

La Lettre

numéro 136 • janvier 2012

éditorial

Quinta : la crise et le cinéma français

Il n'est jamais bon d'avoir raison trop tôt... La CST avait depuis longtemps alerté la profession sur la fragilité et l'opacité financière d'acteurs importants de notre industrie cinématographique. Devant la déroute actuelle du laboratoire LTC et du groupe Quinta, nous pensons tout d'abord aux techniciens de ce laboratoire ballotés au gré de mauvaises stratégies financières et de promesses souvent non tenues. Leurs droits doivent être reconnus, leur savoir-faire et leur dévouement doivent perdurer au coeur du cinéma français.

L'existence d'un cinéma national repose sur des infrastructures françaises régulées et sur la qualité des techniciens qui y travaillent. Les fantasmes de dérégulation, de délocalisation, de mépris du droit du travail trouvent aujourd'hui leur aboutissement : après une longue guerre économique aussi inutile que destructrice voici aujourd'hui le naufrage corps et bien d'un fleuron de l'industrie cinématographique française.

Par delà l'inéluctable révolution numérique, la CST retiendra que la longue agonie de celui qui fut pendant trente ans le premier laboratoire français correspond à l'arrivée à sa tête d'une série ininterrompue de marchands du temple pour qui le rayonnement mondial de l'inventivité française se décline sous tableur excel et autres combinaisons boursières.

Bien que n'étant pas un syndicat, la CST est partie prenante de la défense des salariés de Quinta et de la pérennité de leur savoir-faire. Notre rôle dépasse le constat d'un tel gâchis. Notre rôle est de contribuer à éviter à ce que de tels événements ne se reproduisent plus. Notre cinéma n'y survivrait pas.

Nous entendons bien des choses sur les raisons de la mort de Quinta : qui attaque la numérisation du secteur, qui attaque l'inconscience des producteurs, ou encore la guerre des prix. Toutes ces raisons ont sans doute leur part de vérité. Mais la triste réalité est que s'est engagé un cercle vicieux qui peut s'avérer suicidaire pour le cinéma français. Au-delà de la manière incroyable dont a été géré Quinta, une course folle aux tarifs en dessous du prix de revient, un mépris des savoir-faire et une déprofessionnalisation de notre secteur ont rendu fragile l'ensemble des forces de fabrication des films. La chute de Quinta a rendu visible cette crise, mais la crise est loin d'être finie. Il est nécessaire d'arrêter ce mouvement délétère et de revenir à des moeurs commerciales saines et sereines.

C'est pourquoi la CST appelle à l'organisation, dans les plus brefs délais, des états généraux du film et du financement de sa fabrication. Il faut que techniciens, industries techniques, producteurs, et agents d'acteurs se concertent pour trouver des solutions durables aux dysfonctionnements que nous subissons actuellement.

*Pierre-William Glenn, président
et Laurent Hébert, délégué général*

**COMMISSION
SUPÉRIEURE
TECHNIQUE
DE L'IMAGE
ET DU SON**
www.cst.fr

agenda

Jusqu'au 29 janvier 2012 - Paris Metropolis Exposition Arts et Cinéma

Cinémathèque Française
www.cinematheque.fr

Le 16 au 21 janvier - Paris 9^e Semaine du Son

www.lasemaineduson.org

Du 20 au 29 janvier - Angers 24^e Festival Premiers Plans

www.premiersplans.org

Du 23 au 29 janvier - Biarritz 25^e Festival International des Programmes Audiovisuels (FIPA)

www.fipa.tm.fr

Du 25 au 29 janvier - Gérardmer 19^e Festival International du Film Fantastique

www.festival-gerardmer.com

Du 27 janvier au 4 février Clermont-Ferrand 34^e Festival International du Court Métrage

www.clermont-filmfest.com

Du 7 au 9 février - Monaco Imagina 2012

www.imagina.mc

Du 9 au 19 février - Berlin 62^e Festival International du Film

www.berlinale.de

Du 10 au 11 février - Paris Micro Salon 2012

La fémis
www.afcinema.com

Le 7 mars - Paris 6^e Journée des Techniques de l'Exploitation et de la Distribution

Espace Pierre Cardin
www.cst.fr

Du 29 mars au 1^{er} avril - Richmond Festival du Film Français de Richmond (FFF)

www.frenchfilmfestival.us

La Lettre N° 137 paraîtra en février 2012

La Lettre

SOMMAIRE

- 5^e journée des Techniques de la Production et de la Postproduction**
Le cinéma de demain, un peu de virtuel dans votre fiction : les évolutions technologiques actuelles et leurs impacts sur les mentalités, les modes de fabrications et l'économie du secteur page 3
- Interview de Laurent Mannoni, Directeur scientifique du patrimoine et du Conservatoire des techniques à la Cinémathèque française page 8
- Interview de Rémi Brun, MocapLab page 9
- Interview de Virginie Bourdin, directrice artistique The Moving Picture Company page 10
- Sony : lancement de la nouvelle caméra F65 au Studio 28**
La caméra F65 : une performance d'image irréprochable, une résolution 4 K et plus... page 11
- Parisfx** page 13
- Parole d'adhérent** page 14
- Comptes rendus des Départements**
Département Image - "Les nouvelles caméras numériques à grand capteur" page 16
Département Son - "Reproduction sonore au cinéma" page 19
- L'oeil était dans la salle et regardait l'écran**
Fond, Forme, Verbe et Verve ! page 21



COMMISSION SUPÉRIEURE TECHNIQUE DE L'IMAGE ET DU SON

22-24, avenue de Saint-Ouen 75018 Paris - Téléphone : 01 53 04 44 00
Fax : 01 53 04 44 10 - Mail : redaction@cst.fr - Internet : www.cst.fr

Directeur de la publication LAURENT HÉBERT - Secrétaire de rédaction VALÉRIE SEINE
Comité de rédaction LAURENT HÉBERT - Ce numéro a été coordonné par MYRIAM GUEDJALI avec la collaboration de CHRISTIAN GUILLON, ALAIN BESSE, DOMINIQUE BLOCH, FRANÇOISE NOYON-KIRSCH, GILLES ARNAUD, ÉRIC CHÉRIOUX, RÉMI BRUN, LAURENT MANNONI, VIRGINIE BOURDIN, ARNAUD HUBERT, ALAIN ROULLEAU ET SONY
La Lettre Numéro 136 : Maquette, impression AGENCE C3
Siret 38474155900056 - Dépôt légal JANVIER 2011

voeux pour l'année 2012

5^e Journée des Techniques de la Production et de la Postproduction

Le cinéma de demain, un peu de virtuel dans votre fiction : les évolutions technologiques actuelles et leurs impacts sur les mentalités, les modes de fabrications et l'économie du secteur

Le 1^{er} décembre, pour ce dernier rendez-vous annuel, la CST a souhaité aborder toute la problématique du cinéma de demain et l'impact de l'utilisation de nouvelles technologies. Plus de 400 participants ont assisté à cette journée. Ils ont pu également s'informer sur les nouvelles technologies liées au numérique. Trois tables rondes ont réuni un large panel de professionnels du cinéma et de l'audiovisuel pour dresser un panorama des solutions techniques actuelles, de leurs utilisation et réglementation.

En ouverture, **Pierre-William Glenn** et **Laurent Hébert** ont souhaité rappeler le caractère positif de la journée en insistant sur la nécessité de partage et d'échange, gage d'une utilisation optimale des nouvelles technologies qui se présentent à nous aujourd'hui. Cette journée a permis de remettre au centre du débat ce qu'est une pré-production, une prévisualisation, un tournage, une post-production, et une projection en salle le tout en faisant un lien.

Le président a également tenu à saluer la présence de **Christian Guillon**, vice président de la CST.

1^{ÈRE} TABLE RONDE : UN CINÉMA SANS DÉCOR ET SANS ACTEUR ?

Intervenants : Rémi Brun (MocapLab), Nicolas Chaverou (Golaem), Cédric Guiard (ADN-Agence de Doublures Numériques), Nicolas Pollacchi (Loumasystems).
Modérateur : Christian Guillon.



Nicolas Chaverou, présente un logiciel de "gestion des foules"

A travers quatre exemples d'innovations, **Christian Guillon** veut esquisser le paysage des mutations futures que les modes de production pourraient connaître dans les années à venir : « *Même si l'exercice est difficile, Il me semble qu'il y a aujourd'hui suffisamment de*

techniques, de nouvelles procédures pour qu'on puisse les réunir et essayer d'en tirer une leçon générale sur l'idée que le cinéma est entrain de connaître des mutations importantes qui vont bousculer nos processus de production ».

Golaem et Mikros Image

Nicolas Chaverou présente un nouveau logiciel de "gestion des foules" développé en France.

La gestion de foule est entrée en production partout depuis quelques années. Elle remplace désormais souvent la figuration "réelle" lorsque le nombre de personnages à mettre au cadre dépasse les possibilités budgétaires de la production. Des logiciels existent déjà, qui permettent d'animer de façon procédurale un grand nombre de personnage, avec une qualité photo-réaliste suffisante tant qu'on est en plan large.

La société Golaem innove en introduisant de nouvelles fonctionnalités, qui relèvent de l'intelligence artificielle. Elle s'est associée à Mikros Image pour développer un plug-in intégré dans Maya, "Golaem Crowd". « *Ce qui est remarquable c'est que cela fait des années que l'on attend que l'intelligence artificielle nous donne de telles possibilités et c'est aujourd'hui le cas* ».

Rémi Brun, de la société MocapLab, nous a ensuite parlé de "Motion Capture", un procédé qui permet



Cédric Guiard lors de son intervention

d'enregistrer un phénomène dynamique du monde réel, en général un mouvement humain, une gestuelle,

directement en trois dimensions, sous forme de fichier numérique d'animation, sans passer par la prise de vue.

Cette technologie est déjà largement entrée en production, pour les films d'animations. Elle commence à être utilisée en prise de vues réelles, pour des applications de mouvements réalistes en "effets spéciaux".

Jusqu'à présent cantonnée dans l'enregistrement des mouvements corporels, elle investit désormais le domaine des mouvements faciaux (on l'appelle alors parfois "Performance Capture"), avec une grande finesse dans les détails.

Très naturellement, **Cédric Guiard**, de la société Agence de Doublures numérique, ADN, enchaîne sur le thème des doublures numériques. La société ADN, qu'il a créée avec Christian Guillon, a pour ambition de fabriquer, de gérer et d'encadrer juridiquement des doublures numériques, ressemblantes et photo-réalistes, de personnages réels. Il nous montre un film démo, une image calculée par ordinateur d'un homme qui nous parle, avec une qualité tant de rendu que de mouvement, qui fait parfaitement illusion. Morphologie, texture, et mouvement, font chacune l'objet d'une captation séparée purement numérique. On savait dissocier la prise de vue de la prise de son, il va falloir désormais s'habituer à ces nouvelles captations : prise de forme, prise de peau, et prise de mouvement. La prise de vue n'est plus la seule opération de capture des phénomènes du réel. Cette dissociation ouvre un champ d'applications considérable, dont nous ne mesurons pas encore l'ampleur, et qui pourrait inclure, évidemment, des utilisations opportunistes ou perverses. C'est pourquoi ADN comporte aussi un volet juridique, qui se propose d'encadrer l'usage des doublures numériques sur le plan légal, et proposer des règles d'usage sur le plan sociétal et même moral.

L'intervention lors de la table ronde suivante de Maître **Jean-Louis Langlois**, conseiller juridique de ADN, va éclairer cet aspect très important des répercussions de ces innovations.

Puis **Nicolas Pollacchi**, de Loumasystems nous fait part de l'expérience qu'il a vécue sur le film de Martin Scorsese *Hugo Cabret*.

Il a participé au développement et à la mise en oeuvre d'un processus de prévisualisation dit "on set".

Il s'agit d'une technologie qui permet de voir sur le plateau, en temps réel, une préfiguration de ce que seront les futurs effets visuels.

Deux univers sont mis en correspondance, celui du tournage réel, et celui du monde virtuel. En temps réel, les paramètres de l'un sont capturés et reproduits dans l'autre. Puis, toujours en temps réel, un mélange sommaire est opéré qui permet au metteur en scène et aux techniciens de visualiser une préfiguration du plan final.

Les puissances de calcul des outils temps réel ne permettent pas encore de réaliser ces opérations dans des qualités (rendu, précision, incrustation) équivalentes à celles qu'on obtient en postproduction. Les images visualisées sont donc encore considérées comme des maquettes. Ces maquettes faites sur le plateau sont une aide précieuse pour tous les intervenants, cadreur, directeur photo, réalisateur, etc. Sorties du tournage comme des rushes, les maquettes seront également une aide précieuse (donc des économies) pour les graphistes en postproduction. Grâce à la *previz* on-set, le directeur de la photographie, par exemple, pourra agir, pendant le tournage, autant sur la lumière virtuelle que sur la lumière réelle. En outre, sur certains types de production, série télé par exemple, et pour des utilisations simples (découvertes, arrières-plans,...), on commence maintenant à considérer ces images comme potentiellement définitives.



La deuxième table ronde (de gauche à droite) : Xavier Bonneyrat, Dominique Schmit, Angelo Cosimano, Hans Nikolas Locher, Thierry Beaumel, Patrick Leplat, Nicolas Pollacchi

Christian Guillon conclut que ces nouvelles technologies bousculent la hiérarchie habituelle Production/Postproduction, et vont modifier significativement le processus de production des films. Elles permettront également aux techniciens du "traditionnel" d'investir très concrètement le monde du virtuel.

2^{ÈME} TABLE RONDE : LES DERNIÈRES INNOVATIONS TECHNIQUES

Intervenants : Angelo Cosimano (Digimage Cinéma), Thierry Beaumel (Laboratoires Éclair), Patrick Leplat (Panavision Alga-Techno), Nicolas Pollacchi (HD Systems), Dominique Schmit (Dolby), Xavier Bonneyrat (Monteur son).
Modérateur : Hans Nikolas Locher.

Angelo Cosimano ouvre le débat avec l'utilisation des métadonnées. À l'ère du numérique, on se trouve encore avec des technologies analogiques concernant la transmission de certaines informations. « Nous n'avons aujourd'hui plus de déperdition, avec des lignes très propres mais ce que l'on ne sait toujours pas faire c'est transmettre

les informations. Par exemple, le cahier de rapport d'une script est encore un cahier ou une fiche dupliquée et à côté de ça nous allons avoir un fichier image numéroté qui ne correspond pas forcément ».

On aura aussi des informations sur le son et l'image en terme de time code, de data qui ne sont pas tout à fait les mêmes. Le problème c'est que l'on ne sait pas transformer la totalité de ces informations car pour l'instant on ne sait pas les réunir au départ et on ne sait pas les transformer jusqu'à la fin de la chaîne. Ceci induit une perte de temps à chacune des étapes. Il a notamment parlé des nouveaux supports que sont les tablettes. Elles sont relativement faciles d'utilisation et commencent aujourd'hui à être employées sur certaines caméras afin d'effectuer les réglages de façon déportée. Il a également exprimé son souhait d'aller plus loin dans cette démarche et pensé à l'idée que toutes les informations d'un tournage pourraient être gérées avec ce type de support. « L'avantage est que les informations pourront être transportées au fur et à mesure de la chaîne de montage de manière à ce qu'on

puisse y accéder à n'importe quel moment ». Il estime qu'aujourd'hui ces outils ne sont pas développés suite à une absence de marché car les industriels ne voient pas comment ils pourraient amortir le développement de ces outils. Ce besoin doit être émis par tous les techniciens et c'est à la CST d'instaurer ce dialogue. Si ce besoin ne se fait pas sentir, le marché ne pourra se développer.

L'idée, dans un workflow à venir serait de mieux associer les données à chaque étapes de celui-ci afin de construire une certaine cohérence globale.

Thierry Beaumel s'est exprimé sur l'importance d'assurer la continuité de l'image perçue et le fait d'avoir la même sensation d'image.

Le problème rencontré se trouve au niveau du moniteur puisqu'en fonction de ce dernier, on ne perçoit pas tous la même image.

Concernant les rushes il précise qu'il n'y a pas d'autres meta data à part celle de la caméra. Il indique la démarche à suivre « Pour qu'un film se déroule bien il faut avoir une bonne gestion des rushes, la vision des rushes sur le tournage, la sécurisation de ceux-ci et assurer la visualisation des rushes avec un étalonneur. Il faudrait au moment de la récupération des rushes fournir les éléments qui vont permettre une confirmation afin d'assurer une vision qualitative de l'image par le chef opérateur ».

Patrick Leplat a continué sur la gestion des rushes et l'importance de répondre aux besoins des laboratoires en y apportant une offre cohérente. « Nous avons géré les éléments sur le tournage dans la limite de notre zone de compétence qui est de mettre à disposition les informations et savoir ce que l'on peut apporter. L'objectif de l'outil était de créer une cohérence depuis le tournage jusqu'à la gestion des rushes sans que le chef opérateur ne perde la maîtrise de son image ».

Le rôle du prestataire caméra serait donc d'apporter une méthodologie de gestion sur le tournage et penser une solution globale grâce au tournage. On constate aujourd'hui une utilisation du numérique à hauteur de 95% pour la télévision et 70% pour le cinéma. Les équipes ne sont pas forcément préparées au changement, le numérique s'est quasiment installé en 3 ans. « *Il faut s'adapter grâce à l'usage qui nous amènera à être confronté à des problématiques qui nous permettront d'avancer et de nous améliorer par la suite* ». Thierry Beaumel a insisté sur le fait que chaque film est unique et qu'il est nécessaire de discuter en amont pour pouvoir comprendre le workflow propre à chaque film.

Dominique Schmit nous a ensuite parlé de la composante son. « *Cette amélioration de l'image avec le numérique doit aussi se faire au niveau sonore* ». C'est pourquoi de nouveaux formats sont apparus. On fait maintenant du 19.1 avec du 5.1 par exemple.

Dolby développe des outils comme le "wave field synthesis" qui est notamment très efficace pour la spatialisation. Il nous explique que l'objectif du 7.1 est de séparer les canaux surround car l'image 3D occupe beaucoup le cerveau et cela permet donc de rendre une lisibilité à la bande son qui est beaucoup plus claire. Il ne s'agit pas nécessairement de mettre plus d'information mais de les répartir dans l'espace pour une écoute plus sereine. La problématique des DCP a été abordée « *Le DCP unique est l'objectif à atteindre* ». Il a également évoqué les problèmes relatifs au up-mixing, en soulignant que personne ne l'entendra en salle de cinéma et que cela remet en question le respect de l'oeuvre.

Xavier Bonneyrat a ensuite clôturé le débat avec la notion de montage son et l'importance de regrouper toutes les sources sonores. En

effet, les équipes se retrouvent confrontées à des sources de plus en plus nombreuses et le travail s'intensifie. La prise de son doit rester malléable au mixage avec un rendu disponible et modifiable jusqu'au bout.

les étapes de la fabrication du film en y intégrant notamment une dimension juridique.

Cédric Guiard s'exprime sur la réaction des acteurs face à l'usage des doublures. Les acteurs ont leur



Laurent Hébert anime le débat lors de la troisième table ronde (de gauche à droite) : Antoine Simkine, Vincent Jeannot, Cédric Guiard, Laurent Hébert, Virginie Bourdin, Jean-Louis Langlois, Laurent Mannoni

3^{ÈME} TABLE RONDE : LES DIFFÉRENTES VOIES QU'EMPRUNTE LE FUTUR DU CINÉMA

Intervenants : Virginie Bourdin (MPC-The Moving Picture Company Londres), Cédric Guiard (Agence de Doublures Numériques), Vincent Jeannot (AFC), Laurent Mannoni (Cinémathèque française), Jean-Louis Langlois (Avocat), Antoine Simkine (Les films d'Antoine).
Modérateur : Laurent Hébert.

Laurent Hébert a tenu à remercier les intervenants des précédentes tables rondes qui nous ont informé sur ces nouveaux outils. Plusieurs démonstrations de qualité nous ont également été proposées. Il a ensuite ouvert ce dernier débat en insistant sur l'impact de l'influence de ces nouveaux outils sur notre manière de fonctionner et d'envisager

propre réflexion, leur propre intérêt, leur propre crainte vis à vis des images animées : soit ils sont étonnés soit ils se retrouvent face à une réflexion identitaire. Il faut éviter deux écueils : le premier étant de s'égarer dans le fantasme des avatars et personnages fictifs et le second est de faire des films qui échappent au contrôle des acteurs. La démarche d'ADN est à l'opposé de ces deux dangers.

Une base de réflexion a été un film tel que *Ne te retourne pas*, qui met en scène deux actrices que se mélangent, produisant une sorte de chimère monstrueuse.

Les plans n'ont pas été validés au niveau de l'esthétique, de l'apparence et de l'émotion par les actrices. Elles ont tout découvert lors d'une projection à Cannes.

« *C'est un schéma que l'on souhaite éviter sur ce type de représentation et qui nous a conduit à une réflexion*



Le public attentif

méthodologique de façon à encadrer les résultats. Il est important de coupler le volet technique avec l'aspect artistique et juridique ».

Christian Guillon, depuis la salle, a insisté sur l'idée que la doublure numérique ne remplace pas l'acteur : au contraire, le jeu, l'émotion, l'expression, sont au coeur du processus. Il s'agit d'une sorte d'épuration du métier d'acteur qui est ici proposée.

Jean-Louis Langlois a poursuivi sur le droit à respecter lorsque l'on emploie ce genre de techniques. Il a précisé que l'on peut être en présence de deux droits différents. En effet, il y a le droit d'auteur des personnes qui ont fabriqué la doublure numérique, mais également le droit à l'image de la personne qui est représentée. On peut même retrouver une troisième notion de droit, qui est le droit voisin de l'interprète, puisque celui qui va jouer – si ce n'est pas le comédien qui prête son image à la doublure – en sera l'interprète. *« J'ai eu la chance de travailler avec ADN (Agence de Doublures Numériques) sur le plan juridique en amont. C'est à dire que l'on a travaillé en parallèle et on a avancé en réalisant des définitions contractuelles ».* Le comédien va valider l'image qui va servir de

référence à la doublure "animable". Le contrôle se fait en amont, d'où nécessité d'établir un contrat entre la société qui va fabriquer la doublure "animable" et le comédien. Ce type de contrat prévoit des réciprocitys et la dissociation entre



Le président Pierre-William Glenn clôture l'événement

propriété et usage : la doublure appartient à la personne qui la fabrique mais celle-ci ne peut l'utiliser hors du consentement de l'acteur.

Virginie Bourdin nous a fait part de son expérience professionnelle en

ce qui concerne les effets spéciaux. Son rôle au sein de MPC (The Moving Picture Company) est d'aider les réalisateurs à vendre leur projet auprès des studios. C'est aussi contribuer à la relation entre les superviseurs et les réalisateurs ou encore révéler la vision d'un réalisateur ou la vision d'un superviseur plus tard en production.

« On est vraiment dans un travail d'équipe même si l'on est des sous-traitants. Ma mission, c'est d'essayer de lire dans les pensées du réalisateur et de me mettre à son service ».

Elle nous a ensuite permis de voir le travail que réalise sa société, grâce à une belle démonstration. Elle a également mentionné le fait que de nombreux talents français exercent à l'étranger.

Antoine Simkine a évoqué la nécessité d'avoir des budgets conséquents lorsque l'on souhaite intégrer des effets spéciaux, il a cependant tenu à montrer, via une

projection de son travail, qu'il est possible de travailler avec ces outils et d'en profiter avec peu de moyen.

« Il n'y a pas vraiment encore les postes nécessaires pour pouvoir gérer les interactions entre le tournage et la postproduction et

faire basculer les choses d'un endroit à un autre ».

Vincent Jeannot a travaillé avec ces nouvelles technologies et s'est beaucoup intéressé à la postproduction. Il nous invite à réfléchir à l'emploi des nouveaux outils émergents qui résultent d'une logique de production industrielle où déplacer les acteurs et tourner en extérieur devient vite compliqué. « *Ce qui est extraordinaire c'est que les effets sont parfois invisibles et insoupçonnables, il est aujourd'hui difficile de repérer un film truqué. On assiste également à une culture du fond vert. Lorsque l'on tourne avec des images composites, il y a un élément essentiel qui intervient dans mon travail de directeur de la photographie, qui est la préparation* ». Pour lui, la place du directeur de la photographie est importante car son rôle ne se limite pas à l'éclairage de la scène, c'est aussi choisir les bons outils et les bons collabora-

teurs sur le tournage et plus sa participation est en amont et plus elle est profitable au film.

Le directeur de la photographie peut ainsi envisager des solutions autres que des trucages compliqués comme utiliser des trucages lors des prises de vues. On peut se poser la question suivante : quelle est la place d'un directeur de la photographie si tout est fabriqué ? Il faut toujours penser à la cohérence au niveau de la photographie et du cadre et au but de l'emploi des effets spéciaux. « *Je pense qu'il y a des moments où l'on va trop loin au niveau de la virtualisation et des mouvements de caméra* ».

Laurent Mannoni nous a apporté une vision historique pour conclure cette dernière table ronde. Il nous a rappelé les origines de la motion capture, de la performance capture, de l'image truquée et de l'image virtuelle. « *L'être humain a toujours été fasciné par sa propre représen-*

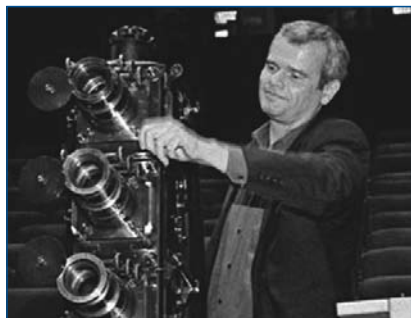
tation et a toujours rêvé de recréer son alter ego sous une forme imagée, mécanisée ou sculptée. Le cinématographe est l'une des grandes étapes de ce rêve, dont nous avons pu nous rendre compte aujourd'hui qu'il est toujours d'actualité notamment avec la performance capture. Nous sommes arrivés à un grand tournant de l'humanité, des scientifiques sont en train de développer un programme afin de lancer une version numérique de l'organe le plus complexe de l'évolution qui est le cerveau ».

La CST remercie tous les intervenants et le nombreux public qui nous ont permis de réussir cette journée. À l'année prochaine pour des rencontres encore plus créatives et instructives.

*Myriam Guedjali, Responsable communication de la CST
© Photos : CST*

Interview de Laurent Mannoni, Directeur scientifique du patrimoine et du Conservatoire des techniques à la Cinémathèque française

Vous avez participé à notre Journée des Techniques de la production et de la postproduction en tant qu'intervenant. En quoi, selon vous, ces rencontres sont-elles un rendez-vous professionnel important ?



Je dirais que ces rencontres sont indispensables, car on voit bien qu'il faut toujours plus d'échanges et de rencontres entre techniciens, réalisateurs, producteurs. Tous les corps de métiers du cinéma ont besoin de parler à un moment donné et ces rendez-vous sont donc une vraie nécessité.

Pour moi qui suis plutôt dans les métiers de la conservation et du patrimoine, cette journée m'apporte énormément parce que l'histoire de la technique du cinéma évolue à une vitesse telle, l'obsolescence technique est tellement rapide, qu'en tant que cinémathécaire cela m'intéresse énormément de voir la façon

dont les images animées évoluent. Par ailleurs nous devons, à la Cinémathèque, suivre et étudier cette mutation technologique et faire en sorte que les images animées puissent être sauvegardées, de même que les appareils et les archives. Il est donc très intéressant pour nous de voir la façon dont le cinéma évolue et la façon dont on peut continuer à collecter et conserver le cinéma. C'est même, à l'heure actuelle, une question assez effrayante.

Cette cinquième édition a été l'occasion de présenter au public de nombreux retours d'expérience, d'échanger et d'apporter un certain nombre d'éclaircissements techniques. Quelle a été votre participation à ces débats ?

On a senti qu'une partie du public s'inquiétait de ces nouveautés techniques. On sent qu'il y a des choses qui échappent à la maîtrise

des réalisateurs et de certains techniciens. Il y a en effet une multiplication des tâches, on se retrouve face à une sorte de fragmentation de la corporation qui devient de plus en plus complexe. Il y a aussi d'autres langages qui naissent et il est essentiel de se tenir à jour. Il est parfois difficile pour les techniciens de suivre ce qui se fait dans le cinéma à l'heure actuelle depuis que le cinéma est passé de l'argentique au numérique.

On a aujourd'hui quasiment un langage d'informaticien plutôt qu'un langage de technicien de cinéma. Il m'arrive parfois d'être un peu perdu puisque je ne suis pas un technicien pur mais plutôt un historien des techniques. Rien que pour cela je suis très heureux d'être là car j'apprend beaucoup de choses grâce à cette multitude d'informations. Je me familiarise par exemple avec le nouveau vocabulaire émergent, qui n'est parfois pas tout à fait nouveau puisqu'il y a des mots que l'on rhabillent seulement. C'est en tout cas une chance incroyable de vivre en direct cette énorme mutation esthétique et technologique.

Quel a été, pour vous, le bilan de cette journée ?

Bilan très positif. Ce que je retiens par exemple : on a longtemps pensé que le numérique et les effets spéciaux ne serviraient qu'aux films à grand spectacle et à grand budget. On voit aujourd'hui que le numérique, les effets spéciaux, la motion capture, le fond vert, etc., sont en train de pénétrer dans un périmètre plus intime qui est le film à petit budget, le film d'auteur, le film de télévision, les séries. Désormais le numérique – et tout ce que cela implique en terme de manipulation de l'image – a pénétré le cinéma dans toutes ses déclinaisons.

*Propos recueillis par Myriam Guedjali, Responsable communication de la CST
© Photo : Cinémathèque Française*

Interview de Rémi Brun, MocapLab

Cette cinquième édition de notre journée des techniques de la production et de la postproduction a été l'occasion de présenter au public de nombreux retours d'expérience, d'échanger et d'apporter un certain nombre d'éclaircissements relatifs aux nouvelles techniques. Quelle a été votre participation à ces débats ?



Je suis ici aujourd'hui pour intervenir sur cette nouvelle technologie qu'est la motion capture. Mon objectif était, par le biais d'un discours pédagogique, faire comprendre cette nouvelle technologie dans une démarche formatrice et de poser les vraies bases. Ce que j'espère c'est d'arriver malgré cet aspect technique à franchir les barrières pour permettre une meilleure collaboration, et ce au plus tôt dans la mise en route ou l'étude d'un projet, car plus on s'y prend tôt, mieux c'est.

Vous avez participé, pour la première fois à ces journées techniques en tant qu'intervenant. En quoi, selon vous, ces rencontres sont-elles un rendez-vous professionnel important ?

C'est en effet ma première participation, je découvre ces rencontres avec joie. Je suis arrivé dans le milieu du cinéma par le biais des jeux vidéo et de la recherche scientifique, je n'ai pas passé ma vie sur

des plateau de tournage, mais j'y vais régulièrement pour des réglages d'effets visuels.

Vu les réactions de ce matin on sent que ce sont des personnes de terrain et je trouve cela très intéressant. J'ai ressenti une certaine appréhension de la part du public et je pense qu'il faut dépasser cette peur en se connaissant mieux. Il faudrait par exemple réaliser des ateliers motion capture (je suis partant) pour dépasser l'aspect technique et découvrir la simplicité et les potentialités artistiques de ce nouvel outil.

Notre rôle à nous spécialistes, c'est de maîtriser suffisamment la technique pour la mettre à disposition des professionnels sans qu'ils aient à s'en soucier. Et je pense réellement que la mocap peut être très efficace, pertinente et offrir des pistes nouvelles pour des projets bien définis et bien adaptés, je suis persuadé qu'elle est en fait beaucoup plus simple que le cinéma... du moment qu'on a pris le temps de l'appivoiser. Et ça passe par des rencontres un peu inhabituelles pour échanger plus.

Quel a été, pour vous, le bilan de cette journée, en tant qu'intervenant ?

Je pense que ces rencontres sont très constructives. Il faut plus échanger pour démystifier les nouveautés. Ces journées sont donc une occasion idéale pour commencer à faire avancer les choses. Que cela continue...

*Propos recueillis par Myriam Guedjali, Responsable communication de la CST
© Photo : CST*

Interview de Virginie Bourdin, directrice artistique The Moving Picture Company



Vous avez participé, pour la première fois, à notre Journée des Techniques de l'Exploitation et de la Distribution en tant qu'intervenante. En quoi, selon

vous, ces rencontres sont-elles un rendez-vous professionnel important ?

De part ma double culture professionnelle je constate aujourd'hui que le cinéma français et le cinéma américain sont deux mondes totalement différents. Même les postes de travail ne correspondent pas forcément aux mêmes fonctions. Je n'ai jamais travaillé dans le milieu

du cinéma français, je ne connais pas la nomenclature française car j'ai exclusivement travaillé pour le dessin animé et la publicité en France.

Je suis ensuite parti en Angleterre pour travailler dans le cinéma. C'était très intéressant pour moi aujourd'hui de me confronter à la culture professionnelle française.

Il ne faut pas toujours vouloir comparer. On dispose d'une part d'un cinéma de spectacle et d'autre part, d'un cinéma d'auteur où il y a un message. Ce sont deux choses différentes qui vivent très bien côte à côte. Il est important de pouvoir proposer des choses différentes pour répondre le mieux possible aux attentes du public. J'ai appris que le système français n'était pas du tout le même que le système

anglo-saxon ou les financements sont uniquement privés, en France le cinéma s'autofinance et si j'ai bien compris les entrées du cinéma américain paye une partie du cinéma français et il faut s'en réjouir.

Quel a été, pour vous, le bilan de cette journée, en tant qu'intervenante ?

Il faut y voir l'idée que les nouveaux outils numériques donnent une liberté incroyable au réalisateur et que cela permet de renforcer la vision d'un réalisateur. Qu'il ait envie ou non de travailler sur fond vert, c'est son choix mais si il désire avoir une plus grande liberté de contrôle il peut avoir recours aux effets spéciaux.

Je peux dire que ce fut pour moi une journée d'échange enrichissante.

*Propos recueillis par Myriam Guedjali,
Responsable communication de la CST
© Photo : Festival de Cinéma de
Valenciennes*

À NOTER DANS VOS AGENDAS !

**Les 6^e Journées des Techniques de l'Exploitation
et de la Distribution**

Espace Pierre Cardin - Le 7 mars 2012 de 9h à 18h

Espace Pierre Cardin : 1-3, avenue Gabriel 75008 Paris
M^o Concorde (lignes 1, 8 & 12) ou Champs-Élysées Clémenceau (lignes 1 & 13)
Parking Concorde (à 50 m de l'Espace Pierre Cardin)

Sony : lancement de la nouvelle caméra F65 au Studio 28

La caméra F65 : une performance d'image irréprochable, une résolution 4K et plus...

Avec le lancement de la F65, Sony a réussi le pari d'une caméra en mesure de procurer un rendu proche du film 65 mm.

Le cœur de la caméra F65 se compose d'un tout nouveau capteur 8K, qui fournit une résolution 4K, 2K et HD, et ira au-delà du 4K à l'avenir, en fonction des demandes que feront les cinéastes. Avec pas moins de 20 mégapixels, le capteur 8K offre une qualité d'image encore jamais égalée sur le marché, une latitude totale de 14 diaph, une sensibilité de 800 ISO et une excellente reproduction des couleurs ; de plus, cette caméra peut prendre en



Caméra Sony F65

charge un workflow IIF-ACES*. Dotée d'une sortie 16 bits RAW linéaire, la F65 ouvre la porte à un workflow 4K de bout en bout.

Autres caractéristiques :

- Enregistrement ultra sécurisé sur carte mémoire SRMemory TM à l'aide de l'enregistreur portable SR-R4 SRMASTERTM.
- 60 minutes d'enregistrement RAW sur carte mémoire SRMemory de 1 To à 24 i/s.
- Option d'obturateur mécanique

pour éliminer les artefacts de mouvement.

- Quatre filtres à densité neutre intégrés à l'obturateur mécanique.
- Connexion Wi-fi permettant la télécommande à distance à partir d'une tablette (Android SonyS1 et iPad).
- Sortie HD-SDI avec LUT facilitant le contrôle sur le lieu du tournage dotée de la fonction "Focus Assist".

De nouvelles fonctions d'acquisition en HD

Sony dévoile une nouvelle fonctionnalité puissante pour la caméra F65/l'enregistreur SR-R4 : un enregistrement commutable entre les modes 16 bits RAW linéaire et MPEG-4 SStP. Les opérateurs pourront ainsi configurer leur caméra en fonction de leur projet spécifique en choisissant la sortie 16 bits RAW linéaire pour une acquisition de la plus haute qualité ou un fonctionnement haute vitesse allant jusqu'à 120 i/s ou une sortie MPEG-4 SStP (HDCAM SR en natif) pour une qualité d'enregistrement en HD exceptionnelle. Le mode MPEG-4 SStP offre également une compatibilité totale pour le contrôle, le Off line et la postproduction à



Jean-Jacques Bouhon et Pierre-William Glenn testent la nouvelle caméra F65

l'aide du Viewer Sony gratuit pour PC ou MAC ou des produits utilisant le kit de développement logiciel (SDK) Sony tel que Final Cut Pro V7, Avid Media Composer, Avid Symphony, Vegas, Baselight, Da Vinci Resolve.

Plateforme ouverte avec workflow basé sur fichiers RAW.

Pour faciliter les workflow 4 K de bout en bout, Sony adopte une stratégie ouverte en fournissant des kits de développement logiciel pour permettre aux fabricants partenaires d'intégrer les workflow F65 RAW dans tous leurs outils de production et de post-production. Ces kits permettent à l'utilisateur d'extraire la résolution requise à partir du fichier RAW d'origine, par exemple la HD pour le travail off-line et le 4 K pour la post-production finale. Les principaux partenaires mettant en œuvre ce workflow RAW incluent Adobe® Premiere® Pro, AJA, Apple, ASSIMILATE, Avid's Media Composer®, Blackmagic Design, Colorfront, Digital Film Tree, FilmLight, Fotokem Nextlab, Image System™, Lightlron, Quantel, Sony Vegas™ Pro, The Foundry, The PixelFarm®, YoYotta.

Une gamme SRMASTERTM plus riche

En plus du lancement du deck SR-R1000, de l'enregistreur portable SR-R1 et du dispositif de transfert de données SRPC-5, Sony présente aujourd'hui de nouveaux modèles venant étoffer la gamme SRMASTERTM. Le SR-PC4 a été conçu pour être utilisé sur le lieu du tournage pour importer les vidéos des cartes mémoire SRMemory™, pour le contrôle SDI et la génération de fichiers de travail. Une variété d'interfaces comme GbE, 10GbE et eSATA sont prises en charge.

La gamme des cartes mémoire SRMemory™ est composée de six cartes : la SR-256S15 de 256 Go garantissant une vitesse d'écriture de 1,5 Gbit/s, les SR-512S25 et

SR-1TS25 de 512 Go et 1 To garantissant une vitesse d'écriture de 2,5 Gbit/s, les SR-256S55, SR-512S55 et SR-1TS55 de 256 Go, 512 Go et 1 To garantissant une vitesse d'écriture de 5,5 Gbit/s.

Toutes les cartes ont une vitesse de lecture de 5,5 Gbit/s.

Sony - © Photos : Sony, CST
* © 2011 Sony United Kingdom Ltd.
Tous droits réservés.



Alain Roulleau

Le 13 décembre 2011, Sony lançait en partenariat avec l'AFC et la CST la F65 au Studio 28 ; nous en avons profité pour interviewer Alain Roulleau, Directeur et propriétaire du Studio 28.

Comment expliquer le fait que le studio 28 fasse partie des plus vieux cinéma de Paris et qu'il soit le premier à être équipé en 4 K ?

Le studio 28 est une salle totalement indépendante que se soit au niveau de sa gestion, de sa programmation et de son animation. Nous sommes la première salle en exploitation à être équipée en 4 K car c'est une volonté de ma part. C'est à dire que c'est l'une des plus vieille salle de Paris avec son historique, son âme, sa nostalgie mais j'ai toujours voulu qu'elle soit à la pointe de la technologie. On entend souvent dire que les salles de quartier sont des endroits qui n'offrent pas un son et une image de qualité mais je refuse ça. C'est pourquoi j'ai accepté la proposition de Sony, d'équiper ma salle en 4 K. J'y ai vu à la fois une opportunité mais également un risque puisque c'était aussi une première pour Sony. Nous avons également procédé à l'installation d'un nouvel écran et d'un système sonore 7.1 pour être en phase avec les technologies avancées. Il nous est alors apparu cohérent d'effectuer le lancement de la nouvelle caméra F65 de Sony, au Studio 28 en partenariat avec l'AFC et la CST.

Il est primordial pour notre pérennité d'être toujours dans une démarche qualitative aussi bien au niveau de l'accueil, de la projection et de la programmation. Si les salles de quartier ne font pas l'effort de se moderniser et d'apporter des projections de qualités à leurs clients, ceux-ci retourneront vers les grands circuits. Je dirais que notre plus-value, par rapport aux grands groupes se trouve dans la proximité. Une petite salle d'exploitation donne une vie à un quartier et elle est en mesure d'offrir de la convivialité. Je dis toujours, que l'acte de se rendre au cinéma n'est pas un acte de première nécessité mais de plaisir, on doit donc redonner aux gens le goût du plaisir de la sortie ! « Dans les grands circuits, on va bouffer de la pellicule et au Studio 28 on vient la déguster ».

Pourquoi avez-vous décidé de reprendre la gestion du cinéma ?

J'ai repris la salle en 1996 et je n'ai eu de cesse de l'amener là où elle est aujourd'hui. Je reviens de loin car elle était dans un état déplorable, le cinéma réalisait à peine 16 000 entrées dans l'année ce qui était catastrophique. Aujourd'hui, le nombre d'entrées s'élève à 60 000 avec 28 séances par semaine, nous avons donc retrouvé un bon équilibre. J'ai également voulu recréer l'atmosphère des années 30 en relançant les expositions. Tous les mois, je donne l'occasion à un jeune peintre ou photographe d'exposer dans le hall.

Propos recueillis par Myriam Guedjali, Responsable communication CST

Parisfx 2011

La manifestation Parisfx 2011 s'est tenue les 14 et 15 décembre derniers. Par essence, une sélection des effets spéciaux les plus récents ont été l'objet d'études de cas animés par les professionnels qui les ont mis en œuvre.



Cette année particulièrement, le public était composé en grande partie des élèves des grandes écoles 2D et 3D, la manifestation ciblant aussi bien l'audiovisuel au sens large que les jeux vidéos et le cross media. On a pu noter que les effets spéciaux s'invitent désormais dans les programmes destinés à une diffusion télévisuelle, preuve que leurs coûts et leurs délais de réalisation s'accommodent des flux financiers et des contraintes temporelles de l'économie TV.

Ainsi en était t-il de *XIII*, la série, une production et diffusion Canal +, qui comportait pas loin de deux mille plans truqués qui le furent en moins de six mois sous la responsabilité du service VFX d'Éclair Group par Lolet ONG, superviseur et Thierry Delobel, Directeur des VFX. Il s'agissait d'une coproduction Franco-Canadienne dont les diffusions étaient simultanées. Joli casse-tête pour Jérôme Noel, directeur de postproduction, lorsqu'on

sait que les prises de vues en haute définition avaient lieu principalement au Canada et les trucages à Vanves : un pipe line exigeant pour ne pas perdre le rythme et la qualité dans des délais relativement court. L'image de synthèse a été mis a contribution dans cette série de façon à pouvoir donner au building de la CIA des vues inédites, puisque l'image animée de ce lieu stratégique n'existe que sous la forme d'un seul plan en prise de vue réelle en forte contre plongée !

Presque tout un après-midi fut consacré à *Hugo Cabret* aussi bien au niveau de la conception des décors, des effets visuels que de la mise en lumière. La dernière séance du jeudi matin, animée par Cap Digital en la personne de Stéphane Singier, continuait et prolongeait si l'on peut dire l'interrogation de notre journée CST du 1^{er} décembre sous l'intitulé "Outil temps réel". L'université de Rennes avec Marc Christie (IRISA/INRIA), proposait un prototype de tablette temps réel de

prévisualisation. Goalem a décrit la puissance et l'ergonomie de son logiciel de simulateur de foule comme Nicolas Chaverou l'avait fait pour notre association. Mais la démonstration la plus spectaculaire fut faite par SolidAnim, cette société de motion capture, créé en 2007, qui dispose d'emprise sur Paris et Londres s'est orientée aussi bien vers le cinéma et la télévision que le jeu vidéo. Ses fondateurs Jean François Szlapka et Isaac Partouche ont montré la possibilité temps réel d'un tournage extérieur incluant, pour le cameraman dans son viseur et le réalisateur sur son moniteur, un personnage en images de synthèse qui "se plient de façon réaliste" au point de vue perspectif donné par les mouvements du cameraman. Chapeau ! Et quelle ouverture pour raconter des histoires mêlant réel et imaginaire en permanence !

*Dominique Bloch,
membre du Bureau et du Département
Production Réalisation
© Photo : Parisfx*



Parole d'adhérent

A chaque numéro de votre Lettre préférée, nous donnerons la parole à un adhérent afin qu'il nous présente son travail, ses projets et son idée de notre profession. Aujourd'hui, Arnaud Hubert, nouvel adhérent qui nous a rejoint en 2011, fondateur et PDG de Kode Agency.

Je suis adhérent depuis janvier 2011. Au début des années 2000, après des études de commerce international, j'ai démarré ma carrière dans la finance. J'ai alors participé au lancement de diverses start up, la plus connue étant Zebank, premier hypermarché bancaire sur internet.

Ma passion pour la musique et le cinéma a pris le dessus dans mon parcours professionnel, je me suis donc formé au métier de la post-synchronisation et du broadcasting dans différents laboratoires jusqu'à la création de Kode Agency en 2004.

En 2006, Kode Agency devenait le laboratoire vidéo des majors de disques, de producteurs et distributeurs indépendants pour des travaux de post-synchronisation, de gestion de post-production, de duplication PAD analogique et numérique, de création de DVD, de bandes annonces pour le cinéma, et d'encodage pour le web et la téléphonie.

Aujourd'hui, nous nous occupons de la finition "mastering", de la post-synchronisation et des PAD de séries de dessins animés et d'émissions de divertissement américaines



et japonaises pour différentes chaînes du réseau TNT et câbles, tout en assurant les travaux des différentes majors disques.

Cette année, nous avons co-produit avec ZFilms et Hérodiate Films le long métrage de Mathieu Zeitindjioglou *Le Fils du Marchand d'Olives*. Ce film traite du négationnisme turc face au génocide arménien, c'est un road trip à travers la Turquie, marqué par des rencontres, mêlant animation, film d'investigation

et documentaire historique pour rapporter la vision que se font les Turcs sur la tragédie de 1915. Sa sortie nationale est prévue pour le 10 avril 2012 avec le distributeur Zelig Films. Le film a déjà obtenu quatre récompenses en 2011 : 1^{er} prix du meilleur documentaire au Pomegranate Film Festival de Toronto (Canada), le prix spécial du Jury dans la section long métrage international d'animation au festival Reanimania de Erévan (Arménie), deux "Honorable Mention" au LASF et LAMA II de Los Angeles (USA). Il vient d'être sélectionné en compétition au festival international "Les Etoiles Francophones" de Clamart qui aura lieu du 1^{er} au 7 février 2012. Par ailleurs, en matière de post production, nous venons d'innover en mettant en place une plateforme numérique d'ingest et d'asset management pour le suivi des post-productions jusqu'à leur livraison et leur conservation pour une meilleure valorisation.

Nous renforçons notre nodal en fonction des nouvelles normes et assurons la transition de l'analogique vers la numérique HD jusqu'au 4:4:4. Nous cherchons des locaux



Images du film *Le fils du marchand d'olives* de Mathieu Zeitindjioglou

plus grands dans la perspective d'y installer de nouvelles stations d'étalonnage numérique avec une salle de projection pour la fabrication et le contrôle de DCP.

Pour la production, nous préparons une collection de cinq longs métrages, à la suite du *Le Fils du Marchand d'Olives*. Nous avons également, trois films et une émission de divertissement en écriture et développement.

Pour nous, adhérer à la CST c'est être au coeur des connaissances techniques où chacun peut partager ses expériences, les comparer et trouver des solutions aux problèmes rencontrés. Aujourd'hui, j'attends de la CST qu'elle joue un rôle important dans la définition des normes de fabrication et de livraison de films dématérialisés car ce qui se passe actuellement est dangereux et grave :

- Au niveau technique dans la définition d'un véritable format pivot et de normes de PAD dématérialisés sérieuses,
- Au niveau commercial dans la libéralisation des marchés de livraison dématérialisée, car des monopoles de sociétés peuvent être mis en place par les chaînes de télévision et leurs partenaires créant ainsi une concurrence déloyale envers le reste de la profession. Pour être plus précis, si un laboratoire souhaite livrer un spot publicitaire dématérialisé, ces diffuseurs vont demander à être livré uniquement par l'intermédiaire de sociétés qu'ils ont choisi.
- Au niveau politique, les liquidations judiciaires de laboratoires, plus particulièrement celle du groupe Quinta est une bonne base de réflexion afin d'éviter une catastrophe et la mise en péril de notre industrie cinématographique.

À mon sens, la CST devrait être plus consultée par les pouvoirs

publics et le CNC afin de définir :

- Des listes techniques de référence nécessaires aux productions cinématographiques, tout au long de la fabrication de leurs films.
- Pour les sociétés de production aidées par le CNC, un budget minimum obligatoire pour le poste laboratoire soit défini. Cela permettrait de garantir les bonnes fins de film jusqu' à la copie finale pour les laboratoires et les producteurs.

Pour conclure, je suis pour un retour sur film pour la conservation nationale des archives de notre patrimoine cinématographique.

Bonne et Heureuse année 2012 !

Arnaud Hubert

Comptes rendus des Départements

Département Image "Les nouvelles caméras numériques à grand capteur"

La réunion du 16 novembre 2011 s'est tenue dans le nouveau studio de la CST. L'assemblée était particulièrement nombreuse. Il a d'abord été fait un appel à candidatures pour élire le deuxième représentant du Département Image conformément aux nouveaux statuts. Ensuite, Pierre Franck Neveu de chez Sony et Tom responsable des ventes chez Photocinérent nous ont présenté la caméra Sony F65 et son enregistreur SR R4.

La F65 est dotée d'un capteur CMOS 8K sans filtre de Bayer de taille super 35mm 3 perforations (24,7mm x 13,1 mm, diagonale : 28 mm) ratio :16/9^{ème} et possède 20 millions de pixels.

Son espace colorimétrique est très large, beaucoup plus important que le film 35 mm. Cela permet de collecter plus d'informations pour l'étalonnage. La dynamique est de 14 diaphragmes. La sensibilité de 800 ISO. L'échantillonnage se fait sur 16 bits avec un codec Sony raw sur l'enregistreur SR R4.

La caméra peut tourner jusqu'à 120 images par seconde. On reste en 4K jusqu'à 60 IPS, au-delà, on passe en 2K. On a donc un capteur 8K pour enregistrer du 4 K. Cette caméra avec ce capteur 8 K et son gamut très étendu excède les capacités de reproduction et d'enregistrement actuelles, elle est en fait pensée pour le futur. Comme toutes les informations du capteur sont enregistrées, il sera possible de réinterpréter les fichiers pour en faire du 8 K.

La caméra possède un obturateur mécanique rotatif comme en film pour éliminer les effets de rolling shutter (ou effet d'obturateur à rideau), et toutes les déformations du capteur CMOS. Ces obturateurs

sont synchronisables pour la 3D. Au-delà de 60 IPS, un obturateur électronique prend le relais.

Des filtres neutres optiques sont intégrés dans la caméra. Elle possède une monture PL. Seulement, il faudra utiliser des optiques à fort pouvoir séparateur pour aller avec le capteur 8 K. A l'heure actuelle Sony recommande les zooms Fujinon, les optiques Leica semilux et les optiques Zeiss compact prime. Ces dernières sont fabriquées sur une base d'optiques photo mais recarrossées pour le cinéma.

Avec la F65, sortent 2 enregistreurs fonctionnant avec des cartes mémoire compact flash. Le SR R1 est recommandé pour une caméra comme la F3. Le SR R4 s'adresse à la F65. Un nouveau format de cartes compact flash est né, plus fiable avec une vitesse d'écriture supérieure.

Trois gammes existent :

- La noire : débit 5,5 gigabits/seconde.
- La bleue : débit 2,5 gigabits/seconde.
- L'orange : débit 1,5 gigabit/seconde.

Il existe 3 capacités dans chaque gamme : 1 tera, 512 GB et 256 GB. Par exemple, on peut enregistrer

une heure de rushes sur une carte de 1 Téra en 16 bits à 24 IPS.

Les cartes noires sont recommandées pour les cadences au-delà de 25IPS, les cartes bleues sont à utiliser en 4K jusqu'à 25 IPS. Les cartes oranges pour la HD comme le HDcam SR. Ces cartes offrent une fiabilité et une vitesse d'écriture supérieures à celles existant sur le marché.

Enfin, le codec Sony raw est en train d'être intégré nativement dans les logiciels d'exploitation de post production.

Caméra Alexa studio

Après cet exposé, Natasza Chroscicki (vente et marketing ARRI et CODEX) et Franck (Chef opérateur consultant ARRI) nous ont présenté la nouvelle Alexa studio. Cette Alexa possède le même capteur CMOS que ses petites sœurs. Sa définition est la même : 3,5 millions de pixels, en revanche sa taille diffère, il est au ratio 4/3, ce qui permet de faire du scope en numérique sans tailler dans le capteur.

Les principales qualités de l'Alexa sont sa robustesse et sa simplicité d'utilisation (chaque bouton a une fonction bien définie). Elle possède

un système HF pour relier les accessoires à la caméra. Elle peut tourner à 120 images par seconde. Elle possède un obturateur mécanique à 180° utilisable jusqu'à 60 IPS, au delà, un shutter électronique prend le relais. Naturellement, cet obturateur mécanique évite les effets de rolling shutter. Il y a néanmoins, la possibilité de débrayer l'obturateur mécanique au profit du shutter électronique si l'on veut tourner au 1/25^{ème} de seconde par exemple.

Autre innovation : la visée optique. On retrouve le confort de visée des caméras film. Quand on tourne en scope, une désanamorphose électronique s'opère, évidemment, elle reste optique dans le viseur.

Avec l'alexia studio et un enregistreur CODEX, on peut enregistrer en ARRIRAW jusqu'à 60 IPS grâce à une liaison en HDSLI dual link de 6 gigabits (avant on était limités à 1,5 gigabit). La caméra conserve la possibilité d'enregistrer en Apple pro rase sur des cartes. Le codec ARRIRAW est implanté chez les partenaires de postproduction. La vitesse maximum est alors portée à 120 images seconde sans rendering sur des cartes SXS plus rapides en apple pro rase 4.2.2. La taille du capteur reste la même. Le CODEX peut être placé au-dessus, derrière la caméra ou déporté dans le cas de tournages à l'épaule ou au steadicam par exemple.

Autre nouveauté : la possibilité d'utiliser les ARRI LOOK FILES. Fonctionnement : on prend une photo sur une carte SD que l'on transfère dans l'ARRI LOOK CREATOR (application Mac OS gratuite) et on crée un look file (ou LUT). Ensuite, ces LUT sont chargées dans la caméra et peuvent suivre les images et les rushes dans les métadatas. Ces LUT peuvent être affichées sur le monitoring et lors du montage. Ce ne sont pas des LUT 3D ni des LUT 1D, mais un compromis entre les deux. En effet, il aurait été impossible d'utiliser des LUT 3D étant donné le processus de

traitement de l'image d'ARRI. ARRI traite le signal deux fois : une pour les hautes lumières, une pour les basses lumières ce qui permet d'avoir une dynamique de 14 diaphragmes. Ces LUT jouent quand même sur la couleur, le contraste et la saturation tout en étant moins puissantes que des LUT 3D.

Caméra PS - CAM X35 PS Technik

La PS - CAM X35 est présentée par Aki Schirmer de chez PS Technik. Première caméra complètement développée par PS Technik, la PS - CAM X35 est une caméra pour tout usage.

Capteur CMOS, 21,1 x 11,9 mm, filtre Bayer, 11 Diaph de latitude en HD et 12 diaph en raw, vitesse variable de 1 à 450 im/s sans à-coup, sensibilité environ 640 ASA (dépendant de la vitesse), technologie Global Shutter, toute l'image est enregistrée en même temps, cela évite les problèmes de rolling shutter qui sont particulièrement visibles en haute vitesse. L'enregistrement se fait toujours sans compression, et la profondeur de couleur est de 12 Bits. La monture d'objectif, PS-IMS permet toutes les adaptations possibles pour tous les types d'objectifs. Et on peut changer très rapidement de monture sans avoir besoin de recalibrer les objectifs.

Un capteur standard a des limitations techniques qui empêche de tourner plus vite que 150 im/s.

PS Technik a mis au point un nouveau type de capteur capable de tourner à des vitesses très élevées, et qui reste très performant et de très bonne qualité lorsque l'on tourne à vitesse standard.

La PS Technik peut varier la vitesse d'enregistrement de une image par seconde à 450 images par seconde progressivement, sans à-coup.

Pourquoi 450 im/s ? Jusqu'à cette vitesse, le directeur photo peut

contrôler la lumière et la caméra sur le plateau sans l'aide d'un technicien spécialisé, ou d'une caméra particulière.

PS Technik a fait le choix de n'offrir que la résolution HD après avoir interviewé leurs clients. 60 à 70% des productions sont faites en HD. Tourner en HD est plus rapide, moins cher, et la filière de post production est bien établie.

La sortie caméra est en 422, ou en raw, il y aura bientôt une option 444. Pour la grande vitesse, il y a une mémoire tampon (buffer) de 18 GB dans la caméra qui offre à peu près 6 000 images, soit environ 12 secondes d'enregistrement à 450 im/s.

Le problème du Time Code en vitesse variable n'est pas encore réglé, de même que pour les changements de vitesses dans le plan et les plans image par image (time lapse). PS Technik y travaille, et ça devrait être résolu bientôt.

La caméra fonctionne en 12 à 30 volts et elle consomme environ 90 W. Elle pèse à peu près 8,2 Kg. En enregistrement tout passe par la mémoire tampon de 18 GB, et ensuite dans l'enregistreur.

On va bientôt pouvoir enregistrer directement à 120 im/s sur un enregistreur externe.

Cette caméra est déjà prête pour pouvoir tourner en 3 D.

Il n'y a pas d'enregistreur sur cette caméra. La plupart des prestataires fournissent des enregistreurs en fonction du budget de production.

La caméra fournit un signal non compressé, que l'on peut enregistrer soit en raw, soit compressé de quelque manière que ce soit (Apple Prores ou tout autre) en fonction de l'enregistreur que l'on choisit.

Tous les accessoires 35 mm sont compatibles avec cette caméra, objectifs, filtres, parasoleil, système de contrôle d'objectif, plaque de caméra etc...

La caméra est actuellement disponible chez Emit en France au prix de 63 900 € (équipé d'une mémoire

tampon de 18 GB). Andrew Steel nous a précisé qu'Emit représente PS Technik pour la vente mais pas pour la location.

Caméra Red Epic Panavision

La RED Epic est présentée par Patrick Leplat de Panavision. Elle offre plusieurs résolutions: 5 K, 4 K, 3 K, et 2 K. A chaque diminution de la résolution, la surface de capteur utilisée est réduite, on perd donc en qualité. Et à objectif identique, les angles de prises de vue ne sont évidemment plus les mêmes, en gros le 4 K correspond à un photogramme 35 mm et le 2 K correspond à un photogramme 16 mm. L'enregistreur est le même quelque soit le format, c'est un enregistreur SDD Red, en fait c'est un enregistreur SDD standard, mais estampillé Red, donc plus cher sans être de meilleure qualité. Le débit est de 1 Giga. En 5 K on bénéficie de la résolution complète du capteur 5 100 points par 2 400 lignes.

Vitesses variables : en 5 K on pourra aller jusqu'à 96 im/s, en 2 K jusqu'à 300 im/s.

Il y a trois critères qui déterminent le débit : la résolution, la vitesse et le taux de compression. Et c'est l'enregistreur qui adapte son débit en fonction de ces trois critères.

Si par exemple on tourne en 5 K, à 24 im/s en RC3 (rapport de compression de 3, le plus faible), on peut enregistrer 11 minutes.

Si on tourne en 5K, à 24 im/s, en RC6 (rapport de compression de 6), on peut enregistrer 22 minutes.

Si on tourne en 4K, à 24 im/s en RC3, on peut enregistrer 22 minutes et si on tourne en 4K à 24 im/s en RC6, on peut enregistrer 40 minutes.

Taille du capteur en 5 K : 27,8 x 14,9 mm. Il est donc plus grand que le photogramme super 35 mm (24 x 18 mm). Du coup, quant on tourne en 5 K on va avoir des problèmes de couverture et de vignettage avec les

objectifs 35 mm standard. Il va donc falloir tester les objectifs que l'on veut utiliser pour être sûr qu'ils couvrent le 5K. Et si on veut un optique spécifique qui ne couvre pas le 5 K, il va falloir tourner en 4 K. Le Clutch : système d'attache rapide qui se met sous la caméra et qui permet de passer rapidement du mode caméra sur tête, au mode caméra portée. Cet accessoire illustre parfaitement le concept de cette caméra, un cube sur lequel on emboîte d'autres cubes, en fonction de ses besoins. Dans le cas d'un tournage en 3D, on peut utiliser la caméra dans sa version minimaliste, qui est très petite, et qui comporte à la fois le corps, le process interne de la caméra, et l'enregistreur.

La Redmot : boîtier de commande qui peut soit être fixé à l'arrière de la caméra, soit fonctionner en HF. La Redmot peut piloter jusqu'à quatre caméras à la fois. Très pratique lorsque l'on est en configuration 3D, puisque dans ce cas là on a un petit câble qui relie les deux caméras, et on peut vérifier les menus des caméras, et les démarrer à partir de la Redmot.

Dans le cas d'une configuration à l'intérieur d'un véhicule équipé de plusieurs caméras, celles-ci peuvent être télécommandées via la Redmot.

On peut aussi piloter la caméra à partir d'un moniteur à écran tactile qui se connecte à l'arrière de la caméra.

La connexion à l'arrière va permettre de rajouter un boîtier avec les connectiques dont on a besoin, son, moniteur, Genlock, etc... Sans ce boîtier, les connectiques sont peu accessibles et peu pratiques.

Le fichier que l'on récupère est un fichier R3D. On ne peut pas relire à partir de la caméra. On peut relire avec un lecteur de carte SSD standard.

Le viseur est très mauvais et il n'y a que celui là de disponible pour le moment. De plus on ne peut pas avoir la sortie viseur et la sortie LCD

en même temps. La consommation est très faible, entre 20 et 40 watts en enregistrement, en fonction de la température. Toutes les montures d'objectif sont disponibles.

Panavision a complètement accessoirisé la caméra et développé le Panavision Rush Management. C'est un outil qui permet de relire les rushes en temps réel en posant une LUT dessus.

Le long métrage d'Etienne Chatillez a été fait avec ce système. Sur ce film, Panavision a géré la colorimétrie, les back up, et les rushes.

La sensibilité du capteur se situe entre 400 et 600 ASA.

En terme de latitude, ça se situe au alentour de 10 ou 11 diaph.

Cependant, la Red Epic a la possibilité d'avoir une double exposition, donc d'augmenter considérablement la latitude. C'est ce qu'on appelle le HDR. Le HDR enregistre un deuxième photogramme de 1 à 6 diaph plus fermé. Si on utilise cette seconde exposition à six diaph en dessous, on a donc une latitude de 17 diaph. Le HDR est un outil très intéressant mais délicat à utiliser. D'une part parce que cette deuxième exposition ne se fait pas en même temps que la première, donc dans le cas de mouvement il y a des flous lorsque on fait correspondre les deux images en post production. D'autre part cette deuxième exposition est beaucoup plus courte. Si notre image principale est au 1/50^{ème} de seconde et que l'on a réglé la HDR à moins trois diaph, notre deuxième image va être enregistrée au 1/400^{ème} de seconde, ce qui va poser de gros problèmes de battement dans le cas de lumières non continues. Si on s'aperçoit en postproduction que l'on ne peut pas utiliser le HDR, on peut toujours se rabattre sur l'image principale et n'utiliser que celle là. Cependant, il faut garder à l'esprit que l'utilisation du HDR a un coût en terme de débit. Dans le cas d'un tournage en 5K en RC3, si on utilise le HDR pour un plan, la caméra va se mettre

automatiquement en RC6, donc dans un rapport de compression multiplié par deux. Et si on décide finalement en post production de ne pas utiliser cette deuxième exposition, on peut effectivement ne garder que l'image principale, mais en RC6 et non plus en RC3, donc plus compressée.

Françoise Noyon Kirsch, responsable du Département Image et Gilles Arnaud, membre du Département Image

Département Son "Reproduction sonore au cinéma"

Rappel

Création du groupe le 14 octobre 2011. Les Départements Son et Exploitation Salles/Distribution ont décidé de créer des groupes de travail destinés à traiter l'ensemble des problématiques de la reproduction sonore au cinéma. Les thèmes abordés portent sur :

- La définition des critères qualitatifs et techniques de la chaîne de reproduction sonore en salles de cinéma.
- La gestion des niveaux sonores lors de la fabrication des contenus et de leur diffusion en salle.

Synthèse réunion du 14 octobre 2011

- Etablissement d'un cahier des charges de l'acoustique des salles de cinéma, traitant des aspects : traitement acoustique, isolation acoustique, niveau de bruit de fond.
- Etablissement d'un protocole technique permettant la sélection d'un matériel adapté aux caractéristiques acoustiques et dimensionnelles des salles : critères

techniques de tests, évaluation qualitative des matériels, documents pédagogiques.

- Etablissement de recommandations techniques portant sur les critères qualitatifs des chaînes de reproduction sonore : évolution de la norme ISO 2969, suivi du groupe de travail SMPTE.
- Reproduction multi canal : veille technologique sur les solutions multi canal innovantes proposées par des fabricants de matériel.
- Recommandations techniques : rappel sur la base normative du 5.1, gestion des up mix et des down mix, interopérabilité des mix.
- Le groupe de travail constate que, notamment depuis la mise en place de la projection numérique des œuvres, la gestion des niveaux sonores est de plus en plus complexe et de moins en moins maîtrisable. Une réflexion portera sur de nouvelles méthodologies d'évaluation des niveaux ou de l'énergie sonore, l'applicabilité des outils de la CST RT 017 au cinéma, et la rédaction d'une mise à jour de la reco CST RT 03 pour tous les programmes (pubs, FA, longs métrages, courts métrages).

Compte rendu de la réunion du 17 novembre 2011

La réunion a principalement permis de mieux définir les axes de travail et de créer les sous-groupes respectifs. Les responsables des sous-groupes contacteront les personnes intéressées par ces thèmes et organiseront les plannings de réunion, en liaison avec Alain Besse et/ou Valérie Seine pour les disponibilités de salles ou de documents techniques.

Sous-groupe Evaluation des composants de la chaîne sonore

Ce sous-groupe "Matériel" est géré

par Dominique Schmit. Tout en rappelant que ce travail répond à un vrai besoin face aux enjeux des investissements qui sont à réaliser, les difficultés de ce sous-groupe portent sur :

- Est-ce une mission que la CST peut remplir ? Comment donner un avis neutre sur les équipements ?
- Il s'agit d'un travail de grande ampleur si l'on veut traiter tous les types d'équipements (processeur, ampli, enceinte acoustique).

Dans un premier temps, une fiche de listage des besoins des salles sera établie puis un listage des critères sera complété à partir des éléments ci-dessous.

Pour chaque type d'équipement, les critères à renseigner et les fenêtres de validation seront définis. Ces critères seront du type :

- Définition des puissances des amplis et des rendements des enceintes acoustiques en fonction du volume de la salle et de son acoustique.
- Qualité des convertisseurs num/analog.
- Qualité des éléments individuellement.

Sous-groupe Acoustique des salles

Ce sous-groupe "Acoustique" est géré par Pascal Chédeville. Il a pour mission de lister l'ensemble des critères et méthodologies existants pour la définition et l'évaluation des caractéristiques de traitement acoustique interne des salles, ainsi que du niveau de bruit de fond.

Il se référencera aux descriptions des documents existants (CST, Afnor, ISO, SMPTE, AES). Il travaillera en lien étroit avec les développements du groupe de travail ad hoc de la SMPTE, notamment des fiches d'évaluation des salles définies par ce groupe en juin dernier.

Niveau sonore

Ce sous-groupe "Loudness" est

géré par Michel Monnier.

L'objectif est donc de définir une méthodologie de mesure du loudness des programmes de cinéma, et de tester si la solution décrite dans la reco CST RT 017 pour la télé peut être adaptée pour les programmes de cinéma. Dans un premier temps, il va s'appuyer sur des essais en cours avec un groupe de mixeurs, qui réalisent des mesures comparées en LKFS et en LU sur des programmes de cinéma. Dans un second temps (2012), la CST envisage de s'équiper des outils nécessaires pour ce type de tests sur une plus grande échelle. Questions diverses : le groupe a évoqué des sujets connexes à ses axes d'étude.

Réglage des salles pour le spectacle vivant

Les personnels techniques suivant les retransmissions de spectacle vivant demandent des réglages type "télévision" en termes de réponses en fréquence, de dynamique, d'équilibrage des canaux. Il y a donc un besoin d'information entre les salles et les prestataires.

Complément : depuis la réunion, nous avons contacté les principaux prestataires (Euro Média et AMP), qui sont demandeurs d'une réunion et se sont mis à notre disposition pour traiter ce sujet important.

Affectation des canaux du mapping AES

La reco CST RT 022 sur l'affectation des canaux, basée sur la norme ISO 26428-3, décrit les affectations des canaux audio, en y intégrant le positionnement sur la paire 4 (canaux 7 et 8) des pistes Hi (hear impaired - malentendants) et VI (Visual Impaired - audiodescription). Elle renseigne également sur la proposition Dolby concernant une autre solution de 7.1 que celle décrite dans l'ISO.

Complément : une erreur ayant été détectée dans la V1 de cette reco, la version V2 corrigée sera disponible

sur le site CST au plus tard début janvier 2012. Pour mémoire, la paire 4 avait été utilisée pour les pistes Hi et Vi car sur les premiers serveurs numériques, il n'y avait que 4 canaux AES.

*Alain Besse, Responsable
du secteur Diffusion de la CST*

PROCHAINES DATES DES RÉUNIONS DES DÉPARTEMENTS :

Département Exploitation : jeudi 2 février à 18 h
Département Son : mercredi 7 février à 20 h

L'œil était dans la salle et regardait l'écran

Fond, Forme, Verbe et Verve !

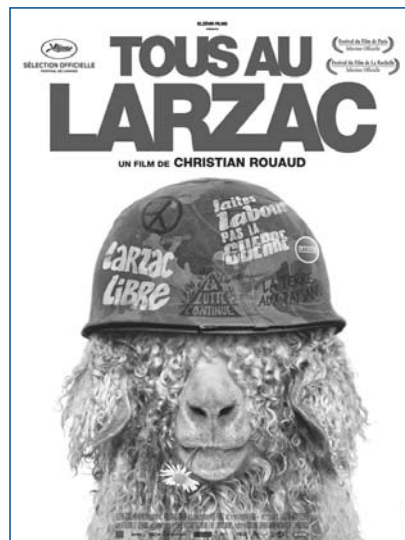
Depuis deux ans, c'est au travers des techniques d'animation et d'effets spéciaux que trois films récents, trois succès diversement appréciés chacun dans leur genre : *Intouchables*, *Hugo Cabret*, *Tous au Larzac*.

Qu'est ce qui peut séparer ou rapprocher ces trois films tant du point de vue du professionnel-créateur que de celui du public ?

De façon lapidaire on pourrait qualifier les oeuvres cinématographiques soit comme des "films de...", soit comme des "films avec...". Cette typologie induit une narration par les images et les sons pour la première catégorie, la deuxième fait avant tout, confiance au Verbe. Chaque catégorie peut prétendre rencontrer le public et le succès si et seulement si le propos est traité avec Verve !

C o-réalisateur en 1974 de *Gardarem lou Larzac* avec Philippe Haudiquet et Isabelle Lévy en 1974, c'est avec une certaine émotion que j'ai été voir *Tous au Larzac* de Christian Rouaud. Que du bonheur ! Un plaisir de simple spectateur mais aussi de citoyen, à revoir presque quarante ans plus tard avec ces personnalités du plateau, riches de leurs origines diversifiées, ayant mis en partage une conviction et une méthode de résistance non violente qui les a fait, pour la plus grande part d'entre eux, s'ouvrir à autrui en revigorant le mot solidaire et apparaître actuellement à l'avant-garde des combats altermondialistes.

A ce plaisir procuré par le film, s'est adjoint celui de pouvoir constater que le réalisateur a eut recours à une construction identique à celle de notre film : donner exclusivement la parole aux gens du plateau, les laisser se conter et nous conter leurs actions, leurs pensées, leurs anecdotes, leurs vicissitudes, leurs doutes et leurs évolutions dans une sorte de chanson de geste à caractère épique. Pas l'once d'une dialectique médiatique stéréotypée "le pour/le contre".



Pas de boursou flure de commentaire explicatif, didactique ; rien que leurs paroles, celles qu'ils assument, chargées d'émotion et non pas de cette objectivité ou de ces statistiques généralisatrices réductrices. Eux, possèdent une langue éloignée de notre français actuel, cette oralité appauvrie en vocabulaire, brisée en syntaxe. Cependant deux heu-

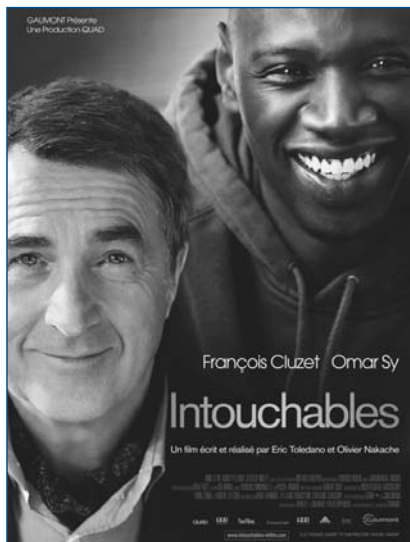
res de paroles ininterrompues n'est pas envisageable ; alors des images bruisantes, des sonorités des paysages du Causse à la beauté âpre et veloutée permettent, dans nos têtes, de faire sienne tout ou partie de cette parole, alors que d'autres images d'actualités rappellent brièvement les hauts moments de la lutte et témoignent pour ceux qui en furent contemporains comme pour les autres, d'indices du réel.

C'est bien par la Verve du Verbe et par les images animées de l'expression des visages et des corps que nous est transmis le récit de cette lutte. Ces hommes et femmes du plateau sont donc ici à considérer comme des acteurs. Sans vouloir diminuer l'apport créatif du réalisateur et de son monteur dans



l'élaboration réussie du déroulement du film, *Tous au Larzac* est un film avec acteurs, avant tout un film d'acteurs, et des acteurs qui improvisent leur texte mais en aucune façon leur sincérité. En cela, ce film documentaire rejoint une large filmographie française où le Verbe et les acteurs sont en première ligne. Tout a commencé avec l'apparition du parlant : prime aux mots des scénaristes et des dialoguistes, prime à la répartie, à la joute spirituelle et plus encore aux acteurs qui ont fait mouche avec ces répliques. Le timbre de leur voix, leur accent, leur diction en osmose avec l'expression du visage et du regard boostant ce que la parole proférée avait initié pour notre plus grande joie de spectateur. De Raimu à Michel Simon, d'Arletty à Guitry, la liste est longue et bien plus longue encore jusqu'à nos jours.

Le succès d'*Intouchables* est dans la droite lignée de cette expression française cinématographique qui nous relie à notre théâtre et à notre littérature.



Ce film est construit pour et par les acteurs et la joute verbale que la situation soutend. Du point de vue de la forme, le film propose une innovation circonstanciée puisque le personnage de Philippe ne peut physiquement joindre le geste à la



parole. Toute action lui est interdite, il ne peut communiquer que par la parole et par les expressions de son visage, ce que François Cluzet arrive à faire excellemment, bien loin de sa composition outrancière des *Petits mouchoirs*. Mais sa parole ne pouvant être suivie de sa propre action, il en use relativement peu à contrario de son ange gardien Driss. Le personnage de Driss cumule, de façon hyperbolique, non seulement le feu nourri des réparties mais les gestes et l'action, son corps étant perpétuellement en mouvement tout comme ses mimiques de visage. Dans cette composition Omar Sy s'impose haut les rires, haut la main : « *Pas de main, pas de chocolat !* »

C'est par la précision et la vivacité des dialogues, par l'art de la répartie et de la réplique que le film d'Olivier Nakache et Eric Toledano s'inscrit dans le patrimoine cinématographique et cela d'autant plus que le film distille l'air du temps de nos paradoxes français, de nos contradictions actuelles du passage à 2012, pas celle de l'accident survenu à Philippe Pozzo di Borgo dans la décennie 90. Je ne suis pas sans savoir les nombreux écrits déplorant le trop correctement politiquement correcte du traitement scénaristique : seul un aristo plein aux as par lignée peut se payer les services d'un Driss... "Black, blanc, beurs". Ce dont je suis convaincu pour les avoir partagés, c'est que,

dans la salle, le rire et l'émotion sont présents. Le film, s'il n'apporte aucune solution à nos maux, ce qu'il ne prétend d'ailleurs pas, réussit à flirter par les dialogues avec ceux-ci ; *Intouchables* nous donne la possibilité de les reconnaître et d'accepter éventuellement, un peu mieux, que la France d'aujourd'hui ne peut être celle des années 1970.

À l'appui de cette affirmation, je ne prendrais qu'un exemple, celui où Philippe l'aristocrate écoute de la musique et que celle-ci ne peut être que classique. Stéréotype ! Pensez-vous et cela est vrai. Mais pour Driss venu avec d'autres horizons musicaux, *Les 4 saisons* c'est à n'en pas manquer la musique d'attente au Pôle Emploi ! Et cela ne peut que faire mouche pour beaucoup d'entres nous qui passons par cette case actuelle obligée.

N'en déplaise à l'égo des deux réalisateurs, *Intouchables*, le film avec François Cluzet et Omar Sy ne relève pas, à mes yeux, de la catégorie "un film de..." comme l'est *Hugo Cabret* que l'on doit à Martin



Scorsese. Ce premier film en 3D du cinéaste américain d'origine ita-

lienne est certes une adaptation d'un livre illustré pour enfant ; un livre illustré mais pas une bande dessinée, un livre ou l'apport des dessins sur les 600 pages environ, en représente environ 450, le texte comptant pour 150 pages de l'histoire à laquelle est fidèle Scorsese. Dans ce film le Verbe n'est pas le moteur, c'est l'Image Animée qui l'est. Le choix des points de vues et des mouvements de caméras racontent tout autant l'histoire que les dialogues. Cet art du découpage et de la composition des cadres précède ou prolonge les échanges verbaux, mettant le spectateur en position de suggestion sensorielle de la relation unissant ou opposant les personnages à tel ou tel moment de la narration. On retrouve conjointement à chaque plan image son équivalent en impact sonore.

La vue de nuit de la place de l'Étoile (pas encore Charles de Gaulle dans le Paris des années 30), devenant magiquement un immense engrenage lumineux, inscrit par avance la pensée existentielle du jeune héros, pensée qu'il ne délivrera que bien plus tard par quelques paroles à Isabelle, l'orpheline que Papa Georges et Maman Jeanne ont recueilli.

Le film n'est pas réussi de bout en bout. L'oscillation entre l'histoire d'Hugo Cabret et l'hommage biopic de Scorsese à Méliès n'est pas exempte de perte de rythme. Quelques effets sont appuyés sans nécessité. Plus précisément, entre autres, deux ralentis : lorsque les dessins s'échappent du coffre découvert par les enfants, l'autre lorsqu' Hugo craint et souhaite éviter la chute de son automate.

Mais c'est bien le réalisateur qui va imposer peu à peu sa vision et sa

reconnaissance, payant son tribut. Pardonnez l'anglicisme à l'inventeur de la fantaisie imaginaire au cinéma, Monsieur Georges Méliès, le premier à avoir mis en pratique les effets spéciaux magiques entre deux collures de photogramme. Plus le film avance, plus nous sommes face à un film personnel, subjectif qui mêle savamment comment est née la passion du cinéma de Martin Scorsese et son



double Hugo dans l'intrigue issue du livre. Un film profond qui traite de la relation au temps de chacun : entre celui qui veut l'oublier en autodafant son œuvre ou Hugo qui tente de faire revivre son père en réparant l'automate. Un conte certes, mais un conte philosophique. Cerise sur le gâteau dans *Hugo Cabret*, l'apport sensiblement pertinent de la vision stéréoscopique. Le héros Hugo en gros plan regarde tantôt avidement ou tantôt apeuré, par derrière les cadrans des horloges ou des grilles d'aération, le petit monde des boutiquiers de la gare. L'inspecteur estropié, pourchasseur d'enfants sans collier, le sévère Monsieur Georges de la boutique de jouets (ce petit monde est ré-inventé malicieusement par Scorsese). La distance entre les grilles et le bout de cadran est alors merveilleusement ressentie par nous dans la vision 3D ; la profondeur de champ prend une valeur réellement tridimensionnelle différente de sa perception en 2D.

Martin Scorsese et ses collaborateurs, aux décors, à la lumière et aux effets spéciaux, ont su multiplier ces avant-plans à peu de distance du personnage à filmer net : engrenages, grilles, cadrans, rampe d'escalier, etc. L'effet s'impose d'emblée dans les plans fixes et se dévoile à la fin d'un mouvement d'appareil. La sensation décrite ici, se retrouve dans les champs "contre-champ" classique entre le

héros et l'héroïne où la restitution de l'espace entre eux est perçue dans un velouté tridimensionnel qui est encore plus palpable pour nous spectateurs par la présence soit de volutes de fumée, soit par celles de flocons de neige épars.

Néanmoins on peut constater également que la vision stéréoscopique ne profite pas

toujours à faire adhérer à l'illusion cinématographique. Je pense principalement aux séquences finales dans l'appartement des Méliès ou dans celle de la salle de cinéma où Georges Méliès est honoré. Les deux décors apparaissent, si je puis dire, comme une maison de poupée où les acteurs sont d'une taille plus petite que dans le reste du film.

Peut-être que mes yeux, sur cette perception négative, m'ont trompé. Avec la 3D nous sommes des apprentis sorciers, peut-être pas encore des Magiciens !

Y-en aura t-il en 2012 ? Je vous le souhaite.

*Dominique Bloch,
membre du Bureau et du Département
Production Réalisation
© Photos : D.R., Jaap Buitenijk
(Hugo Cabret)*



COMMISSION
SUPÉRIEURE
TECHNIQUE
DE L'IMAGE
ET DU SON
www.cst.fr

nos partenaires

Angénieux®



CHRISTIE®

.DIG
image
cinéma

doremi
cinéma

ECLAIR
LABORATOIRES
ECLAIR Group

FUJIFILM

G·D·C

Kodak



SONY
make.believe