



LA LETTRE

n° 103

AGENDA

Du 20 au 29 janvier à Angers

18^e FESTIVAL PREMIERS PLANS
www.premiersplans.org

Du 24 au 29 janvier à Biarritz

FIPA 2006
Festival international
de programmes audiovisuels
www.fipa.tm.fr

Du 27 janvier au 4 février
à Clermont-Ferrand

28^e FESTIVAL INTERNATIONAL
DU COURT MÉTRAGE
www.clermont-filmfest.com

Du 31 janvier au 2 février à Cannes

4^e IDIFF
International Digital Film Forum
www.i-diff.com

Du 1^{er} au 3 février à Monaco

IMAGINA 2006
www.imagina.mc

Du 9 au 19 février 2006 à Berlin

53^e FESTIVAL INTERNATIONAL
DU FILM
www.berlinale.de

Du 24 février au 5 mars à Bruxelles

ANIMA 2006
Festival international du dessin animé
www.awn.com/folioscope

Du 9 au 11 mars à Potsdam

6^e CARTOON MOVIE
The Forum for European Animation Films
www.cartoon-media.be

L'AVENIR ?

Les traditionnels vœux de nouvelle année nous permettent de souhaiter à tous les adhérents engagés dans la vie de notre association une année pleine de travail et de créativité. Nos vœux accompagnent aussi notre association qui, de mois en mois, nous apporte de nombreuses satisfactions.

Voir la CST organiser les Rencontres sur le son, vitaliser les départements en des réunions aussi intéressantes que très suivies, organiser la soirée Super 16/HD à TF1 avec le succès que l'on sait, voir nos relations avec le Québec se développer, finaliser les partenariats pour investir l'Espace Pierre Cardin, tout conforte les choix faits par le bureau et le conseil d'administration, et nous satisfont pleinement.

Comment regarder l'avenir ?

Paradoxalement, malgré notre réussite, le contexte ne manque pas d'inquiéter : l'amendement sur le droit d'auteur, la situation des intermittents du spectacle ou la baisse de fréquentation des salles de cinéma françaises. Cette situation exige une CST forte pour pouvoir faire face et envisager les prochaines années avec responsabilité et confiance. Vous aurez à renouveler cette année, en juin, une partie du conseil d'administration. L'assemblée générale du 22 juin sera un moment très important de la vie de la CST. Nous souhaitons à cette occasion une grande fête, conviviale, au cours de laquelle vous pourrez apprécier, entre autres, la qualité de ce qui a été réalisé à l'Espace Pierre Cardin par l'équipe des permanents de l'association.

Nous sommes, au bureau et au conseil d'administration, très satisfaits des relations qui se sont établies avec le CNC. La confiance est de rigueur. Le semestre qui vient verra probablement la rédaction du nouveau contrat tri-annuel qui lie la CST et le CNC. Le contexte économique du cinéma français en 2005 va nous faire subir une réduction de notre subvention annuelle. Il nous faudra être rigoureux dans notre gestion. Nous devons étendre les champs d'application de notre expertise, à l'international d'une part, aux aspects économiques de nos métiers d'autre part, pour mieux nous développer encore. Nous comptons sur vous tous, chers adhérents, ainsi que sur tous nos partenaires, associés et amis, pour conforter notre action au cours de l'année 2006.

Bonne année à tous.
A bientôt

◆ *Pierre-William Glenn, président*
◆ *Yves Louchez, délégué général*



- Remettre la projection numérique dans la perspective de la chaîne de production p. 3
- Les 2300 écrans du circuit américain Carmike équipés en D-Cinema par Christie/AIX d'ici fin 2007 p. 5
- Maîtriser le pixel dans la narration ! p. 6
- L'exploitation en salles, les coproductions et la bande son p. 8
- La chaîne de l'image haute définition p. 10
- ENS Louis-Lumière : continuons le débat ! p. 12
- Brèves p. 14

Le n° 104 de La Lettre paraîtra en mars 2006

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
Consulter : www.cst.fr
N° 103

Directeur de la publication : Yves Louchez.
Secrétaire de rédaction : Valérie Seine.
Comité de rédaction :
René Broca, Jean-Jacques Compère,
Christian Guillon, Christian Jacquemart,
Philippe Loranchet, Yves Louchez,
Valérie Peseux

Ce numéro a été coordonné par :
Christian Jacquemart
Avec la collaboration de :
Gilles Arnaud, Dominique Bloch,
Franck Ernould, Pierre-William Glenn,
Christian Guillon, Olivier Hillaire,
Yves Louchez.

Maquette : Manuel Calmes.
Imprimerie : Delubac-Diffusion Paris.
Siret 382 269 900 00033
Dépôt Légal : janvier 2006

LES RENCONTRES DE LA CST 2006 EN COLLABORATION AVEC LA BIFI

Le thème général des Rencontres de la CST 2006 a été défini au cours du conseil d'administration du 17 novembre 2005. Le thème retenu est celui de la transmission des savoirs, de la transmission de l'histoire des techniques du cinéma et de l'audiovisuel. Le titre reste à trouver.

Les Rencontres seront organisées sur deux journées, sans lien avec les journées du Cinéma du Québec à Paris, contrairement à ce que nous avons mis en place en 2004 et 2005.

Ces deux journées seront élaborées en étroite collaboration avec la Bibliothèque du Film (BiFi), qui s'est récemment installée dans ses nouveaux locaux, au 51 rue de Bercy, à Paris, avec la Cinémathèque française. Une journée pilotée par la CST au cours du premier semestre 2006 (le 24 avril ?) sera organisée à l'Espace Cardin, l'autre à la Cinémathèque française, pilotée par la BiFi.

Ce montage permet d'associer deux publics, deux structures, et donc de donner une plus grande amplitude à nos Rencontres. L'objectif est aussi d'insister sur la dimension « artiste technicien », qui devient notre image de marque vis-à-vis des professionnels et des médias.

La première journée sera consacrée à la construction de l'« édifice film » à travers les métiers qui le mettent en œuvre. Le choix se portera plus spécialement sur les métiers qui ne sont pas habituellement mis en avant dans la production : la scripte, le(la) maquilleur(se), le décorateur, l'assistant(e)...

Le deuxième jour, directement centré sur la transmission de l'histoire des techniques, s'appuiera sur deux « objets » fournis par la BiFi : le storyboard et le carnet de la scripte, l'exercice consistant à montrer la place des documents de production dans l'élaboration d'une œuvre cinématographique, ainsi que l'importance de ces postes de travail dans cette fabrication.

Deux personnes coordonneront l'élaboration du programme : Yves Louchez pour la CST et Marc Vernet pour la BiFi, en liaison avec un groupe de travail nommé en conseil d'administration de la CST, composé de Françoise Berger, Hervé Bernard, Dominique Bloch, Christian Guillon, Claude-Anne Paureille et Philippe Ros.

◆ Yves Louchez, délégué général



Remettre la projection numérique dans la perspective de la chaîne de production

◆ *Compte rendu de la Conférence Europa Cinéma, par Christian Guillon, vice-président, membre du département Effets spéciaux, animation et images de synthèse*

La Conférence Europa Cinéma s'est tenue à Budapest du 17 au 20 novembre dernier.

La journée du samedi 19 était consacrée entièrement à la projection numérique.

La CST m'envoie y participer, en remplacement de Pierre-William Glenn.

La problématique proposée par Anders Geertsen, du Danish Film Institute, qui dirige cette journée, s'articule autour de deux grands thèmes :

- Qui va payer la facture ?

- En quoi la projection numérique peut-elle aider le cinéma européen ?

Une quinzaine de conférenciers venus d'une dizaine de pays d'Europe se succèdent à la tribune.

La question du 2K et les efforts de normalisation, tant de la DCI que de la CST - même si cette question est déclarée officiellement résolue -, reste une zone de fracture entre des philosophies radicalement différentes. Pour la majorité des exploitants et distributeurs des pays du Nord (Pays-Bas, Scandinavie, etc.), qui nous font partager leurs expériences de passage progressif au numérique, la question n'est désormais plus du format de projection (ils ont compris que le 2K était incontournable pour assurer une transparence aux spectateurs sur la qualité, et ils l'affirment), mais du choix entre une transition progressive (avec une période de double filière) ou un passage rapide et radical. Les bénéfices financiers attendus du passage au numérique, liés à la disparition des copies films, ne seront en effet pas engrangés par les distributeurs tant qu'ils auront à assurer la double matisation des films.

Par ailleurs, leurs premières statistiques montrent que la projection numérique a profité autant aux films européens, dont les distributeurs ont joué le jeu de façon « volontariste », qu'aux films américains, auxquels la rumeur publique prête la volonté impérialiste de se servir du 2K comme d'un cheval de Troie.

C'est la thèse du représentant du très officiel British Film Council, qui associe Hollywood au format 2K, et propose aux exploitants indépendants de s'équiper de dispositifs bon marché en basse définition pour projeter le cinéma européen. A la stratégie marketing des grands groupes américains qui s'équiperont en 2K pour promouvoir leurs films, il oppose la création d'un tissu urbain de salles équipées au mieux en 1,4K, voire moins, qui diffuseraient l'art et essai et le cinéma national, relayeraient les initiatives locales, contribueraient ainsi à la cohésion sociale, et trouveraient des débouchés marginaux, comme la projection des matchs de foot.

Décalage

Aux pauses successives, je retrouve dans la salle quelques très vieilles connaissances, des exploitants, français et allemands. Pour beaucoup d'entre eux, la problématique de la conférence est la même que l'année dernière, les discours sont identiques, et l'ensemble reste loin de leurs préoccupations. Ils sont peu au fait de la grande diversité de dispositifs que recouvre le mot « numérique ». Il y a un décalage entre l'état d'esprit des conférenciers, pour qui, globalement, la transition est acquise, même si cela reste un problème à gérer, et une partie des exploitants dans la salle, pour qui le financement constitue une pierre d'achoppement rédhibitoire, et la finalité peu lisible. Pour eux, cette évolution n'est comparable à aucune de celles qu'ils ont connues par le passé (le parlant, le scope, le 70 mm, le Dolby, le relief, etc.), dans la mesure où elle n'amène, à leurs yeux, aucune plus-value tangible pour le spectateur. Ils savent que le passage au numérique est inéluctable, mais ils trouvent injuste d'en supporter le poids financier, quand ce seront d'autres qui en bénéficieront (les distributeurs), et ne voient pas les avantages qu'ils en tireront (rien à proposer de vraiment différent à leurs publics).

Bernard Collard, de XDC, qui vend la technologie Barco, présente pourtant une défense articulée des avancées qualitatives de la projection numérique (pérennité des copies, fixité, luminosité sur très grand écran, etc.).

Sa présentation des diverses offres commerciales montre en outre que les formats inférieurs au 2K vont progressivement perdre de leur pertinence.

La European Investment Bank, au Luxembourg, vient elle aussi proposer ses services, par la bouche de Patrick Van Houdt, avec des solutions de leasing spécifiques.

Il conseille aux exploitants de se grouper pour réaliser des économies d'échelle. La salle reste sceptique ; il faut dire qu'elle est majoritairement composée de farouches indépendants.



Qui peut le plus peut le moins

La fin de la journée approche, et je me demande si on n'a pas un peu oublié que l'objectif de la projection, numérique ou pas, est de projeter... quelque chose - en l'occurrence, des films. On a parlé de cinéma comme d'un concept abstrait, en oubliant qu'il est constitué de films, qui sont eux-mêmes, très concrètement, constitués d'images et de sons.

Les films sont faits par des techniciens, des réalisateurs, des producteurs, qui se donnent beaucoup de mal pour donner à leur œuvre une certaine qualité, un certain type de qualité, suivant une filière technique spécifique à chaque film.

Le simple respect de cette qualité pourrait constituer à lui seul un excellent critère de choix en matière de matériel de projection.

Les travaux de la CST sur la norme Afnor ont pointé la nécessité de bien dissocier le format de projection du format source : qui peut le plus peut le moins.

Un projecteur 2K pourra toujours projeter un film tourné en DV. Mais un dispositif 1,4 K, ou même une projection SD avec un lecteur DVD, comme l'ont proposé certains orateurs, ne permettra pas de projeter un film tourné en 35 mm, ou en HD, qu'il soit européen ou américain, dans le respect du travail qui a été fourni au cours de la production du film.

Bien avant la projection, la production a vécu l'extension progressive du numérique. Le digital a commencé à intégrer le cinéma par les effets spéciaux, a gagné le montage, l'étalonnage, puis a véritablement fait le siège du tournage pendant des années avant de s'y implanter. Il est bon de rappeler que c'est seulement lorsqu'une certaine qualité technique minimum a été atteinte que la greffe a pris, dans tous ces secteurs les uns après les autres, et que ce « seuil de qualité », ce « ticket d'entrée » a été, à chaque fois, le 2K.

Il y a grand danger à opposer de façon simpliste Hollywood à l'Europe en leur associant des notions de haute et basse définition. C'est comme si les exploitants avaient refusé de s'équiper en scope, les producteurs français de tourner en couleur, sous prétexte que le noir et blanc et le 1,37, c'est bien assez bien pour un petit pays comme le nôtre.

La position du British Film Council pourrait être suicidaire pour les exploitants. Quand la télévision tourne déjà massivement en HD, ceux qui suivront les recommandations britanniques risquent de se retrouver, dans quelques années, avec des formats de projection en salle de moins bonne qualité, complètement marginalisés. Les distributeurs ne leur donneraient alors plus leurs films, européens ou pas.

Les salles n'auraient-elles pas plutôt tout intérêt à continuer à se démarquer de la télévision, et jouer la carte de la qualité, de la véritable haute définition ? Le fort désir d'images du public des salles pourrait assez vite faire

baisser les coûts et même faire du 4K le nouveau ticket d'entrée de la qualité. Les films européens ne sont pas des sous-films, nécessairement tournés dans des petits formats, ou qui, par essence, ne mériteraient pas d'être projetés dans de bonnes conditions.

Il est surprenant que cette position soit défendue par la Grande-Bretagne, un des pays d'Europe dont l'industrie cinématographique est la plus soumise à la dépendance des majors américaines. Faut-il se demander si cette position n'est pas un effet pervers de cette soumission ? Dans tous les cas, nous ne pouvons pas accepter la systématisation de projections bas de gamme dans les salles de films sur lesquels nos camarades ingénieurs du son, chefs opérateurs, étalonneurs, etc., qu'ils soient européens, américains ou guatémaltèques, auront prodigué tous leurs meilleurs soins pour la qualité de l'image et du son, et même si la salle est estampillée de quartier, de banlieue, ou dite « associative ».

De plus, la plupart des productions européennes, on l'a vu au cours de cette journée, sont prêtes à saisir toutes opportunités de projection numérique dès à présent, et à en assumer les contraintes, pourvu que les conditions de projection soient au moins équivalentes, voire supérieures, à celles du 35 mm. Ce ne sont pas (seulement) les industriels qui poussent à la projection numérique, mais les créateurs, les réalisateurs, les techniciens.

En un mot, on ne peut pas laisser les questions de qualité à la discrétion des financiers et des technocrates.

Bonnes fées

Telles ont été les quelques idées que j'ai défendues lorsque j'ai pris la parole au nom de la CST pour une trop courte conclusion devant une salle fatiguée. Personne n'a évidemment répondu à la question de départ, et qui taraude effectivement les exploitants : qui va payer la note ?

Là aussi, l'expérience vécue en amont est peut-être intéressante.

Qui a payé le principal de la facture du passage au numérique dans la postproduction, puis dans la production ? Les producteurs ont mis oreille attentive et bonne volonté, les pouvoirs publics, en France au moins, ont soutenu les investissements (via la commission d'aide aux industries techniques du CNC), les techniciens ont multiplié les actions d'information (via la CST), les constructeurs ont fait des efforts commerciaux, mais le gros de la facture a été réglé par les industries techniques : les loueurs, les laboratoires, les sociétés de postproduction et effets spéciaux, etc.

Et ce n'est pas terminé.

Aujourd'hui, les exploitants ont la chance que des bonnes fées se penchent sur le berceau de la projection numérique d'une façon globale et organisée. Il faut qu'ils en profitent tant que le volontarisme reste un atout, et avant que l'inéluctable ne leur fasse payer le prix fort.



Les 2300 écrans du circuit américain Carmike équipés en D-Cinema par Christie/AIX d'ici fin 2007*

◆ Par Olivier Hillaire, membre du département Exploitation salles

En réponse au projet NCM (Regal, AMC, Cinemark), qui vise à bâtir un troisième modèle de financement pour le cinéma numérique, Carmike, troisième circuit d'exploitation américain, vient d'annoncer que toutes ses salles vont être équipées en projection D-Cinema à partir de janvier 2006.

Christie/AIX fournira les équipements de projection et alimentera les salles Carmike en copies numériques. Quatre des six principaux studios hollywoodiens ont déjà accepté de faire circuler leurs films dans le réseau numérique Christie/AIX (cf. schéma) et de financer au moins une partie de l'équipement des salles par le truchement des frais de copies virtuels.

Carmike prévoit une première vague d'équipement qui consistera à installer des systèmes de projection numérique dans la moitié au moins des salles qui composent chacun des 307 cinémas du circuit.

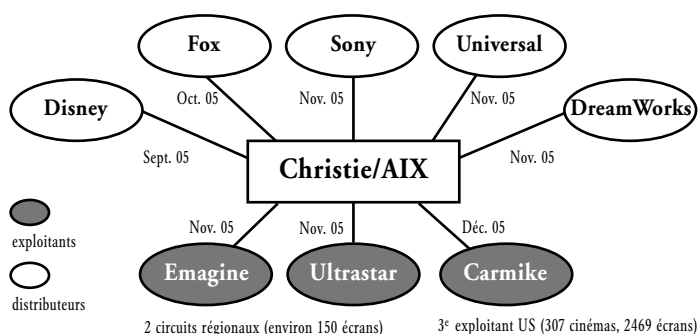
Une seconde phase ne laissera qu'un maximum de trois écrans équipés en 35 mm par site. La fin de la transition du parc est prévue pour le 31 octobre 2007.

Christie dit pouvoir fournir jusqu'à 150 projecteurs par mois pour accomplir ce programme d'installation.

Carmike justifie notamment cette transition vers le numérique par la nécessité d'améliorer son accès aux films : du fait du coût des copies 35 mm, une part non négligeable des salles du réseau doit attendre jusqu'à six ou huit semaines après la sortie nationale pour projeter les films. Le président de Carmike, David Shesgreen, estime que, grâce au numérique, ses salles pourront projeter 15 à 20 % de films des studios en plus dès leur sortie nationale.

*Source : The Hollywood Reporter du 20 décembre 2005.

Le réseau Christie/AIX à mi-décembre 05



Manice : pour comprendre le cinéma numérique

Manice, site d'explications et d'informations sur le cinéma numérique en salles, vient d'être mis en ligne avec le soutien de la CST et d'IDIFF.

Les informations les plus importantes, nationales ou internationales, sont publiées sur la page d'accueil du site, mise à jour dès que l'actualité l'exige.

Les explications sont réparties dans quatre rubriques, conçues pour répondre aux principales questions que suscite le passage à la diffusion et à la projection numériques :

- comment ça marche ? → rubrique « technique » ;
- comment évolue l'offre de salles et de programmes numériques ? → rubrique « économie » ;
- qui sont les promoteurs du cinéma numérique ? → rubrique « qui fait quoi ? » ;
- que signifie tel terme (compression,...) ou tel sigle (DCI,...) ? → rubrique « glossaire ».

Ces quatre rubriques sont régulièrement enrichies par les rédacteurs de Manice.

Le financement de Manice est fondé sur le sponsoring des acteurs privés et sur les subventions des institutions publiques.

Manice se nourrit des informations et des remarques que lui transmettent les professionnels du cinéma et des technologies numériques.

Les gestionnaires du site vous invitent donc à utiliser, aussi souvent que vous le jugerez nécessaire, la commande « contactez Manice » sur la page d'accueil du site.

Manice : www.manice.org



Maîtriser le pixel dans la narration !

◆ Par Dominique Bloch, trésorier, membre du département Multimédia

Parmi les réalisateurs qui collent à l'air du temps, Cédric Klapisch est l'un de ceux qui fait preuve d'une aisance certaine pour tirer parti de la puissance du traitement numérique des images. Avec ses collaborateurs, dans la fluidité des mouvements du cadre, tout en soutenant les états d'âme et de pensée de ses personnages, il arrive à suggérer des situations dans lesquelles temps ou espace, voire les deux, demandent à être contractés ou distendus pour faire mouche à l'écran.

Dans *L'Auberge espagnole*, nous avons été sensible au ton ironique et pince sans rire du narrateur, Xavier. Ce ton était conforté par des analogies visuelles : les accélérés au ministère des Finances, les images figées à dessein de l'avion et du héros prenant son envol. Le pléonasme visuel agrémentait la scène du « dossier d'inscription », les pièces et formulaires que doit comporter celui-ci venant entourer et remplir peu à peu le cadre fixe, au rythme métronomique de leur énonciation par la préposée aux inscriptions, présente au centre du cadre fixe qui la toise en plan américain.

Dans la dernière séquence du même film, le narrateur détournait son regard de l'ordinateur portable et tournait le dos (aux spectateurs) pour converser avec lui-même ; une image noir et blanc de lui en gros plan apparaissait en haut à gauche du cadre, proposant une sorte de contrechamp « fantasmagique » avec amorce. C'est ce même désir de travailler la matière visuelle dans la composition dynamique de l'image qui ouvre la narration des *Poupées russes*.

Xavier, le récurrent héros, va raconter, cinq ans plus tard, sa vie ; dans les toilettes d'un train, il égraine les aventures qu'il a vécues. Comme un sommaire illustré, la vitre sert alors d'écran permettant de visualiser les visages et les corps féminins qu'il évoque brièvement.



Deux autres scènes font la part belle à cette maîtrise du pixel.

L'une est à caractère onirique, teintée d'humour ; elle relève plus des effets spéciaux et des trucages classiques. Il s'agit de la scène rêvée par Xavier, où il fait jouer au personnage de Martine, tenu par Audrey Tautou, le rôle d'une reine au pied du lit de son propre fils. La chambre moderne se transforme peu à peu en une imagerie colorée tirant vers un univers issu de Walt



Disney, mais aussi vers celui des illustrations du 19^e siècle pour les contes de Charles Perrault.

La deuxième, la plus réussie à mes yeux, propose, par un comique de situation, de nous montrer l'embarras de Xavier, supposé lâche, à répondre à deux appels téléphoniques qui se télescopent. Sa mère l'appelle sur la ligne fixe de son appartement et souhaite qu'il vienne le soir même fêter Papou, et, sur son portable, il reçoit celui de Martine, qui souhaite fêter son anniversaire à elle, bien entendu le même soir.

Ce qui est remarquable, c'est la fluidité du mouvement de l'ensemble de la scène. Xavier ne tient pas en place, il va à son ordinateur pour décrocher le combiné fixe



(mais sans fil) et discuter avec sa mère. Un bref gros plan de celle-ci, contrechamp en figure de style traditionnelle, permet de découvrir le visage de cette dernière.

Cut à nouveau sur Xavier, qui lui reproche de ne jamais se présenter au téléphone ; celle-ci lui répond seulement alors qu'il s'est déplacé et qu'il atteint le balcon et se trouve de dos (pour le spectateur), sa mère apparaissant incrustée en une vignette gros plan dans le panoramique d'accompagnement amenant à la composition fixe finale.

La fin de cette récrimination est entendue sous un plan de demi-ensemble de la cité où Xavier réside.



Le « c'est pour Papou » est dit « in » par la mère en gros plan, mais à peine a-t-elle le temps de le dire que



la sonnerie du téléphone portable de Xavier raisonne. Par un cut, on passe en gros plan sur Xavier qui, dans un mouvement de zoom arrière, est vu en train de prendre en main son portable et de l'amener à son autre oreille. Ce faisant et presque en même temps, jouant des similitudes de direction de mouvements ou de leur opposition, apparaît, dans un push latéral venant de la droite de l'écran, le visage de la mère qui dit : « Je savais bien que



tu avais oublié. » La composition se fige un temps en un tiers droit rempli par la mère et deux tiers par Xavier.



Puis, l'action avançant, et le dialogue s'installant entre Xavier et Martine, après un très bref gros plan cut sur cette dernière, le réalisateur recourt à la composition 1/2/3 pour faire un push gauche faisant



apparaître l'image de Martine. Les deux personnages « pesant » sur le héros sont ici traités à égalité formelle de valeur de cadre.

Ce souci d'égalité se perpétue dans la fin

de la scène où, dans une composition symétrique, l'écran sera partagé en trois images : Xavier entouré à sa droite de l'image de sa mère et à sa gauche de celle de Martine.

Ce qui est réussi, ici, c'est la fluidité dans l'enchaînement et l'entrelacement des rythmes sonores et visuels.

Il y a, dans les mouvements à l'écran, la trace du ballet des hésitations, des petits arrangements psychologiques lorsqu'on se trouve dans une situation embarrassante ou lorsqu'on est aux prises avec deux désirs contradictoires.

Voici un exemple pertinent, à mes yeux, d'adéquation d'une forme par rapport à une intention de sens et d'émotion à transmettre.

Ce que je viens de décrire était-il prévu lors du scénario ? Est-ce le fruit d'une pulsion créatrice au montage ? Seuls l'équipe et le réalisateur le savent.

Néanmoins, ce qui me semble intéressant de noter est que, même si les techniques d'écran partagé ont existé du temps de l'argentique, même si des procédés avec

miroir semi-réfléchissant au tournage ont pu créer, avant l'ère numérique, des images composites comparables aux compositings actuels, la puissance du traitement par ordinateur de chaque partie de chaque photogramme nous offre un potentiel créatif d'expression narrative unique.

Dorénavant, en ce qui concerne les images animées, la seule limite est celle de notre imagination de créateur à la rencontre de l'imaginaire des spectateurs.

P.S. Dans le même souci, les Rencontres sur l'art du son en 2005 ont permis d'apprécier le travail de prise de son au tournage et au montage du film *Les Poupées russes*, de Cédric Klapisch.

Ainsi, dans une narration conforme à l'intention du réalisateur, la continuité sonore des ambiances correspondant aux prises choisies se doit d'être conservée ; d'où le recours à un enregistreur numérique multipiste. Ainsi, lors du mixage final, la « vie sonore de l'instant de tournage » sera conservée, même si, par souci extrême d'intelligibilité et/ou de nuances d'intonations d'acteur, le film a recouru à de savants mélanges prise de son direct/postsynchronisation.



12^e Rencontres de la CST

L'exploitation en salles, les coproductions et la bande son

◆ Par *Franck Ernould*, membre du département Son

La troisième journée des 12^e Rencontres de la CST, consacrées au son, s'est déroulée le 28 novembre dernier au Cinéma des Cinéastes, dans le cadre des journées du Cinéma du Québec à Paris. Le thème central en était : « L'exploitation en salles, les coproductions et la bande son ». Les Québécois Jean-Luc Louradour, président de l'Association des professionnels en audio (Aspraudio), et Bernard Gariépy Strobl, mixeur, étaient présents lors des tables rondes ; leur apport a été particulièrement enrichissant. En effet, même si des différences méthodologiques profondes les séparent de leurs homologues français, les problématiques rencontrées sont souvent identiques.

Alain Besse (CST) commençait la journée en retraçant rapidement l'histoire des contrôles techniques en salles. La norme fixant les caractéristiques dimensionnelles d'une salle de cinéma remonte à 1945 ; elle est revue en 1954, puis est prise en compte pour délivrer les autorisations d'exercice. Aux contrôles sur plans viennent s'ajouter, en 1979, les contrôles en salles, pour évaluer la qualité technique de reproduction de l'image et du son. Les anciennes salles sont elles aussi concernées à partir de 1982. Le Plan Son accompagne l'évolution des équipements de reproduction sonore vers le numérique (LC Concept, Dolby Digital, DTS...).

Transparence, acoustique, technique

Pour respecter en salle un mixage validé en auditorium, les maîtres mots sont : transparence, acoustique et technique. À la base, le mixage est réalisé dans un auditorium émulant parfaitement une salle de cinéma, car construit comme elle. Respecter le niveau sonore auquel le film a été mixé est un élément essentiel de cette transparence. On sait que le décret de 1998, relatif aux musiques amplifiées dans les lieux publics, ne concerne pas les salles de cinéma. Ses valeurs limites (105 dB SPL A en moyenne, 120 dB SPL crête) ne sont pas atteintes dans les salles : Alain Besse a mesuré, au maximum, un niveau équivalent à 97 dB SPL A et un niveau crête de 117 dB SPL. Mais il faut noter que la pondération A « favorise » les signaux riches en graves : un son en salle peut être insupportable bien avant d'avoir atteint 100 dB SPL pondérés...

Pascal Chédeville, acousticien spécialiste des mesures en salles de cinéma (plusieurs centaines à son palmarès !), revenait sur des cas concrets qu'il a été amené à rencon-

trer. Il ne faut pas oublier que le son qu'on entend dans la salle est issu de la combinaison de son acoustique et de la chaîne électro-acoustique qui y est installée... Ainsi, des surfaces trop parallèles créent un écho flottant, et les rebonds sonores consécutifs font « reculer » la voix, qui n'est plus collée à l'écran. La plupart des salles actuelles sont conformes, si on reste à peu près au centre : au fond ou sur les côtés, les spectateurs sont parfois assez mal servis.

La complexité des systèmes de sonorisation utilisés au cinéma est telle qu'il n'est pas rare de découvrir des transducteurs montés en opposition de phase ou des filtres mal réglés. Pour des prétextes esthétiques, il arrive que les enceintes d'ambiance soient fixées trop haut, par exemple. Et mieux vaut ne pas économiser sur la qualité du matériel (amplificateurs et enceintes) si on ne veut pas le pousser dans ses derniers retranchements : des distorsions peuvent alors se manifester, sous la forme d'une agressivité sonore empêchant d'écouter avec le réglage de volume du Dolby à 7, comme il le faudrait. Deux tiers des salles françaises sont équipées aujourd'hui en son numérique, mais plus de 15 % d'entre elles sont encore en mono !

Une expérience édifiante a été tentée lors de la matinée : un extrait du film québécois *Crazy*, dont le mixeur, Bernard Gariépy Strobl, était présent, a été diffusé, à titre expérimental, avec le volume à 4,5, puis 6,5. Dans le premier cas, les dialogues sont à peine audibles, les sons d'ambiance disparaissent, au point que certaines réactions des personnages deviennent incompréhensibles. Dans le second cas, tout se remet en place, les détails fins comme les passages plus musclés, sans aucune agressivité auditive.

Alain Surmulet, responsable de l'exploitation en salles à la CST, rappelait que pour se maintenir, les salles doivent



avoir un souci constant de la qualité, afin de se distinguer du home cinéma. Des statistiques intéressantes, établies dans une belle salle à Elbeuf, accueillant pas mal d'avant-premières, indiquent que, de façon générale, les films américains (en version française) sont projetés à un niveau sonore inférieur aux films français – jusqu'à 5 au lieu de 7 parfois. Évidemment, les exploitants jouent la sécurité : ils ont compris que le public ne vient jamais se plaindre si le son est trop faible, alors que l'inverse n'est pas vrai, et demandent donc au projectionniste d'avoir la main légère sur le réglage de volume.

La polémique était lancée sur les bandes-annonces : si on en enchaîne dix, se succéderont dix sons d'esthétiques différentes, certains racoleurs, d'autres moins, ce qui se traduit, pour jouer la sécurité, par un volume parfois ramené à 3,5 ! Or, la bande-annonce est un critère de promotion primordial pour un film ! François Groult rappelait quelques expériences personnelles, tandis que Jean-Pierre Laforce se demandait si la tendance récente à ne plus travailler le son des films en auditorium d'un bout à l'autre n'a pas des incidences sur la transparence sonore tant recherchée. Pierre Grunstein, de Renn Productions, racontait quelques démêlés récents, parlait de « trifouillage » de son, et espère un jour améliorer la situation, même si tous les expédients sont utilisés pour « faire passer » sa bande-annonce, de l'effet mitraillette au silence à la fin pour retrouver un niveau équivalent moyen dans les normes... Jean-Pierre Laforce expliquait que dans un même circuit de salles, des disparités importantes existent en termes de niveau sonore de projection, et François Groult se demandait, quand un spectateur dit : « C'était trop fort ! », s'il ne veut pas dire, en fait : « Je n'ai pas aimé le film ! »...

Problèmes de communication

L'après-midi était consacré aux problèmes de son dans le cadre de coproductions transatlantiques. Formats vidéo et time code différent totalement, mais, comme l'indiquait avec pédagogie Daniel Golléty, « Monsieur Synchro » de la société RS-422, les solutions techniques existent. Le format vidéo NTSC 29,97 laisse place progressivement à la vidéo numérique HD 24P à 24 images/seconde, mais, dans tous les cas, des adaptations sont nécessaires pour passer à notre format européen, 25 images/seconde. Il en résulte une variation de vitesse de 4 %, soit un quart de ton. La technologie permet à présent de disposer de générateurs dérivant, à partir d'un même quartz, plusieurs signaux de synchronisation de cadences d'image différentes : 23,97 et 29,97, par exemple. Les machines elles-mêmes autorisent certaines manipulations – Daniel Golléty mentionnait le cas d'un film tourné au Québec en HD 24P, et dont la postproduction se déroulait en France. Si on relit le film en 25 images/seconde avec un time code à 25 et une référence

vidéo à 25, tout est verrouillé, sans aucune dérive. Même principe pour les magnétoscopes numériques, qui autorisent des down conversions 29,97 vers 24 par exemple. Sans même parler de signaux de référence plus complexes, comme le TriSync. Le tout est de discuter avant de lancer les travaux, de lire au préalable le manuel de machines qui, pour être chères, regorgent de possibilités, de discuter entre équipes et de faire circuler les informations.

Bernard Gariépy Strobl confirmait que, hélas, lors de coproductions transatlantiques, les problèmes de communication étaient nombreux.

Les informations issues du tournage n'arrivent pas à la postproduction, ou les différences de terminologie d'un pays à un autre nuisent à la compréhension (« print »/report, « frame »/cadre...).

Les compétences sont indéniables des deux côtés de l'Atlantique, mais les attentes ne sont parfois pas les mêmes... Par exemple, au Québec, un monteur image ne suit pas le film jusqu'au bout ; d'autre part, c'est un monteur paroles qui revoit tout le film pour en vérifier la synchronisation, choisir les bonnes prises, etc.

Le reste du montage sonore est supervisé par un concepteur sonore (sound designer), dont l'apport créatif est très attendu par le réalisateur.

À titre indicatif, sur un film québécois, on conserve en moyenne 20 à 25 % du son direct (contre 50 à 60 % en France en moyenne). L'enregistrement multipiste commence à faire son apparition au tournage.

Pour remettre les idées en place côté budgets, Jean-Luc Louradour mentionnait quelques chiffres : depuis 1990, la proportion du budget alloué à la postproduction est passée de 7 à 1,6 % du budget global d'un film ! Et on estime, au Québec, que 20 à 40 % des heures passées en postproduction ne sont pas rémunérées...

Daniel Golléty concluait la journée en rappelant qu'il faut toujours se parler au sein de l'équipe technique, et ne jamais « perdre le fil de la synchro », par un « free run » par exemple. Il citait notamment le VCube Pyramid comme un outil très précieux pour récupérer des cadences non disponibles sur d'autres machines.

Le format numérique HDCam SR, avec ses 12 pistes audio, sera lui aussi précieux pour transporter différentes versions son d'un film, avec ou sans Dolby E.

Les metadata Dolby sont, pour l'instant, aussi peu utilisées au Québec qu'en France. Comme le résumait malicieusement Jean-Luc Louradour : « Laissons tout le monde se lancer et travailler dans son coin, la standardisation s'effectuera d'elle-même une fois le désordre bien installé ! »...



La chaîne de l'image haute définition

◆ *Bilan de la soirée du 18 octobre 2005, par Gilles Arnaud, responsable du groupe de travail S16/HD*

La soirée du 18 octobre 2005, organisée conjointement par TF1 et la CST, a suscité beaucoup de réactions. Puisqu'il est question d'organiser une autre manifestation sur le même thème, il est important de tirer toutes les leçons de cette soirée afin que la prochaine soit meilleure. C'est pour cela que je me suis efforcé de mettre sur papier toutes les remarques et critiques que l'on m'a faites ici, ainsi que mes réflexions personnelles.

Points positifs

Le programme et la structure générale de la soirée :

- l'exposé de Franck Montagné ;
- l'exposé de Thierry Delpit ;
- la projection de *Five Reasons* ;
- la projection des extraits de téléfilms choisis.

Les deux exposés ont été très appréciés ; ils n'étaient ni trop simplistes, ni trop techniques.

Le côté très didactique de *Five Reasons* a permis à beaucoup de gens de se faire une idée claire des différences entre les supports de captation présentés dans le film. Le choix des extraits projetés a offert une palette assez large des situations dans lesquelles on se retrouve en tournage.

Si on ajoute à cela le tableau de Franck Montagné, le lexique dans le programme sur une idée de Jean-François Chaintron, l'ensemble de la soirée avait un côté très pédagogique, et cela a beaucoup plu. Beaucoup de gens ont pu ainsi mieux comprendre les différences entre une captation en S16 et une captation en HDCam.

A améliorer

Concernant le programme.

- Rajouter le tableau de Thierry Delpit sur le programme.
- Établir un protocole précis de présentation technique des films, de façon à ce que les informations sur chaque film soient les mêmes et soient présentées de la même manière.
- Rajouter un photogramme du film concerné à côté de chaque présentation.

Concernant la diffusion en HD sur les téléviseurs.

- Le fait que les téléviseurs étaient installés dans la salle du cocktail n'incitait pas vraiment les gens à regarder les images. Il faut les installer dans un endroit à part. On peut imaginer une salle avec des fauteuils, où l'on viendrait tranquillement siroter son verre en regardant la télé, comme à la maison. Il faut aussi insister un peu plus

sur l'importance de cette diffusion au moment de la sortie de la salle de projection, afin que les gens comprennent bien que ce qu'ils viennent de voir en projection n'est en aucun cas ce qu'ils pourront voir chez eux, sur leur téléviseur HD. La conférence de Thierry Delpit était assez claire là-dessus, mais elle était au début de la soirée ; en faire un petit rappel en fin serait utile, de manière qu'en sortant, les gens sachent qu'il y a encore « du travail », que la soirée n'est pas finie.

- D'autre part, il n'est pas forcément nécessaire d'avoir cinq téléviseurs, deux ou trois suffisent. Il est en revanche très important que ce soient des téléviseurs « grand public », dits HD Ready, et qu'ils soient bien réglés.

Concernant les essais techniques de la salle.

Il faut vraiment s'y prendre plus tôt pour ces essais.

- On a frisé la catastrophe à cause d'un projecteur qui n'était pas conçu pour cette salle ; il était beaucoup trop puissant. Si Juan Eveno n'avait pas été là pour le régler tant bien que mal, je me demande ce qu'on aurait fait.
- Franck Montagné a eu un problème de qualité de projection des tableaux de son exposé, problème qui a été résolu en catastrophe.
- Il y a eu aussi un problème de décodeur pour les téléviseurs HD.

Donc, vigilance sur le projecteur HDCam, et sur les téléviseurs de diffusion et leurs réglages ; voir si la prochaine fois on ne peut pas contrôler un peu plus ces deux éléments.

Il est capital que nous nous y prenions plus tôt pour faire tous ces essais image et son, projections de films, projections de tableaux de conférence, réglage des moniteurs de diffusion : le matin dans le cas d'une soirée, la veille dans le cas d'un après-midi.

Autres améliorations possibles.

- Organiser la manifestation dans la journée plutôt qu'en soirée.
- Réfléchir à une possibilité d'enregistrement sonore ou vidéo.



Points critiques : le débat, les invitations, la date

Le débat.

Il n'y en a pas eu ce soir-là, ou quasiment pas. Les contraintes d'horaire nous l'interdisaient. Car un débat a besoin de temps pour s'installer. Il faut donc prévoir plus de deux heures pour l'ensemble de la soirée. Le reste de la soirée était très orienté technique, d'où l'importance du débat, qui aurait permis d'aborder tous les aspects du problème : esthétique, ergonomique ou économique. C'est pendant le débat qu'on peut élargir le thème de la captation des téléfilms, et parler de choses qui, si elles ne sont pas strictement techniques, ont quand même à voir de très près avec ce sujet, par exemple la qualité du développement du Super 16 dans les laboratoires français, ou encore les budgets des téléfilms.

Dans le cas où le débat aurait du mal à démarrer, penser à des « chauffeurs de salle », qui pourraient poser deux ou trois questions pour le lancer.

Les invitations.

Pour les invitations, le problème est très simple : il n'y avait que 150 places dans cette salle. Et, compte tenu des exigences de TF1, du Satis et du Club HD - ces deux dernières organisations ayant aussi un quota d'invitations -, la liste des invités de la CST n'était finalement que d'une centaine de personnes. C'est très peu, compte tenu, d'une part, des invitations dues aux divers intervenants et prestataires concernés par la soirée, et, d'autre part, du nombre de professionnels intéressés par ce problème en France.

La question est donc : qui invite-t-on ? Et la réponse à cette question est différente selon la personne à qui on la pose. Alors, évidemment, il y en a toujours pour « râler » après coup et demander pourquoi on n'a pas invité Untel ou Untel. Eh bien, c'est comme ça, c'est mon choix, il est totalement subjectif, mais je l'assume. Et je pense que les gens présents ce soir-là étaient tout à fait à leur place et intéressés par le sujet traité. Pour éviter toute polémique désagréable et inutile la prochaine fois, assurons-nous d'avoir une salle assez grande pour pouvoir inviter beaucoup de monde dans tous les métiers de la

télévision : producteurs, réalisateurs, directeurs de la photographie, directeurs de production, diffuseurs, prestataires, coloristes et j'en oublie sûrement.

La date.

Le 18 octobre 2005 se situait pendant le Mip-TV. Beaucoup de producteurs, diffuseurs et autres personnes concernées par le problème n'étaient pas à Paris ce jour-là.

Je tiens à dire que nous savions tous cela. À partir du moment où TF1 mettait à notre disposition la salle et les moyens techniques, on n'avait pas le choix. La date était imposée, la salle aussi et la soirée ne devait pas durer plus de deux heures.

Conclusion

Je pense que nous avons très bien fait d'accepter l'invitation de TF1, malgré toutes ces contraintes. La collaboration avec Pierre Lavoix, de TF1, s'est très bien passée, et la CST a quand même eu la maîtrise de beaucoup de choses : les conférences, *Five Reasons*, les extraits projetés, tout cela a été choisi et préparé par le groupe de travail. Il n'y a donc aucun regret à avoir. Travaillons maintenant sur la prochaine manifestation, en nous appuyant sur celle du 18 octobre pour améliorer ce qui a marché en évitant de reconduire les mêmes erreurs.



ENS Louis-Lumière : continuons le débat !

Suite à un article paru dans *La Lettre* n° 102, qui relatait l'existence d'un texte, écrit par des étudiants sortants, mettant en cause le fonctionnement de l'Ecole nationale supérieure Louis-Lumière (ENSL), nous avons reçu de nombreuses réactions, de la part de la direction, de professeurs, et de professionnels, d'anciens élèves ou personnes se sentant concernés par le devenir de cette école.

Il nous faut d'abord préciser que cet article n'aurait pas dû paraître en l'état dans *La Lettre* n° 102. Le comité de rédaction en avait en effet clairement et sans ambiguïté refusé la publication. Il n'était pas question de passer sous silence cette réaction d'étudiants sortant d'une école qui nous est chère, mais il fallait traiter le sujet de façon plus complète : procéder d'abord à la vérifications des sources, et aller chercher les contradictions et compléments d'information potentiels.

Le rédacteur en chef de l'époque, et auteur de l'article, n'a sans doute pas bien mesuré l'importance de notre décision, puisqu'il a passé outre et publié son texte.

Ceci nous a amené à une réflexion sur le fonctionnement opérationnel de *La Lettre*.

Nous avons, depuis, abandonné l'alternance de rédacteurs en chef « intermittents » et opté pour une plus grande continuité, même si nous ne pouvons toujours pas financièrement assumer un poste à plein temps. C'est pourquoi nous avons un accord sur la durée avec un nouveau rédacteur en chef, Christian Jacquemart, a qui nous souhaitons ici la bienvenue, et en qui nous avons toute confiance.

Sur le fond du problème, nous avons décidé de donner suite aux réactions de nos lecteurs dans les colonnes d'une prochaine *Lettre*, en nous donnant le temps de la réflexion. Nous consacrerons donc la plus grande partie de *La Lettre* n° 104 (mars 2006) à un dossier complet sur ce sujet, établi sous la direction de René Broca. L'idée générale sera d'aborder tous les sujets qui préoccupent les élèves, en essayant d'aller au fond des choses. On s'attachera à élargir et approfondir particulièrement les points sur lesquels la profession a une certaine légitimité à intervenir, comme les débats théorie/pratique, art/technique. Ces articulations constituent en effet les fondements de la spécificité de cette école depuis un demi-siècle. Ces débats sous-tendent de plus une partie importante des réflexions des élèves comme des professeurs. En outre, ils recouvrent une préoccupation majeure de la CST depuis quelques années : la revalorisation de l'image du technicien et la mise en valeur des aspects créatifs de nos métiers.

Dans l'attente de ce dossier, que nous allons essayer de rendre le plus passionnant et complet possible, nous publions ici la réaction officielle de l'ENSL, sous la plume de Méhdi Aït-Kacimi, responsable de la communication et du développement à l'Ecole nationale supérieure Louis-Lumière.

◆ Pour le comité de rédaction de *La Lettre de la CST* :
Christian Guillon

Droit de réponse

« Cette contribution constitue une réponse au dernier papier de *La Lettre* de la CST (« La pédagogie de l'ENS Louis-Lumière remise en cause ? »), article non signé, qui cite abondamment des informations issues d'un document qualifié lui-même de « non signé, non revendiqué officiellement ».

Notre souhait n'est pas de polémiquer mais de placer le débat au niveau où il le mérite : celui de l'évolution des métiers auxquels nous formons, de notre environnement institutionnel et de la plate-forme technique que nous utilisons pour remplir nos missions.

Je ferai ainsi référence à trois de nos préoccupations majeures :

- 1) L'Ecole travaille sur l'évolution de sa pédagogie.** Notre objectif est la mise en place d'un cursus partiellement renouvelé, prévu pour septembre 2006. Notre réforme intervient normalement après un cycle d'une douzaine d'années, le dernier programme ayant été mis en place au début des années 90, alors que l'Ecole changeait de statut pour former à Bac + 5. Notre réforme vise au développement de pôles d'excellence bien identifiés et à accorder une place plus importante au projet professionnel de l'élève (en renforçant, en particulier, la politique des stages, l'aide de la CST sera la bienvenue).
- 2) L'Ecole investit et fait évoluer sa plate-forme technique : plus d'un million d'euros sur les trois dernières années.**



Un de nos projets structurants est la mise en place d'une plate-forme cinéma numérique haute définition, avec pour objectif de mettre en place des modules pédagogiques appliqués à la HD, tant en formation initiale qu'en formation professionnelle.

Cette plate-forme est hybride (argentique/numérique HD) et ouverte.

Sa vocation est de rassembler institutionnels, professionnels issus des différents métiers de l'image et du son, prestataires techniques et enseignants/chercheurs, voire de s'inscrire dans les projets professionnels existants. Grâce au soutien du conseil général de la Seine-Saint-Denis, qui nous a accordé une subvention exceptionnelle de 450 000 € sur deux ans, l'Ecole a investi en 2005 (postproduction : Avid HD ; salle de projection : projecteur DP-90 2K, nodal numérique).

Nous avons prévu pour 2006 : une station de traitement des images VFX, et, en postproduction, un serveur et un nodal (dont un magnétoscope HDCam).

3) L'Ecole est très attachée à la dimension professionnelle de sa formation, dont c'est la vocation principale.

D'abord, c'est dans les statuts ! C'est aussi notre politique, avec notamment, depuis trois ans, la venue de professionnels reconnus, qui ont été intégrés à l'Ecole et sont associés à notre pédagogie : Arthur Cloquet (image), Yves Angélo (image et réalisation), Laurent Chevalier (réalisation et image en documentaire), Jean-Louis Fournier (sensitométrie), Didier Nové (chef électro).

Nous avons également réalisé une enquête sur les parcours professionnels des anciens depuis dix ans, et favorisé le développement des pratiques de compagnonnage à travers l'opération parrainage qui est réalisée par nos amis de l'AEVLL, association des anciens élèves, initiative que nous avons encouragée dès le début.

Aujourd'hui, notre objectif est de disposer d'un outil de suivi précis sur les parcours professionnels des anciens élèves, sur le contenu des missions qui leurs sont confiées à la sortie de l'Ecole et sur notre capacité à favoriser leur insertion professionnelle. C'est pourquoi, à partir de 2006, nous réaliserons une enquête tous les trois ans.

J'espère que ces quelques précisions permettront de prendre la mesure de la volonté d'évolution de l'Ecole,

évolution qui ne se fera qu'avec le soutien des professionnels. A ce titre, j'informe le lecteur qu'une réunion de travail bipartite CST/ENS Louis-Lumière sera proposée par le directeur de l'Ecole.

Nous pourrons y présenter les principaux axes de la réforme pédagogique en cours, afin que nous puissions échanger et interprétions d'éventuelles recommandations de la CST.

Ce sera également l'occasion de faire le point sur notre collaboration actuelle (à l'initiative d'enseignants et professionnels membres de la CST, d'élèves...) et de définir de nouvelles pistes de travail, assurément nombreuses. »

◆ *Mébdî Aït-Kacimi*
Responsable communication
ENS Louis-Lumière



CONFÉRENCES SUR LE SITE

Durant le Satis, le département Imagerie électronique et numérique a pris l'habitude d'organiser des conférences techniques dans les locaux de la CST.

Les adhérents qui n'ont pu suivre ces conférences, qui, en 2005, avaient pour thème «TVHD et le futur cinéma numérique» et «Tournage et postproduction en HDV», sont informés qu'elles sont disponibles sur notre site dans la rubrique « Documentation » puis « Conférences techniques ».

UN PEU DE DISCIPLINE

Le conseil d'administration du 17 novembre a été amené à prononcer l'exclusion d'un adhérent de la CST en application du règlement intérieur. Le conseil d'administration souhaite, à cette occasion, rappeler que les adhérents ne peuvent pas prendre d'engagement au nom de la CST dans un domaine administratif ou financier sans avoir l'aval de la direction de la CST. Soulignons également que les adhérents ne peuvent se prévaloir de leur adhésion à la CST pour des actions notoirement publiques qu'après accord du bureau ou du conseil d'administration.

Le conseil d'administration rappelle que le règlement intérieur et les statuts sont disponibles sur simple demande et consultables sur notre site.

PIXEL REPARAÎT

On sait que le magazine *Pixel*, mensuel fondé en 1989, qui traitait notamment du film d'animation et des effets spéciaux numériques, a disparu en février dernier, ainsi que l'autre titre publié par Pixel SA, *Création numérique*.

Une nouvelle société, Formats Presse, du groupe PC Presse, a récemment repris les deux titres et fait désormais

paraître le mensuel *Création numérique/Pixel* (dix numéros par an).

Le rédacteur en chef en est Jef Tombeur.

Les locaux du magazine sont situés au 3-5 rue Curie, 92150 Suresnes (tél. 01 45 06 00 17).

www.creanum.fr

PRIX DE LA MEILLEURE BANDE SONORE

Comme chaque année, la CST va remettre deux prix de la meilleure bande sonore : l'un au Festival Premiers Plans, qui se tient à Angers du 20 au 29 janvier 2006 ; l'autre au Festival international du court métrage de Clermont-Ferrand, qui se déroule du 27 janvier au 4 février prochain.

Ces prix sont remis en collaboration avec la Sacem, qui assure le choix du membre du jury qui sélectionne l'œuvre dans chacun de ces festivals. Conformément aux décisions du conseil d'administration de la CST, ces deux festivals acceptent préalablement une visite des lieux de projection par des techniciens de la CST, afin d'assurer (dans la mesure du possible) une meilleure projection aux publics de ces festivals.

IDIFF À CANNES FIN JANVIER

Pour sa quatrième édition, qui se tiendra à Cannes du 31 janvier au 2 février 2006, IDIFF organise le premier Marché du film numérique. La CST, pour sa part, assurera la validation des projections numériques dans l'auditorium Lumière.

Nous profiterons de la présence de Keefe Boermer, du studio Troublemakers, qui a travaillé sur *Sin City*, pour lui remettre symboliquement le prix Vulcain de l'artiste technicien attribué à Robert Rodriguez, le trophée étant directement envoyé au réalisateur à Los Angeles.

LES « AWARDS » DU SIGGRAPH EN FÉVRIER À L'ESPACE CARDIN

A l'initiative du département Effets spéciaux, animation et images de synthèse, une sélection de 1h40 des œuvres présentées dans le cadre de l'Electronic Theater du Siggraph, en août dernier à Los Angeles, sera projetée le 9 février prochain à l'Espace Pierre Cardin, à Paris. Deux séances sont prévues, à 17h et 19h. Au programme : 26 courts métrages choisis parmi 560 œuvres issues de 27 pays et représentant le meilleur de la création artistique, de la production cinématographique et de la recherche scientifique utilisant l'imagerie informatique.

Parmi ceux-ci, citons :

9, de Shane Acker (USA), désigné « Best of show » ; *Fallen Art*, de Tomek Baginski (Pologne), qui a reçu les « Jury Honors » ; *La Migration Bigoudenn* (Gobelins, France), également distingué par les « Jury Honors » ; *Dice* (Université de Kyoto, Japon), *Gopher Broke* (Blur Studio, USA), *Cubic Tragedy* (université de Taïwan), les bandes-démo de *Star Wars* et *Madagascar*, des films de Supinfocom (Valenciennes, France), etc.

Réservations :
accueil@cst.fr

UN ACCORD FNCF – CIELÉCRAN

Dans le cadre d'un accord signé entre la Fédération nationale des cinémas français (FNCF) et CielEcran, les exploitants disposant de moyens de projection numérique pourront diffuser des « événements exceptionnels », tels que « La nuit de la Saint Patrick », en direct de Bercy, ou la « Coupe du monde de football », en haute définition. L'accord « ouvre des voies à des coopérations fructueuses, afin d'apporter aux exploitants des programmes de complément ».



UN ATELIER SUR LE NIVEAU DES BANDES-ANNONCES

Dans le cadre des Rendez-vous du cinéma québécois, qui se dérouleront du 16 au 26 février 2006 à Montréal, la CST et l'Association des professionnels en audio du Québec organisent un atelier sur le niveau des bandes-annonces, des films et des salles de cinéma. Nous aurons ainsi l'occasion de présenter au public la démarche qui a été adoptée en France pour limiter le niveau sonore dans les salles de cinéma.

Un autre atelier fera le point sur la comparaison Super 16/HD ; des images issues de la manifestation IDIFF seront projetées à nos amis québécois

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DU 22 JUIN 2006

Notre prochaine assemblée générale sera électorale.

Seuls les membres actifs, à jour de leur cotisation le 22 juin, pourront voter pour l'élection de la liste du président.

Nos statuts régissent le fonctionnement de la CST depuis trois ans et l'article 9 prévoit la composition du conseil d'administration.

L'année dernière, nous avons renouvelé les représentants des départements, élus pour deux ans.

Cette année, il faut voter pour les administrateurs élus en assemblée générale.

Article 9, alinéa 1 :

« • Les candidats doivent se présenter sur une liste déposée au plus tard quatre semaines avant la tenue de l'assemblée générale au siège de l'association.

- Chaque liste dépose son programme dans le même délai.
- Chaque liste comporte autant de candidats que de départements et trois candidats suppléants.
- Autant que possible, chaque département doit présenter un candidat. A défaut, il est exigé qu'au moins deux tiers des départements soient représentés (arrondi à l'unité supérieure) sur chaque liste de candidats.
- Le nombre de listes n'est pas limité.
- Chaque liste est conduite par un candidat qui, si la liste est élue, est président de l'association, du conseil d'administration et du bureau. La seconde personne inscrite, dans l'ordre, sur la liste, est vice-président de l'association, du conseil d'administration et du bureau.
- Le vote a lieu au scrutin de liste majoritaire, à bulletins secrets. »

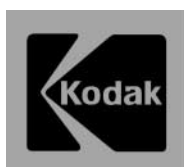
Les listes devront donc être déposées ou parvenues au bureau de la CST, avant le 24 mai 2006 à 18 heures.

Les listes, accompagnées de leur programme, seront publiées dans *La Lettre* de la CST que recevront les adhérents début juin 2006.

NOS PARTENAIRES



SONY



**Cinéma et
Télévision**

BARCO

Panasonic



DIG *image*

