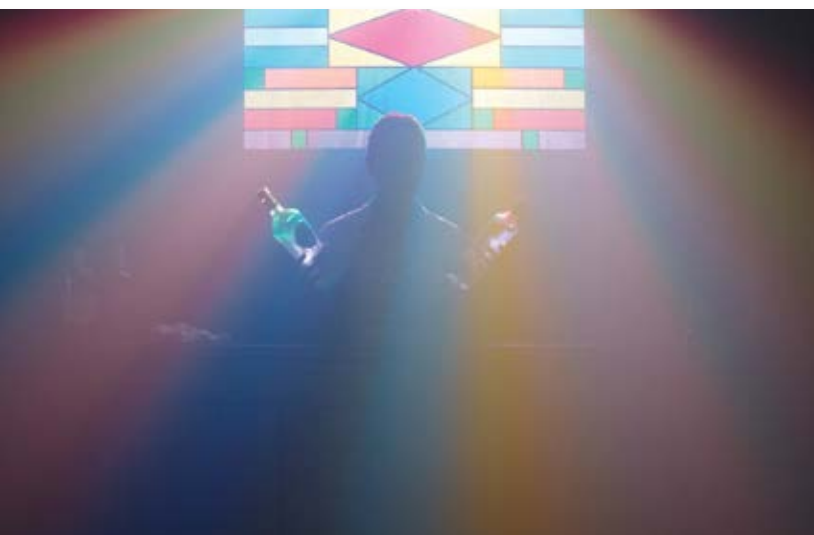
La CST organise, en partenariat avec l'ENS Louis-Lumière et le Centre Pierre Naville, les rencontres Chercher/Créer et le prix de la meilleure recherche en cinéma et audiovisuel. Ce prix récompense un travail de recherche niveau master ou doctorat qui porte sur la technique et/ou les techniciennes dans le cinéma et/ou l'audiovisuel. Le jury 2022 a choisi, parmi les mémoires reçus, le travail de Camille Aubriot portant sur le traitement de la brume, le brouillard et la fumée, pour son originalité et la qualité de sa démarche d'analyse laissant une belle part aux entretiens avec les professionnels et à l'expérimentation.

La brume et le brouillard sont des phénomènes météorologiques naturels hautement cinématographiques : ils cachent et révèlent tour à tour paysages et personnages dans une symphonie poétique du mouvement. Tous deux porteurs de sens, autant visuellement que scénaristiquement, ils modifient les perceptions du spectateur et ses repères spatio-temporels. Nombre d'apparitions et de disparitions se font ainsi dans le brouillard... Ces deux phénomènes naturels sont très délicats à filmer du fait de leur brièveté, car il n'y a aucune assurance de continuité d'une prise sur l'autre. Des alternatives ont rapidement été trouvées pour les reproduire artificiellement et les rendre plus maîtrisables, notamment avec des machines à fumée. Au-delà de créer des brouillards artificiels en extérieur, la fumée permet de réaliser de nombreux effets visuels particulièrement appréciés des directeurs de la photographie, tels que matérialiser des rayons lumineux, créer une diffusion ou de la profondeur dans l'image, texturer un décor, donner une ambiance particulière (surréaliste, inquiétante...), marquer

un temps au passé, etc. La fumée permet aussi de marquer visiblement l'effet d'un feu de bois, de renforcer la sensation de froid dans une séquence de neige, ou encore de faire fumer durablement un café, un barbecue ou un moteur de voiture. Si la fumée n'est pas toujours visible en tant que telle, surtout en diffusion légère, elle est pourtant employée dans de très nombreux films tout au long de l'histoire du cinéma. Elle se retrouve souvent dans les films de genre, comme la science-fiction, la fantasy, l'horreur ou encore les films d'époque, mais son usage va au-delà. La fumée est notamment beaucoup utilisée dans la cinématographie anglo-saxonne pour son esthétique visuelle, très ancrée dans leur culture.

Notre recherche, sous la direction de Sylvie Carcedo et Jean-Marie Dreujou, nous a permis de détailler l'approche des directeurs de la photographie concernant ces effets de brume, de brouillard et de fumée, mais également leur mise en œuvre globale sur un tournage. Ces effets atmosphériques sont généralement produits, en France, par les accessoiristes de plateau ou par les équipes d'effets spéciaux physiques (abrévés en « SFX » pour Special Effects en anglais, les lettres FX prononcées à l'anglo-saxonne sonnante comme « effects »). Les effets spéciaux numériques, aussi appelés effets visuels (abrévés en « VFX » pour Visual Effects en anglais), peuvent également compléter des effets de brume et de fumée déjà tournés, voire carrément créer de la fumée numérique en 3D.

Comment filmer ces phénomènes de brume, de brouillard et de fumée, qu'ils soient naturels ou reproduits artificiellement ? Quelles sont les contraintes de tournage inhérentes à ces effets ? Afin de répondre à ces questionnements, le travail de recherche s'est basé sur une documentation variée, sur une pratique personnelle grâce à la Partie Pratique de Mémoire, ainsi que sur plusieurs rencontres avec des professionnels, présentées sous la forme d'entretiens en annexes. Plusieurs directeurs de la photographie ont ainsi partagé leurs expériences avec la fumée : Nicolas Bolduc (CSC), Benoît Chamaillard (AFC), Rémy Chevrin (AFC), Jean-Marie Dreujou (AFC), Éric Guichard (AFC) et Philip Lozano (AFC). Il y a également parmi ces entretiens : un accessoiriste, Benoît Herlin ; deux superviseurs d'effets spéciaux physiques SFX (de la société BigBangSFX), Philippe Hubin et Jean-Christophe Magnaud, ainsi qu'un superviseur d'effets spéciaux numériques VFX, Bruno





Maillard. De plus, les rencontres avec les loueurs d'effets spéciaux, Flam and Co et Pyrofolies, ont été très enrichissantes et déterminantes dans la réalisation de la Partie Pratique de Mémoire.

Ces différentes discussions étaient capitales pour approfondir le sujet, car il existe peu de ressources concernant l'aspect technique de l'emploi de la fumée au cinéma. Le sujet semble être inédit dans le domaine de la recherche – au-delà d'analyses esthétiques –, du moins en France. Cela est étonnant, tant la fumée est largement employée, que ce soit dans des films récents comme *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017), *Dans la brume* (Daniel Roby, 2018), *La Belle Époque* (Nicolas Bedos, 2019), ou dans des films plus anciens.

En premier lieu, nous avons analysé les phénomènes de la brume, du brouillard et de la fumée d'un point de vue météorologique et scientifique, afin de mieux les comprendre. Les brumes sont moins denses que les brouillards, mais tous deux sont constitués de microgouttelettes d'eau en suspension dans l'air, tandis que la fumée est un mélange de particules solides et de gaz. Brumes et brouillards résultent de la condensation de la vapeur d'eau contenue dans l'air. La vapeur d'eau est l'état gazeux de l'eau et est donc invisible. Lors d'un changement de pression, de température ou d'humidité, la vapeur d'eau subit une condensation et se transforme en milliers de microgouttelettes d'eau liquide en suspension dans l'air, qui sont visibles dans leur ensemble. Le panache blanc que nous voyons à la sortie d'une bouilloire en est un bel exemple. Il existe différents types de brouillard dont les principes de formation sont détaillés dans le mémoire. Des anecdotes de tournages en brouillard naturel viennent agrémenter cette partie.

La fumée, quant à elle, résulte généralement d'une combustion, mais peut aussi survenir lors d'un échauffement mécanique ou de certaines réactions chimiques. Typiquement, un feu domestique dans la cheminée provoque une fumée par combustion, car les bûches de bois mises dans l'âtre brûlent. En fonction de sa composition, la fumée peut être plus ou moins dangereuse pour la santé. Il existe également des cas particuliers. Le smog, mot-valise formé à partir des mots anglais smoke (fumée) et fog (brouillard), est un mélange de fumée et de brouillard que l'on croise particulièrement dans les grandes métropoles, souvent synonyme de pollution. Les brumes sèches, telles que les tempêtes de sable se produisant dans les déserts, sont composées majoritairement de poussières ou de sable. À l'instar des brouillards, elles présentent une typologie qui leur est propre avec différents types de brumes sèches, explicitées dans le mémoire.



© Photos : DR

Afin de pallier les problèmes rencontrés pour filmer ces phénomènes naturels, une multitude de machines à fumée sont utilisées aussi bien en extérieur qu'en intérieur, souvent couplées avec des ventilateurs. Fonctionnant à l'électricité, au gaz ou à l'essence, les modèles varient en taille et en puissance, des toutes petites Tiny Pocket ou Tiny S sur batterie (de marque Look) aux énormes machines permettant de remplir une vallée entière. Il existe également des machines qui produisent de la fumée lourde, qui reste au sol de manière presque magique, produite à base de carboglace ou d'un liquide spécial. Ces « machines à fumée » produisent des microgouttelettes de liquide en suspension dans l'air, donc plutôt des brouillards que de véritables fumées. Cependant, d'autres techniques produisent des fumées au sens propre du terme, telles que la combustion d'encens, de papier d'Arménie, de tablettes à fumée, ou l'emploi de beesmokers, ces appareils servant à enfumer les ruches. Des techniques plus archaïques étaient auparavant employées, comme le fait de brûler des pneus du temps de *Quai des brumes* (Marcel Carné, 1938), ce qui produisait une fumée toxique interdite de nos jours. Le terme de « fumée » est ainsi employé de manière globale, bien que souvent de manière inappropriée, scientifiquement parlant.

La nature de la lumière (une onde électromagnétique) et ses interactions avec la fumée, la brume ou le brouillard sont ensuite expliquées dans le mémoire. Le principal processus lumineux à l'œuvre est la diffusion, qui occasionne entre autres une perte de visibilité brouillant notre perception de l'environnement, tout en permettant la matérialisation de rayons lumineux qui rendent la lumière visible. Les féériques rayons de soleil traversant la canopée d'une forêt sont par exemple dus à la diffusion par un léger brouillard. Les autres rendus visuels sont également détaillés, de même que certaines curiosités optiques liées au brouillard, telles que l'arc-en-ciel blanc.



Le travail des directeurs de la photographie avec la fumée constitue le point central du mémoire, que ce soit du point de vue de la lumière ou de la caméra. L'éclairage représente une grande part du travail, et certaines notions sont capitales à connaître en fonction de l'effet souhaité. Par exemple, pour matérialiser des rayons lumineux, il convient d'employer une source de lumière très directionnelle et puissante à contre-jour (ou a minima en latéral). La fumée nécessite également d'être vigilant concernant l'exposition, que ce soit en pellicule ou en numérique, car elle a tendance à apporter une surexposition qui n'est pas toujours souhaitable. Il faut aussi se méfier des mesures données par les outils classiques que sont la cellule et le spot mètre, de manière un peu similaire aux tournages subaquatiques : la lumière ne se propageant pas de manière classique, ces outils ne sont plus adaptés. D'autre part, il est très difficile d'avoir une fumée qui soit elle-même colorée, à part avec certains fumigènes contraignants d'utilisation. Si l'on souhaite avoir une fumée colorée, il faut donc l'éclairer avec de la couleur sur le plateau, que ce soit avec des projecteurs colorés ou au travers de vitraux. L'étalonnage numérique offre beaucoup de possibilités concernant ces questions, mais il faut évidemment les anticiper au maximum sur le tournage pour un bon rendu. Il ne s'agit pas de tout faire en postproduction, d'autant que certains détails sont impossibles à rattraper ou à créer, mais l'étalonnage numérique est certainement un allié de taille lorsqu'on emploie de la fumée. L'étalonnage peut plus ou moins influencer sur les trois valeurs principalement touchées par la fumée : la densité, la colorimétrie et le contraste. La fumée modifie la densité de l'image par un apport global de lumière, ainsi l'image paraît plus claire avec de la fumée que sans. La fumée casse également le contraste car elle adoucit les noirs en les grisant un peu, autrement dit en augmentant leur niveau ; les hautes lumières, quant à elles, sont moins touchées. La fumée tend également à rendre les couleurs plus pâles, en les désaturant un peu.

De plus, les effets spéciaux numériques VFX peuvent



créer des fumées et brouillards entièrement numériques en images de synthèse, bien que cela demande beaucoup de temps et de ressources. Selon les situations, des couches de fumée en 2D (préalablement tournées sur fond noir) seront préférables à une fumée en 3D créée par ordinateur. L'emploi de VFX demande une certaine préparation en amont et pendant le tournage, notamment dans le cas où il y aurait besoin de trackers.

La fumée influence également le cadrage, car elle adoucit et décontraste l'image, tout en ajoutant un élément visuel qui, parfois, vient même obstruer le sujet filmé. La composition de l'image doit ainsi tenir compte de la fumée qui, souvent, permet de créer une certaine profondeur. Si l'emploi de fumée n'influence pas nécessairement le choix d'une caméra ou d'objectifs – contrairement à un tournage en neige naturelle dans le grand froid – il faut néanmoins être attentif à la résolution de la caméra. Les nuances de gris, les différences de température de couleur ou de contraste, et les subtilités au sein de la fumée peuvent devenir difficiles à capter pour une caméra avec une faible résolution, surtout en fumée d'ambiance ; et cela risque de créer des artéfacts. De la même manière, cela crée des contraintes pour la diffusion en salle et surtout en streaming sur Internet : les débits d'encodage et de diffusion doivent être suffisamment élevés pour pouvoir rendre compte de ces subtilités. La densité de fumée ressentie à la caméra ne sera pas la même en fonction de la focale employée ou de l'axe de la caméra par rapport à l'axe de la lumière, même si le niveau de fumée est objectivement le même sur le plateau. Ces écarts nécessitent donc d'adapter constamment le niveau de fumée sur le tournage, ce qui peut être vite délicat. Cela peut même rendre impossible les tournages

à deux caméras. Les filtres de type Fog ou Low Fog par exemple peuvent aider à compenser ces écarts, mais ne peuvent pas remplacer la fumée en elle-même. De plus, la mise en œuvre de la fumée est souvent synonyme de gros moyens financiers et logistiques, car elle nécessite généralement du matériel imposant, des techniciens dédiés et un certain temps de mise en place. Sans oublier certaines contraintes spécifiquement liées à la fumée : en intérieur, il faut désactiver les alarmes incendie et en faire la demande en amont ; en extérieur, le vent peut chasser toute la fumée et ruiner une prise ; le bruit des machines et des ventilateurs peut gêner les prises de son, etc. La fumée n'est donc pas aussi simple à employer qu'il n'y paraît.

Des expérimentations personnelles viennent agrémenter ces données théoriques dans le cadre de la partie Pratique de Mémoire, autour d'un double projet. D'une part, effectuer des essais comparatifs filmés, afin de mieux appréhender la gestion de la fumée sur un plateau, ainsi que les différents rendus visuels qu'elle peut offrir. Ces essais portent ainsi sur la couleur, sur les différences de rendu en fonction des projecteurs utilisés (et de leur placement), sur la densité de fumée et la différence entre machine à fumée et machine à brouillard, sur des tests de filtres caméra avec et sans fumée, ainsi que sur des tests d'exposition.

D'autre part, lors de la réalisation d'un court-métrage expérimental, il s'agissait d'appliquer des effets de fumée spécifiques, tels que la fumée lourde rampante au sol et des cocktails bouillonnants avec de la carboglace.

Camille Aubriot (Mémoire de fin d'études, Master Cinéma 2020, ENS Louis-Lumière)



ENTRETIEN AVEC MARC GALERNE, FONDATEUR DE K5600

Co-fondateur de la société K5600 spécialisée dans la fabrication de projecteurs d'éclairage, Marc Galerne revient pour la CST sur l'histoire de cette société qui a vu passer nombre de révolutions cinématographiques.

► **Pourriez-vous nous raconter l'histoire de K5600 ?**

MARC GALERNE. J'ai grandi dans ce métier. Mon père, Jean Galerne, était un passionné d'image et tournait tous ses films de vacances en 16 mm. Il a été directeur général et surtout l'inventeur de beaucoup de projecteurs de LTM. En 1972, il a mis au point les premiers ballasts pour les lampes HMI. J'ai donc baigné dans cette ambiance très tôt. En 1977 j'ai travaillé un an chez Lee Filters, le célèbre fabricant de gélatine en Angleterre avant de rejoindre LTM en tant que commercial export, puis je me suis occupé du marketing avant de diriger les studios de la Victorine à Nice de 1986 à 1992 date à laquelle nous avons créé K5600 Lighting avec mon père et mon frère Gilles Galerne qui était basé à Los Angeles. Mon père est décédé un an après la création de la société. La société, endettée, a démarré avec deux projecteurs qu'il avait conçus.

► **Quels étaient vos produits phares lorsque vous avez démarré la société ?**

M.G. Le Joker 200 et le Joker 400 étaient nos produits phares lors du lancement. Il s'agissait de projecteurs de type PAR d'encombrement réduit et proposés dans des Flycases. La lampe MSR 400w était une première chez Philips, qui présentait l'avantage d'utiliser une douille de taille très réduite en comparaison aux G22 utilisées par les 575 sur le marché. Le fait d'être conditionnés dans des valises a sûrement été un atout majeur à une époque où les tournages de séries TV commençaient à se multiplier.

Au décès de notre père, mon frère et moi étions attendus car c'était lui qui inventait les appareils. S'inspirant des têtes de flash pour la photo, j'ai conçu le Bug, une source à 360 degrés dont la lampe est recouverte d'un globe de protection UV

en borosilicate. C'était le moment où les boîtes à lumière et les boules chinoises commençaient à être très prisées sur les tournages avec des lampes à incandescence de puissances et surtout de rendements faibles. La gamme des Bugs a apporté un éclairage accru, surtout en lumière du jour. Nous avons ensuite créé le Joker-Bug qui était un Bug qui devenait un Par grâce au Beamer, un accessoire Par. La gamme s'est étendue au 800 et au 1 600 W. L'adaptateur Bug A Beam qui reçoit un Source 4 (découpe peu onéreuse) sur les Joker 400, 800 et maintenant 1 600 est sans discussion l'accessoire phare.

Nous avons par la suite développé la gamme Alpha, des appareils de type Fresnel ayant la particularité de pouvoir travailler en douche y compris en 18 kW. Grâce à un réflecteur en fibre de quartz que nous avons développé, nous avons pu également diminuer de manière significative la profondeur des appareils sans modifier la plage de focalisation. Ainsi l'Alpha 18 kW est le seul de cette puissance à passer les portes. Nous avons aussi ajouté la possibilité de retirer la lentille de Fresnel permettant ainsi de créer des ombres portées très nettes. Une pratique qui se faisait auparavant sur les tournages, non sans risques de brûlures aux UV.

► **En tant que fabricant de projecteurs, à quelles problématiques avez-vous dû faire face ?**

M.G. Au début nous avons dû nous faire un nom. Le fabricant français de référence était LTM dont nous étions tous issus. Nous avons à l'époque subi des attaques directes de la part de sa nouvelle direction allant de la diffamation auprès de nos clients à des pressions sur des fournisseurs communs qui étaient menacés de ne plus travailler avec la grande société que LTM était encore à l'époque. Ce qui n'a pas empêché quelques années plus tard la chute de LTM. La fabrication est un processus de plus en plus difficile et peu rémunérateur lorsqu'on le fait avec passion et sans un groupe financier derrière soi. Les profits investis dans les nouveaux produits ne le sont pas sans limiter le budget marketing. La problématique a évolué avec les nouveaux enjeux, qu'ils soient technologiques, économiques, écologiques et sanitaires.

L'arrivée des Leds a vu une pléthore de nouvelles sociétés pousser dans le monde entier. La Chine en est le grand vainqueur lorsqu'elle ne vend pas



un produit, elle en est fournisseur, voire fabricant sous-traitant. La rétention des composants pénalise aussi les fabricants occidentaux. L'économie des tournages a engendré de nouveaux outils pas chers et jetables. L'écologie est détournée pour devenir un argument commercial qui est très discuté. Quant au sanitaire, une pandémie telle que nous l'avons vécue a affaibli des petites structures comme la nôtre. En effet lorsque les ventes s'arrêtent nettes, le stock à l'instant T est composé de produits finis, mais aussi de plus de la moitié de pièces qui ne sont pas vendables seules et qu'il faut pourtant payer aux fournisseurs. C'est comme cela que nous avons été contraints de souscrire un PGE de 350 000 € qu'il faut rembourser aujourd'hui.

► **Les chefs opérateurs vous font confiance depuis plus de trente ans, comment expliquez-vous cette relation qui perdure ?**

M.G. Plusieurs raisons à cela peuvent être invoquées, mais la plus importante est la cohérence des appareils que nous produisons. Nous sommes des artisans qui concevons des outils pour des utilisations précises, même lorsqu'elles sont variées comme avec les Jokers qui sont polyvalents. Nous pensons nos projecteurs comme des solutions à des situations et des impératifs de tournage changeants selon que l'on parle de pubs, de fictions, de films institutionnels. Les Jokers sont devenus populaires, car ils sont compacts et légers (gain de place dans les camions, rapidité et facilité à transporter du camion au set), polyvalents (des lumières douces pour faire des faces avec des Chimera ou dans les softtubes, en puissance pure avec les lentilles pour « décrocher » des arrière-plans ou dans un Source 4 pour créer des entrées de lumière) et fiables dans la durée.

Les Alphas quant à eux sont des vrais projecteurs Fresnel avec une plage typique de cette lentille : puissante au centre et décroissante progressivement vers le bord du faisceau. Et surtout avec une ombre nette et unique qui donne la direction et

le relief à l'image. L'autre solution majeure qu'apporte la gamme Alpha, c'est la possibilité de travailler en douche. Si les utilisateurs ont ce besoin, nous devons les satisfaire et non pas nous contenter de dire : ce n'est pas possible.

► **Comment définiriez-vous votre rôle sur les plateaux de tournage ?**

M.G. K 5600 sera toujours sur les plateaux tant que les directeurs de la photo et les électriciens utiliseront les outils pour ce qu'ils savent faire et non pas parce que c'est la mode.

Bob Richardson, qui fait tous les films de Tarantino, a sur ses listes des Alpha 18 et des Arrimax, les premiers pour faire des entrées de lumières et les seconds pour éclairer de vastes surfaces.

Éclairer un film uniquement avec des leds, c'est un challenge pas une volonté artistique. C'est comme si un peintre décidait de faire ses tableaux avec un seul et même pinceau. Les leds sont utiles pour de nombreuses applications, mais pas pour toutes. Utiliser des appareils de 40 kg et d'un encombrement d'un mètre cube pour avoir le rendement d'un Fresnel incandescence de 2 kW est du marketing pas de la logique ! Si les Jokers sont en nombre important chez les loueurs, souvent avec des appareils vieillissants, il y a un manque évident d'Alpha, sur le marché français notamment. Nous sommes régulièrement contactés pour des demandes de dernière minute, voire pour de la sous-location. Nous envisageons d'ailleurs de renforcer de façon conséquente notre stock de projecteurs pour la sous-location auprès des loueurs.

► **Pourquoi avoir opté pour la led ? Quelles différences avec le HMI ?**

M.G. J'entends souvent dire que nous sommes anti-led parce que, contrairement à une grande majorité, je pense que ce sont des sources idéales



© Photos : DR

pour des panneaux, mais limitées pour faire des lumières dures, directionnelles. Nous avons été les premiers à importer des leds en France avec les pionniers qu'étaient Litepanels et nous avons arrêté lorsqu'ils ont commencé à sortir des Fresnel qui ne correspondaient pas à nos attentes (bruyants avec ventilateur, puissance annoncée inférieure à la réalité). Alors pourquoi avons-nous fait des projecteurs à leds et pourquoi aussi tardivement ?

Nous ne pouvions pas arriver sur le marché avec un énième panneau de leds. Nous avons donc cherché des COB suffisamment petits et puissants afin de proposer des appareils qui nous ressemblent. La taille de la source lumineuse est primordiale car c'est elle qui permet de retrouver des ombres nettes. Nous souhaitons amener en bi-couleur et dimmable ce que les utilisateurs connaissaient en HMI ou en incandescence. Mettre une Fresnel devant une source lumineuse ne suffit pas pour faire un projecteur Fresnel : le rapport taille lentille/taille COB est déterminant. Notre Alpha Led et notre Joker Led se font un chemin honorable et prometteur sur les listes. C'est toujours plus long avec peu de marketing.



► **Quelle place accordez-vous à l'environnement ? Quid de la consommation énergétique de vos produits et du recyclage des éléments ?**

M.G. Depuis le début de la société en 1992, notre choix de ne faire que du HMI était déjà une démarche écologique. A l'époque, la fluorescence était à la mode et l'incandescence encore très utilisée. Avec un rendement de 80 à 100 lumen/watt le HMI est toujours la source la plus efficace aujourd'hui. Écologique aussi par la durée de vie du matériel et sa fiabilité. Nous avons, malheureusement pour nous, encore des appareils de plus de vingt ans qui tournent toujours au détriment des

nouvelles versions que nous commercialisons et qui sont pourtant plus performantes. On change la lampe et on repart avec une colorimétrie parfaite. Quant au recyclage, il y en a moins en raison de la longévité et, de plus, un projecteur HMI est à 95 % composé d'aluminium et de verre qui sont les matériaux les plus recyclables qui existent. C'est un principe que nous avons conservé avec nos appareils leds.

► **Comment voyez-vous l'avenir de l'éclairage ?**

M.G. Difficile de se prononcer. Technologiquement les leds ont pris une part importante du marché, mais je pense que lorsque l'on comprendra que l'on ne peut pas tout faire, notamment en lumières directionnelles de fortes puissances, cette croissance ne sera plus aussi exponentielle. Le HMI a encore de belles années dans les fortes puissances en raison de son ratio poids/puissance

inégalé. De nouvelles sources peuvent aussi arriver sur le marché dans le futur.

C'est davantage l'économie de moyens imposée par les productions qui sont préoccupantes et qui usent chaque jour un peu plus les techniciens et les industries techniques en pratiquant une politique du pas cher à tout prix. L'éclairage n'est pas juste un mal nécessaire, il fait partie d'un ensemble d'outils qui constitue l'expression cinématographique. Au même titre que la grandeur du plan, le mouvement, l'éclairage sert l'image du film, la vision du réalisateur et celle du directeur de la photo. Encore faut-il que ce soit revendiqué, défendu dans l'intérêt du film. Quant à moi, l'avenir, c'est une retraite prochaine mais active et je laisse à mon fils Kenny et son équipe le soin de créer le leur et celui de l'éclairage dans le cinéma.

Propos recueillis par Ilan Ferry



© Photos : DR

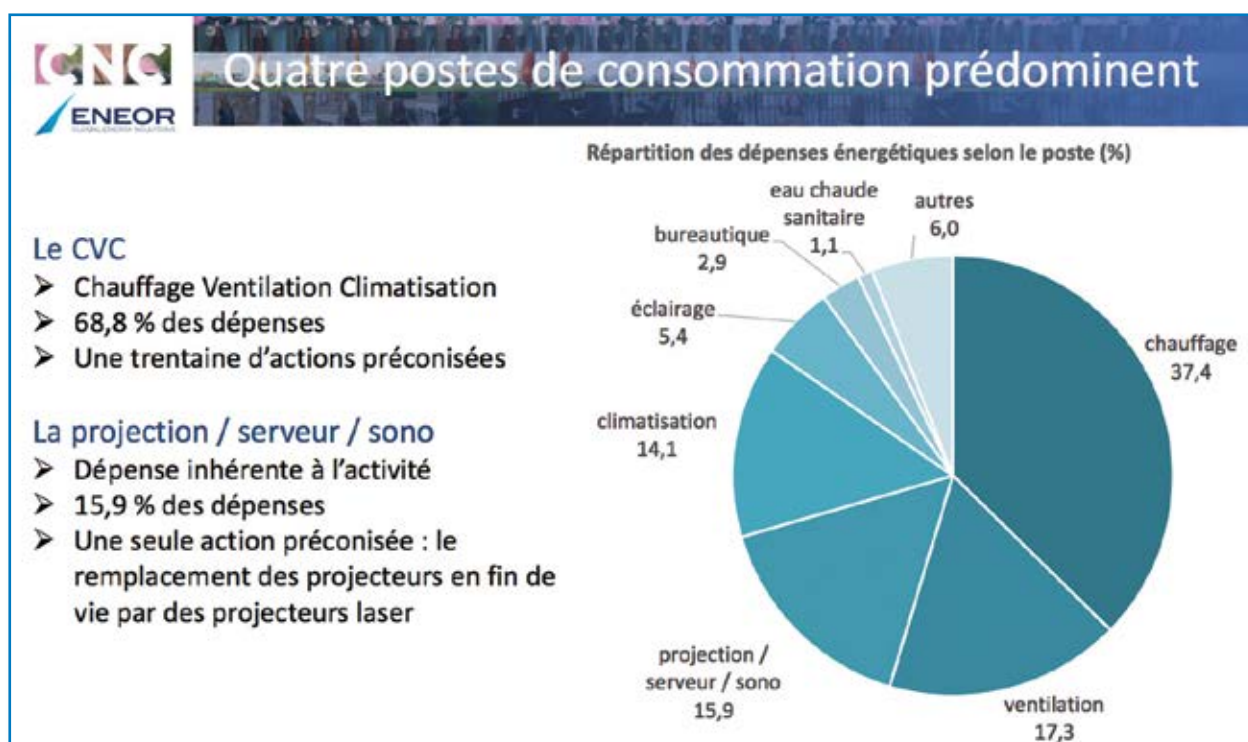
BILAN ÉNERGÉTIQUE CNC DES SALLES DE CINÉMA

Le 8 juin dernier, le CNC a publié les résultats de son étude sur le bilan carbone des salles de cinéma en France menée par le cabinet Eneor auprès d'un échantillon de quatorze cinémas représentatifs du parc de salles. Depuis plusieurs années, le CNC s'engage dans une politique de développement durable en interne. Un engagement qui s'est concrétisé le 30 juin 2021 avec le lancement du plan Action ! pour une politique publique de transition écologique et énergétique dans les secteurs du cinéma, de l'audiovisuel et de l'image animée. Entre le 9 novembre 2021 et le 6 janvier 2022, le CNC a lancé un vaste sondage en ligne auprès des professionnels du cinéma et de l'audiovisuel afin de mesurer leur implication en termes de transition énergétique et environnementale. Le sondage a ainsi révélé que parmi les exploitants sondés, 69 % ont mis en place des pratiques écologiques ces dernières années sur leur lieu de travail, 75 % pensent que la filière a un rôle à jouer dans la transition écologique des publics et 46 % ont l'intention certaine de vouloir mettre en place de nouvelles mesures ces prochaines années. L'étude du CNC sur le bilan carbone des salles de cinéma en France répond à un double besoin : dresser un bilan chiffré de la consommation énergétique des établissements et dresser un bilan des problématiques liées à la gestion des déchets. L'audit ainsi mis en place a consisté en une analyse de l'ensemble des facteurs influant sur la performance énergétique, le

confort et la gestion des déchets en se basant sur le bâti, la mise en service et le réglage des équipements, l'exploitation des installations et les usages. L'objectif, in fine, étant de mettre en place une stratégie d'efficacité énergétique des activités d'une entreprise, laquelle servirait de base à l'étude de faisabilité et à la réalisation du plan d'actions pour une entreprise. L'étude s'est faite en trois temps auprès des exploitants concernés : préparation/collecte des informations, visites et mesures auprès des exploitants concernés et enfin bilan avec identification des gisements et analyse spécifique de la problématique déchets. L'étude a été menée auprès de quatorze établissements dont trois mono-écrans, sept établissements de la moyenne exploitation et quatre multiplexes. Sur ces quatorze établissements, six ont fait l'objet d'une rénovation sur les vingt dernières années.

Quatre grands postes de dépenses (chauffage, ventilation, projection et climatisation) captent 85 % des dépenses énergétiques des cinémas audités. Concernant la gestion des déchets, il a été noté de réels manques en termes de formations et d'équipements (poubelles de tri, etc.). Le cabinet Eneor a préconisé une quarantaine d'actions avec pour objectifs la réduction de la consommation énergétique et une meilleure gestion des déchets. La synthèse de l'audit Eneor ainsi que la présentation sont disponibles sur le site internet du CNC : www.cnc.fr

Ilan Ferry



IMAGINER LE FUTUR

ENTRETIEN AVEC CÉCILE AUCLAIR, COSTUMIÈRE DU *VISITEUR DU FUTUR*

Adaptation cinématographique de la célèbre web-série, *Le Visiteur du futur* arrive en salles ce 7 septembre avec comme ambition de dépoussiérer la science-fiction « à la française ». La costumière du film, Cécile Auclair, nous en dit plus sur ce baptême du feu cinématographique.

► Comment êtes-vous arrivée sur ce projet ?

CÉCILE AUCLAIR. L'aventure du *Visiteur du futur* a démarré pour moi dès la troisième saison de la web série qui a inspiré le film. À cette époque j'avais passé un entretien pour être costumière sur la série,

j'y ai présenté un book photos et illustrations, avec mes différentes créations.

J'ai une formation de styliste designer textiles, option modélisme, tout en ayant une activité parallèle de cosplayeuse ; il m'arrive également de créer des costumes

pour des particuliers. C'est justement cette activité de cosplayeuse qui m'a permis d'être embauchée sur la série, la production voyant bien que

tout ce qui touchait à la création de costumes, qu'ils soient d'époque ou totalement inventés, ne me faisait pas peur ! J'avais déjà touché à pas mal d'univers relevant de la fantaisie et de la science-fiction avec beaucoup de costumes extravagants et des accessoires.

C'était non seulement ma première expérience de plateau, puisque je n'avais participé qu'à des courts-métrages en costumière sur la prépa, mais aussi ma première expérience audiovisuelle, ma porte d'entrée vers le costume s'étant plutôt faite par le spectacle vivant.



© Photo : Cyrano Tissier

► Quelles problématiques avez-vous identifiées en lisant le scénario du film ?

C. A. L'idée de faire un long-métrage a germé peu de temps après la fin de la saison 4 et a mis six ans à se concrétiser. Quand le projet a été validé, nous étions tous prêts à nous investir corps et âme pour que ça marche ! A cette époque, j'avais déjà des idées, des envies de ce que j'aimerais créer, mais je ne me doutais pas qu'on ferait autant que possible comme les grands du cinéma. Il faut savoir que plupart des gens qui constituaient l'équipe créative n'avait jamais travaillé sur un film avant. Les principaux obstacles que j'ai identifiés lors de la lecture du scénario étaient le temps et l'argent nécessaires pour se hisser aux ambitions du film, d'autant plus que la science-fiction étant un genre sous-représenté en France, l'enjeu était grand. Malgré l'aspect comédie, nous voulions être pris au sérieux. La difficulté principale était de concilier nos ambitions avec le budget dont nous disposions et une préparation d'à peine cinq semaines. Cela était d'autant plus difficile que notre équipe costume était relativement réduite comparativement à d'autres départements. Il a fallu ruser et que j'use de mes contacts dans le monde du costume et du cosplay afin de pouvoir déléguer certaines tâches. Ainsi, j'ai demandé à l'entreprise Le Chatelier de



© Photos : DR

réaliser les costumes de la « brigade temporelle », d'après mes croquis. Il s'agissait de la plus grosse attente en termes de costumes sur ce film. C'était mon premier poste de cheffe, je devais à la fois superviser notre équipe de fabrication située au Fer à Moulin à Paris ainsi que la fabrication des costumes de la brigade que l'on a séparée entre deux autres ateliers. Mon équipe était constituée de profils très divers. Je leur demandais la même implication, qu'ils soient fans ou non de la série.

Ce n'était pas toujours facile de négocier avec la production pour disposer de plus de temps et d'argent. Au regard de l'ambition très futuriste du projet, il nous fallait des matières « futuristes », nous voulions également insérer de la lumière dans les costumes, avec des leds et de la fibre optique. On a donné notre maximum pour que le spectateur ait cet effet « waouh ». Même si les conditions ont été difficiles sur le tournage, car nous avons dû payer cher certains choix de costumes fragiles, nous sommes très fiers du résultat à l'écran.

► En quoi ont consisté les cinq semaines de préparation sur le film ?

C. A. J'avais déjà dessiné tous les costumes pour que François Descraques, le réalisateur, et la production puissent mieux visualiser le film et valider mon enveloppe. J'ai dû dessiner environ neuf silhouettes, et fait beaucoup de planches d'inspirations avec des références pour les couleurs, la patines, les détails « post-apo » ou zombies.

Par souci d'économie et d'écologie, je voulais qu'on récupère aussi un maximum de bases de vêtements, en les sauvant du recyclage, ne serait-ce que pour les figurants. J'ai fait le tour des ressourceries, Emmaüs etc., jusqu'à trouver un stock suffisamment important pour habiller deux cents à trois cents figurants. Tout le matériel devait être prêt pour la phase de préparation. En cinq semaines il a fallu trouver un atelier suffisamment grand pour pouvoir stocker tous les costumes, louer des machines, des portants, créer des bureaux pour les coupes, etc. J'ai reçu l'aide de deux auxiliaires formidables et fans du *Visiteur du futur*, d'une assistante, de deux couturières, d'une stagiaire atelier, d'une stagiaire habillage plateau, d'une habilleuse et d'une patineuse. Une fois cette petite équipe mise en place, nous avons procédé aux achats indispensables et loué les costumes que nous ne pouvions créer



ou acheter. Pour la brigade temporelle, nous avons dû nous appuyer sur deux équipes distinctes : l'une dédiée aux bases des combinaisons de la brigade, en lycra avec moultes découpes et bandes de fibre optiques, l'autre aux armures qui viennent par-dessus les combinaisons modélisées en 3D, imprimées et remoulées pour être tirées en résine. Il y avait bien évidemment, pour tous les rôles et figurants, des essayages et des prises de mesures pour un résultat sur mesure. Il fallait ensuite préparer l'habillage au mieux, catégoriser, housser et étiqueter très précisément chaque costume, en nommant les stades de patines et tous les accessoires afin de les envoyer à Nancy sans rien perdre et tout mettre en place facilement, puisque nous avons tourné le film uniquement en région Grand-Est.

► Qu'est-ce qui différencie la création de costume pour une web série de la création de costumes pour un long-métrage ?

C. A. Il faut savoir que pour le film, nous n'avons utilisé aucun costume issu de la web série – déjà parce qu'ils ont disparu, mais aussi parce que certains devaient être réalisés en plusieurs exemplaires – nous avons dû tout recréer. On ne pense pas un costume de web série destinée à être vu sur un



petit écran, de la même manière qu'on pense un costume pour un long-métrage de cinéma. Pour ce film, il nous a fallu voir les choses en grand, donner une dimension plus cinématographique aux costumes. Au cinéma, on ne pense pas en termes d'ordre chronologique, on va davantage s'appuyer sur le découpage, les décors, la disponibilité des comédiens, les cascades, etc. Il fallait donc plusieurs exemplaires d'un même costume, ce qui est la grosse différence avec la web série où nous étions amenés à utiliser le même costume plusieurs fois au gré des épisodes. Il fallait notamment anticiper les stades de patine – lesquels peuvent prendre plusieurs jours si on veut faire les choses bien – et la continuité des actions, être davantage conscient du découpage et de la mise en scène. La veste du visiteur du futur n'est pas un simple manteau long, elle est truffée de détails réalisés à la main en plus de la couture machine qui rendent sa conception plus compliquée. Il y avait beaucoup de patines sur ce film que ce soit les zombies, les personnages principaux, les figurants du futur, les enfants-terrier, etc. Il n'y a que les costumes des personnages du présent, qui ne voyagent pas dans le temps, qui sont immaculés. Je suis une obsédée de la texture, je voulais qu'il se passe des choses dans les reliefs, les différentes brillances, je voulais du futurisme avec des matières inconnues. Il fallait que les costumes soient truffés de détails, qu'on puisse se régaler à l'image en macro dessus.

On retrouve le style de base des personnages principaux, mais de manière améliorée afin de donner plus d'aisance aux comédiens. Pour le personnage titre, le comédien Florent Dorin, voulait que sa veste s'envole quand il réaliserait des cascades, il la voulait plus confortable et plus ajustée. Il a fallu lui refaire une veste plus légère que celle qu'il avait l'habitude de porter sur la web série et jouer également sur les matières pour renforcer cet effet.

► **La séquence se déroulant dans « le premier bar après la fin du monde » fait la part belle aux costumes en tous genres avec une multitude de figurants, pourriez-vous nous en parler ?**

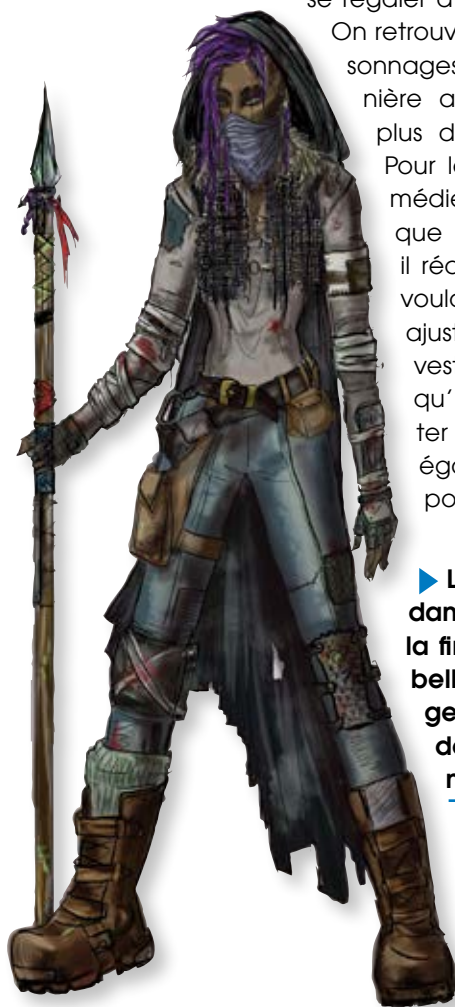
C. A. Nous étions vraiment dans une esthétique post-apocalyptique avec tout ce que cela suggère en termes de figures imposées et une

forte influence de *Mad Max* de George Miller. Durant la préparation, je rencontrais les figurants un par un pour voir ce qui leur correspondait le mieux en termes de looks et de taille. Dès que j'attribuais un costume à un figurant, je le patinais tout de suite avec mon renfort patine, afin de ne pas perdre de temps. J'agrémentais ensuite chaque costume d'accessoires faits sur mesure, des armes, des gadgets, des bijoux, des couvre-chefs. Nous sommes dans du post apocalyptique « fait main » avec les moyens du bord qu'on peut s'imaginer avoir résisté dans le futur à

tout un tas de cataclysmes. Il ne fallait à aucun moment que le spectateur ressente notre époque ou bien dans des détails très patinés, comme conservés par nostalgie dans une hygiène douteuse.

► **Les personnages sont à un moment donné confrontés à une bande d'enfants aux looks très atypiques...**

C. A. Pour le terrier inspiré du roman *La Meute*, le principe était le même que pour la séquence du bar, c'est-à-dire que nous sommes confrontés à des personnages qui ont survécu comme ils ont pu à une catastrophe, enfin plein de catastrophes. Nous avons tourné en période de Covid avec des enfants d'âges différents. Du fait de la situation sanitaire, on pouvait du jour au lendemain se retrouver avec des figurants en moins, remplacés ou en plus. Ceci étant, le film se déroulant à une époque post-apocalyptique où les gens s'habillent comme ils peuvent, il n'y avait pas cette nécessité d'avoir des vêtements sur mesure, il n'est donc pas étonnant de voir des personnages habillés avec des vêtements qui ne sont pas à leur taille, je vous rassure c'est fait exprès ! Un costume préalablement pensé pour un enfant d'un certain âge pouvait dès lors très bien se retrouver sur un enfant d'un autre âge sans que cela ne choque. Contrairement aux adultes, nous avons ajouté aux costumes des



enfants davantage de couleurs ainsi que des accessoires de protection (des casques, des jambières, épaulières, etc.) avec une touche enfantine, des gris, des petites figurines, des jouets très patinés incorporés aux costumes.

► Quel costume vous a demandé le plus de travail ?

C. A. Le trio de la brigade temporelle indéniablement, car il impliquait de grosses contraintes techniques dont de nombreuses cascades. En termes de design, le challenge était de se distinguer de ce qui avait déjà été fait dans d'autres films de science-fiction. Le réalisateur, François Descraques, et moi, étant de gros geeks, nous avons beaucoup de références issues notamment du jeu vidéo et de tous les univers SF. Les casques de la brigade temporelle étaient particulièrement difficiles à concevoir. Il nous a fallu imprimer en 3D et mouler chaque pièce constituant les armures. Par souci d'économie, il ne fallait qu'une seule taille d'armure pour tous les membres de la brigade temporelle, sachant que nous avons quand même affaire à des gabarits et des sexes différents. A contrario les combinaisons ont été

faites sur mesure. Que ce soit durant la préparation ou pendant le tournage, ces costumes ont demandé une attention de tous les instants et souvent des renforts pour les réparer sur place dans l'urgence, la nuit.



► Quel est votre costume préféré ?

C. A. Celui du personnage de Belette incarné par Assa Sylla. J'ai pris beaucoup de plaisir à travailler sur son costume car Belette est le nouveau personnage que j'attendais le plus. En lisant le scénario, j'avais très envie de la découvrir. J'ai dessiné son costume en premier, car il m'inspirait énormément. J'aimais son côté badass et coloré, l'aspect à la fois moderne et enfantin de son costume qui est un gilet pare-balle tricoté en câbles d'alimentation de toutes les couleurs avec des grigris en tous genres, des porte-clés rigolos, toujours beaucoup de ceintures car c'est ma marque de fabrique, et un jean tellement délavé qu'il a viré rose bordeaux. J'ai adoré travailler son côté tribal post-apocalyptique !

Propos recueillis par Ilan Ferry



ENTRETIEN AVEC VALÉRIE VALERO, CHEFFE DÉCORATRICE DE *TERMINATOR 2 : NO FATE*

Expérience immersive d'un genre nouveau, *Terminator 2 : No Fate* propose une immersion totale dans l'univers du célèbre film de James Cameron à travers un parcours interactif dans les décors emblématiques du long-métrage. Valérie Valero, nouvelle représentante du nouveau département Costumes, décors et accessoires, nous raconte la genèse de ce projet atypique à la lisière entre le cinéma et le théâtre.

► Pouvez-vous nous présenter le projet ?

VALÉRIE VALERO. C'est un projet très original, j'ai été séduite par l'enthousiasme et la créativité des trois jeunes fondateurs de Dreams Factory. L'expérience propose de plonger les spectateurs dans l'univers du film *Terminator 2* de James Cameron au milieu d'une vingtaine de comédiens et cascadeurs rejouant en direct les grandes scènes du film. C'est une des premières expériences de « cinéma immersif » en France. Les spectateurs passent d'un espace à l'autre et interagissent avec les personnages.

► Combien de temps le travail de recherche pour les décors a-t-il duré ? Quelle superficie de décors avez-vous construit ?

V.V. Je suis arrivée sur le projet avec Adrien Souchet, premier assistant, début février, et nous avons livré les décors mi-juin. C'était très court ! Quand

nous sommes arrivés rien n'était fait pour transformer plus de 800 mètres carrés de bureaux, (le bâtiment était un ancien hôtel des impôts) en onze décors aussi variés qu'un bar américain, un coin de désert, un hôpital psychiatrique et les bureaux de Cyberdyne... Il a fallu imaginer, casser les murs et reconstruire ! C'était un challenge pour tenir les délais et le budget.

► Quels types d'éléments avez-vous utilisé ?

V.V. Il a été nécessaire de construire avec de « vrais » matériaux... Du métal, des briques, du bois... Compte tenu de la proximité du public avec les décors et de la durée d'exploitation (un an, à raison de cinq représentations par semaine), il fallait construire en dur et oublier les feuilles à décor en CP de cinq millimètres, les fausses briques qu'on utilise habituellement.

► Quid du recyclage ? Avez-vous réutilisé beaucoup d'éléments de décors, d'accessoires différents ?

V.V. Oui ! Par conviction j'ai voulu utiliser au maximum de matériaux et de meubles ayant eu une première vie. Nous sommes allés nous fournir à la Réserve des Arts, pour le bois, le Dibond, les tissus, et à la Ressourcerie du Cinéma pour les portes, le métal, les battants, la peinture, la moquette et divers éléments du mobilier. Nous avons aussi beaucoup acheté à Neptune, l'association solidaire de deuxième main implantée à Montreuil où ma super équipe de constructeurs (Plan B) ont implanté leur atelier. Nous avons loué la machine à peinture Enviro+ à la Ressourcerie du cinéma pour faire des économies d'eau conséquentes. Avec Sabine Barthelemy, cheffe peintre sur le projet, je suis une des co-fondatrices d'EcoDecoCiné (Partenaire d'Ecoprod) qui initie les bonnes pratiques pour faire des décors de manière plus responsable. Sabine a plein d'idées, comme réutiliser des matériaux telles les plaques de plafond pour créer des pierres... Elle invente et trouve beaucoup de solutions à la fois esthétiques et justes.

► Quel décor a-t-il été le plus compliqué à concevoir ? Pourquoi ?

V.V. La porte du temps et la forge. Dans le film, la porte du temps est verticale : le T 800 est aspiré dans les airs. Avec 2,30 m sous plafond, il nous était difficile de reproduire le même effet ! Avec Grégoire Nedelcovici, directeur artistique, nous





avons imaginé une porte du temps sous la forme d'un écran, sur lequel est projeté un film que le public traverse. Il était symboliquement important de passer physiquement « de l'autre côté de l'écran » pour se retrouver dans un couloir du temps horizontal, puis dans une rue de Los Angeles en 1995. Pour ce qui est de la construction pure, je dirais que le décor qui nous a demandé le plus de fil à retordre est la forge dans laquelle se déroule la dernière partie. Ce décor emblématique et ultime doit être caché aux yeux des spectateurs et ne s'ouvrir qu'à la fin du parcours. En passant devant un marchand de volailles, j'ai eu l'idée de construire une façade basculante, qui se transforme en plateau scénique. Petit détail : cet élément de décor construit sur mesure en métal par Thomas Stuck pèse la bagatelle de 800 kg !

► Combien de temps le montage des décors a-t-il duré ?

V.V. Le montage des décors a duré trois mois. Nous avons continué de dessiner les décors pendant qu'ils se construisaient pour tenir les délais.

► L'asile et le bar de motards sont deux décors très atypiques, pouvez-vous nous en parler ?

V.V. Nous avons voulu vraiment refaire à l'identique le bar des motards, en poussant loin le souci du détail : le bois, les briques, le bar où les spectateurs peuvent se restaurer, le billard. Cyril, le régisseur d'extérieur, est allé chercher le même Juke box que dans le film... au fin fond de la Savoie ! Mais, pour la plupart des décors, ma démarche a été de réinterpréter les décors au service des actions, du jeu des comédiens et des cascades qui sont réalisées tout près des spectateurs. Nous avons rendu certain mur sonore, en y intégrant du métal pour que les bagarres du T1000 et du T800 semblent plus impressionnantes.

► Avez-vous été en contact avec la production du film ?

V.V. Oui, nous avons eu la visite et des échanges avec des personnes travaillant à Studio Canal, dé-

tenteurs des droits. J'aurais beaucoup aimé rencontrer Joseph C. Nemec III, le chef décorateur de *Terminator 2*. Ses décors restent toujours justes et pas du tout dépassés, pour un film réalisé au début des années 1990.

► Quelle est la proportion d'éléments de décors construits et d'éléments récupérés ?

V.V. Difficile à dire précisément. Nous avons beaucoup récupéré... Mais cela demande beaucoup de travail. Par exemple, la caravane du désert, ou la porte de Cyberdyne, ont été recyclées, nous avons dû les découper, les adapter... La caravane a été découpée pour passer par les portes puis reconstruite à l'intérieur...

► Combien étiez-vous dans l'équipe décors ?

V.V. L'équipe est passée de cinq à une vingtaine de techniciens, constructeurs et peintres, accessoiristes, vidéaste, qui ont été formidables à la fois humainement et professionnellement.

► Qu'est ce qui rend ce projet si atypique ?

V.V. Le mélange cinéma et spectacle vivant est en soi très original. Ce qui m'a vraiment intéressée c'est de concevoir un parcours cohérent et modulaire, en créant une unité entre des espaces différents. Créer des perspectives dans un espace réduit, jouer avec l'ombre et la lumière...

► De quel film aimeriez-vous un jour reproduire les décors ?

V.V. *Blade Runner* de Ridley Scott, *Across the Universe* de Julie Taymor ou encore pourquoi pas *Les Demoiselles de Rochefort* de Jacques Demy !

Expérience immersive *Terminator 2 : No Fate*

De 19 h jusqu'à 23 h 30, du jeudi au samedi, et à partir de 14 h le dimanche.

Tour Orion, 5 rue Kléber - 93100 Montreuil.

<https://nofatecinemaimmersif.com/>

Propos recueillis par Ilan Ferry



© Photos : DR

(RE)CRÉER LES AMANDIERS

ENTRETIEN AVEC EMMANUELLE DUPLAY, CHEFFE DÉCORATRICE DES AMANDIERS DE VALERIA BRUNI TEDESCHI

Personnage à part entière, le théâtre des Amandiers tient une place centrale dans la dramaturgie du film. La cheffe décoratrice, Emmanuelle Duplay, nous en dit plus.

► Comment êtes-vous arrivée sur *Les Amandiers* ?

EMMANUELLE DUPLAY. Je travaille avec Valeria Bruni Tedeschi depuis son premier film, *Il est plus facile pour un chameau...*, réalisé en 2003. Entre Valeria et moi c'est une collaboration au long cours.

► Qu'est-ce que cette longue relation de travail a apporté au film ?

E.D. Je suis émerveillée à chaque fois que je lis un scénario écrit par Valeria. Elle travaille beaucoup sur son histoire personnelle. Au fil de nos collaborations, j'ai appris à davantage connaître Valeria, ce qui me permet de mieux appréhender chaque nouveau film que je fais avec elle.

► En termes de décors, quelles problématiques avez-vous identifiées à la lecture du scénario ?

E.D. Dans un souci de réalisme, Valeria voulait absolument tourner dans l'école de théâtre qui donne



© Photo : DR

son titre au film. Or, lorsque nous avons entamé le tournage après de multiples reports, l'école en question était en travaux, il nous a donc fallu trouver un nouveau lieu de tournage qui ressemblerait symboliquement aux Amandiers. Nous avons donc cherché un théâtre qui se trouverait dans une ville moderne d'Ile-de-France comme c'est le cas des Amandiers. La MAC (Maison des Arts et Culture) de Créteil s'est rapidement imposée à nous tant elle présente de similitudes avec le théâtre des Amandiers. Outre le théâtre, nous devions également trouver une salle pour filmer les répétitions des personnages car la MAC n'était pas suffisamment grande. Notre choix s'est arrêté sur une salle à Breigny-sur-Orge.



© Photos : 2022 - Ad Vitam Production - Agat Films et Cie - Bibi Film TV - Arte France Cinéma;



► Combien de temps les repérages ont-ils duré ?

E.D. Les repérages sont toujours assez longs avec Valeria. Même si nous avons rapidement opté pour la MAC, Valeria voulait vraiment qu'on regarde un peu partout. Sur ce film, les repérages ont duré environ trois mois. Le tournage a, lui, duré cinq semaines environ.

► Avez-vous dû construire des décors à la MAC de Créteil ?

E.D. Nous avons surtout refait la façade pour qu'elle corresponde davantage à l'esprit des Amandiers. J'ai surtout travaillé les scènes de théâtre qui ont nécessité que je construise les décors des pièces que les élèves jouent.

► Quelle était la proportion de décors construits et de décors trouvés ?

E.D. Il n'y a pas eu beaucoup de constructions sur ce film car Valeria voulait éviter au maximum de tourner en studio, ce qui, effectivement, ne s'imposait pas pour un film comme celui-ci. Nous avons beaucoup tourné dans des décors naturels que nous avons réaménagés. Une grande partie du film se déroulant au théâtre des Amandiers, nous nous sommes installés dans ce décor comme une troupe s'installerait dans un théâtre !

► Était-il question d'ancrer le film dans son époque, les années 80, par l'entremise des décors ?

E.D. Tout à fait. J'avais déjà travaillé sur un film qui se déroule entre 1985 et 1986, il s'agissait de *120 battements par minute* de Robin Campillo. Il s'agit

d'une période à la fois proche et loin de nous. C'est pour ça que j'ai voulu marquer l'époque par petites touches seulement, comme les cabines téléphoniques par exemple. Valeria disait justement qu'on ne parle pas de la même manière dans une cabine téléphonique qu'avec son téléphone portable. C'était un travail en finesse.

► Combien de personnes constituaient-elles votre équipe ?

E.D. Nous étions une équipe réduite, notamment composée de deux peintres et deux constructeurs. J'ai l'habitude de travailler avec eux, j'aime avoir la possibilité de poursuivre des collaborations de films en films avec les mêmes personnes. Cette connaissance que nous avons les uns des autres facilite énormément le travail.

► Sur ce film, avec quel(s) autre(s) chefs de poste(s) avez-vous le plus travaillé ?

E.D. J'ai essentiellement collaboré avec le directeur de la photographie, Julien Poupard. Julien a beaucoup travaillé sur la texture de l'image pour donner une impression de film tourné en pellicule, le but étant que nous oublions totalement le numérique. J'ai aussi beaucoup travaillé avec la costumière Caroline de Vivaise qui a très bien connu Patrice Chéreau (interprété dans le film par Louis Garrel/NDR). Elle me donnait beaucoup de détails sur sa vie, ce qui m'a été très utile par exemple quand nous avons dû recréer l'appartement de Patrice Chéreau.

Propos recueillis par Ilan Ferry

ENTRETIEN AVEC SANDY NOTARIANNI, MONTEUR SON DES *AMANDIERS* DE VALERIA BRUNI-TEDESCHI

Remarqué au dernier Festival de Cannes, *Les Amandiers* de Valeria Bruni-Tedeschi (en salles le 16 novembre 2022) peut compter sur le savoir-faire de nombreux talents, aussi bien devant la caméra qu'en coulisses. Parmi eux citons Sandy Notarianni, monteur son et collaborateur de longue date de Valeria Bruni-Tedeschi, qui revient pour nous sur cette belle expérience.

► Comment êtes-vous arrivé sur *Les Amandiers* ?

SANDY NOTARIANNI. Il s'agit de ma cinquième collaboration avec Valeria Bruni-Tedeschi avec qui j'ai commencé à travailler en 2013 sur son troisième long-métrage, *Un Château en Italie*. La production m'a donc fait parvenir le scénario suffisamment en amont pour que je puisse identifier et anticiper avec l'ingénieur du son les éventuelles problématiques qui se poseraient en termes de montage son et l'appui qu'il pourrait recevoir de la part de la postproduction.

► Quelles ont été les plus grosses difficultés que vous avez identifiées ?

S.N. La plus grosse difficulté résidait dans le fait que beaucoup de scènes où évoluaient de nombreux comédiens nécessitaient deux caméras différentes. Il fallait s'assurer que la production avait prévu suffisamment de micros pour les équiper. C'est pourquoi nous avons fait une première réunion avec la directrice de postproduction, Déborah Aumard Unger, la monteuse, Anne Weil, le mixeur, Emmanuel Croset et l'ingénieur du son François Waledisch. Les discussions avec Valeria sont survenues bien après. Elle m'a fait venir en milieu de montage pour que nous discussions notamment de l'identité sonore qu'elle voulait donner au décor du théâtre des Amandiers. Elle m'avait expliqué qu'elle voulait que l'endroit paraisse silencieux car cela correspondait au souvenir qu'elle en avait gardé. Je me suis donc servi de ses indications comme base de travail avec la monteuse. Anne Weil a été ma principale collaboratrice durant toute la postproduction. Elle collabore avec Valeria depuis ses premiers films et la qualité de leur relation est très précieuse pour nous. J'ai attendu que le montage image soit

assez abouti avant de commencer à faire le montage des paroles. En attendant, j'ai travaillé sur les ambiances sonores. Les cadrages étant très serrés sur ce film, j'ai ressenti le besoin de travailler la profondeur des sons, des ambiances, que ce soit à l'extérieur ou à l'intérieur du théâtre qui sert de décor principal. C'est pourquoi nous avons ajouté des éléments ici et là de manière très subtile afin de ne pas parasiter le travail des comédiens. Cela fait partie des choses que nous n'avions pas anticipées mais qui se sont rapidement imposées à nous. Nous avons aussi remarqué que cette proximité avec les comédiens donnait un côté un peu trop « claustro », c'est pourquoi nous avons retravaillé cela au montage paroles en rééquilibrant les perches de manière à donner plus d'air, d'espace au son. Valeria voulait aussi qu'on entende des sons

spécifiques aux années 80 comme des mobyettes, etc., ce qui ne l'empêchait pas d'être ouverte aux propositions. Ce qui lui importe avant tout c'est le jeu des acteurs, l'émotion captée en direct. A contrario, pour toutes les scènes se déroulant à New York, elle voulait un son plus brut qui renvoyait à tout un pan du cinéma américain. Nous avions une base qui était le son direct que nous avons pu « colorer », retravailler, en fonction des envies de Valeria.

► C'est donc votre cinquième collaboration avec Valeria Bruni-Tedeschi, comment définiriez-vous votre méthode de travail ensemble ?

S.N. Sur chacune des réalisations de Valeria j'assume à la fois le montage son et le montage paroles, ce qui est assez inhabituel puisque généralement pour des raisons de temps et d'argent, les productions ont l'habitude de séparer les deux. Le cinéma de Valeria étant très proche du direct, des acteurs, le fait d'occuper les deux postes est très appréciable pour elle comme pour moi, il y a déjà une base existante sur laquelle je vais travailler pour essayer d'optimiser certaines choses comme des respirations, des paroles, pour justement renforcer ce naturalisme et trouver ce qu'elle cherche exactement. Cela peut passer également par de la post-synchronisation ou la recherche de « doubles »... Ensuite pour le montage son des ambiances et des effets on va comme tirer les ficelles du direct pour redéfinir, préciser, créer, accentuer ou atténuer des éléments sonores des différentes séquences.

► L'ancrage du film dans les années 80 était-il un handicap ?

S.N. Pas vraiment dans la mesure où la majorité du film se déroule au théâtre des Amandiers, un lieu assez excentré. Il n'y avait donc pas la nécessité de signifier à outrance cet ancrage temporel par l'entremise du son. Bien entendu, il a fallu chercher



des sons d'éléments qui n'existent plus ou peu (mobyettes, cabines téléphoniques, etc.) mais cela est resté assez marginal. Il n'y avait pas tant de marqueurs des années 80, nous avons davantage travaillé sur la profondeur des sons plus que sur leur authenticité dans l'époque.

► Dans quelle mesure arrive-t-on à mettre en valeur le travail des comédiens par l'entremise du montage son ?

S.N. Cela passe tout d'abord par le montage paroles qui va essayer de sublimer les voix en retravaillant par exemple les rapports de perche et de micros HF. Notre travail en postproduction consistait également à affiner et rendre plus cohérent le travail fait en amont par la monteuse et Valeria sur les paroles. Il nous a fallu être attentifs aux respirations, aux silences, laisser vivre ces derniers sans les habiller, nous avons également nettoyé certains sons. C'est surtout au mixage que la couleur du son a été travaillée.

► Comment travaille-t-on les silences ?

S.N. Les silences sont proposés au montage. Il existe différents silences dans le film. Pour la séquence de drague entre Patrice Chéreau et un élève, nous avons ajouté des sons pour habiller le silence ainsi que d'autres sons en profondeur pour rajouter de l'ambiance. Il s'agit d'une séquence silencieuse mais pas « calme ». Il y a différentes façons de travailler le silence, on s'appuie souvent sur le direct et on ajoute des éléments comme des fonds d'air.

► Ce souci d'équilibre, c'était une volonté de Valeria Bruni-Tedeschi ?

S.N. Valeria était dès le début dans un souci d'épuration. Sachant qu'un son direct peut déjà être chargé en soi, il ne fallait pas en rajouter. Cela a notamment été le cas dans les scènes se déroulant à New York, Valeria ne voulait pas retravailler le son et plutôt se focaliser sur la justesse du jeu de ses jeunes acteurs.

► Combien de temps le montage son a-t-il duré ?

S.N. Je disposais de onze semaines pour le montage son et paroles auquel on peut ajouter quatre semaines de renfort effectués par mon assistant Clément Claude. J'ai également continué à mon-

ter pendant le mixage. Je me suis surtout focalisé sur le son direct qui est vraiment la base du film, il était important d'y avoir le moins de postsynchro possible afin de vraiment sentir l'émotion des scènes. En tout je dirais que j'ai consacré cinq semaines au montage son et six semaines au montage paroles avec l'aide de mon assistant.

► Une scène a-t-elle été plus difficile à monter qu'une autre ?

S.N. Les scènes de groupe étaient plus difficiles que les autres à monter, mais si je devais en retenir une seule parmi celles-ci je dirais la scène où les personnages découvrent leurs résultats d'examen. La monteuse Anne Weil a recherché beaucoup de sons pour cette séquence. Il y avait déjà beaucoup de matière dans les sons direct, mon assistant m'a beaucoup aidé en cherchant dans les différentes prises les sons que l'on pouvait utiliser, nous évitant ainsi de faire de la postsynchronisation.

► La scène où deux personnages roulent à tombeau ouvert dans une voiture en écoutant du Daniel Balavoine a dû être particulièrement délicate à monter...

S.N. C'est une scène en son direct uniquement sans aucune postsynchronisation. La chanson était diffusée en direct mais je l'ai légèrement resynchronisée et retraitée de manière à accentuer l'effet autoradio. Les ajouts ont été très minimes (rouling voiture, rumeur de la ville...) car l'émotion était déjà là par l'entremise du direct.

► Si vous deviez définir *Les Amandiers* en quelques mots...

S.N. La première découverte d'un film est toujours une étape cruciale dans notre métier. C'est par cette première projection que l'on est amené à ressentir des émotions, des sensations, qu'il ne faudra absolument pas altérer avec le montage son ou encore mieux, essayer de les sublimer. J'ai été très touché et ému par la première projection du film pour l'équipe. Ce film est avant tout un film sur la jeunesse, son insouciance, ses drames, ses désirs, ses rêves, et cela fait tellement du bien et il est tellement réjouissant d'être ému par de jeunes comédiens encore peu connus qui ont un talent fou.

Propos recueillis par Ilan Ferry



© Photos : 2022 - Ad Vitam Production - Agat Films et Cie - Bibi Film TV - Arte France Cinéma;

LA CST MAÎTRISE LA CALIBRATION

La CST est la commission supérieure technique de l'image et du son. Éric Chérioux, directeur technique, et Jean-Michel Martin, responsable technique du secteur de la diffusion, nous ont guidé à la découverte des normes et pratiques de la calibration en cinéma numérique.

► Que mesure-t-on pour la calibration des projecteurs de cinéma numérique ? Quelles sont les normes ?

La calibration des projecteurs de cinéma numérique est régie par la norme Afnor NF S27-100 qui renvoie au texte américain RP 431-2:2011 – SMPTE Recommended Practice et qui précise la quantité de lumière au centre de l'écran, avec une valeur minimale de 38 cd/m², une valeur maximale de 58 cd/m² et une valeur nominale de 48 cd/m². Elle impose également une uniformité d'éclairement (de 38 à 58 cd/m²) qui est moins grande qu'on pourrait le penser, même si les projecteurs lasers évoluent moins que les projecteurs à lampes Xénon. La norme indique également les coordonnées colorimétriques dans l'espace CIE 1931 x,y du point blanc (x=0,314 ; y=0,351) et des primaires auxquelles doit être adapté le projecteur suivant l'espace colorimétrique DCI-P3 également appelé DC28 pour le cinéma numérique. Un projecteur numérique, qu'il soit laser ou à lampe Xénon est capable de dépasser cet espace, mais n'atteint pas encore l'espace Rec.2020.

▼ Photomètre chromamètre Konica Minolta CS 200 PR, spectromètre photo research PR 670 et Qalif Ultimatte de la CST. © CST Photomètre chromamètre Konica Minolta CS 200 PR, spectromètre photo research PR 670 et Qalif Ultimatte de la CST.



© Photo : CST.

► Y a-t-il une utilisation de Lut (Lookup Table) ou d'une autre matrice pour régler les projecteurs après les mesures ?

Il n'y a pas d'application de Lut pour la calibration dans le projecteur en cinéma numérique. Certains projecteurs intègrent, comme Christie, une Lut 9*9*9, mais elle est propriétaire. Pour la calibration, nous projetons les primaires rouge, vert, bleu des mires internes du projecteur et les mesurons. Nous renseignons les valeurs dans le fichier MGCD du projecteur qui les adapte alors pour coller aux valeurs de la norme également renseignées. Nous effectuons ensuite une vérification avec une projection d'une mire en DCP pour s'assurer que les primaires mesurées respectent les tolérances. Le blanc du DCI-P3 a été défini originellement pour une optimisation de la luminosité des lampes Xénon. D'autres points blancs sont autorisés en production, souvent le D65. Cela facilite en production le passage de la norme broadcast Rec.709 au DCI-P3 en évitant d'utiliser une matrice d'adaptation de type Bradford. La RP 431-2:2011 précise (en x',y') en plus des trois primaires et du point blanc utilisés en calibration, deux magentas, deux jaunes, deux rouges, deux bleus, deux verts et deux blancs supplémentaires dont le D65.

► Quelle peut être l'utilité de ces autres coordonnées en calibration ?

On peut mesurer le degré de précision de la calibration en projetant et en mesurant des aplats de ces couleurs puis on s'assure de la fidélité des primaires et des secondaires : tous les rouges, verts, bleus, cyans, magentas et jaunes. En pratique, ces mesures ne sont pas effectuées, mais nous avons déjà fait des expérimentations avec Jean-Michel suivant tout le panel pour vérifier la stabilité dans le temps des projecteurs.

► Quel matériel utilisez-vous ?

Nous utilisons à la CST trois appareils, le photomètre chroma mètre Konica Minolta CS 200 PR, le spectromètre Photo Research PR 670 et le Qalif Ultimatte, qui est capable de prendre en charge les commandes de certains projecteurs et serveurs de cinéma numérique, et d'effectuer ainsi directement les corrections. Cela ne fonctionne pas sur les modèles Sony, mais très bien avec les projecteurs Christie. En plus de la colorimétrie, le Qalif gère l'uniformité et génère un rapport qui peut être envoyé par ftp en PDF.

► Quelle est la récurrence des calibrations ?

Il faut au minimum recalibrer les projecteurs à chaque changement de lampe. Certaines salles de laboratoires ou d'étalonnage sont calibrées toutes les semaines ou les deux semaines, les salles d'exploitation deux fois par an. Lorsque la puissance de la lampe baisse, la colorimétrie varie. La puissance baisse fortement lorsqu'elle est neuve avant une période relativement stable. Les projecteurs xénon nécessitent moins de calibration que les modèles laser.

► Avez-vous des réflexions sur l'évolution des formats, notamment vers le HDR et les espaces colorimétriques étendus ?

Ce sont des sujets qui intéressent actuellement fortement les mondes de la hightech et les États-Unis. Mais le HDR pose certains problèmes dans les salles de cinéma, parce qu'il faut par nature un contraste important. En projection, les niveaux de luminosité étant limités, une teinte trop claire des fauteuils ou des bornes de sortie lumineuse trop proches de l'écran empêchent d'accéder à des niveaux de noirs suffisants. Il faut des

projecteurs à objectifs haut contrastes spéciaux et des projecteurs haute puissance. Dans les salles de cinéma, l'encrassement des chemins de lumière rend déjà difficile le maintien d'une luminosité de 48 cd/m² mais c'est encore plus complexe pour délivrer les 105 cd/m² du Dolby Vision. Concernant les espaces colorimétriques, le Rec.2020 est accessible uniquement avec la technologie laser, qui est sujette à d'autres problèmes, notamment de métamérisme, donc l'espace colorimétrique actuel pour le cinéma reste le DCI-P3. Concernant le HDR, le DCI a sorti un addendum (en version « draft ») accessible sur son site, visant à la définition d'une solution non propriétaire (à l'opposé de la solution Dolby ou Imax) avec des tableaux de coordonnées de primaires colorimétriques accessibles aux projecteurs lasers et un blanc D65. Il semble que l'objectif que cible ce format du futur serait plus dédié aux dalles Led cinéma qu'aux projecteurs à la luminosité annoncée de 300 cd/m² qui correspond à cette technologie.

*Propos recueillis par Loïc Gagnant.
Interview publiée pour la première fois
dans Mediakwest #47*

	INPUT CODE VALUES			OUTPUT CHROMATICITY COORDINATES		OUTPUT LUMINANCE
Patch	X'	Y'	Z'	x	y	Y, cd/m ²
Red-1	2901	2171	100	0.6799	0.3200	10.06
Green-1	2417	3493	1222	0.2649	0.6901	34.64
Blue-1	2014	1416	3816	0.1500	0.0600	3.31
Cyan-1	2911	3618	3890	0.2047	0.3603	37.95
Magenta-1	3289	2421	3814	0.3424	0.1544	13.35
Yellow-1	3494	3853	1221	0.4247	0.5477	44.70
Red-2	2738	2171	1233	0.5979	0.3270	10.06
Green-2	2767	3493	2325	0.2883	0.5284	34.64
Blue-2	1800	1416	3203	0.1664	0.0892	3.31
Cyan-2	3085	3590	3756	0.2409	0.3573	37.19
Magenta-2	3062	2421	3497	0.3384	0.1837	13.35
Yellow-2	3461	3777	2065	0.3974	0.4988	42.44
White-1	3883	3960	4092	0.3127	0.3290	48.00
White-2	3794	3960	3890	0.3140	0.3510	48.00
White-3	3893	3960	3838	0.3323	0.3474	48.00

▲ Coordonnées de Patches de couleurs indiqués dans la RP 431-2-2011 pour la vérification de la calibration des projecteurs de cinéma numériques – Extrait de RP 431-2-2011 – SMPTE Recommended Practice – D-Cinema Quality.

AVATAR 2 EN 3D, 4K ET/OU HAUTE FRÉQUENCE D'IMAGES PAR SECONDE (HFR) : QUELLE VERSION DU FILM POUR MA SALLE DE CINÉMA ?

La question est sur toutes les lèvres : est-ce que le nouveau film de James Cameron, treize ans après la révolution d'*Avatar* en 2009 et l'arrivée des projecteurs numériques dans nos cabines, va à nouveau tout changer ? Va-t-on assister à un bouleversement technologique ? Notre industrie va-t-elle se réveiller différente aux lendemains de la sortie d'*Avatar*, la voie de l'eau, le 14 décembre prochain ?

Soyons raisonnables, les quelques informations qui commencent à filtrer à l'heure où nous mettons sous presse, nous laissent à penser que non, il n'y aura pas de grande révolution. Mais la prudence nous permet de rappeler qu'à l'automne 2009 certains exploitants, et pas des moins avisés, préféraient changer la moquette que de mettre un seul centime dans la projection numérique. Ils sont ainsi passés à côté des recettes de la version 3D du premier *Avatar* et passés à côté du sens de l'histoire.

L'ambition du nouvel opus de James Cameron consisterait à repousser les limites de la projection numérique en proposant une version qui serait à la fois 4K, 3D et HFR en 48 images par seconde ! Certes les limites peuvent toujours être repoussées, mais quelles salles d'exploitation seront-elles en mesure de projeter *Avatar*, la voie de l'eau dans ces conditions ? Pas beaucoup, voire très peu. Les équipes de

Disney France préparent cette sortie depuis presque un an. « C'est un travail indispensable, déclare Fabien Buron, directeur technique de l'antenne française de la major. Et c'est ainsi dans le monde entier. Nous avons conscience de l'engouement que suscite le film et nous ne voulons décevoir personne. Depuis quelques années, la 3D s'était étiolée et il fallait faire un état des lieux précis du

parc d'exploitation ». Cet état des lieux s'est fait en plusieurs étapes : d'abord avec une mire envoyée à l'hiver dernier, permettant de tester le matériel de cabine sur plusieurs configurations. Puis, plus récemment, un formulaire a été envoyé aux salles pour connaître en détail les installations de chacun. Enfin la copie du premier *Avatar* en salle le 21 septembre va servir de test grandeur nature. « Ressortir le film de 2009, poursuit Fabien Buron, ne va pas seulement relancer le désir des spectateurs mais permettre de faire une répétition générale ». Le film a été remastérisé et il est proposé aux exploitants en plusieurs

versions, 2D ou 3D, 2K ou 4K, 24 ips ou HFR 48 ips. Pour la 3D, il est même possible d'optimiser la version d'étalonnage à la mesure de lumière qu'on obtient derrière les lunettes, 3,5 Footlambert, 6 fL ou 14 fL (soit en candelas par mètre carré, 12 cd/m², 20 cd/m² ou 48 cd/m²). Alors comment choisir au mieux la version du film correspondant à sa salle ?





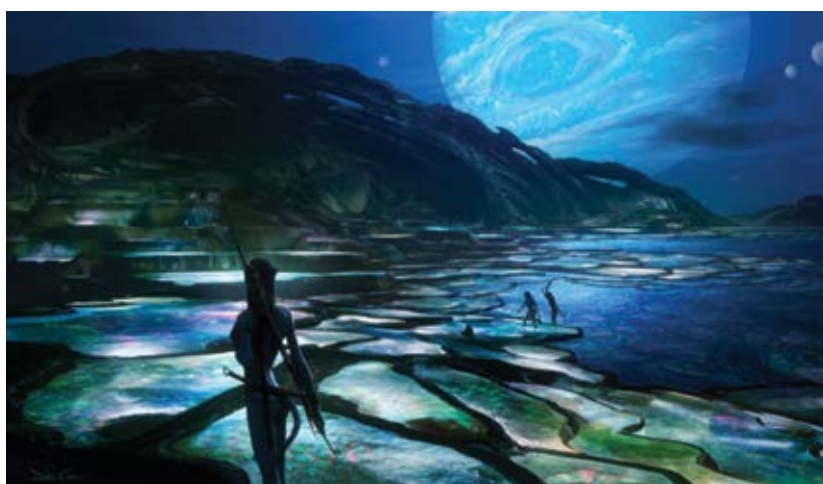
Rappelons rapidement que pour faire de la 3D il faut au minimum 24 images par seconde et par œil – pour rendre la stéréoscopie au cinéma, il faut une suite d’images pour l’œil droit et une pour l’œil gauche vues alternativement afin que notre cerveau en recompose une seule en trois dimensions. Donc si l’on veut faire de la 3D HFR, il faut que l’équipement de cabine puisse faire, au minimum, du 96 ips. C’est ainsi qu’avait été projeté le film de Peter Jackson, *Le Hobbit* en 2012. Autant dire que cela date. Et pour préparer la sortie d’*Avatar*, la voie de l’eau, il ne faut pas seulement dépoussiérer son kit 3D, mais il faut aussi tester le HFR. Et à ce stade, on ne parle que du film en résolution 2K. Prenons l’exemple d’une salle dont l’équipement n’aura pas été renouvelé depuis le premier investissement, dans le cas par exemple d’un projecteur série 2 avec un serveur de type Doremi DCP2000, eh bien elle ne pourra pas jouer le film en HFR. Ainsi le distributeur Disney se prépare à livrer le film en plusieurs versions. Commençons à faire le compte : VOstf ou VF, 2D ou 3D, HFR ou non, on compte déjà au minimum 8 versions de DCP. Les salles avec des serveurs de génération IMB (Integrated Media Block) pourront, elles, faire de la 3D HFR mais si on ajoute le 4K, ça se complique. Car même avec un projecteur série 4 et les derniers IMS (Integrated Media System), on ne peut pas jouer du 4K en 3D et HFR. Le serveur de projection le plus performant et présent sur le marché donne comme plus haute cadence : 48 ips pour un contenu 4K 3D. C’est-à-dire que seules les cabines équipées de deux projecteurs peuvent répondre à la triple exigence. À continuer le calcul du nombre de versions du DCP, on commence à avoir le vertige. S’il faut livrer tous les exploitants depuis ceux équipés pour de la 2D 2K 24ips VF jusqu’à ceux qui feront 3D 4K 24ips VF ou 2D 4K 48ips VOstf, on explose le record du nombre de DCP pour un film ! Si on ajoute à cela les versions pour les systèmes propriétaires : Dolby, Imax, Atmos, DTS-X, 4DX etc., on souhaite une bonne dose d’aspirine aux équipes de Disney.



« Le challenge est immense, confirme Fabien Buron. La livraison va être compliquée. Il faut traiter toutes les datas qu’on a eues en retour des formulaires. Mais pour résumer il y aura un package qui passera partout et, pour ceux qui le veulent et qui le peuvent, des versions ajustées à la salle ». La rumeur raconte même que James Cameron souhaite que soit adapté le ratio du film à celui de l’écran de chaque cinéma. Il y aura donc aussi une version Flat et une version Scope, demande-t-on à Fabien Buron ? « L’avantage est que tout peut être envisagé, répond-il, en évitant la question, Il faut que chaque exploitant remonte ses informations et que tous les acteurs de la filière travaillent ensemble afin que le film soit présenté dans la plus belle version pour chaque salle. L’objectif de Cameron est de proposer le mieux à chacun selon ses capacités ».

La logique est de placer l’œuvre avant toute chose. La technique devient secondaire, dans le sens où elle ne doit empêcher personne de découvrir le film. « Avec la 3D, une gamme dynamique élevée, une fréquence d’images élevée, une plus haute résolution, nous repoussons les limites encore plus loin, déclarait-il lorsque furent présentées, en avril lors du Cinemacon de Las Vegas, les premières images d’*Avatar 2*... mais, conclut-il, il n’y a pas que la technique ». Bon film !

Mathieu Guetta



© Photos : 20th Century Studio

AU SERVICE DES EXPLOITANTS

ENTRETIEN AVEC ÉTIENNE ROUX, DIRECTEUR GÉNÉRAL DE CINÉ DIGITAL

Spécialisé dans l'installation et la maintenance de solutions de projection, de sonorisation, d'affichage dynamique et de billetterie, Ciné Digital (ex CDS) a connu une évolution exemplaire parvenant à fédérer ses différentes filiales sous une seule et même marque. Son directeur général, Étienne Roux, nous en dit plus.

► Pourriez-vous nous présenter Ciné Digital ?

ÉTIENNE ROUX. Depuis le dernier Festival de Cannes, le groupe a été rebaptisé Ciné Digital. Ciné Digital est un réseau et désormais groupe d'installateurs d'équipements cinématographiques. Cela signifie que tous les membres de Ciné Digital sont désormais des filiales à 100 % du groupe. Le groupe est ainsi constitué de Ciné Service, la maison historique, dont le siège est situé dans la région nantaise, Tacc (ex Tacc Kinoton France, importateur exclusif des projecteurs Kinoton) qui a rejoint le groupe en 2005, Cinématériel à Lyon ainsi que Cinéma Telec Service à Marseille. Cinéma Telec Service est la plus vieille entité du groupe puisqu'elle a été fondée en 1954. Avant de rejoindre le groupe, Cinématériel et Cinéma Telec Service étaient deux entreprises indépendantes. Quand ses repreneurs ont décidé de partir, ils se sont naturellement tournés vers nous pour reprendre leurs entreprises en 2015 et 2018. Le groupe a ainsi connu une croissance externe importante avec ces acquisitions. Lorsque je dis que nous sommes un groupe d'installateurs de cabines de projection cela implique l'image, le son – avec la mise en place d'enceintes – mais également toute une partie scénique puisque nous installons également des toiles et cadres d'écrans. Nous avons développé des activités d'édition de logiciels métiers, de billetterie ainsi que de matériel de signalisation avec l'acquisition en 2018 de Ciné Sign qui est l'acteur majeur de la signalisation dans les salles de cinéma.

CINÉ DIGITAL

au service du cinéma



► Justement, que pouvez-vous nous dire sur ces solutions logicielles que vous développez ?

E.R. Ciné Digital c'est 80 collaborateurs répartis sur cinq bureaux à Nantes, Bordeaux, Marseille, Paris et Lyon et un peu plus de 45 techniciens. Parmi ces collaborateurs, nous comptons cinq développeurs qui conçoivent des logiciels « maison » dont Ciné Digital Manager qui sert à gérer les cabines de projection d'un point de vue matériels et contenus, permettant notamment d'envoyer la bonne KDM dans la bonne salle avec le bon film. En 2013, nous avons lancé Ciné Digital Display, un logiciel qui nous a fait « sortir de la cabine » puisque cette solution d'affichage dynamique permet de diffuser des informations dans les halls des cinémas. En 2017, nous nous sommes lancés dans la billetterie avec l'outil de gestion Ciné Office qui va petit à petit tout intégrer, c'est-à-dire nos solutions de gestion cabine et affichage dynamique. Nous sommes partis du constat qu'il existe une multitude d'outils permettant de gérer un cinéma et qu'il est dommage et chronophage de répéter à chaque fois des opérations similaires sur des interfaces différentes. Nous nous appuyons sur un socle de compétences historiques tout en restant tournés vers l'avenir avec des équipes jeunes et l'acquisition de nouvelles compétences qui sont arrivées avec le numérique. Autant la vente d'équipements cinématographiques ne concerne que le territoire français, autant la commercialisation de nos solutions logicielles couvre le monde entier en passant par des distributeurs internationaux. Nous nous sommes vite rendus compte que si nos logiciels convenaient aux exploitants français, ils seraient tout aussi adaptés aux exploitants étrangers.

► Tous ces nouveaux marchés et compétences n'ont-ils pas été trop difficiles à appréhender ?

E.R. Je nuancerai en fonction de nos différents produits. Avec l'arrivée du numérique, le DCI (Digital Cinema Initiative) a standardisé la projection numérique un peu partout dans le monde, ce qui est à la fois un avantage et un inconvénient. Dans le domaine de la gestion des cabines de projection, nous nous sommes rendus compte qu'il existait peu d'acteurs. Lors de la transition vers le numérique, les exploitants ont dû opter pour le TMS qui leur a été imposé par les tiers investisseurs qui finançaient la transition vers le numérique et les exploitants qui avaient besoin de se rééquiper. Aujourd'hui, les exploitants, qui ont acquis un vrai recul et une vraie connaissance, ont davantage le choix quant aux logiciels qui leur sont proposés. Ils sont plus critiques et demandeurs en termes de fonctionnalités. Nous sommes arrivés dans une période stimulante qui nécessite d'adapter nos produits en permanence. Avec le Covid, les demandes des exploitants et de leurs collaborateurs ont évolué. C'est une opportunité pour nous puisque nous sommes en mesure de répondre à ces nouvelles attentes. A nous désormais de proposer les bons produits et les bonnes solutions. La stratégie de Ciné Digital est de garder ce lien très étroit avec nos clients qui aujourd'hui se fait quotidiennement par deux intermédiaires : l'assistance téléphonique pour nos 3 400 salles sous contrats et les interfaces de nos logiciels.

► Comment cette évolution a-t-elle été perçue par vos clients ?

E.R. Nous travaillons exclusivement avec les salles de cinéma et voulions garder ce lien fort, notamment en cultivant notre connaissance du marché et en augmentant la palette de services à proposer. Cette diversité est une richesse. Nos clients ont réagi de manières variées : certains nous suivent, d'autres préfèrent attendre et se contentent pour le moment du panel de services dont ils bénéficient déjà et qui les satisfait. Globalement, le marché a réagi favorablement. Sur la billetterie des acteurs comme Ciné West, Emeraude Cinémas, Cineum, Ciné Planet et une multitude de salles indépendantes et associatives nous font confiance. Cela prouve que notre produit fonctionne et la crédibilité de notre groupe s'en trouve renforcée.

► Quand êtes-vous arrivé dans le groupe ?

E.R. Il y a dix ans exactement. Je connais bien le métier car j'ai commencé comme projectionniste à l'âge de seize ans. Je travaillais chez un fabricant

breton de lunettes 3D actives lorsque le premier opus d'*Avatar* est sorti en 2009, avant d'arriver chez Ciné Digital en 2012. J'ai commencé comme responsable commercial au sein de la filiale parisienne, j'ai ensuite évolué comme directeur commercial du groupe, puis directeur de l'agence parisienne avant de devenir directeur général délégué du groupe puis directeur général l'an dernier. En 2018, j'ai entamé un processus de rachat de l'entreprise. J'ai la chance d'être entouré par un comité de direction qui m'épaulé sur les aspects technique, opérationnel, financier et l'innovation. On peut dire que le groupe et moi avons grandi ensemble !

► Ciné Digital Service (CDS) devient donc Ciné Digital, pourquoi avoir changé de nom ?

E.R. Je voulais une marque commune entre les différentes structures. Cette croissance externe que nous connaissions via l'acquisition de différentes entreprises n'était pas très claire pour nos clients, fournisseurs et partenaires. Je voulais clarifier tout cela tout en gardant une certaine cohérence qui ne créerait pas davantage de confusion auprès de nos clients. Même si Ciné Digital Service devient Ciné Digital, la notion de service n'est pas occultée pour autant, loin de là, c'est même un de nos principaux axes de développement. Nous avons donc imaginé la signature : « Au service du cinéma ». Ciné Digital est un nom plus court, percutant. J'avais besoin de fédérer les équipes autour d'un nouveau nom et d'impulser une dynamique post-Covid qui ferait du bien à tout le monde. Ce changement de nom est arrivé avec une nouvelle organisation et de nouvelles façons de travailler, cet ensemble reflétant



les changements en profondeur au sein de l'entreprise. Davantage d'autonomie a été donnée aux filiales en région afin qu'elles puissent être plus réactives.

► **Cette nouvelle organisation n'a-t-elle pas été trop difficile à mettre en place ?**

E.R. J'ai la chance d'avoir une super équipe. Tout le monde a très vite adhéré à ce choix et m'a vraiment aidé. C'est une évolution permanente, il faut savoir être agile. Ce n'était pas gagné d'avance. Revenir et remotiver les équipes après une période Covid difficile n'a pas été simple.

► **Comment voyez-vous l'avenir pour Ciné Digital ?**

E.R. À court terme, j'aimerais que la vie économique reprenne comme avant, qu'on retrouve de la fluidité dans les approvisionnements. Aujourd'hui je passe plus de temps avec les fournisseurs qu'avec les clients, ce qui n'est pas normal. Nous avons beaucoup de mal à recruter malgré la pluralité des postes que nous proposons. J'aimerais qu'on retrouve plus de sérénité et continuer dans cette dynamique qui est la nôtre en apportant aux clients des solutions à leurs problématiques. Cela peut concerner le renouvellement d'un parc en numérique, les technologies à utiliser, etc. Les exploitants vont avoir de plus en plus besoin de solutions techniques pour répondre à des enjeux davantage axés sur le recrutement et l'acquisition de compétences techniques. Les cinémas ont besoin de personnel polyvalent. Nous devons pouvoir leur



proposer des solutions logicielles, mais également les aides humaines qui vont avec. L'international est également très important pour nous puisque des événements comme le CinemaCon ou Ciné Europe nous permettent de présenter nos produits et de décrocher de nouveaux marchés. La vente de logiciels à l'étranger permet d'enrichir nos produits à travers les nouvelles fonctionnalités que tel ou tel pays peut nous demander de développer. Cela a été le cas récemment avec Taiwan qui nous a demandé d'intégrer à l'un de nos produits, un petit appareil qui mesure la lumière et qui teste les canaux sonores chaque jour. Le TMS intègre donc désormais des mires et permet d'envoyer des bruits roses pour tester les enceintes. Nous gardons un œil également sur le segment de la billetterie, notamment à travers la solution logicielle que nous développons et que j'évoquais plus haut. Je suis très optimiste sur l'avenir de notre groupe et très enthousiaste à l'idée de continuer à travailler avec nos équipes à la fois compétentes, professionnelles et impliquées !

Propos recueillis par Ilan Ferry



© Photos : DR

PATRICK KERMARREC

15 SEPTEMBRE 1949 – 28 JUIN 2022

Rendre hommage à un bon camarade est toujours chose délicate. On pense bien le connaître, après avoir tant échangé. Mais Patrick avait une personnalité discrète et parfois secrète, et on n'en connaît que l'écume, tellement il savait cultiver ses jardins secrets.

Une personnalité discrète donc, parfois trop modeste au regard de sa carrière et de ses compétences. Je me rappelle dans les années 80, un soir de réunion CST, pendant « l'after », alors qu'il était directeur technique chez UGC, lorsqu'il comparait les tarifs qu'il obtenait chez les fournisseurs de brûleurs au xénon avec ceux qu'obtenait Jacques Thénard chez Gaumont auprès des mêmes fournisseurs. « Ah ben zut alors ! » s'exclamait-il avec pudeur et étonnement...

Lorsque j'ai demandé à Céline, sa fille, ce qu'il aimait en dehors de son métier, elle m'a répondu du tac au tac : « En dehors de son métier, il aimait son métier ! »

L'histoire cinématographique a commencé alors qu'adolescent il accompagnait le week-end son père, qui faisait le projectionniste dans les cinémas d'Enghien. Avec ses compétences d'électrotechnicien (BTS), il entre dans les années 70 au service technique de la TACC. Dans les années 80, il prend la tête du service technique d'UGC. Très apprécié de l'équipe Kinoton, il revient à la TACC quelques années plus tard, d'abord comme directeur technique, puis comme directeur général, jusqu'à son départ en retraite, en 2007. Rigueur, perfectionnisme et esprit bon vivant ont été les marques de caractère que nous retenons tous. En 1992, il prend la tête de la commission Exploitation de la CST. Mandat qu'il poursuivra à plusieurs reprises.

Vers 1995, il s'est laissé entraîner dans l'aventure des Toiles Enchantées (cinéma aux enfants dans les hôpitaux ou en Afrique) par Gisèle, une des créatrices des Toiles. Il s'était également impliqué dans la formation, participant activement aux épreuves du CAP.

Il me revient deux souvenirs, l'un du bon vivant, l'autre du professionnel.

À Cannes, alors que la TACC était le partenaire technique du Festival, nous avons entrepris ensemble le remplacement des enceintes acoustiques de la salle Lumière. Après plusieurs tests, nous choisissons un modèle et prenons un risque sur les haut-parleurs d'aigu. Pari perdu, lors des essais une semaine avant le festival, les membranes cassent toutes, et Harmann n'a pas assez de secours sur ce nouveau modèle. Comment trouver en urgence

de quoi rééquiper ? Patrick, de sa voix discrète, nous murmure « J'ai peut-être une solution, mais ça va être tendu ». Deux jours plus tard, les membranes sont là, et nos équipes techniques ont tout mis en place. Cela s'appelle de l'efficacité.

Côté bon vivant, c'était dans les années 80. Avant-première du film *La Rumba*, à l'UGC Bordeaux. Nous nous sommes retrouvés au débotté tous les deux à faire la fin de soirée avec Roger Hanin dans une boîte de nuit, moment épique (mais courtois et « raisonnable »).

L'homme secret, peu d'entre nous le connaissent.

Céline m'en a évoqué ses principales passions. Son engouement pour la navigation à voile, qu'il a découverte avec un ami. Il a possédé trois bateaux, a installé toute l'électricité du nouveau bateau de son ami, a navigué dans les Sillies, en Irlande, aux Antilles. Il fallait l'entendre parler avec bonheur des Saintes ou de Marie-Galante.

Il était également passionné de maquettes, celles de bateaux bien sûr, en bois, qu'il assemblait avec gourmandise.

Mais qui savait qu'il était un virtuose de l'accordéon, ayant obtenu de nombreux prix de conservatoire, participé à des championnats d'Europe, et pris la route avec une troupe folklorique où il rencontra Huguette ? Il avait arrêté au début des années 80, lorsqu'on lui avait volé son instrument, puis repris au début de sa retraite.

Un homme simple, courtois, disponible, qui a fait son chemin avec discrétion et efficacité.

Patrick, tu n'as pas vraiment pu profiter de ta retraite, la maladie t'en a empêché, mais tu as su profiter de la vie.

Merci à toi.

Alain Besse



© Photos : DR

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

À LA ROCHELLE, 50 ANS POUR LE FEMA

Le FEMA (Festival La Rochelle Cinéma), créé en avril 1973 fut d'abord le RIAC – Rencontres Internationales d'Art Contemporain. Cet événement en avance sur son temps invitait des artistes du monde entier dans les domaines de la musique, de la danse, du théâtre et du cinéma. En 1985, seule la section consacrée au cinéma put être maintenue. « Ainsi s'est défini le Festival Cinéma de La Rochelle, obstinément non compétitif, sans palmarès ni jurés ou demandes d'exclusivité, caractéristiques qui en font aujourd'hui un festival unique », comme l'écrivent Arnaud Dumatin et Sophie Mirouze, co-directeurs depuis 2019 succédant à Prune Engler et Sylvie Pras (2002-2018) qui elles-mêmes avaient repris le flambeau de Jean-Loup Passek (1987-2001) avec le même souci de fidélité à l'esprit d'origine. Tout au long de ces cinquante éditions, le festival a rendu hommage à l'essence universelle des images animées et sonores et vise encore à étancher « une soif de cinéma, sous toutes ses formes, de tous les temps et de tous les continents. »

Cette année 2022 a connu une fort belle fréquentation de 88 908 participants lors des 364 projections et des rencontres. Il est vain de penser tout voir au cours des dix jours !

Le chroniqueur que je suis a choisi des films presque inconnus en France. Ceux de l'Anglaise Joanna Hogg et de l'Espagnol Jonás Trueba. Et j'ai vibré à quelques avant-premières ! Voici le florilège de quelques-unes de mes émotions et réflexions avec ce désir d'être surpris et séduit par le rapport fond/forme dans chaque œuvre.

► *La Rumeur* : un académisme encore convaincant

L'un des films de la Rétrospective consacrée à Audrey Hepburn fut une très belle découverte pour moi : *La Rumeur* date de 1962. William Wyler adapte la pièce de Lillian Hellman qui dresse le portrait de deux amis à la tête d'un pensionnat de jeunes filles. Elles se voient sous la vindicte d'une relation contre-nature, mensonge-vengeance, d'une peste d'élève. La deuxième amie est interprétée par Shirley MacLaine et le duo impose les nuances des tortures psychologiques qui les traversent, nuances valorisées par le choix des différents points de vue du réalisateur. Certes on reconnaît la patte hollywoodienne des studios, mais le sujet est tellement encore d'actualité que, 60 ans plus tard, j'ai été tenu en haleine jusqu'à un épilogue que je ne « divulguerai » pas !

► Une volonté de non-découpage, en Angleterre comme en Espagne

Rendre un hommage à Joanna Hogg est une gageure du duo des directeurs puisque cette réalisatrice signe à 47 ans, en 2007, son premier film *Unrelated* et que jusqu'en 2021 elle n'en a réalisé que cinq dont un seul, son avant-dernier, est sorti en France : *The Souvenir - part one*.

Pourtant lorsqu'elle signe *Unrelated*, elle a derrière elle sa formation dans une école de cinéma, et une carrière riche de réalisatrice en fiction TV. La maîtrise est tout de suite là, mais une maîtrise imposant des choix radicaux dans la mise en image presque en opposition avec l'hyper découpage rythmique des séries. Même si les cinq films lui permettent une évolution et des variations de cette forme, ce qu'elle met en avant est une succession de plans longs et fixes.

Stylistiquement, il s'agit de pouvoir offrir dans un seul champ : lieux, décors, dialogues, postures, actions et réactions des personnages dans le temps réel. Au spectateur de scruter à distance et ressentir – comme l'écrit Judith Revaut d'Allonne dans le catalogue du festival – « ...l'observation fine des rapports familiaux et sociaux au sein d'un groupe à travers une étrangère à ce milieu, les variations des envies et des humeurs dans le temps relâché des vacances, l'ensemble filmé en plans longs et larges pour mieux en ressentir les articulations. »

Ce retour à une restitution du temps réel dans ce type de mise en forme ne m'a pas totalement convenu. Le propos cinématographique du jeune réalisateur espagnol Jonas Trueba, à



© Photo : Wild Side Films.

qui le festival rendait également hommage, est cependant comparable. L'un de ses films, *Eva en mai*, déjà sorti en France, restitue un temps filmique proche du temps réel. Mais lui se garde bien de nous imposer une succession de larges plans fixes. Cela fait pour moi toute la différence.

► Ennio, un portrait cinématographique qui fait et fera date

Ce documentaire consacré à la vie du compositeur Morricone signé par son ami Giuseppe Tornatore, réalisateur de *Cinéma Paradiso*, fut l'épilogue de la leçon de musique de l'Édition 50.

Cinq années de tournage aux quatre coins du monde ont été nécessaires pour que les divers producteurs, chanteurs, réalisateurs, musiciens et autres compositeurs ayant connu le Maestro – aujourd'hui décédé – puissent transmettre l'originalité de l'apport musical de celui-ci. Cinq ans de recherches d'archives et presque autant de temps de montage à partir des onze jours d'interview recueillis en douce amitié entre les deux hommes. Il en résulte

une œuvre essentielle d'une durée de deux heures et trente-six minutes qui, à n'en pas douter, fera partie du panthéon cinématographique et musical. L'artiste au crépuscule de sa vie se livre comme jamais. Pas de condescendance. La personnalité sévère et intransigeante de Morricone n'est jamais esquivée et lui-même s'en charge avec humour ! Morricone a cherché longtemps et obtenu une reconnaissance qui puisse être légitime à ses yeux. Ce doute lui vient de l'adolescence.

Son père, trompettiste très strict, lui impose la trompette alors qu'il se voit médecin. Il plie mais ne va pas s'arrêter à ce seul instrument. Dans la classe de Goffredo Petrassi il apprend l'art de la composition. Travailleur pugnace, il enrichit ses connaissances musicales, commence à les faire évoluer en adaptant les apports du dodécaphonisme à la musique tonale. Il se marie avec Anna qui demeurera jusqu'à sa mort sa boussole pour garder le cap final.

Plus de dix ans d'arrangements novateurs pour des chanteurs de variétés, puis c'est l'entrée en musique de film. Méprisée longtemps et à tort par son professeur, il vit ses succès au cinéma dans la culpabilité. Il contrebalance en s'intégrant dans un groupe de composition avant-gardiste, Nuova Consonanza.

Dans ses créations, il mêle du classique, du novateur et du populaire, intégrant des instruments comme

la guitare électrique, la guimbarde, l'harmonica ou le sifflement à ses arrangements orchestraux souvent lyriques dans lesquels mélodie et contrepoint sont unis étroitement.

Le film montre comment, saisissant l'ambiance comme la psychologie soutenant l'action des scènes, évitant l'illustration pléonastique, il crée une composition apportant des sensations absentes de l'image elle-même. C'est là l'apport

fondateur et la reconnaissance maintes fois saluée de sa créativité.

Ce tissage entre la musique et le visuel des scènes va attirer les plus grands noms depuis 1960 : Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Dario Argento, Marco Bellochio, Gilles Pontecorvo, Elio Petri, Henri Verneuil, etc. Et bien sûr son ancien camarade d'école Sergio Leone qui dit de lui : « J'ai toujours dit que mon meilleur scénariste était Ennio Morricone. »

Rappelons qu'objectivement la musique est le seul élément qui échappe au réalisateur. Le compositeur est l'auteur de la musique. Pas moyen de faire écouter

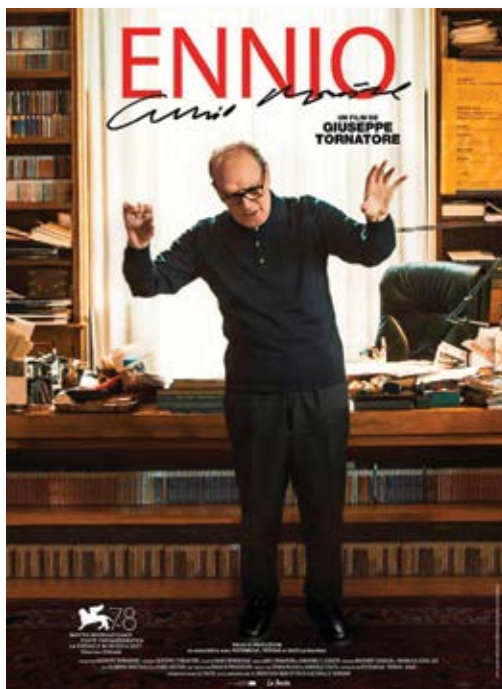
celle-ci avant de l'avoir composée et enregistrée. Une séquence d'Ennio impose pédagogiquement cette réalité. Il s'agit d'une séquence du film d'Elio Petri, *Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon*. Entre le choix musical de Elio Petri et la création de Morricone, nos ressentis sont sans appel !

C'est l'essence du travail de la musique à l'image qui est ici mise en évidence. Superbe démonstration de l'alchimie du rapport fond/forme !

Un mot encore,

La Cinémathèque rendra hommage à Johana Hogg en 2023 et dès qu'il sortira, allez voir *Les Pires* de Romane Gueret et Lise Akoka !

Dominique Bloch



© Photo : DR



© Photo : Pyramide.

GRAND PRIX TECHNIQUE 1975 POUR A TOUCH OF ZEN

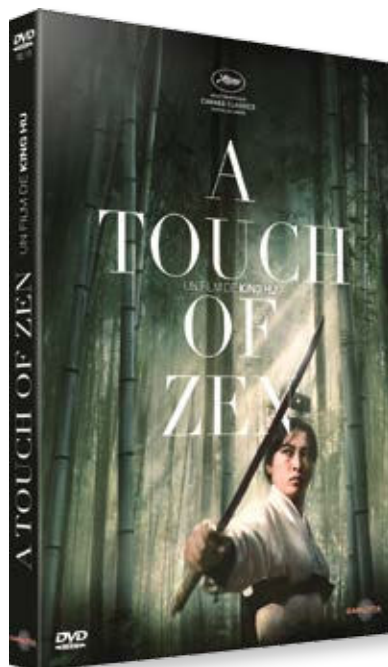
En 1975, la Croisette découvrait la signification du terme « zen » avec l'incroyable *A Touch of zen* de King Hu.

A Touch of zen est la pièce maîtresse d'un cinéaste, King Hu, et pourtant ce film rencontre un bide à sa sortie en 1972 dans les salles de Hong-Kong, de Taiwan et du sud-est asiatique. Il aurait pu disparaître s'il n'avait été découvert, l'année suivante, par Pierre Rissient, attaché de presse et tête chercheuse du Festival de Cannes où le film sera présenté en 1975.

La première image de *A Touch of zen* est une allégorie du récit à venir. Nous sommes en pleine nuit et un insecte se fait prendre au piège. Mouvement de zoom arrière et montage rapide. D'autres insectes sont pris au piège jusqu'à l'arrivée de l'aube et de sa brume matinale. On quitte les violons stridents pour la douce mélodie d'une flûte. Plus de gros plans mais au contraire, un soleil qui, au loin, sort de derrière les montagnes. Un flare à la caméra recouvre l'image de la forêt d'une auréole divine et, de plans en plans, nous traversons ce paysage à la fois si calme et hostile pour finalement arriver dans un ancien fort calciné, abandonné et en ruine. La végétation a depuis longtemps repris le dessus. Tout semble inhabité, jusqu'à ce qu'une porte s'ouvre et qu'un homme en sorte. Il s'agit de Gu Shengzai, héros naïf, vieux garçon interprété avec raffinement par Chun Shih. Il est peintre et écrivain public. Routinier, il vit avec sa mère que seul son

manque d'ambition contrarie. Elle souhaiterait qu'il passe les concours administratifs, qu'il devienne un fonctionnaire cossu et surtout qu'il se marie. L'occasion est inespérée lorsque s'installe dans le vieux fort abandonné, une mystérieuse voisine. La curiosité et l'amour naissant du jeune homme est un peu gauche, ainsi que l'insistance de la maman. S'en suivent des situations cocasses et drôles pour un film de sabre où le premier coup de lame ne claquera qu'au bout d'une heure de film (qui en totalise presque trois). L'émoi de Gu Shengzai et l'ambition

de sa mère se heurtent aux réalités politiques du moment. Nous sommes en Chine dans les années 1600 et la contestation menée par le mouvement Donglin s'affronte au Grand Eunuque Wei qui va fermer l'Académie, pourchasser et torturer les principaux leaders du mouvement et exécuter le chef Yang Lian. La mystérieuse voisine n'est autre que la fille Yang, pourchassée elle aussi par le Grand Eunuque Wei. Fou d'amour mais ne sachant pas manier le sabre, Gu Shengzai va imaginer un stratagème pour protéger la fille Yang et attirer les armées de Wei dans un piège, à l'image de l'araignée qui attire la proie dans sa toile.



Inspiré d'une histoire des *Contes étranges* du studio bavard, écrits par Pu Songling au 17^e siècle, *A Touch of zen* est le septième film du réalisateur King Hu (le cinquième vraiment personnel). Né à Pékin en 1931, il fuit la révolution communiste et se réfugie à Hong-Kong où il débute une carrière de dessinateur et de décorateur dans l'industrie cinématographique. Il va se lier d'amitié avec Li Han-hsiang et se faire engager à la Shaw Brothers comme acteur. C'est en 1966 qu'il tourne *L'Hirondelle d'or*, un film qui marque à tout jamais l'histoire du cinéma hong-kongais en renouvelant le film de sabre, le wu xia pian. King Hu rompt avec l'imagerie chevaleresque classique en vogue dans les films d'arts martiaux et va chercher une nouvelle inspiration dans l'Opéra de Pékin. Les combats deviennent une chorégraphie et l'apport de son ami et acteur, Han Ying-chieh, est à ce propos déterminant. Recherchant plus d'indépendance, il profite des accords de coproductions entre Hong-Kong et Taïwan pour quitter la Shaw Brothers et réaliser, en





1967, un autre de ses grands succès : *Dragon Inn*. Désormais Taïwan va devenir sa terre d'adoption, il fonde sa propre société et se lance dans le film de sa vie : *A Touch of zen* qu'il met trois années à tourner et qui concentre tout son art et sa maîtrise cinématographique. Sa patte est reconnaissable et en même temps soumise à des influences multiples. Il emprunte le scope des westerns spaghetti, ainsi qu'à Sergio Leone, son montage très rythmé par la musique. Il emprunte à Kurosawa et à ses samouraïs japonais, une maîtrise dans la mise en scène des combats. Il perpétue la tradition de l'Opéra de Pékin mêlant tragique et comique de cirque et se sert de la caméra comme un maître de calligraphie se sert du pinceau.

Arrivé à Hong-Kong en 1973 et persuadé qu'il existe sur l'île une filmographie encore inconnue, Pierre Rissient entend parler de King Hu et voit *L'Auberge du printemps* avant de découvrir dans une copie tronquée *A Touch of zen*. « Presque chaque exploitant avait coupé dans le film, déclare Pierre Rissient lors de la réédition du film en 2015, donc il y avait peut-être cinq, dix versions différentes. Mais ce que j'ai vu – qui durait à peu près 2h10 –, m'a absolument emballé. Je me suis dit : Voilà une œuvre que le monde entier doit connaître ! » Ainsi en 1975, après un travail de reconstitution de la copie, arrive au Festival de Cannes un film qui marquera à la fois l'histoire du wu xia et l'histoire du cinéma mondial. Encore aujourd'hui des cinéastes de Hong-Kong et Taiwan mais aussi des États-Unis, Quentin Tarantino par exemple, revendiquent l'influence de *A Touch of zen*. Leur façon de faire est profondément marquée par ce film et un cinéaste comme Ang Lee (*Tigre et Dragon*, 2000) puise ses sources chez King

Hu, réutilisant les acrobaties avec lévitation et reprenant la scène de combat aérien dans la forêt de bambous. *A Touch of zen* reçoit le Grand Prix Technique lors du Festival de Cannes 1975. Le jury de la CST le distingue pour les « qualités remarquables de l'ensemble de ses techniques » et, quarante ans après, il est présenté à Cannes Classiques dans une copie entièrement restaurée, sous l'égide du ministère de la culture de Taïwan et grâce au mécénat de l'actrice et aujourd'hui productrice, Hsu Feng (l'interprète de la fille Yang et des films suivants de King Hu).



À l'heure où l'aviation de la République Populaire de Chine survole Taïwan, le film résonne étrangement et nous inquiète. Les nombreux soldats de Wei face à quelques renégats du mouvement Donglin rappellent la supériorité numérique des armées de la Chine communiste et la stratégie de résistance proposée dans le film, celle de l'araignée consistant à attirer l'ennemi dans un piège, ressemble aux options du gouvernement taïwanais d'aujourd'hui. *A Touch of zen* n'est pas uniquement culte, c'est aussi un film intemporel.

Mathieu Guetta



© Photos : Carlotta Films.



PRIX



P R I X . C S T . F R

*Excellence technique
& Engagement*

PUBLICISCINÉMAS
CHAMPS-ÉLYSÉES

26 SEPTEMBRE 2022



FESTIVAL DE CANNES

Causette
CAHIERS
CINEMA

ARRI®

MADMOISELLE
le film français

afDas

Poly
sort

LES
FEMMES
DE
L'IMAGE

Audiens

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

CIRCAD

publiciscinemas
PARIS

Petrusse
PARIS

femmes
à la
caméra

positif

SOROCINÉ

têtu.

Le Collectif 50/50

MEDIA CLUB ELLES

MEDIAKWEST

Avec le soutien du
[Logo]