



## AGENDA

### Du 29 mars au 2 avril à Cannes

11<sup>ème</sup> MILIA – 41<sup>ème</sup> MIPTV  
Palais des Festivals.  
Pour la première fois, le MipTV (Marché international des programmes de télévision) accueille le Milia (Forum international des contenus interactifs).  
☎ 01 41 90 46 07  
[www.milia.com](http://www.milia.com) / [www.miptv.com](http://www.miptv.com)

### Du 29 mars au 6 avril à Paris

19<sup>ème</sup> FESTIVAL  
DU FILM DE PARIS  
Cinéma Gaumont Marignan,  
sur les Champs-Élysées.  
☎ 01 53 20 38 78  
[www.festivaldufilmdeparis.com](http://www.festivaldufilmdeparis.com)

### Du 17 au 22 avril à Las Vegas

NAB 2004  
Las Vegas Convention Center (USA).  
Les conférences ont lieu du 17 au 22 avril,  
l'exposition du 19 au 22 avril.  
[www.nabshow.com](http://www.nabshow.com)

### Du 11 au 16 mai à Laval

6<sup>ème</sup> RENCONTRES  
INTERNATIONALES  
DE LA REALITE VIRTUELLE  
☎ 02 43 49 75 57  
[www.laval-virtual.org](http://www.laval-virtual.org)

### Du 12 au 23 mai à Cannes

57<sup>ème</sup> FESTIVAL  
INTERNATIONAL DU FILM  
Palais des Festivals.  
☎ 01 53 59 61 11  
[www.festival-cannes.fr](http://www.festival-cannes.fr)

### Du 7 au 12 juin à Annecy

ANNECY 2004  
28<sup>ème</sup> Festival international du film  
d'animation (FIFA), du 7 au 12 juin,  
et 14<sup>ème</sup> Marché international du film  
d'animation (MIFA).  
☎ 04 50 10 09 00  
[www.annecy.org](http://www.annecy.org)

### Du 15 au 17 juin au Creusot

17<sup>ème</sup> FESTIVAL DU CREUSOT  
Festival de la communication audiovisuelle et  
nouveaux médias des entreprises, institutions et  
collectivités.  
☎ 03 85 55 65 71  
[www.festival-du-creusot.org](http://www.festival-du-creusot.org)

### Du 21 au 24 juin à Amsterdam

CINEMAEXPO 2004  
RAI International Exhibition and  
Congress Centre d'Amsterdam  
(Pays-Bas).  
☎ +31 20 549 12 12  
[www.cinemaexpo.com](http://www.cinemaexpo.com)

## « UN ENJEU MAJEUR POUR LA PROFESSION »

**Philippe ROS, représentant du département Image et prise de vues, a contribué de façon décisive à la définition du programme des onzièmes Rencontres de la CST, avec l'aide précieuse de son groupe de travail. Il dit ici ce qui a guidé ses choix.**

**CST :** Dans son programme, Pierre-William GLENN envisageait d'organiser les Rencontres autour du thème de la formation offerte par les écoles de cinéma. Tu as convaincu le conseil d'administration de choisir le thème de la filière de postproduction numérique. Pourquoi ?

**Philippe ROS :** Le thème de la formation me semble très important, parce que c'est un des vrais problèmes du moment. Néanmoins, nous avons pensé – je dis nous parce que tout a été fait en étroite collaboration avec le groupe de travail – que la postproduction numérique constituait aujourd'hui un enjeu majeur pour la profession. Personnellement, même si je suis directeur de la photo, je suis passionné par la postproduction numérique, plus que par les caméras numériques elles-mêmes. Le scan et le shoot sont deux boîtes magiques extraordinaires qui permettent le passage d'un monde à un autre. La postproduction numérique va prendre une place de plus en plus prépondérante, ce qui ne veut pas dire que cela va enterrer la chaîne argentique. Mais, quel que soit le support de tournage, on passera par là, parce que la chaîne numérique s'inscrit dans une double logique. Tout d'abord une logique esthétique, bien évidemment. Aujourd'hui, son apport sur ce plan-là est indéniable : elle permet d'obtenir des choses qu'on ne pouvait pas faire auparavant, elle offre aux créateurs la possibilité d'aborder des univers différents, de débrider leur imaginaire. Mais la chaîne numérique s'inscrit aussi dans une logique économique. Et, sur ce plan, elle peut s'avérer un outil véritablement efficace. C'est un peu ce qu'on veut montrer dans ces Rencontres, qui devraient intéresser tout particulièrement les producteurs, les réalisateurs et les directeurs de production. D'autant qu'en France, on est tout de même relativement à la pointe de ces technologies-là.  
**CST :** Je crois savoir que vous n'avez pas la même conception, Pierre-William GLENN et toi, sur la notion de comparatif...

**PR. :** Ça vient probablement du fait qu'on n'a pas tellement eu le temps d'en parler. En fait, je pense qu'on a le même point de vue. Tout dépend de ce que l'on entend par comparatif. En tant que directeurs de la photo, nous faisons tous les deux des comparatifs entre des émulsions, des caméras numériques, etc. Pour un chef opérateur, ce sont des tests normaux, indispensables, pour mettre en évidence les différences éventuelles. En revanche, établir des comparaisons entre des formats d'acquisition, HD et 35 mm par exemple, ou entre des chaînes de postproduction, du type HD et 2K, m'intéresse moins. Le choix d'une chaîne de fabrication d'un film s'établit à partir de critères à la fois économiques et esthétiques. Chaque film a son histoire et doit être replacé dans son contexte. Est-ce un film destiné à être diffusé en salles ou à la télévision ? Va-t-on tourner en extérieurs ou sur un plateau ? De quel temps de tournage va-t-on disposer ? Et, surtout : combien y a-t-il d'argent à la banque ? Ce sont tous ces paramètres qui vont décider du choix de l'outil, de la chaîne de fabrication. Encore une fois, la technique doit s'inscrire dans le cadre des contraintes artistiques du réalisateur et des contraintes économiques de la production. Pour toutes ces raisons, vouloir établir des comparaisons à ce niveau me semble vain. Bien entendu, je ne dis pas qu'on ne doit pas faire d'essais pour optimiser la chaîne qu'on a choisie. Mais ça, c'est autre chose...

**CST :** Pour terminer, peux-tu nous parler de l'évolution probable de la captation dans vos métiers. Peut-on infléchir le cours de cette évolution dans l'intérêt des techniciens ?

**PR. :** Là, je crois qu'il y a effectivement un problème de formation, une nécessité d'avoir accès à la connaissance, notamment pour les gens qui sont dans ce métier depuis longtemps et qui sont confrontés aux nouvelles technologies. Et je ne parle pas que des techniciens stricto sensu, je pense aussi aux réalisateurs, aux producteurs, aux directeurs de production... Il faut maintenant que les directeurs de production en sachent autant, sinon plus, que les directeurs photo. Quant à infléchir le cours de cette évolution, je crois que ça s'infléchit tout seul. C'est à nous de rester acteurs dans la chaîne. Sur ce point, la CST a bien évidemment un rôle de transmission à jouer. Les Rencontres, notamment, sont là pour ça. Et ce qui est intéressant, dans ce que vont montrer les intervenants, ce n'est pas tant la voie qu'ils ont choisie, mais pourquoi ils l'ont choisie.



- Adieu, Jean Rouch ! ..... p. 2
- > Dossier « Rencontres de la CST » ..... p. 3
  - Le pari HD des “Deux frères”,  
entretien avec Jean-Jacques Annaud ..... p. 3
  - “Massai”, l’esprit numérique ..... p. 5
  - “Les Fils du vent”, l’esprit collaboratif ..... p. 7
  - On the road again...  
Entretien avec Philippe Coroyer ..... p. 9
  - Arri D-20 :  
une caméra numérique de type cinéma ..... p. 10
- > Réflexions sur le statut du technicien ..... p. 12
  - Une lettre de Sophie Dacbert,  
rédactrice en chef du “Film français” ..... p. 13
  - La réponse du Bureau de la CST ..... p. 14
  - Pourquoi les techniciens ne sont-ils pas sexy ? p. 15
  - César et l’intermittent ..... p. 18
- CR dpt. Multimédia : les DVD enregistrables . . p. 19
- CR dpt. Exploitation salles :  
présentation du système DTS CSS ..... p. 20
- CR dpts. Montage et Son : présentation  
des systèmes Touch, Lightworks et InDaw ..... p. 21
- CR dpts. Montage et Son : standardisation  
des transferts de fichiers OMF ..... p. 22
- CR dpt. Studios-Production :  
groupe de travail « Révision du devis CNC » . . . p. 24
- Festival international du film d’amour ..... p. 25
- Festival de Clermont-Ferrand : le palmarès . . . p. 26
- Brèves ..... p. 27

Le n° 92 de “La Lettre de la CST” paraîtra le 12 mai 2004

## ADIEU, JEAN ROUCH !

**L**a mort de Jean ROUCH nous a tous profondément touchés. Nous publions ici, en hommage à ce personnage hors du commun, un témoignage de Paul TUGAYÉ, trésorier du Comité français d’ethnographie, qui fut son ami. Nous y adjoignons le témoignage de Jimmy GLASBERG, directeur de la photo, paru dans le n° 130 de “La Lettre de l’AFC”.

Cher Jean,  
J’ai appris à te connaître lors des conseils d’administration. Tu arrivais toujours un peu en retard. Tu t’asseyais sagement avec un grand salut de la main, et ton regard s’envolait vers le plafond pendant que je débitais des chiffres en grappes insipides.  
Ton affaire, c’était la rencontre de l’autre, blanc ou noir, noir de préférence, avec qui échanger des paraboles, vécues ou à vivre, ou à rêver. Presque toujours tu y figurais le témoin innocent, mais plein de bonne volonté, qui recevait les signes de mystères ancestraux. As-tu été initié ? Toi-même assurais que non ; mais je t’ai vu effectuer sur la jambe endolorie de Pierre BRAUNBERGER des passes magnétiques étranges et efficaces.  
Tu t’es définitivement installé dans ce Niger que tu connaissais et aimais. Que la terre africaine te soit légère, comme elle l’est pour tes innombrables amis.

Jean Rouch, mon voisin  
J’ai découvert Jean ROUCH par Jaguar, petit à petit... dans les salles du Quartier Latin. L’ayant plus tard approché au GREC et au CFE, j’ai eu l’occasion de le rencontrer souvent, vers les 9 heures du matin, au petit tabac du boulevard Montparnasse où il avait sa table, ses habitudes, sa cour d’amis, mais aussi d’admirateurs et de solliciteurs.  
L’ordre de réception était celui des arrivées, les plus tardifs attendant sagement leur tour à deux ou trois tables d’écart. Un agent de police, chargé de la protection d’un ministre habitant le même immeuble, assurait une garde d’honneur involontaire, mais ô combien méritée !  
Et c’étaient d’étranges histoires, toujours nouvelles, ponctuées de grands éclats de rire, lorsque le héros (Jean ROUCH) était conduit par sa grande naïveté à se fourvoyer dans des aventures où il avait le rôle de l’innocence et de la bonne volonté, en parfait exemple d’humour, de chaleur humaine et de vitalité.

◆ Paul TUGAYÉ

Vendredi 20 février 2004. Assis dans le TGV qui me conduit vers Avignon, je lis Libé qui rend hommage à un de nos ciné-pères : Jean Rouch. Il vient de nous quitter, victime d’un accident de la route sur le sol de sa chère Afrique...  
Je l’avais croisé plusieurs fois au cours de projections de ses films, qu’il présentait toujours avec simplicité et générosité. Pour des filmeurs de ma génération, ce grand cinéaste documentariste ethnologue est une référence incontournable.  
Père du cinéma direct, du cinéma vérité, ou plutôt de la vérité du cinéma, il a été un des promoteurs du plan-séquence.  
Je me souviens de celui qu’Etienne Becker avait fait pour lui

dans “Gare du Nord”, un sketch du film “Paris vu par...”  
Exceptionnel !  
Cette philosophie du plan-séquence et du son direct caméra à la main, que j’ai ensuite pratiquée pendant des années, Jean ROUCH en a été le pionnier. Il nous a ouvert la voie de cette façon de filmer pour aller vers l’autre, pour établir une communication authentique au travers de l’objectif.

Merci de cette générosité dans l’acte de filmer.

◆ Jimmy GLASBERG



## > RENCONTRES DE LA CST <

Les onzièmes Rencontres de la CST se tiennent ce jeudi 25 mars à Paris, au cinéma Ellysées Biarritz, sur le thème : « Cinéma et postproduction numérique ».

Elles sont placées sous le parrainage du réalisateur Jean-Jacques ANNAUD, qui a eu la gentillesse de nous accorder un entretien.

### > Le pari HD des "Deux frères"

#### Entretien avec Jean-Jacques ANNAUD

◆ *Propos recueillis par Philippe LORANCHET, membre du département Imagerie électronique*

"**D**eux frères" est à ce jour la plus importante production européenne tournée en HD. Son réalisateur, Jean-Jacques ANNAUD, commente ses choix techniques à la lumière de son projet artistique, qui met en scène la vie de deux tigres bien réels.

**CST : Pourquoi avoir choisi de tourner "Deux frères" en HD, plutôt qu'en 35 mm ?**

*Jean-Jacques ANNAUD* : J'avais en mémoire le souvenir aigu du tournage de "L'Ours". Avec les animaux, on ne sait jamais à quel instant le moment de magie va se passer. Souvent, le temps d'enclencher la caméra film, il est déjà trop tard ! Il faut donc faire tourner la caméra en avance, mais les magasins de films ne font que 11 minutes et il n'est pas rare que l'animal commence à jouer au bout de 10 minutes ! Le temps de recharger les magasins, l'animal est déconcentré et ne refait plus la scène. En HD, on dispose de 50 minutes d'autonomie et le changement de cassette est très rapide, sans compter qu'une heure de rushes en HD coûte 50 € à comparer à 4000 € pour la même durée en argentique. L'économie est réelle, même si, sur un film de cette taille, la pellicule n'est pas ce qui coûte le plus cher. Le gain se situe surtout dans la commodité d'utilisation.

**CST : Qu'en est-il de la qualité d'image ?**

*J.J.A.* : Au départ, j'étais convaincu que le numérique ne ferait pas l'affaire et, pour en avoir la confirmation, j'ai tourné pendant deux jours des animaux et des paysages au Puy-du-Fou, en mettant côte à côte une caméra Panavision classique et une caméra numérique. J'ai demandé à Noëlle BOISSON, ma monteuse, de mélanger les prises et de tout transférer sur 35 mm. J'ai organisé ensuite une projection avec mon scénariste et mon distributeur, sans rien leur dire. Ils ne voulaient

pas croire que la moitié des plans étaient d'origine numérique et moi-même je n'arrivais pas à faire la différence. Sur un plan de paysage, l'image numérique était même plus précise que l'image 35 mm.

**CST : Combien de caméras utilisez-vous ?**

*J.J.A.* : Sur "L'Ours", j'en avais utilisé trois, pour "Deux frères", j'en ai utilisé quatre ou cinq. Les animaux font généralement ce qui est attendu d'eux... mais avec une petite différence ! On ne sait donc jamais quelle caméra sera la mieux placée. De plus, les animaux ne sont jamais exactement « raccord ». Chaque scène représente six ou sept mises en place avec cinq caméras. Il me fallait, pour chacune de ces mises en place, un plan large, un plan moyen et un plan serré qui soient de qualité. Il arrivait assez souvent qu'une caméra se retrouve dans le champ, mais elle était retirée de l'image en postproduction.

**CST : Quelles caméras avez-vous utilisées ?**

*J.J.A.* : Jean-Marie DREUJOU, mon chef opérateur, et moi-même avons retenu les caméras Sony HD Cam avec optiques Panavision, qui ont eu la délicatesse de ne jamais tomber en panne. Compte tenu des conditions climatiques dans lesquelles nous avons tourné, c'est un vrai miracle ! Notre régie vidéo était installée sous une tente noire dans laquelle la température montait jusqu'à 55° ! Les machines résistaient mieux que les hommes ! Par ailleurs, l'humidité était telle que, quelques jours après une pluie, des lichens poussaient sur le matériel ! Au total, nous avions à notre disposition cinq corps de caméra numériques et trois corps de caméra 35 mm.



**CST : Pourquoi avoir emporté des caméras 35 mm ?**

*J.J.A.* : Très franchement, je ne pensais pas que les caméras numériques allaient résister à des températures supérieures à 35° avec 100 % d'humidité relative ! De plus, j'avais besoin, pour certains plans, de tourner des effets de ralenti. Par ailleurs, j'ai fait des prises en format Super 35 pour pouvoir recadrer à l'intérieur de l'image en format 2,35 en postproduction. Je défie cependant quiconque de repérer les plans qui ont été tournés en 35 mm et ceux qui ont été tournés en HD. Pour des raisons de sécurité évidentes, toutes les caméras numériques étaient montées sur des têtes, ou des grues télécommandées.

**CST : Comment avez-vous tourné les plans composites ?**

*J.J.A.* : Nous avons utilisé un système de motion control qui disposait d'une vingtaine de mètres de rail. La caméra était au bout d'une grue et l'on pouvait effectuer des panoramiques horizontaux, verticaux, des zooms, et mémoriser les mouvements pendant 40 minutes ! Lorsqu'il fallait « effacer » le dresseur ou les filets de sécurité, on faisait une première prise avec les animaux, on retirait les éléments de sécurité et on refaisait une seconde passe à vide avec les mêmes mouvements de caméra. Le système me permettait d'avoir beaucoup d'aisance, mais était relativement long à mettre en place. On ne pouvait faire qu'un ou deux set-up avec motion control par jour sur les neuf ou dix set-up quotidiens habituels.

**CST : Avez-vous utilisé des plans composites de décor, comme sur vos précédents films ?**

*J.J.A.* : Oui. J'adore faire cela. Pour la scène des arènes, par exemple. Le décor construit à Bangkok a été reconstruit en partie dans les studios d'Arpajon, dans lesquels on pouvait travailler au frais ! Dans certains plans, le bas des arènes, jusqu'au premier étage, est constitué du décor d'Arpajon et les deuxième et troisième étages correspondent au décor de Bangkok. J'utilise également des photographies que je prends pendant mes repérages avec un appareil Mamiya au format 6 x 7 et un Fuji au format 6 x 18. Les images ont une telle définition qu'il est possible de les utiliser comme fond de paysage.

**CST : Y a-t-il d'autres effets spéciaux ?**

*J.J.A.* : Oui, et certains ont exigé six mois de travail. Le plan du tigre à l'oreille percée, par exemple, a été très compliqué. Nous avons également besoin d'un vol de chauves-souris dans la jungle, mais cette espèce, au Cambodge, est protégée et nous n'avons donc pas pu tourner avec de vrais animaux. Les chauves-souris, dans le film, sont réalisées en images de synthèse. Nous avons également utilisé des animaux en animatronique



pour les répétitions, ou les plans avec amorce. Il y a notamment une séquence d'affrontement entre un jeune tigre et une civette qui aurait pu dégénérer, car les deux animaux voulaient réellement en découdre.

Nous les avons retenus avec un harnais (qui a été effacé par la suite) dans certains plans et, pour d'autres, l'un des deux animaux était remplacé par son double animatronique.

**CST : La HD change-t-elle la méthode de travail au tournage ?**

*J.J.A.* : Nous avons simplement deux personnes en plus : Olivier GARCIA, l'ingénieur de la vision, et son assistant, Sébastien NAAR. Le principal handicap des caméras HD, c'est leur viseur en noir et blanc.

Très souvent, le cadreur ne pouvait pas voir le tigre qui se trouvait dans la forêt. Par contre, le fait de voir les rushes immédiatement a été fondamental pour moi. Je pouvais enfin vérifier tout de suite si le cadre, le point ou l'exposition étaient bons. Tant que je n'ai pas vu les rushes, je vis dans la terreur, car on n'est jamais certain que le jeu extraordinaire de l'animal que l'on a vu en vrai a été correctement enregistré. Par ailleurs, pour les scènes de nuit, on a besoin de beaucoup moins de lumière qu'en 35 mm, ce qui représente une vraie économie en termes de logistique. C'est un avantage sur le plan artistique et sur le plan financier. Pour éclairer un village, il suffit de mettre une source lumineuse dans un ballon et de tout illuminer, en faisant croire à une lumière de Lune.

**CST : Quand a commencé le montage ?**

*J.J.A.* : Très rapidement. Noëlle BOISSON a commencé à travailler il y a un an et demi. Dès le tournage, on notait les codes temporels qui correspondaient aux bonnes prises. Les cassettes étaient clonées le soir par sécurité, et les plans retenus rentrés dans l'Avid. Au total, nous avons reporté 500 heures de rushes !

**CST : Qui s'est chargé de la postproduction ?**

*J.J.A.* : C'est Eclair, et je suis très fier qu'une société française ait accompli ce travail avec autant de maestria. Une partie des effets spéciaux a cependant été réalisée en Angleterre, où j'ai également réalisé la musique, les doublages, le montage son et les mixages. Je viens de voir le premier tirage 35 mm et je suis tout à fait ébloui par le résultat final. Sur les 1650 plans du film, il n'y en a pas plus de cinq sur lesquels il subsiste un petit problème technique.

**CST : Allez-vous retourner en HD ?**

*J.J.A.* : Je suis, comme nous tous, un héritier de Méliès. Mon métier consiste à utiliser tout l'arsenal technique qui est à ma disposition pour me rapprocher du rêve qui est dans ma tête.



## > Chaque film est un prototype <

◆ *Par Stéphan FAUDEUX, membre du département Imagerie électronique*

Proches des métiers et des préoccupations des techniciens et créateurs, les Rencontres de la CST visent à dresser un tableau, un état des lieux des filières de postproduction numérique. L'objectif visé n'est pas l'exhaustivité, il s'agit bien au contraire de se concentrer sur quelques exemples précis et de les détailler.

Ces Rencontres se dérouleront en trois volets : une journée de rencontres proprement dites que compléteront deux soirées au cours de l'année.

Les présentes Rencontres se concentreront sur deux œuvres principales :

"Massai" et "Les Fils du vent". Ces deux longs métrages ont été tournés en 35 mm, mais leurs filières de postproduction diffèrent. "Massai" a été postproduit en vidéo numérique haute définition chez Digimage et "Les Fils du vent" dans une filière 2K.

---

## > "Massai", l'esprit numérique

◆ *Par Stéphan FAUDEUX*

"**M**assai", réalisé par Pascal PLISSON, illustre parfaitement la tendance actuelle : une technologie hybride qui mêle argentine et numérique.

Tourné en 35 mm trois perforations, le film a suivi une postproduction numérique en haute définition, avant un retour sur film.

Si, désormais, les chefs opérateurs sont partie prenante dans le suivi d'une filière numérique en postproduction, les éventuels surcoûts financiers engendrés ne sont pas toujours bien appréhendés par la production. Dans le cas de "Massai", le directeur de production, Barthélemy FOUGEA, fut un élément moteur de par ses choix techniques et stratégiques. La perception du numérique dans ce projet fut positive. Le film fut pensé en amont, dès la préproduction, pour utiliser une filière numérique.

Barthélemy FOUGEA passe de la production à la direction de production selon les projets, se montrant aussi à l'aise sur des œuvres de fiction que des documentaires haut de gamme.

Pour "Massai", et avec les conseils du chef opérateur Manu TÉLAN, Barthélemy FOUGEA a entrepris une réflexion de fond sur la postproduction numérique.

« Je connais la filière Super 16 mm et télécinéma vidéo dans le cadre d'une production destinée aux chaînes de télévision. Pour "Massai", il s'agissait d'un long métrage de fiction avec une exploitation en salle. Je me suis donc posé la question des avantages et des inconvénients d'une postproduction tout numérique, comprenant un étalonnage. A l'origine, le choix de cette filière a été voulu par Manu TÉLAN. Lequel avait déjà expérimenté cette chaîne et connaissait donc parfaitement les avantages qu'il pourrait en tirer comme chef opérateur », précise Barthélemy FOUGEA. Le numérique en postproduction de long métrage conserve ses deux statuts : enrichir la créativité et le langage des auteurs, mais aussi « rendre possible l'impossible » et faire face à l'imprévu. Sans le numérique, "Massai" aurait difficilement vu le jour. Sans briser la magie du film, dévoilons simplement que l'étalonnage numérique a permis de restituer pleinement son propos, autrement dit la sécheresse de la savane africaine.

Préparer son étalonnage et son tournage "Massai" a été tourné en 35 mm trois perforations. L'économie ainsi réalisée sur le tournage a été reportée sur la postproduction. L'étalonnage numérique offre un



gain de souplesse certain. « Les méthodes de travail proprement dites ne changent pas lors du tournage. Toutefois, conscients que nous allions réaliser un étalonnage numérique, nous avons pu optimiser les journées de travail », précise Barthélemy FOUGEA. La lumière africaine, loin des images carte postale, est l'une des plus dures qui soit. Un chef opérateur ne dispose que de quelques heures dans la journée pour créer une « belle image ».

Sachant à l'avance que le film serait étalonné en numérique, Manu TÉRAN n'a pas hésité à grignoter quelques heures parmi les plus difficiles.

« Nous estimons avoir ainsi gagné 15 % de temps de tournage.

Habituellement, il faut s'arrêter de tourner le matin, autour de 10h30. L'étalonnage numérique nous a accordé une plus grande amplitude », précise Manu TÉRAN.

Le gain fut également réalisé en substituant les scènes de nuit par un tournage de jour avec un effet « nuit américaine » réalisé en numérique. « Ne pas tourner la nuit et recréer cet effet grâce au numérique offre de nombreux avantages. Tout d'abord, il est dangereux de tourner la nuit dans la savane, où les projecteurs attirent les animaux sauvages. De plus, si vous allumez un projecteur en Afrique, vous êtes sûr de vous retrouver entouré d'un million d'insectes ! », plaisante Barthélemy FOUGEA.

Étalonnage numérique ne signifie pas couleurs saturées, effets spéciaux. « Lorsque j'ai proposé à la production de recourir à un étalonnage numérique, je cherchais avant tout une image naturelle et à restituer au mieux les couleurs de peau des Massaïs », précise Manu TÉRAN. Lequel a préparé très tôt le tournage en procédant à de nombreux essais, testant et choisissant la pellicule la plus apte à restituer la carnation des Massaïs en vue d'un étalonnage numérique.

« Filmer les peaux noires est un exercice difficile en argentique. Si l'on expose pour obtenir une belle couleur de peau, les arrière-plans sont surexposés », explique Barthélemy FOUGEA.

#### Les dangers du numérique

« L'étalonnage numérique offre de nombreux atouts, le risque est de dérapier. Quand on confie à des créatifs un outil qui décuple leur créativité... ils créent davantage ! C'est vrai pour la mise en scène, la direction de la photo et le trucage », précise Barthélemy FOUGEA. Néanmoins, dans le cas présent, «Massaï» s'est déroulé dans le schéma prévu, sans tâtonnements artistiques, puisque le film avait été entièrement pensé pour l'étalonnage.

« J'ai la conviction que la plupart des films doivent aujourd'hui suivre cette filière numérique. Un point de vue renforcé par la qualité du travail obtenue avec Digimage. Nous avons vécu une collaboration exceptionnelle, notamment sur les aspects méthodologiques. Il peut s'avérer dangereux de s'aventurer dans ce genre de projet sans accompagnement. Il ne faut pas prendre

le chemin à l'envers », prévient Barthélemy FOUGEA. Le travail sur l'image se fait en trio : entre le chef opérateur, l'étalonneur numérique et l'étalonneur photochimique.

« Chacun apporte sa vision, il s'agit d'une véritable réaction chimique », assure Manu TÉRAN.

Après étalonnage, le retour sur film fut effectué au sein du département cinéma numérique des Laboratoires Eclair. C'est sans doute cette partie de la chaîne de postproduction qui reste encore la plus difficile à appréhender. Comme le fait remarquer Barthélemy FOUGEA, « nous devons comprendre que les images que nous voyons sur l'écran HD ne seront pas totalement identiques lors du retour sur film ».

#### *Au départ, une rencontre*

*“Massaï” est né de la rencontre entre le réalisateur Pascal PLISSON et le producteur Stéphane PARTHENAY.*

*Tous deux ont su prendre des risques.*

*Le premier a quitté l'univers du documentaire pour s'attacher à la réalisation d'une œuvre de fiction. Le second a investi dans un sujet éloigné des sentiers battus commerciaux.*

*Le tournage a duré neuf semaines. Dix-sept Français et vingt Kenyans constituaient l'équipe.*



## > “Les Fils du vent”, l’esprit collaboratif

◆ Par *Stéphan FAUDEUX*

“ Les Fils du vent”, de Julien SERI, est l’illustration parfaite d’un travail collaboratif.

Non moins de trois sociétés différentes ont en effet participé à la création de cette œuvre, en particulier à la réalisation des effets spéciaux.

Le film compte quelque 400 plans truqués. Lesquels furent répartis entre Eclair Numérique (scènes de retiming – accélération, ralentis), L’EST (effets 3D et matte-painting) et la société britannique Men from Mars, qui s’est chargée des effacements de câbles. Les images 35 mm ont suivi deux filières différentes de numérisation. Les images nécessitant des trucages ont été numérisées sur scanner Kodak Genesis, les autres sur Spirit Data Cine. L’ensemble des images fut ensuite étalonné sur Lustre, de Discreet, chez Eclair Numérique par Jean-René NEBOT. Ce fut, pour celui-ci, sa seconde expérience d’étalonnage numérique sur Lustre. Il avait auparavant étalonné “Danny the Dog” de Louis LETERRIER.

“Les Fils du vent” décrit les aventures des Yamakasis, ces jeunes athlètes qui se déplacent en gravissant les façades et en bondissant sur les toits avec une agilité hors du commun. Le film se déroule à Londres puis à Bangkok. Les partis pris d’étalonnage furent de marquer largement les ambiances. Londres est représentée dans des teintes froides, bleutées, alors que l’image de Bangkok fut traitée avec des couleurs plus chaudes.

« Si les images de Londres ne posaient pas de réels problèmes, l’une des premières séquences de Bangkok, qui est un combat sur un échafaudage en bambou, fut plus difficile à étalonner. Le tournage de cette séquence s’est étalé sur trois semaines. Il y avait tous les types d’ambiance colorimétrique et le raccord des plans fut complexe, car il fallait garder l’esprit ensoleillé du film, avec un surdécoupage important », précise Jean-René NEBOT.

Il fallait travailler également sur le respect des carnations, des peaux moires ; le réalisateur, Julien SERI, souhaitait des peaux contrastées. Jean-René NEBOT, habitué des consoles d’étalonnage daVinci 2K et Pogle Pandora, apprécie les fonctionnalités du Lustre :

« La différence du Lustre par rapport à des systèmes d’étalonnage utilisés en publicité est le temps de calcul. Cela impose une certaine rigueur. Une fois les corrections effectuées, les calculs sont lancés la nuit et nous validons les images le lendemain. Le Lustre offre un nombre illimité de réglages, il faut savoir s’arrêter à temps. La qualité de retour sur film est superbe, avec une texture proche du film. »

### *Eclair Numérique*

*Le département cinéma numérique d’Eclair Laboratoires poursuit son développement sur l’étalonnage numérique.*

*Eclair Numérique est le seul laboratoire français à posséder trois salles d’étalonnage numérique. Deux de ces salles sont équipées du Lustre, de Discreet, la dernière est architecturée autour du Specter Thomson Grass Valley. Actuellement en finalisation ou en cours d’étalonnage, citons :*

*“Les Fils du vent”, de Julien SERI, “Danny the Dog”, de Louis LETERRIER, “Double Zéro”, de Gérard PIRÈS, “Deux frères”, de Jean-Jacques ANNAUD.*

*L’ensemble de ces longs métrages a été étalonné sur Lustre.*

*Eclair Numérique, qui est le premier laboratoire français et européen à se positionner sur le marché du 4K, vient de réaliser l’acquisition du scanner Northlight, de la société Filmlight. Ce modèle travaille en 2K et 4K, avec une analyse de l’image en 6K. La chaîne numérique est un atout pour les productions qui désirent tourner en trois perforations.*

*De nombreux projets voient le jour avec un tournage trois perforations qui, outre l’économie de pellicule sur le tournage, offre une plus grande autonomie de magasins. Ce qui peut paraître anecdotique réduit néanmoins le bruit de certaines caméras lors de la prise de vues !*



### *GTC Numérique*

*Le département numérique des laboratoires GTC possède désormais une chaîne complète de postproduction numérique HD.*

*En amont, le télécinéma Spirit Data Cine a été équipé de l'option HD en sortie.*

*GTC a fait l'acquisition d'un système Quantel eQ et d'un module de correction colorimétrique Qcolor.*

*En bout de chaîne, le logiciel YACS, développé par GTC, assure le respect colorimétrique de la chaîne avant retour sur film, via l'imageur Arrilaser. GTC a assuré le retour sur film du court métrage "Sur la route", de Philippe COROYER.*

*Les premiers films en cours de postproduction sur la chaîne numérique HD de GTC sont : "Ouaga Saga", tourné en HD Cam, et "Neg Mawons", réalisé en Super 16 mm.*

### *L'EST*

*Outre sa participation aux "Fils du vent", L'EST connaît une actualité dense.*

*Fidèle à sa philosophie, la société se concentre sur la réalisation de trucages numériques. Elle a ainsi réalisé une séquence d'anthologie dans "Podium", de Yann MOIX, un duo entre Claude FRANÇOIS (le vrai) et Benoît POELVOORDE (le faux). L'EST a également travaillé sur "Les Choristes", de Christophe BARRATIER, "L'Enquête corse", d'Alain BERBERIAN, "Genesis", de Claude NURIDSANY et Marie PÉRENNOU, "Les Dalton", de Philippe HAÏM.*

*L'EST constitue un exemple au point de vue souplesse des méthodes de production.*

*« Nous n'avons jamais voulu investir démesurément dans les équipements. Nous travaillons en collaboration avec des sous-traitants, ce qui nous permet de nous adapter à chacun des projets. Notre maître mot est l'adaptation, que ce soit par rapport au marché ou au projet. Chaque film est un prototype. Il faut trouver la filière la plus adaptée. Il n'existe pas de recette ! », précise Christian GUILLON, qui préside aux destinées de L'EST.*





## > On the road again...

### Entretien avec Philippe COROYER, réalisateur du court métrage "Sur la route"

◆ *Propos recueillis par Philippe LORANCHET, membre du département Imagerie électronique*

**P**hilippe COROYER, chef opérateur et réalisateur, a tourné "Sur la route", son cinquième court métrage, en Super 35 mm trois perforations avec un étalonnage numérique avant report sur pellicule.

**CST : Quel est le thème de votre film ?**

**Philippe COROYER :** "Sur la route" est un court métrage de 9 minutes dont l'action se situe à la fin de la deuxième Guerre mondiale. Un prisonnier de guerre allemand évadé et un soldat français libéré se croisent sur une route de campagne et vont s'affronter. Le film s'est tourné dans le Haut-Rhin, près de Mulhouse, grâce au soutien de la Région Alsace. Ce décor répondait parfaitement aux besoins du scénario. Faire un film d'époque dans un cadre naturel est très difficile. Les repérages ont été très longs pour trouver un lieu qui puisse correspondre au contexte de l'époque sur le plan de l'image et du son.

**CST : Qu'est-ce qui a motivé ce projet ?**

**P.C. :** Eric PORCHER, le producteur de la société Alterego, souhaitait valider certains choix techniques avant de se lancer dans un projet de long métrage. En l'occurrence, nous avons choisi de tourner en Super 35 mm trois perforations avec un retour sur film au format 2,35.

**CST : Pourquoi ne pas avoir tourné directement en format anamorphique ?**

**P.C. :** Les optiques Scope sont chères et peu disponibles pour des courts métrages. En tournant avec une caméra Aaton Super 35 mm en trois perforations, on disposait d'une caméra d'environ 5 kg. Ce qui nous a permis de travailler énormément à l'épaule, sans machinerie lourde ni Steadicam. De plus, tourner en trois perfos nous autorisait 6 minutes de tournage au lieu de 4 minutes 30 pour un magasin de 122 m. L'image est au format 1,78, mais je cadrais en 2,35 à l'aide du dépoli de la caméra.

**CST : Quelle pellicule avez vous utilisée ?**

**P.C. :** Le film est entièrement tourné en extérieur jour. Comme nous n'étions pas maître de la météo, j'ai choisi une pellicule « passe-partout », la Fuji 250, qui pouvait s'accommoder aussi bien d'un temps couvert qu'ensoleillé. Le choix de la pellicule et la manière de l'exposer se sont effectués en collaboration avec

Guillaume LIPS, l'étalonneur de Digimage. Il fallait en effet éviter surtout la surexposition. Je suis parti avec des filtres 85 couplés à des filtres neutres de densité. Je me suis également arrangé pour filmer les acteurs de face, sans contre-jour, pour que mes zones de lumière soient comprises entre un diaph de 4 et 8. Nous n'avons utilisé aucun éclairage d'appoint, ni même de réflecteurs pour déboucher les ombres. Notre électro-machino a pu travailler sur d'autres choses.

**CST : Comment s'est passée la postproduction ?**

**P.C. :** Le montage a été réalisé sur Final Cut Pro par Stanislas MOREAU. Une EDL a été sortie pour conformer le montage HD chez Digimage. L'étalonnage s'est effectué en numérique sur station daVinci. Le développement du négatif et le retour sur film se sont effectués au laboratoire GTC.

**CST : Est-ce que cela représente une économie par rapport à la filière traditionnelle ?**

**P.C. :** L'étalonnage numérique n'a pris qu'une demi-journée, parce que je savais exactement ce que je voulais obtenir comme aspect final. La filière numérique exige de la précision, une bonne préparation et une rigueur certaine, sans quoi on peut facilement dépasser les délais et le budget.



## > Arri D-20 :

# une caméra numérique de type cinéma

◆ *Par Michael KOPPETZ\**

*Traduction : Frank FERRAN*

**P**our la première fois à Paris, Arri présentera son prototype de caméra numérique D-20 lors des Rencontres de la CST.

Avec le projet technologique D-20, Arri a créé un prototype expérimental de caméra numérique. Avec des partenaires allemands et européens, Arri a analysé et a choisi les technologies disponibles les plus appropriées et les a combinées avec les composants qui ont fait leurs preuves dans ses célèbres caméras. Le résultat est un banc d'essai qui représente une démonstration pratique de l'adaptation de la technologie numérique aux besoins d'une application cinématographique et permet une évaluation réaliste des possibilités et des limites de cette approche. L'implication d'Arri dans la prise de vues numérique a commencé il y a plusieurs années par une des premières comparaisons impartiales de caméras film et de caméras numériques. Depuis, des évaluations régulières ont été effectuées, afin d'assurer une veille technologique permanente. Un exemple important de ces efforts est montré dans le court métrage "Circle of Love", dans lequel des caméras numériques et film ont été comparées dans une situation de production réelle. Sur un plan plus théorique, les ingénieurs d'Arri analysent aussi la qualité d'image des derniers appareils photographiques numériques pour suivre les progrès rapides de la technologie des capteurs. Enfin, le projet de recherche européen MetaVision a permis à Arri de commencer réellement à développer son propre concept. Avec l'appui des diffuseurs BBC et France 2, de la société Snell & Wilcox, et des chercheurs de l'Inesc de Porto et de l'Université de Padoue, le projet MetaVision entendait mettre au point des méthodes innovatrices de captation et de traitement d'images numériques, et adapter ces solutions à la pratique professionnelle. Le but du projet était d'effectuer des démonstrations dans un modèle opérationnel de chaîne de production.

### Le prototype de démonstration de la caméra D-20

Depuis deux ans, Arri travaille en étroite collaboration avec l'Institut de circuits intégrés Fraunhofer, à Erlangen, afin de développer un prototype opérationnel qui réponde à ces exigences. Le prototype de caméra est basé sur un seul capteur CMOS de 6 millions de pixels spécialement fabriqué, qui présente une surface sensible comparable à celle

d'un négatif 35 mm, avec une fenêtre d'impression maximale. A part la haute résolution, le choix du capteur soulève aussi d'autres points qui sont essentiels à l'application cinématographique : une plage dynamique extrêmement étendue, une excellente fidélité de couleurs avec un masque de couleurs Bayer, et la capacité de capturer des images à vitesse variable. La configuration mono-CCD, associée à un grand format, permet l'utilisation d'objectifs 35 mm avec le même angle de vision et la même profondeur de champ que les caméras film 35 mm. Les utilisateurs retrouveront avec satisfaction sur ce prototype un viseur optique et un obturateur à miroir tournant. Ce concept permet non seulement une meilleure appréciation du point et du cadre, mais permet aussi à l'opérateur de voir une plus grande zone autour de l'image enregistrée par le capteur. Sans oublier qu'un viseur optique fournit une image sans amplification, ce qui est un atout essentiel lorsqu'on considère le temps imparti pour la mise en place d'un plan.

### Traitement de données

Un des problèmes les plus ardues à résoudre fut le traitement de signal mis en œuvre dans le prototype de la caméra. Avec ses six mégapixels et sa capacité de prise de vues en accéléré, le capteur est capable de fournir des données avec un débit exceptionnellement élevé. Trente-deux convertisseurs analogiques-numériques 12 bits travaillant en parallèle sont reliés à un bus de données interne qui peut soutenir un débit allant jusqu'à 10 Gbits/s – assez pour remplir un CD-Rom en une seconde.

A ce niveau, les données sont toujours sous leur forme brute : bien qu'elles contiennent toute l'information exigée pour décrire une image, elles ne peuvent pas être affichées directement. Pour qu'un capteur unique puisse restituer simultanément les trois couleurs fondamentales, les pixels individuels sont masqués à tour de rôle avec des pixels rouges, verts ou bleus. Les données concernant l'exposition de chaque pixel correspondent seulement à une couleur. Pour obtenir une image complète en couleur de ces données, il est nécessaire d'interpoler numériquement l'information couleur manquante.

Dans la solution de base, deux câbles HD-SDI transportent les données brutes directement vers un groupe de disques durs. Une fois enregistrées, les



images sont reconstruites avec un traitement en différé (off-line). L'avantage de cette approche est que toutes les données de la caméra sont capturées telles quelles, sans compression interne et sans traitement. La qualité de la reconstruction d'image est indépendante de goulots d'étranglement tels que la vitesse de traitement ou le volume de données. En revanche, les images ne peuvent pas être immédiatement vues et évaluées. Elles doivent d'abord être « développées » comme avec un film négatif.

#### Autres types de sorties

Pour résoudre ce problème, le prototype comporte aussi un cheminement avec traitement immédiat. Les images sont reconstruites intérieurement en temps réel et sortent en HD numérique standard via une liaison simple. Evidemment, dans ce cas, le volume de données doit être réduit pour correspondre à la capacité de l'interface. La solution qui a été mise en œuvre profite du grand nombre de pixels du capteur : les groupes de pixels sont combinés par interpolation, aboutissant à un nouveau groupe de pixels à résolution inférieure, correspondant dans ce cas au format HD de 1920 x 1080 pixels. Bien que cette résolution soit inférieure à celle du capteur, le « suréchantillonnage » à la capture permet une meilleure qualité que si l'image avait été enregistrée au format de postproduction dès le début.

Une troisième solution a été imaginée dans le projet MetaVision pour permettre le tournage à vitesse variable. Dans ce mode, la caméra capture des images à la cadence de 72 images/s et fournit les données brutes, via deux câbles HD-SDI, à une paire de codeurs spécialement conçus par Snell & Wilcox. Dans ces codeurs, une image sur trois seulement est transférée avec son contenu complet de données, tandis que les images intermédiaires sont fortement compressées. On obtient ainsi un débit de données plus facile à manipuler. Lors de la postproduction, les images intermédiaires sont utilisées pour aider l'interpolation entre les images à pleine résolution, permettant ainsi de reconstruire des séquences à n'importe quelle vitesse jusqu'à 72 images/s. Grâce à cette approche, il est également possible d'exécuter des rampes à vitesse variable.

#### Limites techniques

Par la même occasion, le prototype fait ressortir les limites de la technologie disponible actuellement. Le volume même des données lors de la capture d'image reste un problème. La technologie d'enregistrement qui peut manipuler de tels débits est toujours loin de la portabilité, et un concept de filière de production cohérent est encore à créer. Le projet MetaVision a développé plusieurs solutions innovatrices qui montrent une voie possible pour l'avenir. Cependant, il est clair, pour le moment,

que la capture numérique a un long chemin à faire avant qu'elle puisse remplacer la pellicule, particulièrement le format 35 mm, comme support de production de films de cinéma de haute qualité, notamment ceux destinés à la sortie sur grand écran.

Avec la présentation de son prototype de caméra, Arri espère entamer une discussion constructive dans l'industrie sur le rôle de la capture numérique dans des productions futures. Chaque technologie a son « pour » et son « contre », et seule une évaluation honnête peut assurer que les produits futurs continueront à satisfaire les utilisateurs.

*\* Michael KOPPETZ est ingénieur en chef du département de recherche et développement d'Arnold & Richter (Arri).*



# > RÉFLEXIONS SUR LE STATUT DU TECHNICIEN <

Nos vœux adressés aux techniciens dans  
La Lettre de la CST n° 90 (p. 2)  
ont suscité une vive réaction – oserons-  
nous jusqu'à dire démesurée ? –  
de la part de Sophie DACBERT,  
rédactrice en chef du "Film français".

Nous publions ici sa lettre, ainsi qu'un  
bref commentaire du Bureau de la CST.

Dans notre dernière livraison,  
Pierre-William GLENN, président de la CST,  
affirmait son souci de ne pas polémiquer.  
Aussi, pour élargir le débat, le ramener  
à plus de sérénité et lui apporter une  
certaine hauteur de vue, nous publions  
également deux textes qui entendent  
initier une réflexion sur le statut du  
technicien dans notre profession.

L'un, intitulé « Pourquoi les techniciens  
ne sont-ils pas sexy ? », est un échange  
entre Christian GUILLON et René BROCA.

L'autre, « César et l'intermittent »,  
est signé Christian GUILLON.

Le débat reste ouvert, et toutes les bonnes  
volontés qui souhaiteraient y apporter leur  
pierre sont les bienvenues.



## > Lettre de Sophie DACBERT rédactrice en chef du Film français

A l'attention de Pierre-William GLENN  
Président de la Commission supérieure technique

Copies à :  
Marie-Claude ARBAUDIE, Ministère de la Culture  
David KESSLER, Centre National de la Cinématographie  
Véronique CAYLA, Festival de Cannes  
Alain TERZIAN, Académie des César

Paris, le 22 janvier 04

Monsieur,  
Les « vœux » que le bureau de la CST (a adressés) à ses membres, par le biais de sa « Lettre » de février, sont aussi malvenus pour les techniciens qu'irrecevables par « Le Film français », mis en cause... comme la profession dans son ensemble, comme le Festival de Cannes et comme les César (rien de moins !).

La CST déplore le silence médiatique fait à son activité. Je tiens à rappeler que depuis cinq ans, Le Film français soutient tout particulièrement les techniciens à Cannes, en consacrant dans son édition quotidienne une colonne particulière à leur travail, aux côtés des informations générales du jour. Que depuis sa création, le jury des Trophées « duos » du « Film français » intègre un éminent technicien : en 2003, Tetsuo NAGATA faisait partie du jury présidé par Jean-Pierre JEUNET ; cette année, Agnès GODARD a dû se décommander – à son grand regret et au nôtre – de celui présidé par Jérôme SEYDOUX, pour raison de tournage imprévu.

Vous semblez vous offusquer de l'absence de techniciens parmi les 15 personnalités qui ont émergé et les 15 qui ont confirmé leur talent, en 2003. Nous sommes très heureux de l'importance que vous accordez à cette rubrique, mais je vous rappelle qu'il s'agit d'une sélection aussi drastique (30 nouvelles personnalités toutes activités confondues) que subjective de la rédaction. Régulièrement, nous mettons en avant le travail des techniciens. Pour vous rafraîchir la mémoire, vous trouverez ci-dessous une liste – non exhaustive – de ceux auxquels nous avons consacré des articles ces dernières années\*.

En ce qui concerne les prestataires et les fabricants de matériel dont vous citez le nom, ils ont tous fait l'objet d'articles, justement à l'occasion des innovations qu'ils ont apportées au cinéma français. Puis-je au passage demander ce que la CST, elle, a fait ces dernières années pour que « les techniciens soient mieux reconnus par leur profession » ?

Enfin, concernant les intermittents du spectacle dont vous semblez seulement maintenant vous inquiéter, nous sommes assez fiers pour notre part d'avoir suivi systématiquement, depuis trois ans, les négociations

autour de la réforme de l'Unédic, et d'avoir relayé les nombreuses réactions des syndicats et de la profession, à une époque où rares étaient les journaux à s'y intéresser. Plutôt que de polémiquer, et d'envenimer à tout prix le débat par des informations inexactes et mensongères, nous vous conseillons dorénavant une lecture attentive de notre journal chaque semaine, et pourquoi pas, de faire de la CST une force de proposition aussi active que positive.

◆ *Sophie DACBERT, Rédactrice en chef du « Film français »*

\* Yves ANGELO (directeur de la photographie, réalisateur), Thierry ARBOGAST (directeur de la photographie), Vincent ARNARDI (chef mixeur), Ricardo ARONOVICH (directeur de la photographie), Gérard DE BAPTISTA (directeur de la photographie), Diane BARATIER (directrice de la photographie), Luc BARNIER (chef monteur), Pierre BÉCHIR (chef costumier), Renato BERTA (directeur de la photographie), BERTO (cadreur), Jean-Philippe BLIME (1<sup>er</sup> assistant), Jérôme BORENSTEIN (1<sup>er</sup> assistant), Yves CAPE (directeur de la photographie), Denise DE CASABIANCA (chef monteuse), Rodolphe CHABRIER (directeur SFX), Caroline CHAMPETIER (directrice de la photographie), Raoul COUTARD (directeur de la photographie), Emmanuel CROSET (chef mixeur), Laurent DAILLAND (directeur de la photographie), Annie DAUTANE (directrice SFX), Bruno DELBONNEL (directeur de la photographie), Benoit DERVAUX (cadreur, directeur de la photographie), Josée DESHAIES (directrice de la photographie), Germain DESMOULINS (directeur de la photographie), Nathalie DURAND (directrice de la photographie), Jean-Marc FABRE (directeur de la photographie), William FLAGEOLET (chef mixeur), Stéphane FONTAINE (directeur de la photographie), Antoine FONTAINE (chef décorateur), Chrystel FOURNIER (directrice de la photographie), Robert FRAISSE (directeur de la photographie), Eric GAUTIER (directeur de la photographie), Agnès GODARD (directrice de la photographie), François GROUIT (chef mixeur), Christian GUILLON (directeur SFX), Dominique HENNEQUIN (chef mixeur), Antoine HÉBERLÉ (directeur de la photographie), Laurent HERBIET (1<sup>er</sup> assistant), Cyril HOLTZ (chef mixeur), Yannick KERGOAT (chef monteur), Laurent KOSSAYAN (monteur son), Sabine LANCELIN (directrice de la photographie), Jean-Pierre LAFORCE (chef mixeur), Jeanne LAPOIRIE (directrice de la photographie), Philippe LANDOULSI (1<sup>er</sup> assistant), Denis LENOIR (directeur de la photographie), Dominique LE RIGOLEUR (directrice de la photographie), Pierre LHOMME (directeur de la photographie), Hélène LOUVART (directrice de la photographie), William LUBTCHANSKY (directeur de la photographie), Hervé DE LUZE (chef monteur), Delphine MABED (chef décoratrice), Laurent MACHUEL (directeur de la photographie), Sabine MAMOU (chef monteuse), Pascal MARTI (directeur de la photographie), Pierre MILON (directeur de la photographie), Matthieu POIROT-DELPECH (directeur de la photographie), Nelly QUETTIER (chef monteuse), PITOF (directeur SFX, réalisateur), Jean RABASSE (chef décorateur), Philippe ROUSSELOT (directeur de la photographie), Jean-Pierre SAUVAIRE (directeur de la photographie), Antoine SIMKINE (directeur SFX), Pierre STOEBER (directeur de la photographie), Vittorio STORARO (directeur de la photographie), Vincent TULLI (ingénieur du son, monteur son), Frédéric ULLMANN (ingénieur du son), Christophe VALLÉE (1<sup>er</sup> assistant), LES VERSAILLAIS (trucages)...



## > Réponse du Bureau de la CST

**L**a réponse de Sophie DACBERT a été rapide et ses références sont précises. Il y avait donc bien matière, dans la longue liste de personnalités citées par “Le Film français”, à distinguer un technicien (et pourquoi pas deux) parmi les « talents émergents ou confirmés » en 2003.

La préférence hiérarchique établie par l’hebdomadaire ne procède pas de l’ignorance mais d’une volonté. Nous constatons avec plaisir que “Le Film français” nous accorde beaucoup de crédit en envoyant une copie de son courrier à Véronique CAYLA, Marie-Claude ARBAUDIE, David KESSLER et Alain TERZIAN... qui ont peut être d’autres chats à fouetter.

Nous avons déjà déploré que “Le Film français” n’ait relayé que des informations négatives ou fausses sur la CST et que le silence se soit bizarrement installé sur son renouveau d’activité, sur ses statuts, sur son règlement intérieur, sur ses CA consensuels et joyeux et sur une augmentation très sensible du nombre de ses adhérents.

L’oubli d’un technicien dans un palmarès subjectif du Film français n’était pas très grave. Il est beaucoup plus grave de relancer des vraies polémiques avec des « arguments » d’une autorité que “Le Film français” n’a pas... Même en envoyant un double de son courrier à des responsables respectés du cinéma français...

Nous espérons simplement que “Le Film français” a envoyé notre texte initial en pièce jointe pour que chacun puisse relativiser la teneur de son « indignation » : une insertion de notre gentil courrier dans la revue aurait évité tout autre commentaire et lui aurait concilié une bonne partie de nos adhérents.

Nous avons beaucoup trop souffert de la politique du pompier pyromane dans notre association pour retomber dans le piège de l’agressivité.

◆ *Le Bureau de la CST*



## > Pourquoi les techniciens ne sont-ils pas sexy ?

*Echange entre Christian GUILLON, vice-président de la CST, et René BROCA, membre du département Effets spéciaux, animation et images de synthèse*

**Christian GUILLON** : « J'en ai assez de l'expression *bête comme un peintre* » (1), disait Marcel DUCHAMP, qui ne manquait pas de profondeur (la fameuse « profondeur Duchamp »), et qui exhortait les artistes à développer « l'expression intellectuelle plutôt que l'expression animale » (1).

A mon tour, au risque de passer pour un cuistre (pour faire usage d'une telle référence), j'aimerais pouvoir exhorter les professionnels du cinéma à baisser le masque protecteur du technicien et à sortir de leur réserve (à tous les sens du terme).

Dans notre pays, en effet, la technique est mal vue. Les techniciens ne sont pas considérés comme des collaborateurs de création compétents, inventifs et souvent efficaces, mais plutôt comme des robots technocentrés et polarisés, des exécutants au minimum interchangeables, voire inutiles, des vacataires surpayés, infantiles, des privilégiés inconscients et ingrats, ou des tartarins inefficaces, corporatistes et insolents.

Dans notre pays, l'esprit d'entreprise est mal vu. Les prestataires du cinéma ne sont pas regardés comme des artisans entreprenants, inventifs et surtout passionnés, mais plutôt comme des petits commerçants avides ayant réussi dans la paillette, des profiteurs inscrits au fichier du grand banditisme capitaliste, qui osent facturer des prestations qu'ils devraient se battre pour offrir, et salissent la création en réclamant le paiement de leurs traites.

**René BROCA** : Je crois en effet que techniciens et prestataires techniques ne jouissent pas en France de la reconnaissance que mérite leur apport. Cela va au-delà des dispositions psychologiques des uns ou des autres. Nous répugnons à mettre en cause, me semble-t-il, une tradition culturelle qui postule et maintient la dichotomie entre création et exécution, art et technique, en posant entre les deux une différence de nature et donc en les hiérarchisant. Je ne veux pas dire que l'une et l'autre se confondent, mais qu'il faut penser leur interrelation. La création n'est pas un pur processus intellectuel et la technique n'est pas une pure effectuation matérielle : la création n'est telle qu'en intégrant les conditions pratiques de sa réalisation dans la conception elle-même, et la technique suppose toujours l'invention, la création ou la recréation des savoir-faire dans la perspective à chaque fois singulière et nouvelle (en principe) de l'intention créatrice. Cela est particulièrement évident s'agissant de l'œuvre cinématographique et audiovisuelle, définie comme œuvre collective. Et je dirais que ça l'est plus encore avec la généralisation des outils numériques : ils sont

loin d'être seulement des outils supplémentaires, il ne s'agit pas d'un processus cumulatif ; ils tendent à déplacer les frontières tout en les rendant moins nettes, et à redistribuer les responsabilités tout au long de la chaîne de l'image et du son.

On le voit bien dans le secteur de la « postproduction » : cette dénomination n'est plus adéquate à la réalité du travail. La « postproduction » intervient désormais dans la préproduction, et même dans le développement.

**C.G.** : Rester dans l'ombre est aussi une nécessité et parfois un plaisir. Ce peut même être un luxe extrême, au goût raffiné et un peu décadent. Tant qu'il ne s'agit d'ailleurs que de reconnaissance morale, celle de ses pairs les plus proches, celle des réalisateurs, des producteurs, celle de ses collaborateurs, de ses concurrents, ou de ses clients, est souvent plus authentique, plus satisfaisante, et surtout plus durable, que la notoriété, plus chimérique, qu'on peut espérer d'une plus large audience.

Mais, aujourd'hui, les techniciens et les prestataires du cinéma français ne sont plus dans une problématique de reconnaissance morale, mais bien plutôt dans une logique de survie.

Le sous-financement de la production et son cortège de conséquences, comme la recherche des moins-disants salariaux, n'ont pas seulement conduit à des phénomènes purement économiques. La crise que nous avons connue ces deux dernières années aura aussi contribué à une certaine déstabilisation générale de la profession. Cette déstabilisation, aggravée par l'arrivée des nouvelles technologies, est aujourd'hui confirmée, comme cyniquement signée, par le débarquement massif de l'imposture sur les plateaux de cinéma. Cette déstabilisation nous aura amené la dispersion des équipes, la disparition du compagnonnage, le déclin de la formation sur le tas. On peut d'ores et déjà le constater : le taux de turn-over sur les plateaux est tel que la formation des chefs de postes se fait sur de moins en moins de films, un ou deux parfois. Cette évolution pourrait conduire à terme à de graves déceptions, comme une perte de mémoire collective, la disparition de cette part intangible de la compétence liée au compagnonnage, et surtout un certain déclin global de l'exigence de qualité.

Les techniciens assistent à la disparition inéluctable de leurs « valeurs », ils sont inquiets pour ce qu'ils aiment dans leur métier, et dans l'incertitude quant à l'avenir de leur statut administratif.

Quant aux industries techniques, elles sont suspendues aux fluctuations à court terme des volumes de la



production, dont elles ne ramassent plus parfois que les miettes. Elles sont lâchées par les organismes financiers, et se tirent collectivement une balle dans le pied pour tenter de s'en sortir individuellement à coup de « remises » et de travaux à perte. D'où l'apparition de nouvelles structures sans réelle compétence, qui pratiquent des politiques de prix certes séduisantes pour les productions, mais qui leur interdisent au final et à coup sûr de satisfaire les ambitions auxquelles elles prétendent. On constate en conséquence des dépôts de bilan en cascade des équipes qui ont accumulé le plus d'expérience, de savoir-faire et de moyens techniques.

Lorsque les institutions et collectivités (l'Etat, les régions, etc.) se préoccupent de notre profession, et affichent comme projet d'aider les industries techniques (sur le thème du tissu industriel, du savoir-faire, etc.), elles mettent en œuvre des dispositifs dont les bénéficiaires directs... ne sont pas les industries techniques. En dehors des raisons administratives qui sont avancées pour justifier les détours empruntés, on peut voir dans ces choix le signe de la défiance absolue dont les industries techniques du cinéma font ontologiquement l'objet, au point qu'on confie les aides qui leur sont destinées à la tutelle de professions réputées plus honorables. C'est comme si on versait aux groupes agro-alimentaires les subventions destinées à aider les petits producteurs agricoles.

Connais-tu quelqu'un d'assez stupide pour jouer à un jeu de hasard où il n'y aurait que des tickets perdants, où l'on pourrait au mieux être remboursé de sa mise, mais jamais gagner ? C'est pourtant ce que font les techniciens et les prestataires du cinéma français. Les fournisseurs sont inéluctablement conduits à prendre leur part de risque en contribuant, directement ou indirectement, au financement des films sur lesquels ils travaillent, mais ils ne peuvent jamais en attendre plus, en cas de succès, qu'une simple rémunération normale, alors que le partage des pertes est considéré comme naturel et souvent imposé par l'échéancier des paiements. Quant aux techniciens principaux, on attend d'eux qu'ils fassent toujours des propositions créatives, mais il serait mal venu de leur part d'en faire mention.

Alors, est-ce parce qu'ils acceptent ce genre de situations, les facilitent et les provoquent même parfois, que les techniciens et les industries techniques sont méprisés ?

Réclamer la considération n'est pas suffisant pour l'obtenir.

La reconnaissance médiatique ne s'acquiert pas seulement par le mérite, mais aussi par la séduction. La revendiquer avec naïveté vous expose même parfois au ridicule.

**R.B.** : La reconnaissance médiatique ne doit pas être poursuivie comme un but en soi. Les médias grand public ne font que traduire une situation préexistante et on ne supprimera pas la fièvre en cassant le thermo-

mètre. Et les médias de la sphère professionnelle – sauf exception – me semblent assez soucieux des conditions générales et particulières dans lesquelles doivent travailler les industries techniques.

Le défaut de reconnaissance des industries techniques n'est pas d'abord un problème de communication : c'est une question objective, qui a évidemment plusieurs dimensions. J'ai essayé d'indiquer très brièvement le poids d'une certaine tradition culturelle, mais interviennent aussi, bien sûr, l'environnement économique, administratif, fiscal, etc., la faiblesse structurelle de la production, qui transfère sur la prestation la pression qu'elle subit.

Tu as évoqué aussi la responsabilité des industries techniques elles-mêmes. Il y aurait peut-être à repenser ou à refonder la nature même des relations – économiques et artistiques – entre industries techniques et production. Les conséquences – objectives elles aussi – menacent d'être extrêmement graves. La perte – ou plus précisément le non-renouvellement qualitatif – des savoir-faire est une hypothèse désormais crédible. Pour avoir assisté ces derniers temps à un certain nombre de conférences spécialisées, je crains notamment que le différentiel avec les prestataires techniques anglais ne soit en train d'atteindre un point critique. Cela resterait à vérifier par une étude spécifique, mais je ne crois pas qu'il s'agisse d'un fantôme.

**C.G.** : Il est exact que les médias spécialisés restent attentifs aux évolutions de nos métiers, et savent mettre en valeur les talents et les innovations dans notre domaine. Ce n'est d'ailleurs pas une faveur qu'ils nous font : la technique constitue une composante du paysage professionnel.

Dans l'antiquité, on mettait à mort le messenger des mauvaises nouvelles. On aurait tort de tomber dans ce travers. En soulignant, dans "la Lettre" n° 90, l'absence des techniciens et des industries techniques dans le dossier du "Film français" sur les trente personnalités qui ont marqué le cinéma en 2003, nous attirions l'attention du lecteur sur l'état d'esprit qui règne, non pas tant au sein de l'équipe de l'hebdomadaire, dont les choix constituaient finalement un excellent révélateur, mais au sein même de la profession.

Ce dossier avait en effet le mérite d'illustrer le discours qui prévaut au sein de l'establishment du cinéma : au nom d'une « politique d'auteurs » mal comprise et réduite aux signes extérieurs de la créativité, on considère globalement les techniciens, ainsi que les industries techniques du cinéma, avec indifférence, voire condescendance.

En l'occurrence, nos amis journalistes ont mis le doigt sur une de nos faiblesses, particulièrement française : notre manque de visibilité, et le manque de considération qui en est la conséquence.

A nous, donc, d'essayer de renverser la vapeur ! Les savoir-faire des équipes techniques du cinéma français méritent, de la part de l'ensemble de la profession, une stratégie de pérennisation maîtrisée





et de renouvellement durable, qui nécessite une attitude collectivement responsable et une vision à long terme. Les fournisseurs et les prestataires ont besoin, eux aussi, que la profession considère leur contribution à la création sur le long terme, et non pas dans une vision toujours film par film. Il faut briser le cercle vicieux de la recherche systématique du moins-disant, sans considération pour la qualité ou l'expérience. Tous les acteurs de la profession doivent prendre leur part de l'investissement collectif, faute de quoi la production prendrait le risque de voir détruire le tissu industriel du cinéma français.

C'est un des rôles de la CST que de promouvoir une image positive des techniciens.

Mais les bonnes réputations sont plus longues à faire qu'à défaire. Les querelles microchloines qui ont immobilisé notre association, ces dernières années, ont certainement contribué à la dégradation de notre image. Nous en sommes sortis en 2003, c'est un premier pas. Travailler à redorer d'une façon générale le blason de la technique devra être, désormais, un de nos objectifs.

Sortir de sa réserve (à tous les sens du terme) réclame certes de la diplomatie, mais aussi du courage et de la fermeté, et se fait nécessairement au risque de déplaire, notamment à ceux qui vous préfèrent affaiblis.

## NOTES

(1) *Duchamp du signe*, Marcel DUCHAMP  
(Ed. Flammarion, page 174).



## > César et l'intermittent

◆ *Par Christian GUILLON, vice-président de la CST*

Cet été, et pendant tout l'automne, j'ai été, comme beaucoup d'entre vous certainement, profondément affecté et choqué par les huées, sifflets et invectives qu'ont essuyé, de la part des spectateurs ou des téléspectateurs, les intermittents intervenus dans des émissions en public, ou venus faire une « première partie » pédagogique dans les salles de spectacle.

A un moment, je me suis demandé si cette hostilité n'était pas surtout dirigée contre leur maladresse, plutôt que contre leur discours, contre leur absence de talent oratoire, contre-productive, plutôt que contre leur action elle-même, et si elle n'exprimait pas finalement une sorte de déception, plutôt qu'un véritable désaccord.

L'oreille du peuple, et son porte-parole le média, aiment associer à une voix unique, forte et habile, l'expression d'un mouvement collectif, d'une revendication ou d'une idée. Et que cette voix sorte d'une gueule, une bonne gueule de préférence.

La démocratie, à l'origine, n'était-elle pas essentiellement une affaire d'orateurs, et l'agora devenue symbole de justice le lieu de leurs joutes ?

Et il faut bien dire que les bafouillis et les bredouillages de quelques techniciens, courageux mais pas orateurs, n'avaient rien pour séduire, alors que quelques phrases bien démagogiques, même simplificatrices, prononcées derrière une moustache ou sous un béret auraient emporté la conviction.

Le mouvement des intermittents avait cruellement manqué d'une incarnation médiatique.

Pour ma part, j'ai ressenti plusieurs fois cette double amertume, d'une part de constater qu'une cause soit dans la forme si mal défendue par la complexité et la diversité de ceux qui la font vivre, et d'autre part à imaginer qu'il aurait fallu la caricaturer pour la bien défendre.

Samedi soir pourtant, à la soirée de remise des César, il m'a semblé que la leçon avait été comprise, et la réaction bien conçue.

D'abord, une femme aimée du public pour ses multiples talents, son intelligence et son charme, connue pour son exigence, rompue à la prise de parole, est venue transmettre un message avec la brièveté et la fermeté qu'il fallait.

Plus tard, un jeune homme, un inconnu du grand public, a eu la tâche de porter un discours plus complexe, plus long, et plus technique. Il l'a fait avec assurance et clarté, sans faillir et dans une limite de durée probablement négociée.

La régie, via l'oreillette du présentateur, n'a pas laissé au public le loisir d'applaudir le second autant que la première, c'est le jeu de la notoriété. On a bien senti toutefois que, grâce à la première intervention, le

premier rang de spectateurs, réprobateur, a dû supporter la deuxième : le vent avait tourné.

Le maître de cérémonie s'est rattrapé in extremis par une petite phrase qui indiquait son adhésion.

Le lendemain, dans tous les médias grand public, la cinéaste et comédienne était abondamment citée, alors que l'intervention du jeune homme inconnu était passée à la trappe. Les médias sont comme une grande église, qui honore ses Dieux, même s'ils sont rebelles.

Mais n'entre pas qui veut au Panthéon.

Chapeau à Agnès JAOUÏ d'avoir prêté son étoile.

C'était généreux, rare, et médiatiquement efficace.



# Les DVD enregistrables

## ■ Département Multimédia

× *Conférence de Jean-José WANÈGUE*

◆ *Compte rendu par Jean-Baptiste NEYRAC, membre du CA, représentant du département Multimédia*

Il est un fait : le DVD s'est imposé comme le format vidéo grand public en un temps record.

Entre 1996 et 2003, les ventes ont suivi une courbe exponentielle jamais atteinte.

Les fabricants traditionnels sont désormais rattrapés, dépassés par la chute des prix, la massification du produit. Le DVD enregistrable devient ainsi une alternative pour maintenir le niveau de vente.

De 1,3 million d'unités en 2002, on passera à 22,6 millions d'ici 2005 (enregistreurs de salon).

Le chiffre de vente de DVD vierges devrait alors dépasser les 4 milliards d'unités.

Cinq formats différents cohabitent aujourd'hui.

Aucun n'a réussi à s'imposer. DVD-R (General Use ou Authoring), DVD+R, et leur déclinaison en +ou -RW, le DVD RAM. Une belle pagaille qui ne semble pas prête à être résolue dans les mois qui viennent.

Rappelons quelques éléments de base à propos des produits enregistrables (CD ou DVD). Quel que soit

le format, il y a : un système de guidage, un système d'adressage, un contrôle de la vitesse de défilement.

Le guidage repose toujours sur un sillon moulé dans la structure du DVD (à l'aide de l'empreinte du stamper, équivalent des glass-masters des DVD pressés).

L'adressage varie entre le pré-pit pour les DVD-R et l'ADIP pour les DVD+R. En ce qui concerne le contrôle de la vitesse, il se fait par contrôle de l'ondulation des sillons.

La structure interne d'un DVD repose sur les mêmes principes que les CD-R, avec une différence majeure : la couche de protection de 1,2 mm pour les CD est divisée par deux pour les DVD. L'espacement entre les points d'enregistrement est divisé par deux pour les DVD.

Le DVD est composé de deux galettes distinctes assemblées entre elles. La partie supérieure est inactive. La couche inférieure comporte un substrat polycarbonate gravé (sillons), sur lequel vient se coucher le dye ou couche sensible (couche organique), puis la couche réfléchissante. Les deux parties sont alors collées ensemble.

Une des différences majeures entre les DVD enregistrables et les DVD ré-enregistrables est leur taux de réflectivité. En effet, l'ajout de deux couches supplémentaires destinées à enfermer la couche enregistrable à changement de phase diminue d'autant les capacités réfléchissantes (de 45-85 % à 18-30 %).

Tous les formats ré-enregistrables supportent jusqu'à 1000 cycles et même 100 000 cycles pour le DVD

RAM. Le DVD+RW présente l'avantage d'une meilleure vitesse (actuellement) et d'une meilleure gestion des enregistrements incrémentaux (4 Mo pour 3 sessions sur +RW contre 132 Mo sur -RW).

En ce qui concerne la qualité d'écriture, une adéquation entre le graveur et le support semble être la meilleure garantie. Les principaux problèmes surgissent quant à la bonne répartition du dye sur la surface, les déformations des disques (lors de la fabrication), l'alignement des sillons avec le centre du disque et, pour ce qui concerne les DVD-R, le niveau de signal généré par les pré-pits.

La marque et le nom du fabricant ne font pas tout : le type et le fournisseur de dye, le fournisseur du stamper, le mode de production (matériel et conditions), les normes de tolérance sont des éléments déterminants. La nature du produit et la vitesse d'enregistrement ciblée interviennent également dans les paramètres qui vont assurer la qualité du support.

Vous pourrez trouver plus d'informations sur le site de la CST, puisque les supports de la conférence seront disponibles en ligne dans quelques jours.



---

# Présentation du système DTS CSS

---

## ■ Département Exploitation salles

× *Réunion du 27 janvier 2004*

◆ *Compte rendu par Alain BESSE, responsable du secteur Diffusion*

C ourant 2003, le service Exploitation du CNC a sollicité la CST afin de participer aux travaux du groupe de travail Culture et Handicap initié par le ministère de la Culture.

Dans ce cadre, la CST a organisé dans la grande salle du CNC des réunions de présentation des différents systèmes aujourd'hui commercialisés pour répondre à la demande de sous-titrage des films à l'intention des sourds et malentendants, ainsi que des systèmes d'audio-description associés à l'intention des aveugles.

Le 9 décembre 2003, Dolby présentait son système Screentalk (voir compte rendu précédent).

Ce 27 janvier 2004, DTS présentait son système CSS. Dérivé directement de la technologie déjà développée par DTS pour la reproduction sonore, il comprend un processeur CSS assurant la gestion de fichiers de sous-titrage spécifiquement élaborés pour répondre aux besoins des sourds et des malentendants, ceci à partir du code DTS déjà couché sur la pellicule. La sortie vidéo de ce processeur est directement envoyée sur un projecteur vidéo In Focus spécifiquement modifié pour ce besoin (noir et blanc), devant lequel on adapte un volet polarisé qui coupe le faisceau du vidéo-projecteur lorsqu'il n'y a pas de sous-titre (évite la zone grise générée par le vidéoprojecteur).

Le processeur CSS s'installe sans difficultés dans les salles de cinéma, en complément des processeurs audio existants.

Si la salle est déjà équipée d'un processeur audio de dernière génération DTS XD 10, il suffira alors d'ajouter quelques cartes dans ce processeur pour acquérir la fonction CSS. En France, DTS s'est associé avec LTC et CinéStéréo pour développer et commercialiser l'ensemble de la prestation, hors établissement des fichiers.

DTS a travaillé en Angleterre, dans le cadre du DDA (Disability Discrimination Act), avec le Disability Working Group et de nombreuses associations de sourds, afin de déterminer de nouveaux critères sur les sous-titres (taille, positionnement, couleur, description sonore). Pour le cinéma, ce travail a abouti au choix du noir et blanc, au positionnement des sous-titres sous l'acteur, et à certains codes d'identification des scènes sonores (textes soulignés si acteur hors champ, etc.). Le même travail a été réalisé pour l'audio-descriptif.

Après l'exposé d'Hervé ROUX, accompagné de tout l'état-major international de DTS, et quelques projections significatives, une discussion animée a permis d'établir un état des lieux et des besoins.

La proposition DTS est une avancée manifeste dans ce domaine, mais il reste à faire.

Plusieurs représentants d'associations de handicapés se sont exprimés, montrant le besoin d'aller plus loin, surtout dans le domaine des normalisations des sous-titres. La seule norme internationale existante sur les sous-titres n'est plus adaptée, et chaque pays cherche pour l'instant individuellement, sans concertation (Europe notamment). Le CNC, en liaison avec la CST, participera activement à la mise en commun des informations et à la mise en relation des intervenants, afin d'aboutir à des propositions de recommandations ou de normes.

Le sujet n'est donc pas clos, et sera suivi par le département Exploitation de la CST.



# Présentation des systèmes Touch, Lightworks et InDaw

## ■ Départements Montage et Son

× *Réunion du 15 janvier 2004*

◆ *Compte rendu par Alain BESSE, responsable du secteur Diffusion, Françoise BERGER-GARNAULT, membre du CA, représentante du département Montage, et Jean-Jacques COMPÈRE, membre du CA, représentant du département Son*

Dans la continuité des décisions prises courant 2003, les départements Montage et Son ont organisé conjointement une réunion de département incluant une présentation technique intéressant tout particulièrement les membres des deux départements.

Après un rapide rappel d'éléments de la vie associative par Jean-Jacques COMPÈRE (nouvelle cotisation, vote du règlement intérieur, rappel de l'implication de la CST dans les réflexions du groupe Culture et Handicap du CNC, avec notamment l'organisation de deux présentations techniques dans la grande salle du CNC), Françoise BERGER-GARNAULT a rendu compte de la mise en place effective, avec Chantal PIQUET, du groupe de travail sur les petites machines de montage virtuel. Il a été décidé d'organiser une nouvelle réunion, en liaison avec le département Son, sur la filière de la numérisation des sons sur les machines virtuelles, et ses conséquences.

Devant environ 25 personnes, dont malheureusement très peu du département Son, Laurent FAUCHER, de la société SAV, a ensuite présenté le système Touch, commercialisé par SAV, et incluant la dernière version du logiciel de montage Lightworks et du système InDaw, développé par Aaton. Pour la partie InDaw, Jean-Pierre BEAUVIALA est venu en présenter les particularités.

InDaw est un système de détection automatique et de synchronisation des claps. Outre que ce système permettra le retour d'un réel assistant de l'équipe de montage, il dispose notamment des particularités suivantes : détection automatique du clap, stockage de la bande son sur disque dur, recalage manuel, fenêtre d'identification de la prise à l'écoute de l'annonce, gestion du time line vidéo sur la bêta numérique des rushes, premier niveau de dérushage des prises, par slot finder, recherche de la prise son associée via liste, synchro via « link » des TC vidéo et/ou son, éventuellement sur clap de fin, « sonorisation » des rushes en insert sur bêta numérique, conversion temps sur temps (NTSC, 24, 25) et, bien sûr, édition d'une liste pour le montage virtuel. Dans InDaw, on ne prend que le VITC, pas l'image (en

HD, besoin d'un dub pour régénérer le VITC). Une synchro SD peut également être appliquée en temps réel sur une vidéo HD. Des informations complémentaires sont disponibles sur le site Aaton ([www.aaton.com](http://www.aaton.com))

Le nouveau projet Lightworks présente des évolutions intéressantes, en particulier dans son association avec InDaw, notamment pour faciliter le travail de l'assistant : on peut importer directement les fichiers son de InDaw, en en conservant le nom (évite les répétitions des noms). Ce nom conserve les informations de séquence-scène-prise. Lightworks accepte également les fichiers ALE (Avid), les Flex, les fichiers cerclés SEL. On trouve également la possibilité d'exports OMF vers PC et Mac. On peut aussi se dispenser d'autoconfo pour exporter vers Protools, DD 1500, Pyramix, etc. Cependant, les autoconfos sont possibles, ainsi que des effets. Par contre, la profondeur 10 bits ne permet pas de fonction d'étalonnage.

En conclusion, il est retenu que ce type d'outil présente l'intérêt important de reconstituer une vraie équipe, avec la remise en place d'un vrai rôle d'assistant monteur, ce qui devrait permettre aussi une meilleure approche des préparations de mixages.



# A propos de la standardisation des transferts de fichiers OMF

## ■ Départements Montage et Son

× Réunion du 3 mars 2004

◆ Compte rendu par

*Françoise BERGER-GARNAULT, membre du CA, représentante du département Montage,  
Jean-Jacques COMPÈRE, membre du CA, représentant du département Son,  
et Neil WALWER, membre du département Son*

Les départements Montage et Son ont tenu, le 3 mars dernier, une réunion conjointe. La séance était présidée par Françoise BERGER-GARNAULT et Jean-Jacques COMPÈRE.

Dans le cadre de l'ordre du jour concernant la standardisation des transferts de fichiers OMF, Yannick CHEVALIER, à la demande des départements Montage et Son, avait invité Christophe CRESPIN ([christophe\\_crespin@avid.com](mailto:christophe_crespin@avid.com)) de la société Avid Technology, ainsi que Nicolas DUSSERT ([nicolas\\_dussert@digidesign.com](mailto:nicolas_dussert@digidesign.com)) et Jean-Gabriel GRANDOILLER ([jean-gabriel\\_grandouiller@digidesign.com](mailto:jean-gabriel_grandouiller@digidesign.com)) de la société Digidesign, pour parler de leur expérience concernant les exports et imports OMF. Daniel GOLETTY, de la société R.S.422, et William FLAGEOLET, ingénieur du son, très concernés par ces problèmes, avaient également été invités par Jean-Jacques COMPÈRE à participer à cette réunion.

L'échange de fichiers OMF entre les équipes de montage image, montage son et mixage remplace de plus en plus fréquemment les anciennes « autoconformations ». Ces échanges ne se font cependant pas sans certains problèmes.

Christophe CRESPIN a tracé un bref historique de l'évolution de l'OMF. Avid a décidé de créer l'OMF pour pouvoir y instruire plus d'informations compatibles avec les progrès du montage virtuel ; c'est une évolution plus complète de l'EDL. Par la suite, l'OMF 2 a incorporé des instructions supplémentaires pour les effets vidéo et est devenu plus ouvert pour les fichiers son, en particulier pour ProTools. Aujourd'hui, les évolutions, que l'on peut considérer comme l'« OMF 3 », sont l'AAF (Advanced Authoring Format) et le MXF (Media Exchange Format), en vue d'échanges de fichiers multimédias numériques et méta data. Ces évolutions, gérées par une association et un consortium de constructeurs, sont dans le domaine public, et par conséquent n'ont pas « l'estampillage » Avid (pour mémoire : [www.aafassociation.org](http://www.aafassociation.org) et [www.mxf.tv](http://www.mxf.tv)).

En ce qui nous concerne, l'OMF 2 est parfaitement adapté, pour le moment, aux échanges de fichiers et médias son.

Les soucis identifiés sont d'ordre divers :

- Impossibilité d'ouvrir l'export OMF
- Soucis de reconnaissance des disques durs.
- Médias dispersés.
- Médias manquants.
- Mauvaise qualité sonore des sons importés.
- Problèmes de compatibilité Avid / Final Cut Pro / ProTools.
- Manque de concertation et de dialogue entre les différentes équipes.

Les principales sources de ces soucis semblent être :

- Un manque de concertation et de réunions de préproduction : on déplore toujours autant une quasi-absence du directeur de postproduction, surtout si l'on considère les procédures différentes et complexes.
- Une disparité des versions de soft du parc des machines.
- Un mélange de fréquences d'échantillonnage au sein du montage image, que ni l'OMF ni le ProTools ne peuvent gérer (l'OMF ne s'ouvrira pas).
- Des problèmes de qualité son dus à la conversion des fréquences d'échantillonnage.
- Une disparité des fichiers son selon les versions d'Avid : AIFF, SDII, BWF (Avid version 7 n'accepte pas les fichiers BWF, tandis que la version 10 les accepte).
- Les médias son éparpillés à travers la chaîne de disque dur.
- Des problèmes de disparité et de multitude de disques durs, de reconnaissance de disques PC / Mac, et de leur affectation sur la chaîne SCSI, ou du flux Firewire.



## Les conseils pour une exportation et importation OMF optimum sont :

- Une réunion de préproduction, réunissant tous les intervenants, afin de déterminer le « workflow » optimum pour la production à venir.
- Bien identifier les versions du Media Composer et du Protools employées.
- Pour garantir l'export OMF, vérifier que les fichiers son soient bien homogènes, qu'il n'y ait pas de mélange de fréquences d'échantillonnage et qu'il s'agisse de préférence de fichiers son BWF.  
Il vaut mieux numériser en conversion analogique les CD et les sons directs provenant de DV, qui sont respectivement en 44,1 kHz et 32 kHz, que de faire une conversion de fréquences d'échantillonnage.
- Laisser les fichiers son en mode natif.
- Ne pas éparpiller les médias son ; effectuer la digit vidéo et audio sur des disques durs séparés.
- Employer Digitranslator (et non pas OMF Tools).
- Souvent, l'export OMF tient sur un CD ; utiliser éventuellement cette méthode.
- Faire deux exports : un export OMF Embedded (encapsulé) et un export OMF non Embedded (non encapsulé).
- Pour l'export OMF non Embedded, soit consolider les médias avec une poignée, soit « refer to original media ». Un petit guide pourrait déterminer que si le montage image est définitif, on peut consolider les médias, et que si le montage image n'est pas définitif, on se « refer to original media ».  
A l'import, « don't use render ».

*De la documentation concernant les exports OMF est disponible sous forme PDF au lien suivant :*

[www.digidesign.com](http://www.digidesign.com)

Support

Tech Support

Technical Document Library

- Avid Products Collaboration Guide
- Digitranslation Integrated Option Guide

## Les propositions de la CST

Vu la complexité du sujet et les évolutions rapides de la technologie et des softs, Françoise BERGER-GARNAULT et Jean-Jacques COMPÈRE ont proposé de créer un groupe de travail de quatre à cinq personnes des départements Montage et Son, mené par Yannick CHEVALIER, pour instruire un « protocole » d'échanges de fichiers OMF et un tableau de compatibilité. Alain BESSE suggère de définir les différentes étapes de méthodologie et d'organisation du travail :

- Identification des métiers.
- Identification des interlocuteurs.
- Identification des outils.
- Identification des formats de fichiers.
- Identification des ponts existant entre chaque système.

## Questions annexes concernant le montage et le son

Messieurs « Avid » et « Digidesign » ne pouvant répondre aux soucis de compatibilité avec le Final Cut Pro, référence a été faite au groupe de travail mené par Chantal PIQUET.

La charge de travail informatique qui incombe aux monteurs et la barrière entre les mondes informatique et artistique ont souvent été invoquées avec passion et ne laissent pas indifférents.

Les multiples méthodes et choix concernant la façon de préparer le travail de montage son pour le mixage avec l'Avid et le Protools, par exemple les fades, les égalisations, les rampes et les niveaux, dénotent la nécessité d'un dialogue permanent entre les équipes de montage et de mixage.

William FLAGEOLET a révélé qu'il y avait une tendance de plus en plus prononcée à utiliser des fichiers son en résolution 24 bits.

Un plug-in qui permet de stocker le Dolby E est disponible sur Avid et Protools. Par contre, le système ne permet pas encore de le décoder et donc de le relire en tant qu'audio, a précisé Francis PÉRÉARD. Rappelons que le Dolby E peut transmettre jusqu'à 8 pistes audio et du Métadata sur une paire AES3.

## Normes ITU

Alain BESSE a annoncé que la dernière commission de l'ITU avait abandonné la proposition d'avoir une recommandation de compresser le son pour la norme internationale du cinéma numérique.

La recommandation sera donc en faveur d'un son non compressé.

Un forum de discussion existe sur le site

[www.smpte.org](http://www.smpte.org)

(ainsi que d'autres informations intéressantes).

## Informations techniques diverses

Alain BESSE a informé les participants à la réunion de la mise en ligne sur le site de la CST des recommandations PAD. La CST s'est aussi donné l'objectif de mettre en ligne progressivement des documents et des éléments de référence.

## Administratif

Le CA a adopté le tout premier règlement intérieur de la CST.

Françoise GARNAULT-BERGER était présente au seizième Festival Premiers Plans d'Angers, où elle a assisté à une très belle projection du film Saraband, d'Ingmar BERGMAN, tourné en numérique haute définition.

Une candidature pour le département Son a été présentée. Le candidat, Jean-François BESSE, remplissant les critères d'adhésion, a été intégré à l'unanimité. Les adhésions augmentent et il semble y avoir une très bonne motivation. Jean-Jacques COMPÈRE et Françoise BERGER-GARNAULT ont remercié l'assemblée d'être venue si nombreuse.



# Groupe de travail : « Révision du devis CNC »

## ■ Département Studios-Production

× Réunion du 4 mars 2004

◆ *Compte rendu par Daniel ABSIL, membre du CA, représentant du département Studios-Production*

Pour cette réunion, le projet de révision du devis avait été reformaté sur la structure actuelle en neuf grands chapitres. Parallèlement à ce retour à l'ancienne présentation, toutes les modifications et additions demandées avaient été intégrées.

Cinq départements de la CST étaient représentés à cette réunion, ce qui nous a permis d'étudier en profondeur, ligne par ligne, le document de travail. En conclusion, le document dans son état actuel est jugé assez avancé pour repasser officiellement une dernière fois dans chacun des départements de la CST, pour relecture et validation.

Il a été décidé de laisser à chacun des départements un délai maximum de cinq semaines pour contrôler et valider le document.

Après ce dernier examen, le document sera remanié selon les demandes qui auront été formulées.

Sans réponse d'un des départements, il sera réputé accepté par celui-ci.

Nous proposons donc le calendrier suivant :

- **10 mars 2004 :**  
remise du document de travail aux départements, lors du CA ;
- **avant le 16 avril 2004 :**  
retour des observations et des demandes de modifications ou additions.  
Validation par les départements ;
- **du 16 au 26 avril :**  
corrections et mise en forme définitive par les responsables du groupe de travail ;
- **mardi 27 avril 2004 à 19h :**  
réunion du groupe de travail et du département Studios-Production ;
- **mercredi 28 avril 2004 :**  
remise du document définitif, pour transmission au CNC afin de constituer un groupe de travail commun CNC / CST chargé de la finalisation.

### PROCHAINES RÉUNIONS DES DÉPARTEMENTS

**La prochaine réunion des départements Montage et Son se tiendra le 6 avril 2004, à 20h, aux auditoriums Cinéphase.**  
A l'ordre du jour : bien-fondé de la spatialisation des sons mono. Une projection d'extraits de trois films ayant utilisé cette technologie sera présentée par la société Arkamys, en présence de réalisateurs. Par ailleurs, un point sera fait sur l'avancée du groupe de travail « Diffusion télévision ». En avril également (date à confirmer), le réalisateur Dominique CHEMINAL viendra partager et transmettre son expérience du tournage du making of du film de Jean-Jacques ANNAUD, "Deux Frères" (plus de 500 heures de rushes...).

### NEWS

*LE MICRO SALON DE L' AFC  
VIENT DE SE TERMINER AU MOMENT  
OÙ NOUS BOUCLONS NOTRE LETTRE.*

**I**l faut saluer la qualité du travail de préparation et d'organisation de nos amis directeurs photo. La Femis se transforme en une énorme ruche, sur trois étages, où l'ensemble des partenaires expose les outils les plus sophistiqués de production d'images. La qualité de l'accueil, entièrement pris en charge par les membres de l'association, assure le lien avec les nombreux professionnels qui étaient présents ce 11 Mars.

*Nous ne connaissons pas, à ce jour, la fréquentation de cette année. Les chiffres importent peu, tous les participants ont compris l'importance de cette manifestation et la convivialité qui l'anime.*

*Un grand coup de chapeau à Jean-Jacques BOUHON et Jean-Noël FERRAGUT !  
Nous ne manquerons pas d'y revenir dans la "Lettre" n°92.*





# Festival international du film d'amour

◆ *Par Pierre-William GLENN, président de la CST*

**A**mour à Mons...  
Ouvert le 13 février dernier, veille de la Saint-Valentin, le Festival international du film d'amour (FIFA) célébrait cette année son vingtième anniversaire. Mais il est vrai que quand on aime, on a toujours vingt ans...

Le Festival international du film d'amour est un des rares festivals qui se fait un honneur d'avoir un « technicien » dans son jury. Le président de la CST, qui était un des invités, s'est donc fait un plaisir d'honorer son édition 2004, du 13 au 20 mars, parmi neuf autres jurés, pour juger de la compétition officielle. Jury présidé par Euzhan PALCY.

Du transport de Paris à Mons, en Belgique, jusqu'au retour, après la proclamation des résultats (Cœurs d'Or), cette semaine a été exceptionnelle. L'accueil, la convivialité organisée, les qualités humaines et intellectuelles des membres du jury international, la variété et l'intelligence de la programmation (treize films à voir en quatre jours), le succès public (près de 30 000 spectateurs) font pour moi de Mons la ville référence cinéphilique européenne.

Il y avait plusieurs jurys, dont un original « jury des jeunes cinéphiles européens », composé de sept jeunes venant de tous les horizons de l'Europe (Roumanie, Grèce, Allemagne, Espagne, Portugal, Belgique et France), et un jury CinéFemme, qui a récompensé "A la verticale de l'été" en 2000, "No man's land" en 2001, "L'Homme sans passé" en 2002 et "Lylia 4 Ever" en 2003. Ces jurys se sont rencontrés pour le meilleur des échanges entre générations.

Aucun film ne pouvait laisser indifférent et la diversité était de mise entre "Love Hurts" (Mexique), "Le Don" (Italie), "Le Cerf-volant" (Liban), "Girl's Love" (Égypte), "La Coiffeuse" (Japon), "Sept jours, sept nuits" (Cuba), "Le Feu" (Burkina Faso), "Totally Married" (Grèce), "Viva Laldjerie" (France/Algérie), "25 degrés en hiver" (Belgique), "Violence des échanges en milieu tempéré" et "L'Esquive" (France), "Vodka Lemon" (Arménie).

Les prix ont convergé vers "Vodka Lemon", prochainement visible à Paris (le film était sélectionné pour l'Oscar du meilleur film étranger à Hollywood), qui a obtenu le Grand Prix du Festival, le Prix Kodak de la meilleure photo et le Prix du jury CinéFemme. Je ne saurais que vous recommander de courir voir ce film magnifique, magistralement réalisé et dirigé par un réalisateur kurde, Hiner SALEEM, dont la dignité a, de plus, été remarquée lors de la remise de prix.

Le « coup de cœur » du jury est allé, une fois n'est pas coutume, à un réalisateur burkinabé, Kollo Daniel SANOU, pour son film "Tasuma" (Le Feu) et, autre originalité, le Prix d'interprétation féminine à la prestation collective des jeunes interprètes de "L'Esquive", récompense qui était une manière de souligner les qualités de la mise en scène du film.

La compétition officielle était complétée par un panorama du cinéma italien (onze films), une rétrospective 10 films/10 pays, composée principalement de films des pays de l'Est entrant dans l'Europe des 25, un coup de cœur aux courts métrages (vingt films), un hommage à Rock DEMERS (producteur québécois) avec leçon de cinéma et conférence-débat, des séances pédagogiques pour les maternelles, les primaires et les secondaires, des avant-premières (vingt films) et une invitation au voyage dans une rétrospective Lumières d'ailleurs (treize films) présentant des cinématographies peu connues et peu ou pas distribuées en France.

**D**ans l'euphorie partagée d'une semaine de bonheur, il faut, pour conclure, dire que l'ouverture d'esprit de cette programmation est essentielle dans l'exception culturelle, que les notions de collectivité et d'esprit de partage qui ont animé le festival ont été défendues par toutes les autorités présentes (Elio DI RUPO, le président du Festival, est ministre d'Etat en Belgique), que la Communauté française de Belgique et le Gouvernement wallon font preuve d'un courage intellectuel exemplaire pour la francophonie et que... rien n'est perdu tant qu'existent d'aussi heureuses initiatives d'amour fou du cinéma dans d'aussi belles villes.

A bientôt, Marianne ANDRÉ et André CEUTERICK, pour une autre leçon d'amour et de générosité.



### *Palmarès FIFA 2004*

- ♥ **Grand Prix :**  
"Vodka Lemon",  
de Hiner SALEEM.
- ♥ **Prix du public :**  
"Le P'tit curieux",  
de Jean MARBCEUF.
- ♥ **Coup de cœur :**  
"Tasuma",  
de Kollo Daniel SANOU.
- ♥ **Prix du meilleur scénario :**  
"Il Dono",  
de Michelangelo FRAMMARTINO.
- ♥ **Prix d'interprétation féminine :**  
Sara FORESTIER,  
Sabrina OUAZANI  
et Nanou BENAHOUMOU  
pour "L'Esquive",  
d'Abdellatif KECHICHE.
- ♥ **Prix d'interprétation masculine :**  
Luis Fernando PENA  
pour "Amarte duele",  
de Fernando SARINANA.
- ♥ **Prix du jury CinéFemme :**  
"Vodka Lemon",  
de Hiner SALEEM.
- ♥ **Prix du Jury des Jeunes :**  
"Comme si de rien n'était",  
de Pierre-Olivier MORNAS.
- ♥ **Prix Kodak :**  
"Vodka Lemon",  
de Hiner SALEEM.
- ♥ **Prix Meuter-Titra :**  
"25 degrés en hiver",  
de Stéphane VUILLET, et KORO,  
court métrage  
de Guldem DURMAZ.
- ♥ **Prix RTBF :**  
"Tasuma",  
de Kollo Daniel SANOU.
- ♥ **Prix TV5 :**  
"Le Cerf-volant",  
de Randa Chahal SABBAG.

## FESTIVAL DE CLERMONT-FERRAND :

### LE PALMARÈS

**L**e seizième Festival international du court métrage de Clermont-Ferrand, qui s'est tenu du 30 janvier au 7 février dernier, a récompensé les œuvres suivantes :

#### Compétition internationale :

- Grand Prix : "Natan", de Jonas BERGERGÅRD et Jonas HOLMSTRÖM.
- Prix du public : "Meine Eltern", de Neele VOLLMAR.
- Prix spécial du jury : "Deluge", de Flordeliz BONIFACIO.
- Prix de la meilleure création sonore : "Atama Yama", de Koji YAMAMURA.
- Prix du meilleur film d'animation : "Jo Jo in the Stars", de Marc CRASTE.
- Prix de la photographie : "Ody", d'Edgar BARTENEV.
- Prix Canal + : "Meine Eltern", de Neele VOLLMAR.
- Prix de la jeunesse : "7:35 de la mañana", de Nacho VIGALONDO.
- Prix de la presse : "Annas dag", de Arni Olafur ASGEIRSSON.
- Mention du Jury Jeunes : "Noël Blank", de Jean-François RIVARD.

#### Compétition nationale :

- Prix du public : "L'Ainé de mes soucis", de Carine TARDIEU.
- Prix spécial du jury, ex æquo : "Sergio", de Camille CLAVEL, et "Le Principe du canapé", de Samuel HÉRCULE et Mike GUERMYET.
- Prix de la meilleure première œuvre : "Parenthèse", de François BLONDEAU, Thibault DELOOF, Jérémie DROULERS et Christophe STAMPE.
- Prix d'interprétation masculine : Arthur MONCLA pour "Juste un peu de réconfort...", d'Armand LAMELOISE.
- Prix d'interprétation féminine : Marie-Laure DESCOUR pour "Hymne à la gazelle", de Stéphanie DUVIVIER.
- Prix de la meilleure création sonore : "L'Homme sans tête", de Juan SOLANAS.
- Prix du meilleur film d'animation : "Le Portefeuille", de Vincent BIERREWAERTS.
- Prix Canal + : "La Légion étrange", de Raphaël FRYDMAN.
- Prix Procirep du producteur : Les Films de la Grande Ourse pour "La Danse éternelle", de HIAM ABBASS.
- Prix « Attention Talent » Fnac : "Cousines", de Lyes SALEM.
- Prix de la jeunesse : "Hymne à la gazelle", de Stéphanie DUVIVIER.
- Prix de la presse : "We Are Winning, Don't Forget", de Jean-Gabriel PÉRIOT.
- Mention du Jury Jeunes : "De nouveau lundi", d'Alix DE MAISTRE.



## LES JOURNÉES CORESA

Les neuvièmes Journées Coresa, organisées par France Telecom R&D, en collaboration avec l'ENIC Telecom-Lille 1 et le Laboratoire d'informatique fondamentale de Lille (LIFL), se dérouleront les 25 et 26 mai 2004 à Lille, capitale européenne de la Culture en 2004.

Ces Journées porteront sur les recherches et études en cours dans le domaine de la représentation des signaux audiovisuels et, plus généralement, sur le traitement des images, de la vidéo et du son pour les applications multimédias. Les algorithmes et technologies images pour les services Internet haut débit et les mobiles seront au cœur de ces Journées.

Pour plus de renseignements :  
[www.rech-enic.fr/coresa2004](http://www.rech-enic.fr/coresa2004)

### Commission supérieure technique de l'image et du son

22-24, avenue de Saint-Ouen,  
75018 Paris  
Tél. : 01 53 04 44 00  
Télécopie : 01 53 04 44 10  
Nous écrire :  
[redaction@cst.fr](mailto:redaction@cst.fr)  
Consulter : [www.cst.fr](http://www.cst.fr)  
N° 91

Directeur de la publication :  
Yves LOUCHEZ

Secrétaire de rédaction : Valérie SEINE  
Ce numéro a été coordonné par  
Christian JACQUEMART,  
avec la collaboration de : Daniel ABSIL,  
Françoise BERGER-GARNAULT,  
Alain BESSE, René BROCA,  
Jean-Jacques COMPÈRE,  
Stéphane FAUDEUX, Frank FERRAN,  
Jimmy GLASBERG, Pierre-William GLENN,  
Christian GUILLON, Michael KOPPETZ,  
Philippe LORANCHET, Jean-Baptiste  
NEYRAC, Paul TUGAYÉ, Neil WALWER.

Maquette : Manuel CALMES

Imprimerie : Delubac-Diffusion Paris  
Siret 382 269 900 00033  
Dépôt légal : mars 2004

## DAVID RUSSELL

### À LOUIS LUMIÈRE

L'Ecole nationale supérieure Louis Lumière va accueillir dans ses murs David Russell, storyboarder et concepteur artistique des films "Star Wars", "Le Retour du Jedi", "Batman", "Moulin Rouge", "La Ligne rouge", "Master & Commander"... Il y tiendra un séminaire sur le design et le storyboard le samedi 27 mars 2004. Gratuite pour les élèves, les étudiants et le personnel de l'Ecole, la participation se monte à 175 € pour le public et à 125 € pour les étudiants d'autres écoles.

Pour plus de renseignements :  
tél. : 01 48 15 02 09 ou  
[www.ens-louis-lumiere.fr](http://www.ens-louis-lumiere.fr)

## NOUVELLE ADRESSE

### POUR LA CNFF

La Commission nationale Film France (CNFF) vient d'emménager dans de nouveaux locaux, situés au 33 rue des Jeûneurs, 75002 Paris.  
Nouvel e-mail :  
[film@filmfrance.net](mailto:film@filmfrance.net)

## LA CST RECRUTE

Notre ami Jean-Marie ADAM pense quitter la CST vers la fin du premier semestre 2004.

Pour le remplacer, la CST va procéder au recrutement d'un technicien vidéo en charge de la métrologie. Les candidats devront au moins être du niveau BTS.

Les candidatures doivent être adressées au délégué général de la CST, 22-24 avenue de Saint-Ouen, 75018 Paris.

Date limite de dépôt des candidatures : 7 mai 2004.

## AIDE À LA CRÉATION

### DE MUSIQUE ORIGINALE

La Sacem et le Céci (Centre des écritures cinématographiques) ont mis en place un dispositif d'aide sélective à la création de musique originale pour le court métrage et le documentaire, destiné aux jeunes compositeurs âgés de moins de 38 ans. Cette aide au développement, logistique et financière, consiste notamment en : quinze jours d'accueil du compositeur en résidence au Moulin d'Andé ; une bourse d'écriture de 500 € pour le compositeur ; une dotation comprise entre 800 et 1400 € pour la mise en œuvre matérielle du projet musical.

Dépôt des candidatures :  
le 15 de chaque mois.

Informations et retraits des dossiers auprès de Myriam MARTOU  
ou Fabienne AGUADO.

Pour plus de renseignements :  
tél. : 02 32 59 70 02 ou  
[www.moulinande.asso.fr](http://www.moulinande.asso.fr)

### LE FICHER DES ADHÉRENTS

*Depuis quelques mois, les adhérents qui nous ont transmis leur adresse e-mail reçoivent, quelques jours avant la réunion de leur département, un e-mail de rappel. Pensez à nous transmettre vos coordonnées de courrier électronique si vous voulez profiter de cette information supplémentaire. Pensez aussi à nous informer de vos changements d'adresse, de téléphone, de télécopie...*

### SITUATION DE L'ADHÉSION AU 15 MARS 2004

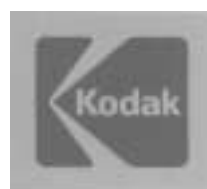
*Membres actifs : 330.*

*Membres auditeurs : 70.*

*Membres associés : 5.*

# LES PARTENAIRES DES RENCONTRES

**BARCO**



**ECLAIR**

**Panasonic**



**SONY**

