

# CST

COMMISSION SUPÉRIEURE TECHNIQUE DE L'IMAGE ET DU SON

# La Lettre



FÉVRIER 2023

N°183

- ▶ CAFÉS TECHNIQUES CST : LA CONVIVIALITÉ AU SERVICE DES TECHNICIENS
- ▶ PARIS IMAGES 2023 : DEMANDEZ LE PROGRAMME !
- ▶ DOSSIER : *UN PETIT FRÈRE*
- ▶ STUDIOS DE TOURNAGE : RETOUR SUR LE « CHOC DE MODERNISATION »
- ▶ FORMATS AUDIO ET VIDÉO DES FILMS IMMERSIFS
- ▶ PORTRAIT : ALAIN CARSOUX

LA CST est la première association de techniciens du cinéma et de l'audiovisuel française.

Née en 1944, Elle promeut l'excellence technique qui permet l'aboutissement de la vision de l'équipe artistique et garantit que cette vision est correctement restituée sur l'écran pour l'ensemble des spectateurs. La CST organise les groupes de travail d'où émergeront les bonnes pratiques professionnelles qui deviendront des recommandations techniques, voire même des normes ou standards. La CST accompagne également les salles de cinéma qui souhaitent proposer une expérience optimale à leurs spectateurs. À ce titre, elle assure la Direction technique de plusieurs festivals, dont le Festival International du Film de Cannes.

Enfin, la CST est la maison des associations de cinéma avec aujourd'hui 25 associations membres.

La CST, forte de plus de 600 membres, est principalement financée par le CNC.

Cette Lettre est également la votre ! Vos contributions sont les bienvenues à l'adresse [redaction@cst.fr](mailto:redaction@cst.fr).

## NOS PARTENAIRES



QALIF SOLUTIONS



CST : 9 rue Baudoin 75013 Paris • Tél. : 01 53 04 44 00 • Fax : 01 53 04 44 10 • Email : [redaction@cst.fr](mailto:redaction@cst.fr) • Internet : [www.cst.fr](http://www.cst.fr)

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

Remerciements aux contributeurs : Dominique Bloch, Sabine Chevrier, Frédéric Fermon, Mathieu Guetta, Réjane Hamus-Vallée, Christophe Henrotte, Françoise Noyon

Couverture : Hélène Louvart, cheffe opératrice d'*Un petit frère* de Léonor Serraille

Maquette : [fabiennebis.wix.com/graphisme](http://fabiennebis.wix.com/graphisme) • Relecture : Christian Bisanti

Impression : [numeric@corlet.fr](mailto:numeric@corlet.fr)

Dépôt légal février 2023

## SOMMAIRE

### ▶ ASSOCIATIF 4

Cafés Techniques CST : la convivialité au service des techniciens – Les Assises de l'écoproduction  
Actualité des départements  
L'innovation au sommet – Paris images 2023

### ▶ TECHNIQUE 18

Dossier *Un petit frère* – De bruit et de fureur : *Apaches* – Bande à part : *Les Rascals*  
Logiciel vox protect – Zeiss CinCraft Mapper  
Studios de tournage : retour sur le « choc de modernisation » – Un groupe de travail « Formats audio et vidéo des films immersifs »  
Salles premium, la révolution est en marche

### ▶ HISTOIRE ET ÉVÉNEMENTS 55

Une mécanique bien huilée, Cinemeccanica

### ▶ PORTRAITS 58

Alain Carsoux, directeur des effets visuels, fondateur de la CGEV

### ▶ ET AUSSI 64

L'œil était dans la salle et regardait l'écran : faut-il se faire de la bile pour le cinéma français ?  
Grand Prix Technique 1978 pour *La Petite (Pretty Baby)* de Louis Malle



Avant quoi au fait ?

Les jeux olympiques ? La fin des trottinettes ?  
Le ticket de métro ? Le billet de cinéma  
imprimé ?

Pas du tout, vous n'y êtes pas du tout, mal-  
gré la probable réalité de tous ces évé-  
nements.

Voici la réponse : en septembre 2024, la  
CST fêtera ses huit décennies d'existence.  
D'une « première » existence - « légalisée »  
sous forme de la traditionnelle associa-  
tion 1901 dans la foulée de la création  
du CNC -, marquée par la volonté de  
quelques-uns de sauver et de rénover  
la structure industrielle et technique de  
ce qui alors n'était concerné que par la  
seule cinématographie.

Au sein de nos missions, anticiper dès lors  
est un de nos principes fondateurs. Anti-  
ciper pour mieux préserver. Cette année  
2023, s'ouvrent donc de nombreux projets  
et de grands espoirs.

Grâce au CNC, l'intégration de nos sec-  
teurs au sein du grand projet France 2030  
va offrir à nos métiers une occasion ines-  
pérée de faire de notre pays le territoire  
idone pour la création artistique ciné-  
matographique et audiovisuelle. Jamais  
nous n'avons pu bénéficier de tels inves-  
tissements. Je n'hésiterai pas à en quali-  
fier le montant de « révolutionnaire » !

Je pèse l'immense travail qui va être réali-  
sé par les équipes constituées par le CNC  
autour de l'étude de ces plus de 150 dos-  
siers. Par avance, je tiens à les remercier  
pour leur engagement, souvent fraternel,  
aux côtés de tous les professionnels de

notre très très grande famille. Comme  
dans toutes les familles, la querelle est  
inévitabile, mais notre passion partagée  
finit toujours par l'emporter.

Au regard de son âge, la CST, notre asso-  
ciation, est témoin et moteur des boule-  
versements de ces 80 dernières années.  
Il nous est aisé de constater que chaque  
réforme et chaque nouveauté technolo-  
gique ont su engendrer et faire perdurer  
et la création artistique, ainsi que la ri-  
chesse des savoir-faire.

En ce début d'année 2023, nous ne dou-  
tons pas qu'une nouvelle ère commence.  
Sans aucun doute très différente de cette  
sale période que nous venons de vivre.

Ce sera à nous tous d'en cultiver les fruits  
afin de pouvoir les partager avec les  
générations futures. C'est une belle mis-  
sion et un joli projet !

Recevez, mes amis, tous mes vœux de  
bonheur pour Vous et vos familles !

Amitié fraternelle.

*Angelo COSIMANO*



© Photo : DR



# CAFÉS TECHNIQUES CST : LA CONVIVIALITÉ AU SERVICE DES TECHNICIENS

Se rencontrer autour d'un café pour bien commencer la journée, c'est ce que propose la CST avec son rendez-vous Cafés Techniques.

Une fois par trimestre, trois membres associés prennent la parole afin de présenter leurs actualités, engagements, et projets, dans un cadre convivial avec café et viennoiseries dans les locaux de la CST. Pour la première session du 17 novembre qui a réuni une cinquantaine de personnes, nous avons eu le plaisir de recevoir trois invités de marque.

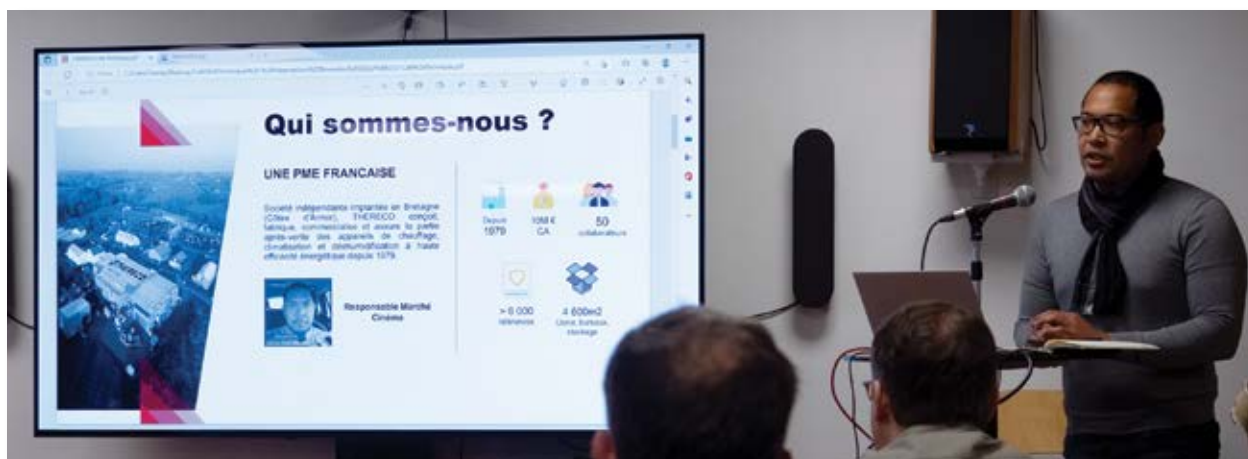
Tout d'abord, JÉRÔME ROCHE, directeur de Cine-meccanica France est venu faire un état des lieux de la projection laser. L'occasion pour Jérôme de revenir sur les fondamentaux du laser et les différentes technologies existantes, mais également de présenter les kits upgrades dont il a détaillé les avantages et les inconvénients. Fondée en 1920, la société milanaise Cinemeccanica est positionnée sur le marché mondial des équipements de projection cinématographique.

Ensuite, OLIVIER KLUYSKENS, administrateur de Crew United, a présenté sa plateforme entièrement dédiée aux techniciens et techniciennes du cinéma, qui combine une base de données de films à un annuaire professionnel. Un profil Crew United permet de référencer sa propre filmographie de manière précise et vérifiée, de s'informer sur qui a travaillé sur tel film et avec qui, ou de faire des recherches d'équipe avec des critères détaillés parmi les profils professionnels. Tous les métiers de la technique sont représentés. Multilingue, cette plateforme permet également de rechercher des opportunités et d'être visible à l'échelle européenne. Une présentation sous le signe du networking qui n'a pas manqué d'intéresser nos adhérents présents.



Enfin, MAKARA PHAK, responsable des ventes chez Thereco, a déroulé les pistes de réflexions en termes de transition énergétique des salles de cinéma. Fabricant français de solutions à haute efficacité énergétique sur mesure pour le tertiaire et l'industrie, Thereco répond, depuis plus de 42 ans, à tous les besoins en matière de chauffage, climatisation et ventilation.

Conçus pour délivrer une performance énergétique optimale, les produits proposés par Thereco sont modulables et évolutifs pour mieux s'adapter aux spécificités et aux attentes des utilisateurs. L'entreprise accompagne le cinéma dans le cercle vertueux de l'innovation en apportant confort thermique, qualité d'air, efficacité acoustique et énergétique. Ainsi, Makara a démarré sa présentation par un comparatif énergétique entre plusieurs typologies de machines Thereco présentes sur le parc d'installations CVC en Cinéma pour ensuite détailler leur mini guide sur la maintenance des équipements CVC ainsi que l'accompagnement proposé par l'entreprise pour l'obtention de subvention type CEE.





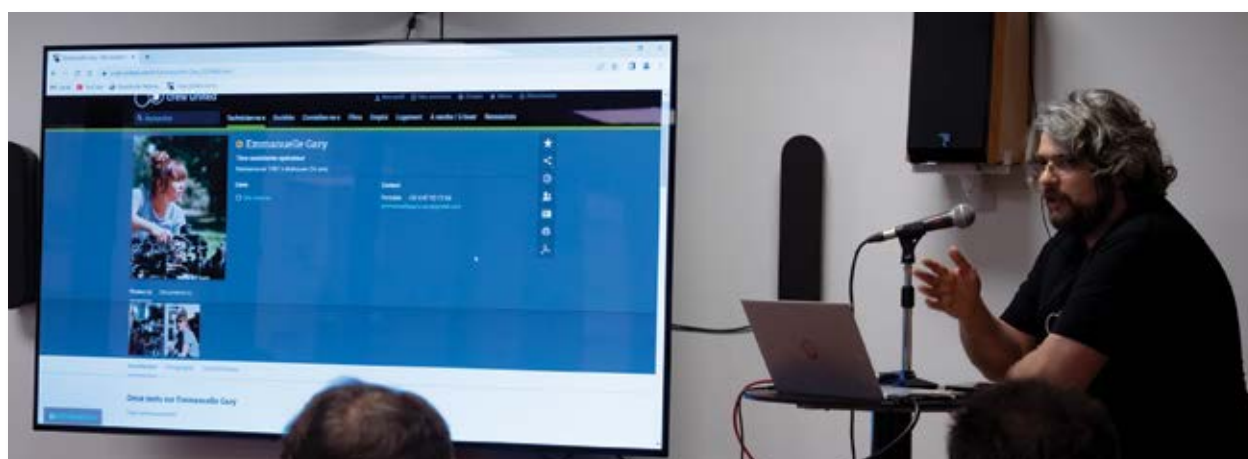
Forts de leurs succès, les Cafés Techniques CST ont inauguré l'année 2023 en fanfare avec une nouvelle session, le 3 février, toujours placée sous le signe de l'échange et de l'innovation.

LAURENT MANNONI, directeur scientifique du Patrimoine et du Conservatoire des techniques à la Cinémathèque française, a présenté la collection d'objets de la Cinémathèque. En effet, la Cinémathèque française a commencé à collecter des appareils cinématographiques en 1938, deux ans après la fondation de l'institution par Henri Langlois. Les deux premières machines entrées dans les collections étaient la caméra et le projecteur de Georges Méliès, deux pièces uniques datant de 1896. Depuis, la collection n'a cessé de progresser et comprend désormais plus de 6 000 pièces, de la « haute époque » (lanterne magique, boîte d'optique...) jusqu'aux plus récentes productions numériques (caméras, projecteurs, matériels de laboratoire). C'est l'un des fonds les plus riches et les plus complets au monde, bien que le travail de collecte ne soit jamais terminé et continue même à grande vitesse. Venu s'exprimer sur le rôle du Conservatoire des Techniques, Laurent a également expliqué pourquoi la sauvegarde de ce matériel était un réel enjeu. Une intervention qui fait totalement sens dans le cadre de la CST tant la Cinémathèque œuvre pour la préservation des techniques et des savoir-faire.

Créée en 2009 par l'ADEME, AUDIENS, la Commission du Film d'Île de France, DIRECCTE IDF, France Télévisions et TF1, ECOPROD s'est donné comme mission de sensibiliser le secteur de l'audiovisuel et du cinéma à son impact environnemental. L'association, dont la CST est l'un des membres fondateurs, présentera le label Ecoprod. À destination des productions désirant valoriser leurs efforts de façon plus officielle (avec une vérification par un Organisme Tiers Indépendant), ce label se présente sous la forme d'une grille listant un certain nombre d'éco-critères qui, mis bout à bout, débouchent sur un score final.

Enfin, ANTOINE MARTIN, responsable de la marque HAL chez Poly Son, est venu nous présenter le tout récent rapprochement de HAL et Poly Son. Grâce à cette nouvelle synergie, Poly Son agrandit son département Recherche & Développement, et lance « Boom-it » son premier plug-in audio. HAL devient une marque d'applications numériques, dédiée à la création de plug-in, logiciels audio et banques de son en format immersif.

Comme l'accoutumée, l'évènement s'est conclu par de nombreux échanges autour de viennoiseries et de boissons chaudes, de quoi se réchauffer un peu... en attendant la prochaine édition des Cafés Techniques.



# LES ASSISES DE L'ÉCOPRODUCTION

## UN RENDEZ-VOUS INCONTOURNABLE POUR LA TRANSITION ÉNERGÉTIQUE DU SECTEUR CINÉMATOGRAPHIQUE ET AUDIOVISUEL

Mardi 13 décembre se sont tenues les Assises de l'écoproduction. Une journée plus que réussie pour cette première édition qui a réuni près de 350 professionnels venus de toute la France (et au-delà).

Un moment riche ponctué d'ateliers interactifs, de conférences inspirantes et d'annonces percutantes et structurantes pour le secteur, mais surtout de moments d'échanges chaleureux ! L'objectif : échanger et se mobiliser autour de la nécessaire transition écologique du secteur de l'audiovisuel.

Un grand MERCI pour votre venue, aux intervenants et à nos partenaires pour leur confiance. Après un début de matinée dédié aux ateliers par métier/secteur pour identifier les freins et leviers d'action pour limiter l'impact environnemental de sa pratique professionnelle, les invités ont découvert des cas concrets d'œuvres écoproduites à l'occasion de la conférence « L'écoproduc-



tion n'est pas une fiction : retours d'expérience, études de cas », avec Julien Tricard, président de Lucien Prod et président du Media Club Green (documentaire), Alison Begon, fondatrice de A Better Prod (publicité), Adrien Martial, co-fondateur de Yotta (animation), Dominik Moll, Réalisateur (fiction) et Alissa Aubenque à la modération.

En début d'après-midi, LESLIE THOMAS, secrétaire générale du CNC, GÉRALDINE VAN HILLE, Cheffe du département Cohésion sociale de l'Arcom et AGATHE LANTÉ, journaliste-réalisatrice sont venues







nous parler de comment « adapter le secteur aux enjeux environnementaux avec les institutions ». C'est ensuite MORGANE BAUDIN (modératrice), responsable de l'animation pro à la Fresque du Numérique, Landia Egal, productrice et fondatrice Tiny Planet (VR), BENOÎT RUIZ, consultant, analyste, enseignant et expert décarbonation, MARINE SCHENFELE, Directrice RSE Groupe Canal+, GILLES GAILLARD, co-fondateur de Animaj, ex-CEO de Mikros Image et GILLES MONCHY, Directeur Général Planipresse, représentant la Ficam que nous avons accueilli sur scène pour la conférence « La filière audiovisuelle, entre croissance numérique et contraintes environnementales ».

« Anticiper ou subir - les évolutions des modèles d'affaires de l'audiovisuel au regard des enjeux environnementaux », voilà le sujet qui a animé l'échange entre YANNICK SERVANT (modérateur), fondateur de la Convention des Entreprises sur le Climat, CAROLINE DARMON, directrice RSE chez Publicis Groupe ; HANNA MOUCHEZ, fondatrice et PDG de Miam ! Animation, STÉPHANIE COUDURIER, productrice chez Capa et directrice du comité Green de Newen Studios, ISABELLE VERRECCHIA, directrice de l'Engagement du Groupe M6 - déléguée générale de la Fondation M6.

YANNICK SERVANT nous a fait l'honneur de rester sur scène pour présenter plus en détail la CEC avant de laisser place à YASMINA AUBERTIN, consultante éditoriale à Impact, venue présenter un extrait de l'inspirante conférence Imagine 2050.

Les plus chanceux auront également eu l'occasion de découvrir Okawari, une œuvre immersive et consciente, produite par Tiny Planets, présentée en parallèle des Assises.

Cette journée a aussi été l'occasion de lancer le Label Ecoprod. Un outil essentiel pour les professionnels du cinéma et de l'audiovisuel : plus de 110 structures (dont France Télévisions, Banijay, les Groupes TF1 et Canal +, l'ADR..) ont à ce titre fait le choix de s'engager à l'utiliser et à promouvoir son utilisation en signant une déclaration commune. L'objectif : structurer la transition écologique du secteur.



© Photos : Florian Thibert

ecoprod

# L'ACTUALITÉ DES DÉPARTEMENTS

## DÉPARTEMENT PRODUCTION/RÉALISATION

Le 24 novembre dernier, le département Production/Réalisation a consacré l'intégralité de sa dernière réunion de l'année 2022 à l'écoproduction, sujet ô combien d'actualité. La réunion a ainsi démarré par un rappel du plan d'action du CNC et du calendrier mis en place. Ce fut ensuite au tour de Pauline Gil, formatrice en écoproduction chez EcoProd et représentante adjointe du département production/réalisation de la CST, de partager son expérience de chargée d'écoproduction, fonction qui à l'heure actuelle n'a toujours pas d'existence officielle. Pauline est revenu longuement sur les bonnes pratiques mises en place, leurs enjeux et les perspectives d'avenir afin, in fine, de rendre écoresponsables de plus en plus de productions. Cette présentation s'est suivie d'un long échange avec les adhérents présents sur place ou en visio, chacun partageant son expérience et posant à Pauline des questions concrètes sur l'écoproduction. Pauline a illustré ses propos d'exemples et de cas pratiques. Un débat passionnant où chacun a pu mesurer les bénéfices et les contraintes apportées par l'écoproduction. Suite à ces échanges, tous plus enrichissants les uns que les autres, un cocktail a été proposé aux différentes personnes présentes afin de pouvoir continuer les discussions dans un cadre plus convivial. L'écoproduction, un sujet aussi dense que brûlant d'actualité et sur lequel le département ne manquera pas de revenir.

## DÉPARTEMENT IMAGE

La fin d'année a été chargée pour le département Image qui a tenu pas moins de trois réunions au cours du dernier trimestre 2022. Résolument orientée vers l'innovation, la réunion du 4 octobre s'est axée autour de deux sujets principaux : l'IBC 2022 et la mise en place d'un groupe de travail sur les métadonnées des optiques. C'est également l'occasion pour Françoise Noyon et Thierry Beaumel, représentants du département Image, d'évoquer les prochaines élections des représentants du département. Lors de l'IBC 2022, de nombreuses nouveautés ont retenu l'attention du département : des nouvelles gammes optiques Zeiss venues compléter la gamme des Supreme Prime aux batteries contrôlables par wi-fi et développées par Blushape en passant par la nouvelle version du

ReFlex R15 15, un projecteur Led dont la puissance équivaut à un 4 KW HMI avec un angle de faisceau entre 15 et 75 degrés ou les nouvelles caméras Sony. Le mois suivant l'équipe d'Arri France est venue dans les locaux de la CST pour présenter l'Alexa 35 tandis que TRM est venu présenter la Red Raptor XL. Enfin, la réunion du 13 décembre fut entièrement consacrée aux métadonnées des optiques chez Zeiss. Marius Jerschke, responsable du développement du Cinéma Numérique chez Zeiss, a présenté les nouveaux services proposés par Zeiss autour des métadonnées optiques appliquées aux VFX (données de distance et ouverture, mais aussi distorsion et vignettage). Il s'est notamment attardé sur la plateforme Zeiss CinCraft Mapper dont la vocation est de faire gagner du temps aux spécialistes du tracking caméra à l'étape de l'élaboration des plans incluant des VFX (incrustations, effacements...). Elle est aussi très utile aux assistants caméras aux essais. Christophe Casenave, qui dirige la division Cinéma de Zeiss, fut également présent pour traduire au besoin certains éléments de cette présentation en anglais.

## DÉPARTEMENT DIFFUSION/DISTRIBUTION/EXPLOITATION

Avant l'arrivée du raz-de-marée *Avatar : la voie de l'eau* le 14 décembre 2022, le département a souhaité faire un point technique sur le futur hit de James Cameron, mais également le premier film ressorti exceptionnellement dans une toute nouvelle version 4K HFR. C'est donc naturellement que le département a invité Fabien Buron, directeur technique France chez The Walt Disney Company qui, dans un premier temps, a expliqué la démarche de la ressortie salles du premier *Avatar* en septembre. Il s'agissait de faire redécouvrir le film dans une toute nouvelle copie remasterisée en 4K, HFR et Dolby Atmos. Une forme de galop d'essai pour *Avatar : la voie de l'eau* également sorti sous ces formats-là. Soucieux de pouvoir offrir les meilleures conditions de projections possibles en fonction des capacités techniques des salles, Lightstorm a fait circuler auprès des exploitants du monde entier, dès janvier 2022, un questionnaire ainsi qu'un DCP test crypté. Plusieurs DCP tests étaient disponibles, chacun prenant en compte une ou plusieurs configurations (4K, HFR, 3D) de projections possibles. Selon une méthodologie simple, Lightstorm pouvait ainsi mieux sonder les besoins des exploitants pour présenter *Avatar 1* et *2* dans des conditions optimales. Les exploitants et



installateurs présents durant la réunion ont confirmé que, pour eux, l'expérience s'est bien déroulée notamment en HFR. Pour les intégrateurs, seule la mise à jour des macros en HFR a demandé un travail supplémentaire. En termes de mastering, la sortie d'Avatar : la voie de l'eau représente un défi inédit au regard du nombre de versions qui seront disponibles. Un pari gagnant puisque le premier Avatar a engrangé 500 000 entrées pour sa ressortie tandis que sa suite, à l'heure où nous écrivons ces lignes, a dépassé les huit millions d'entrées France. Pour plus d'informations, nous vous invitons à vous référer à

l'article écrit par Mathieu Guetta sur le site de la CST et/ou dans *La Lettre* n° 182.

Éric Martin, directeur de Demospec, est ensuite revenu sur les enjeux de classification des écrans au regard des réglementations incendie. Si les toiles de projections sont supposées être classées M3 (moyennement inflammables) la réglementation sur le sujet demeure floue et il y a un gouffre entre les usages et ce que la réglementation prévoit. La réunion s'est ensuite poursuivie par un point sur la norme 27-001 ainsi qu'un bilan des labels délivrés par la CST et dont le succès ne se dément pas !



## LA CST VOUS SOUHAITE UNE BONNE ANNÉE 2023 !

Pour sa traditionnelle carte de vœux, la CST a fait appel à un jeune étudiant en animation, Bartosz Stepnik. Il revient pour nous sur son travail.

### ► Quelle formation avez-vous suivie ?

**BARTOSZ STEPNIK.** J'ai obtenu une licence en animation à l'Université des Arts de Poznan, en Pologne, et un DNSEP à l'ÉESI à Angoulême. L'école en Pologne était orientée vers la technique tandis que les études en France m'ont permis d'approfondir ma réflexion artistique. L'ÉESI est une école réputée pour l'enseignement de la bande dessinée, mais je préférais poursuivre des activités artistiques à la frontière de différentes techniques d'art visuel. Au cours de mes études, j'ai commencé à m'intéresser à l'utilisation d'images animées dans l'espace par le biais de l'installation, du mapping, du vj'ing et de live animation.

### ► Pourquoi l'animation ?

**B.S.** J'étais attiré par la possibilité de quitter l'écran de l'ordinateur pour manipuler directement l'image. L'image devient alors une matière fluide qui peut être modelée comme l'argile en sculpture ou la peinture. Je me suis ensuite intéressé aux nouvelles technologies et j'ai réalisé mon film de fin d'études en réalité virtuelle.

### ► Que faites-vous actuellement ?

**B.S.** Actuellement, je me concentre sur l'animation 3D et plus particulièrement sur la découverte de nouveaux styles graphiques dans cette technique, en m'inspirant souvent de la bande dessinée, de la peinture ou de la photographie.

### ► Quelles sont vos inspirations ?

**B.S.** L'un de mes auteurs préférés est Moebius. Recréer son style de bande dessinée en animation 3D a été un grand défi pour moi et une motivation pour de nouvelles recherches.

### ► Vous avez été sélectionné par la CST pour réaliser sa carte de vœux, qu'est-ce qui vous a intéressé dans cette expérience ?

**B.S.** Réaliser cette carte de vœux a été une expérience intéressante pour moi, car je ne suis pas à l'aise dans la peau d'un illustrateur. Naturellement, lorsqu'on réalise un film d'animation, on produit beaucoup d'illustrations, mais elles font toujours partie de quelque chose de plus grand et les images sont assemblées dans un contexte spécifique. Dans ce cas, j'ai dû changer un peu ma façon de penser et essayer de raconter l'histoire avec une seule image tout en répondant aux exigences de ce projet.

### ► Quelles étaient les instructions à suivre pour cette réalisation ?

**B.S.** Le principe de cette carte de vœux était d'étendre l'idée de ce que représente la CST. J'ai proposé plusieurs croquis qui avaient en commun un objet qui émanait une forte lumière. J'ai aimé l'idée que la lumière est l'élément qui crée l'image, ce qui est la base de la cinématographie. L'aspect final de cette carte de vœux est le résultat de décisions de conception communes, mais a nécessité la modification de certains éléments.

### ► Que reprenez-vous de cette expérience ?

**B.S.** Ce qui me plaît le plus, c'est que j'ai pu développer un style graphique nouveau pour moi et changer l'approche de l'image, passant d'un cadre de film à une illustration.

Propos recueillis par Ilan Ferry

# L'INNOVATION AU SOMMET !

## AU SOMMET DES ARCS, LA DEUXIÈME ÉTAPE DU CHALLENGE FUTUR@CINEMA CONFIRME LE DÉSIR DES EXPLOITANTS ET DES DISTRIBUTEURS D'INNOVER

Nous étions quelques-uns, ce 13 décembre 2022, à venir aux Arcs pour la première fois, découvrant à la fois la station et le festival. De Bourg-Saint-Maurice, il faut prendre le funiculaire pour rejoindre le Sommet, c'est-à-dire les rencontres professionnelles distributeurs-exploitants qu'Anne Pouliquen organise depuis 2014, au sein des Arcs Film Festival. En plus de son programme de films et d'ateliers, le Sommet accueille, une nouvelle fois, la deuxième étape du challenge Futur@Cinéma.

### ■ Imaginer les pratiques cinématographiques de demain

Nous montions, avides de projections de films, de soirées endiablées et de ski. Nous étions solidaires dans notre innocence. Nos questions fusaient, d'autant que nous étions tous tenus par un autre impératif : travailler ! Du moins partager nos expériences ou réflexions et imaginer les pratiques cinématographiques de demain. « C'est la deuxième édition de Futur@Cinéma, nous explique Anne Pouliquen, et c'est impressionnant de retrouver la même énergie que pour le challenge de l'année dernière ». Le



challenge, ou défi en bon français, est emprunté au sport et c'est un dispositif qui réunit des personnes de la Tech ou des entreprises innovantes. Ici, ce sont des distributeurs, exploitants, institutions, associations, écoles ou encore agences de communication qui se retrouvent pour échanger.

« Les Arcs est une des étapes du challenge, continue de nous expliquer Anne Pouliquen, mais celle-ci hérite des Hackathons que j'organisais avant. On en a gardé cette folle idée de tout faire en quarante-huit heures, enfermés sur notre montagne sauf qu'avant Futur@Cinéma, les projets naissaient et manquaient d'accompagnement, une fois le festival terminé. Maintenant, le challenge s'étale sur toute une année. Nous avons commencé trois jours à Strasbourg pendant le Festival européen du Film fantastique. Les candidats ont appris à se connaître et ont constitué des équipes. Ils sont arrivés aux Arcs avec un projet qui tient en une idée et, même si les choses vont encore bouger lorsqu'on se retrouvera à Clermont-Ferrand en février, puis au Forum des Images et enfin à La Rochelle, beaucoup repartent des Arcs avec un projet cohérent. » Certains seront







accompagnés pour déposer un dossier à Collaborate to Innovate de Europa Cinémas, d'autres demanderont le soutien financier aux industries techniques du CNC. Un comité de pilotage, dont la CST fait partie, a été constitué pour encadrer et conseiller les porteurs de projets. Le ministère de la Culture vient de reconnaître à Futur@Cinéma le statut d'incubateur. De plus en plus de partenaires, publics comme privés, soutiennent la démarche et la station des Arcs se transforme en une ruche à deux mille mètres d'altitude. L'oxygène ne manque pas et les nombreux films en avant-première deviennent une source d'inspiration. Chaque atelier est pensé comme matière à réflexion. Tout se lie, tout s'imbrique et les trois cents professionnels réunis ont les méninges qui bouillonnent. « Les salles de cinéma sont de plus en plus impliquées, constate Anne Pouliquen. Elles permettent aux porteurs de projets d'avoir une meilleure analyse du métier tandis que ces derniers poussent les salles à innover. Il faut dire que la crise sanitaire a été un incroyable défi à relever et que ça a été un moteur considérable pour imaginer autrement. »

### ■ Le projet de Festival CinéStream remporte une distinction d'étape lors du Sommet

Comme dans tout challenge, il y a une compétition. Futur@Cinéma conserve quelque chose de l'esprit sportif. Les huit projets incubés sont revenus de la montagne avec leur deuxième étoile, mais il y en a un qui a été particulièrement distingué : Le Festival CinéStream, porté par une salle de cinéma parisienne, Le Club de l'Étoile, par une étudiante et streameuse Twitch, Lucie Lanseman, par un architecte et scénographe, Olivier Palatre

et par l'un des fondateurs et programmeurs du Fame, festival international de films sur la musique, Olivier Forest.

« Depuis plusieurs années, on travaille avec des youtubeurs, nous explique Dimitri Margueres, gérant, programmeur et associé du Club de l'Étoile. Nous étions pionniers comme l'était le Forum des Images qui programmait les séances Panic X Chroma présentées par Karim Debbache, une des chaînes YouTube les plus suivies sur le cinéma. Nous avons commencé à réfléchir à une stratégie et à un vrai modèle autour des créateurs web. » Leur modèle était donc calqué sur celui des ciné-clubs mais animé par des stars de YouTube, présentant un film ou diffusant en avant-première leur prochaine création web. Les vidéos disponibles gratuitement quelques jours plus tard sur Internet n'empêchaient



© Photos : DR





pas Le Club de l'Étoile de faire complet. Confrontés à la perte de vitesse de YouTube et à l'émergence de Twitch, ils ont eu envie de suivre les créateurs et d'aller sur ce nouveau réseau. « La première initiative était avec Julien Josselin ou alors avec l'agence de communication, Lucky Time », se demande Romain Besnard, responsable de l'évènement et de la communication et, lui aussi, associé dans le Club de l'Étoile.

## ■ Le stream, c'est un peu comme le début des radios libres

« Vous voyez qui est Julien Josselin ? », demande Olivier Palatre qui a le même âge que nous à la CST et qui nous soupçonne d'être ignorants, comme lui avant. Un ange passe. On apprend

que Julien Josselin est un ancien de YouTube et du Studio Suricate et qu'il s'est lancé en solo sur Twitch avec une émission nommée Askip où il mêle cinéma et jeux vidéo, le tout avec humour. « C'est une émission mensuelle de divertissement sur Twitch, poursuit Romain Besnard, et Julien Josselin voulait faire sa dernière en live, avec du public. » C'est ainsi que le streamer a contacté le Club de l'Étoile et que toute une production s'y installe avec caméras, lumières, régie, etc. L'équipe de la salle constate l'évolution du matériel, plus simple d'utilisation, plus léger que la télévision de papa, tout en permettant de faire de la diffusion sans temps de latence. « C'était comme s'ils étaient dans leur chambre, explique Dimitri Margueres, sauf qu'ils étaient dans notre salle. » En pleine période de restriction des jauges, à cause du Covid, toutes les places du cinéma sont vendues et des milliers de personnes regardent le live. Olivier Palatre a été définitivement convaincu par le projet du Festival CinéStream lorsqu'avec Olivier Forest, ils découvrent une foule de spectateurs venue voir le youtubeur Antoine Goya. Les deux Oliviers se retrouvent dans une salle pleine de jeunes, pas des étudiants en cinéma, et sur la scène un gars un peu barbu qui parlait avant la séance du film. La prise de parole était faite de manière assez simple et dans un vrai dialogue avec le public. « C'était vraiment un flux intéressant, ajoute Olivier Palatre. Ce qu'il disait était intelligent et bien. Ensuite, il présente un film art et essai pointu de Kelly Reichardt, Old Joy. Tu te dis les gens vont sortir mais pas du tout. Ils restent jusqu'au bout pour un moment d'échange, puis découvrent un film de Rohmer, Quatre aventures de Reinette et Mirabelle. Le public vient de tous horizons et ne vient pas voir n'importe quoi. » Olivier conclut : « Cette énergie, c'est un peu comme le début des radios libres. »







### ■ Un studio de streaming incorporé à la salle

Ce ne sont plus les ondes qu'il faut occuper mais la fibre, devenue l'installation indispensable pour streamer. Le Club de l'Étoile commence à s'équiper. Pierre-Alexis Bontemps, directeur technique et associé, voulait un matériel rapide à installer. En moins de vingt minutes, il déploie le studio de streaming incorporé à la salle. Au fond, une caméra PTZ robotisée permet d'aller chercher partout des gros plans, et sur les côtés, deux caméras Blackmagic pour faire des plans de coupe. Tout est wireless, sans câblage, ce qui permet de tout faire en cabine. Le défi technique était surtout sur le son, réussir à tout mélanger, à faire dialoguer le stream avec la salle, passer les vidéos dans le cinéma comme en ligne. En cabine, en plus de la projection numérique et 35 mm, il y a un ordinateur avec une carte Blackmagic et toute la suite de logiciel pour faire la régie.

### ■ Un festival mêlant stream et cinéma dans la France entière et en ligne

« On est arrivés sur Futur@Cinéma avec l'envie et l'outil, reprend Romain, et c'est Lucie Lanseman qui en a eu l'idée. Les deux Olivier se sont greffés et depuis on développe le projet. On se voit en visio toutes les semaines et on travaille sur les salles partenaires, les streamers, l'avant-programme, etc. L'idée est que le stream ne s'arrête pas. Quand il y a une projection en salle, il faut qu'il se passe quelque chose sur Internet. » Ils ont actuellement une modélisation du programme et visent mi-septembre pour lancer l'évènement, constitué de trois catégories : ceux en ligne, ceux en salle et ceux qui sont en ligne et en salle en simultané. Les projections seront évidemment dans les cinémas et pendant celles-ci, il y aura sur Internet des ateliers, des conférences, des jeux, des contenus éducatifs. Pour les films, ils souhaitent avoir de l'inédit et travailler avec les distributeurs comme pour un festival classique mais il y aura aussi du patrimoine afin d'impliquer les streamers dans la programmation. « Chacun a sa spécialité sur sa chaîne, précise Romain, la politique, la nourriture, le droit, le sport, etc. Mais pour l'instant il n'y a pas l'envie de passer les films sur Twitch. Il faut que les gens viennent en salle. » La solution existe pourtant. Tous les films du catalogue Amazon sont diffusables, dans ce qui s'appelle une « watch party » sur Twitch, qui en est une filiale. En parlant de party, toute l'équipe en chœur annonce que le Festival CinéStream vivra aussi la nuit et proposera son « boiler room ». Je vous laisse découvrir de quoi il s'agit. On n'a pas fini d'apprendre des nouveaux mots avec Futur@Cinéma.

En quittant les Arcs, ceux qui venaient au Sommet pour la première fois se croisent et partagent le même regret : avoir pendant tant d'années raté cet incroyable rendez-vous !

*Mathieu Guetta*



© Photos : DR

# PARIS IMAGES 2023

Le Paris Images, l'événement des professionnels des tournages, se déroulera les 9 et 10 février 2023 au Parc Floral : deux jours, un seul et même lieu, pour mettre en lumière l'écosystème des productions et des tournages avec le Paris Images Production Forum, et les innovations technologiques dans le domaine des images de cinéma avec le Paris Images AFC Events. Au programme de cette dixième édition des conférences, des ateliers, des débats, des études de cas proposés aux professionnels, organisés par le CNC, la CST, la Ficam, l'AFC, Film Paris Région et L'Industrie du Rêve. Le Paris Images est une occasion unique de réfléchir à la place de la France dans le paysage cinématographique et audiovisuel mondial, sous les prismes économique, technique et artistique.

## ■ PARIS IMAGES PRODUCTION FORUM

« Dans un contexte national et international en pleine mutation, le Paris Images Production Forum s'affirme comme un forum professionnel qui valorise l'ensemble de la chaîne de production du film, des lieux de tournages aux talents en passant par les industries techniques, pour faciliter les projets français et internationaux. »

Remi Bergues (directeur de Film Paris Région)



Faire face aux nouveaux enjeux de la production cinématographique et audiovisuelle mondiale, préparer l'avenir avec les professionnels de la filière image, valoriser talents et territoires régionaux, promouvoir les pratiques éco-responsables... Voici les enjeux qui animeront la treizième édition

du Paris Images Production Forum, organisée par Film Paris Région avec le soutien de la Région Île-de-France et du CNC. Lieu de rencontre privilégié pour tous les acteurs de la production cinéma et

audiovisuelle, la synergie du Paris Images Production Forum avec les grandes organisations du secteur (CNC, AFC, CST, Ficam...) en fait un rendez-vous annuel incontournable pour développer de nouveaux projets. Les visiteurs pourront rencontrer une centaine d'exposants afin de s'informer sur les



© Photo : Xavier Granet

aides mises à disposition des organismes publics, les nouveautés des prestataires de la filière et les nouveaux lieux disponibles pour accueillir des tournages. Trois espaces accueilleront les différents temps forts du Paris Images Production Forum sur deux journées. Afin de renforcer les interactions entre intervenants et public professionnel, un espace Atelier permettra de proposer aux visiteurs des formats spécifiques.

## ■ MICRO SALON AFC

« Cœuvrer à découvrir les savoir-faire, les talents, les innovations, terrains d'excellence des industries techniques cinématographiques, c'est le sens et le rôle du Micro Salon organisé par l'AFC. »

Éric Guichard (AFC)

Le Micro Salon AFC et les journées de la postproduction (avec la participation de l'AFSI et son espace son) se tiendront les 9 et 10 février 2023 au Parc Floral de Paris.

## ■ L'INDUSTRIE DU RÊVE

« L'Industrie du Rêve va dérouler le film des vingt dernières années du parcours professionnel des technicien(ne)s français(es) du cinéma et de l'audiovisuel afin de mesurer l'impact des mutations technologiques, artistiques, sociales... sur leurs métiers et leurs savoir-faire, dans un contexte international qui ne cesse de s'élargir. »

Emmanuel Schlumberger  
(président de L'Industrie du rêve)

L'Industrie du Rêve est, depuis vingt-trois ans, l'événement des métiers techniques du cinéma et de l'audiovisuel. Deux mille professionnels sont venus, lors des différentes rencontres, parler des évolutions et des mutations technologiques et artistiques de leur profession. Montage, son, lumière, décors, costumes, postproduction... autant de thèmes abordés par les professionnels du cinéma et de l'audiovisuel, avec pour objectif, la transmission des savoirs.



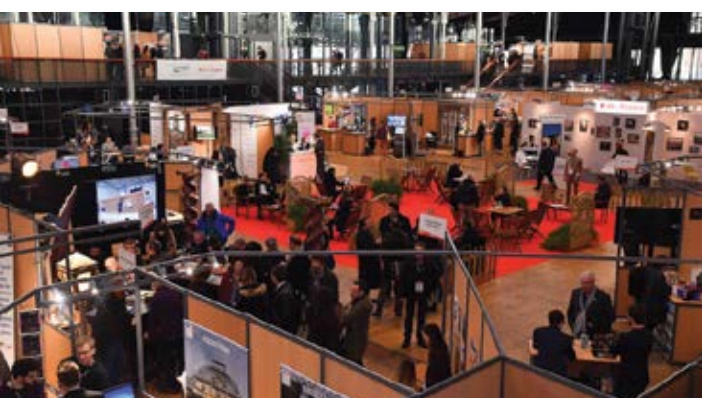
## ■ LES TEMPS FORTS DE PARIS IMAGES 2023

La CST sera bien présente et son équipe vous accueillera sur son stand, le numéro 56, afin de présenter et d'échanger sur les nouvelles offres d'adhésion et les nouveaux avantages que l'association met à disposition de ses membres.

De la captation à la postproduction, jusqu'à l'exploitation, ce site propose des outils de mesures et de calibrations avec des fichiers vidéo tests, des utilitaires dédiés à la couleur et au « color management », un comparateur de projecteurs numériques, des dossiers techniques de tous niveaux (technicien débutant à expert) sur des technologies actuelles (HDR, HFR, stéréoscopie, les systèmes audio immersifs, projecteurs laser, DCP...).

Venez à notre rencontre sur notre stand ou lors de nos conférences afin d'échanger sur l'avenir de notre secteur, découvrir nos nouveaux outils ou nous présenter votre actualité.

Les partenaires du Paris Images, dont la CST, proposent également de nombreuses conférences et ateliers. Outre les ateliers du Production Forum et du Micro Salon, qui auront lieu dans la halle d'exposition, les deux pavillons extérieurs sont investis. La CST organise les conférences suivantes (la liste exacte des intervenants est sujette à modification et sera encore complétée).



© Photos : Xavier Granet

JEUDI 9 FÉVRIER

### ■ Techniciennes : respectez l'expertise !

▷ 16 h – 17 h au Pavillon Cyprès

Modération : Baptiste Heynemann (CST).

Intervenants : Sarah Caillé-Sauteron ou Karine Torcet (Groupe Egae). Sophie Lainé-Diodovic (ARDA), directrice de casting, membre du collectif 50/50 et référente prévention des VHSS, Mathy Mendy, membre de l'équipe permanente 50/50, Estelle Bault (LSA), scripte.

Il s'agit, dans un premier temps, de faire un point d'étape sur les formations à la prévention des VHSS (violences et harcèlements), mises en place il y a un an maintenant. Le poste de référent harcèlement, en particulier, nécessite une véritable formation pour permettre le bon déroulement du plan de prévention défini par la production. Une fois ces personnes formées, comment les identifier et valoriser ainsi leur expertise.

Dans un second temps nous nous interrogerons sur les freins à la juste prise en considération des métiers à prédominance féminine. Quelles mécaniques sont mises en œuvre, où en sont les réflexions à la fois sur les parcours de formation ou les trajectoires professionnelles des techniciennes, expertes dans leur domaine.



ASSOCIATIF

**VENDREDI 10 FÉVRIER**

■ **Eco-référent, administrateur de production, coordinateur d'intimité : des métiers d'avenir ?**

▷ **11 h 30 - 12 h 30 au Pavillon Tilleuls**

Modération : Baptiste Heynemann (CST).

Intervenants : Alexis Giraudeau (AFR), régisseur général et concepteur de la formation des éco-référent proposé par la CST, Ecoprod et l'INA. Étienne Labroue, réalisateur et éco-référent. Sophie Timbal (AAPCA), administratrice de production. Paloma Garcia Martens, coordinatrice d'intimité, Ségolène Dupont, déléguée de la CPNEF.

Dans un premier temps, il s'agit de faire un bilan de la formation des éco-référents, ouverte il y a un an avec l'homologation, par la CPNEF, d'une petite dizaine de parcours de formation. Le parcours proposé par la CST, Ecoprod et l'INA rencontre un grand succès. Ensuite, nous nous attarderons sur le métier d'administrateur de production, en forte tension suite à l'augmentation du nombre de projets audiovisuels, et sur le nouveau métier de coordinateur d'intimité. Quels sont les parcours de formation et les compétences requises pour exercer ces métiers ?

■ **Les moyens du flux au service de la fiction (avec la Ficam)**

▷ **10 h 30 - 11 h 30 au Pavillon Cyrès**

Modération : Françoise Noyon (CST).

Intervenants : Danys Bruyère, Directeur des nouvelles activités stratégiques de TSF, Fabien Pisano, Media Solutions Sales Head chez Sony, Rozenn Lepape, directrice de postproduction chez Studio Post&Prod.

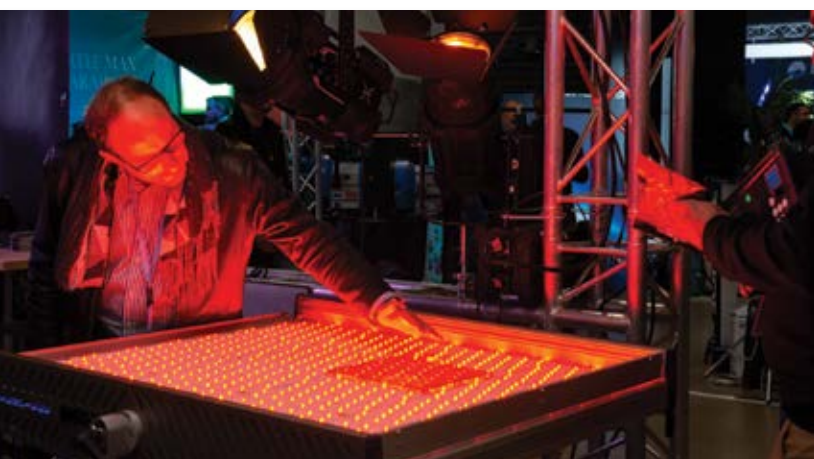
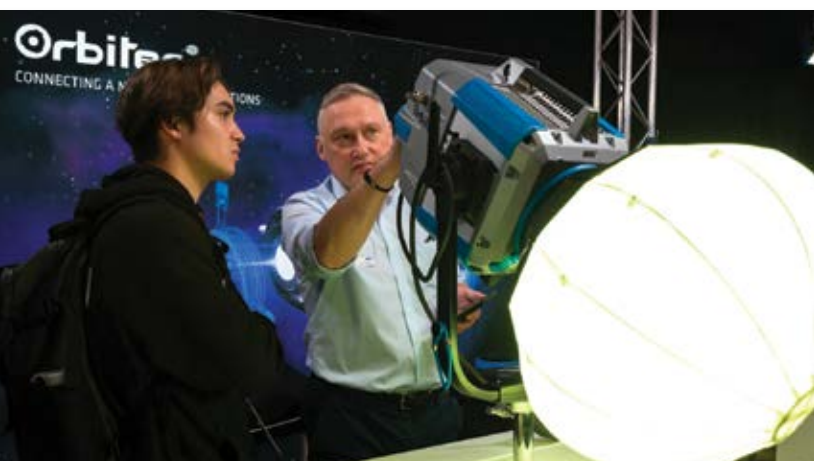
À l'heure de la compression des plannings et des temps de tournage, de plus en plus de projets de fiction (séries ou longs-métrages) se tournent vers les méthodologies employées dans le flux et le direct.

■ **Les lieux de préparation et bases logistiques**

▷ **11 h 30 - 12 h 30 au Pavillon Cyrès**

Intervenants : William Abello (ADC) - Montcalm Abicène, Rémi Préchac ou Pierre Maurice (Volt Tournages), Olivier Vitiello - Mission cinéma de la Ville de Marseille, Erika Wicke (ARTS).

Les temps de tournage et de préparation devant de plus en plus compacts, il est nécessaire



© Photos : Xavier Granet





© Photos : Xavier Granet

de pouvoir bénéficier de lieux d'accueil dédiés à la préparation. Que ce soit à Paris ou en Région, nous présentons trois projets d'installation, permettant l'accueil des productions dans les meilleures conditions.

**■ Avenir à 10 ans des industries techniques (avec la Ficam)**

▷ 14 h - 14 h 45 au Pavillon Tilleuls

Modération : Baptiste Heynemann (CST).

Intervenants : Gilles Gaillard, au titre de sa présidence de la commission du soutien financier aux industries techniques ; Guillaume de Menthon, président de Artset ; Gina Barbier, Purple Sound, représentante de la Ficam à la commission d'agrément des investissements.

En janvier 2013 paraissait le rapport « Avenir à 10 ans des industries techniques », rédigé par Jean-Noël Portugal et Jean-Frédéric Lepers. Ce rapport, toujours disponible sur le site du CNC, établissait une prospective stratégique du secteur de la fabrication. Aujourd'hui, alors que nous avons atteint l'horizon décrit dans cette publication, comment percevons-nous les dix prochaines années ?

**■ Les séries et la charge mentale**

▷ 15 h 30 - 16 h 30 au Pavillon Cyprés

À l'heure de la compression des plannings et des temps de tournage, comment parvient-on à gérer les multiples sources d'information, qui occasionnent stress et aggravement de la charge mentale ?

Modération : Sabine Chevrier (MAD).

Intervenants : Alexis Giraudeau (AFR), régisseur général.

Hervé Houssou, directeur de production.



# DOSSIER UN PETIT FRÈRE

## À FLEUR DE PEAU(X) : ENTRETIEN AVEC HÉLÈNE LOUVART, CHEFFE OPÉRATRICE IMAGE D'UN PETIT FRÈRE

À la fois chronique familiale et portrait de femme libre, *Un petit frère* se distingue également par son esthétique à la lisière entre documentaire et fiction. Hélène Louvart, cheffe opératrice image, nous raconte cette première collaboration avec Léonor Serraille.

► **Comment êtes-vous arrivée sur *Un petit frère* ?**

**H.L.** Ma première question à Léonor était de comprendre pourquoi, pour *Un petit frère*, elle ne renouvelait pas sa collaboration avec son opératrice Émilie Noblet. Son film précédent *Jeune femme* avait une image très liée à la mise en scène de Léonor que j'avais beaucoup appréciée. Sa réponse a été très claire, Émilie n'était pas disponible, et donc Léonor a imaginé que je pouvais prendre le relais de cette entente et de cette collaboration.

► **Quelle a été votre première réaction à la lecture du scénario ? Quelles problématiques aviez-vous d'ores et déjà identifiées ?**

**H.L.** Ma première réaction vis-à-vis du scénario a été de ressentir que l'histoire était absolument très bien écrite, à la fois réaliste et poétique, et que Léonor semblait bien connaître son sujet, tellement les personnages étaient « sur le papier » déjà très réels et vivants, par les dialogues et leurs descriptions. Les problématiques identifiées étaient avant toute

chose le passage du temps, l'évolution physique des personnages et si le support filmique (argentique, 35 mm ou Super 16) pouvait ou devait se modifier en fonction de l'évolution de l'époque.

► **En quoi vos discussions avec Léonor Serraille en amont du tournage ont-elles consisté ?**

**H.L.** Nos discussions ont consisté principalement à comprendre le regard sur chacune des périodes. Pour finalement revenir à une forme de simplicité, notre regard pouvait rester le même, nous devions faire confiance à la narration, et aux personnages qui allaient changer de toute façon (Jean, Ernest et bien évidemment Rose, leur mère). Et nous avons « décortiqué » chaque scène afin de définir leur intention. Une manière pour moi de mieux comprendre la mise en scène souhaitée par Léonor, et pour atterrir doucement vers un concept plus technique, à savoir le découpage.

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

**H.L.** Plusieurs semaines avant le début du tournage nous avons commencé pendant deux semaines à nous rencontrer fréquemment, autour du scénario, aller en repérages, choisir l'appartement, faire des essais filmés avec Annabelle Lengronne (Rose), les étalonner, puis définir les grandes lignes, techniquement parlant. Et deux semaines avant le tournage, nous avons repris le travail en y incluant bien évidemment toute l'équipe technique. Entre les deux périodes, nous avons continué à dialoguer à distance.

► **Le film se déroule à trois époques différentes, comment cela se traduit-il en termes de traitement de l'image ?**

**H.L.** Nous avons imaginé la partie avec Rose au début du film colorée, libre, mais sans tomber dans le concept « c'était plus beau avant ». Éviter à tout prix la nostalgie de cette époque, ne pas fantasmer ni le HLM ni « le placard » dans lequel elle dort avec ses enfants. Ce sont des souvenirs, mais sans regret que l'époque ait évolué. Par la couleur et les teintes nous avons essayé d'accompagner sa vivacité et ses coups d'éclats, et pouvoir s'amuser avec elle, comme par exemple son escapade au château de Marsac. Pour la partie avec Jean à Rouen, il y a plus d'austérité, c'est plus hivernal, plus sombre, plus cru dans le studio, ponctué par des moments avec plus de couleurs visibles autour



© Photo : DR





▲ Léonor Serraille, réalisatrice d'*Un petit frère*.

de lui, comme la maison de Camille et la tête de cerf accrochée au mur, le vert émeraude et tropical dans la boîte de nuit et l'orange-rouge autour de sa mère (jeune), comme une vision. Et moins de couleur, plus simple, plus contemporain pour Ernest adulte. Mais finalement avec Léonor nous avons minimisé la différence des époques au fur et mesure du tournage et de l'étalonnage, faisant confiance à l'histoire et au jeu des personnages, alors pourquoi sur-rajouter des effets ?

► **Quelle caméra et optiques avez-vous choisies ? Qu'est-ce qui a motivé ces choix ?**

**H.L.** Nous avons tourné avec la Mini Alexa, en Raw, 2,8K, avec des optiques Cooke S4. Ces objectifs étant très bien pour le rendu des peaux.

► **Le film s'ancre dans une réalité brute, organique, comment avez-vous travaillé cela ?**

**H.L.** Pour atteindre une « réalité brute » et « organique », nous avons tout fait pour éviter l'aspect sharp, trop défini du numérique. Par la lumière, l'exposition : ne pas avoir de hautes lumières trop hautes dans le signal et diffuser les visages afin de s'éloigner des attaques de lumière qui créent des « hot spots » sur les visages, notamment sur les fronts. Ce qui allait également avec leur couleur de peaux. Beaucoup de lumière en réflexion, mais très rarement en direct. Et l'utilisation de filtres diffuseurs. Le travail de l'étalonnage a été de suivre constamment cette direction.

► **Avec quel(s) autre(s) chef(s) de poste(s) avez-vous été le plus amené à collaborer sur ce film ?**

**H.L.** Mes principaux collaborateurs ont été Marianne Lamour en tant que chef électricienne car la lumière est toujours très importante pour moi (elle était accompagnée par Éric Garzena, qui a été d'un grand soutien dans la conception de la lumière avec nous). Ainsi que Sébastien Demarigny et Simon Brouat, pour la mise en place de mouvements particuliers, comme lorsque Jean



► **Quels types de problématiques avez-vous identifiées en lisant le scénario d'*Un petit frère* pour la première fois ?**

**MARION BURGER.** Je n'ai pas identifié tant de problématiques que ça, outre le fait qu'il y avait énormément de décors pour un film au budget modeste. Même si les époques que nous traversons dans le film sont assez « récentes », il fallait trouver ou construire

regarde par la fenêtre, en classe, et que la caméra s'avance vers un gazon d'un vert totalement « flashy » (voix off du poème *Le dormeur du Val*). Ainsi que la collaboration avec Hélène Degrandcourt en tant que première assistant caméra, accompagnée par Arthur Briet qui, pour la première fois avec moi, me guidait sur l'exposition de l'image, via le waveform pour éviter d'aller trop haut ou trop bas dans le signal. Nous avons utilisé également sur plusieurs séquences le Ronin, lors des suivis dans les rues ou dans la forêt, avec Simon Roche, ou Victor Seguin ou Benjamin Cohenca comme opérateurs.

► **Comme beaucoup d'autres films sur lesquels vous avez travaillé, *Un petit frère* appartient au cinéma de l'intime (ou intimiste), est-ce quelque chose qui vous meut en tant que directrice de la photographie ?**

**H.L.** Oui, *Un petit frère* appartient au cinéma de l'intime (ou intimiste). Cela se fait ressentir dans la manière où nous filmons les personnages. Et notre regard sur eux, si on s'éloigne, ou bien au contraire on se rapproche d'eux, pour mieux les « examiner », tout en douceur bien évidemment, sans forcer, sans que la technique les dépasse. Ils nous guident dans leurs mouvements et leurs pensées, et nous pouvons partager ainsi leur intimité.

► **Que pensez-vous de la place des femmes au poste de directrice de la photographie ?**

**H.L.** La place des femmes en tant que directrices de la photographie est essentielle et évidente.

*Propos recueillis par Ilan Ferry*

## À CONTRE-COURANT DES CLICHÉS : ENTRETIEN AVEC MARION BURGER, CHEFFE DÉCORATRICE D'*UN PETIT FRÈRE*

**Cheffe décoratrice, Marion Burger vient de recevoir le prix CST de la jeune technicienne de cinéma pour son travail sur le très beau *Un petit frère* de Léonor Serraille. Elle revient pour nous sur cette expérience peu commune.**



beaucoup de décors à même de nous y immerger. Nous disposons de plus de quatre-vingt-dix décors et sous-décors, ce qui est quand même considérable ! Le film se déroulant à trois périodes différentes : 1989, 1996 et 2010, il fallait faire énormément de modifications diverses et variées. Il nous a fallu être très malins et choisir des décors qui nous permettraient d'aller directement à l'essentiel tout en exprimant beaucoup de choses.

#### ► Comment le travail de recherche sur les différentes époques s'est-il fait ?

**M.B.** Pour les séquences se déroulant en 1989 et en 1996 nous avons énormément puisé dans nos propres souvenirs car ce sont des périodes que nous avons quasiment toutes vécues et qui ne sont pas si lointaines. Fédérer autour de souvenirs, d'imageries communes faisait d'autant plus sens qu'*Un petit frère* est un film qui traite de la famille. De fait, nous avons davantage puisé nos inspirations non pas dans les livres mais plutôt dans nos albums de famille. Quand je fais des recherches sur une époque en général, je trouve qu'il est toujours plus judicieux d'aller chercher dans les années antérieures à celles qu'on va traiter, puisque en général, les décors d'un film ne répondent pas forcément aux dernières tendances de l'époque traitée. Si on ancre un film dans un appartement en 1989, les meubles qu'on va y trouver ne vont pas dater de cette année-là, précisément surtout si on y filme une famille qui s'y est installée depuis dix ou vingt ans. Ainsi, mes recherches s'orienteront plutôt vers les années 70, voire 60, selon la nature du projet. C'est un aspect que je trouve très intéressant dans le travail de recherche pour les films d'époque : aller chercher au-delà de l'époque du film pour obtenir un résultat plus juste, qui ne soit pas ancré dans une mode ou un cliché qu'on pourrait avoir de l'époque à ce moment-là.

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

**M.B.** Il y a eu très peu de constructions pures, surtout des décors aménagés. Nous ne disposions pas d'un budget suffisant pour construire des décors, même si le film en contient énormément. Il a donc

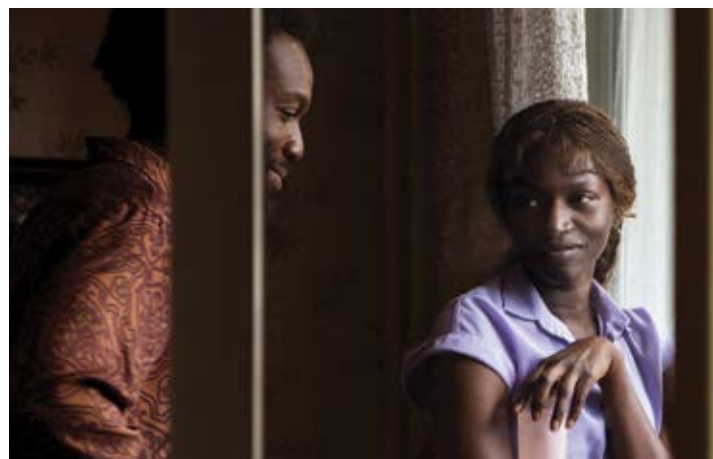
fallu intervenir sur des décors existants, quitte à parfois casser des cloisons pour mieux les reconstruire après. Il nous fallait aussi respecter la géographie des quartiers dans lesquels nous tournions puisqu'il y avait également beaucoup de connexions avec des extérieurs. Comme nous tournions avec des enfants, nous devions tourner le matin dans nos décors et l'après-midi dans les extérieurs. Pour les scènes en intérieurs, nous avons besoin d'une certaine mobilité afin de gérer l'ameublement, les changements de décors, etc. Le tournage des scènes d'extérieurs était beaucoup plus compliqué car on devait changer les devantures des boutiques, l'aspect des rues afin qu'elles correspondent aux différentes époques. Le travail de construction a consisté à refaire des façades, masquer certaines zones, redonner vie à d'autres...

#### ► Combien de temps les repérages ont-ils duré ?

**M.B.** Les repérages étaient assez étalés dans le temps et ont dû durer entre deux et trois mois sans compter les recherches que nous avons dû faire pendant le tournage. Nous tournions entre la Normandie et l'Île de France avec deux équipes distinctes. C'était pas mal d'avoir deux équipes qui puissent un peu prendre le relais et de pas être uniquement dans une continuité où tout le monde débarque tout d'un coup dans une région.

#### ► Avez-vous abordé l'authenticité comme une contrainte ou un défi ?

**M.B.** Pour moi, chaque contrainte est en fait un challenge. Je trouve que la contrainte permet de penser à des choses auxquelles on n'aurait pas pensé à première vue et je trouve ça très intéressant. En l'occurrence, ce qui est rigolo c'est que le film est basé sur les souvenirs d'une famille qui existe vraiment. Finalement, nous nous sommes assez éloignés de ces souvenirs-là pour tendre vers quelque chose de plus universel, qui nous parle à tous, que l'on soit de culture française ou africaine. Quel que soit le film sur lequel je travaille, il faut que je prenne le temps de m'immerger dans l'univers qui va être exploré. Pour *Un petit frère*, j'ai pris un



© Photos : Blue Monday Productions - France 3 Cinéma



peu de distance en m'appuyant davantage sur les références de personnes rencontrées lors des repérages et qui ont un bagage similaire à celle de la famille dont nous racontons l'histoire dans le film. J'ai passé beaucoup de temps chez eux à décrypter leurs manières de vivre, comment ils fonctionnaient. Cela a été d'autant plus difficile quand il a fallu remonter sur les vingt/trente dernières années car il n'y avait pas de documentation concrète sur laquelle s'appuyer.

### ► La scène de la fête des voisins était-elle difficile à tourner ?

**M.B.** Oui, car pour les besoins de cette séquence nous avons dû totalement réaménager un appartement, ce qui impliquait notamment refaire tous les intérieurs du sol au plafond. Comme il s'agissait d'un petit appartement, il nous fallait jouer des contraintes d'espace pour aboutir à des résultats intéressants au cadre. Nous avons joué sur les éclairages, les zonages... nous avons même créé des éléments d'architecture qui nous permettaient de ne pas avoir à changer toutes les installations. Ce décor est devenu un vrai petit studio de tournage ! Nous avons également essayé de rendre cet intérieur vivant via des éléments qui permettraient aux comédiens de jouer avec. Il fallait que ce décor soit vivant, incarné. Les accessoires devaient amener l'improvisation et en même temps parler à tous car il s'agissait d'éléments que nous avons tous connus à un moment donné de notre vie.

### ► Avec quel chef de poste avez-vous le plus collaboré ?

**M.B.** La cheffe opératrice, Hélène Louvart, évidemment, avec laquelle nous avons beaucoup travaillé sur les couleurs, la brillance, les tonalités, etc. Tout était très contrôlé et nous devons être en accord sur tous les choix, cohérents avec les multiples échanges que nous avons eu en amont du tournage. J'ai également beaucoup échangé avec la cheffe costumière, Isabelle Pannetier. Nous formions un trinôme très efficace !

### ► Comment votre collaboration avec la réalisatrice Léonor Serraille s'est-elle passée ?

**M.B.** J'ai senti en elle une grande nuance, une grande volonté de précision, de la délicatesse dans ce qu'elle voulait raconter. Ce sont tous ces aspects là que nous avons essayé de travailler ensemble, pour arriver à quelque chose de doux, humain et touchant. On était vraiment dans une recherche d'un environnement qui raconte les personnages sans être omniprésent pour autant. On a voulu travailler sur des codes, presque imper-

ceptibles, et arriver à une certaine justesse dans la peinture des milieux que l'on traite dans le film sans verser dans le cliché bourgeois. Nous voulions mesurer l'impact culturel du postcolonialisme dans certains lieux en France à travers des détails que l'on peut trouver dans certains éléments de décors comme des tableaux ou des lampes et ainsi instiller par petites touches une forme de cynisme, d'ironie, à l'égard de cette imagerie postcoloniale. Nous avons toutes les deux à cœur d'accompagner au mieux le jeu des comédiens.

### ► Vous venez de recevoir le Prix CST de la Jeune Technicienne de Cinéma, qu'est-ce que cela vous inspire ?

**M.B.** Je pense que ce prix est totalement en accord avec la société qui évolue en ce moment. C'est important qu'un tel prix existe car nous sommes de plus en plus de femmes à devenir cheffes de postes dans le milieu audiovisuel. C'est un aspect d'autant plus important à mettre en lumière qu'il peut encourager et montrer la voie à d'autres femmes, jeunes ou moins jeunes, qui sont à des postes pas toujours accessibles et qui penseraient à tort ne pas pouvoir y arriver.

*Propos recueillis par Ilan Ferry  
et retranscrits par Manon Guillon*

## ÉCOUTE INTIME : ENTRETIEN AVEC ANNE DUPOUY, CHEFFE OPÉRATRICE SON D'UN PETIT FRÈRE

Sur *Un petit frère*, chaque son a son importance et raconte quelque chose sur les personnages.

Anne Dupouy, ingénieure du son sur le film, nous en dit plus.



### ► Comment êtes-vous arrivée sur le projet ?

**ANNE DUPOUY.** Léonor Serraille et moi nous connaissons depuis nos études à la Fémis. À la sortie de l'école en 2016, Léonor réalise son premier moyen-métrage, *Body*, pour lequel elle m'a demandé d'être ingénieure du son tandis qu'une amie commune, Emily Noblet, s'occupait de la photographie. L'année suivante, Léonor a fait appel pour son premier long-métrage *Jeune femme*, puis *Un petit frère* cette année.

### ► Avez-vous dégagé des thématiques sonores en lisant le scénario ?

**A.D.** Je lis plusieurs fois un scénario avant d'en parler avec le réalisateur ou la réalisatrice. Les scénarios de Léonor sont très littéraires, ils ne respectent pas forcément la règle de décrire l'action sans utiliser

de métaphores. C'est une approche qui me parle beaucoup car elle fait appel à des sensations. Ma première lecture était donc davantage axée sur le ressenti, ce que les personnages m'évoquent, que sur les questions techniques que cela pouvait soulever. Durant la seconde lecture je me pose ensuite la question de ce qui va m'apparaître important de transmettre à travers le son. Le principal reste la voix des comédiens, mais il y a aussi toute une question autour des décors que traversent les personnages, c'est un aspect qui était déjà présent dans *Jeune femme* qui comportait aussi beaucoup de décors. Pour moi chaque décor transmet quelque chose sur les personnages qui y vivent. Sur *Un petit frère*, il y avait aussi la question des ambiances, je pense également à une séquence montrant Stéphane Bak courir sur fond de sonorités africaines comme s'il se retrouvait envahi par des choses qu'il n'arrivait plus à maîtriser comme sa dépression. Cela fait partie des questions que je me suis posées à la lecture du scénario.

► **Le film se divise en trois parties, comment arrive-t-on à donner à chacune d'entre elles une identité sonore propre ?**

**A.D.** Le film comporte plusieurs scènes de danse. Pour chacune d'entre elles, j'ai enregistré la musique in situ à travers les canaux de diffusion de l'époque à savoir les années 80 et 90. Il y a eu un travail important sur les lieux de vie. Au début du film, les personnages sont dans une cité de la région parisienne. En amont du tournage, je fais des repérages et j'enregistre des sons d'ambiance. Si je n'arrive pas à le faire, je tente d'en identifier les singularités à la lecture du scénario. Je vais tenter au possible de rendre les lieux vivants à travers les enregistrements de divers sons d'ambiance. Pour Léonor, le son doit être porteur d'une réalité pour les comédiens. Dans toutes les scènes se déroulant dans l'appartement où vivent Rose et ses enfants durant la première partie, il fallait traduire l'idée qu'ils étaient traversés par le bruit, qu'ils n'étaient jamais vraiment tranquilles. A contrario, la seconde



© Photo : blue Monday Productions - France 3 Cinéma

partie les voit arriver dans un appartement à Rouen qui serait plus tranquille. Enfin, pour la seconde partie qui se déroule en 2010, il fallait revenir à des sonorités plus contemporaines, urbaines.

► **Avez-vous cherché des sons spécifiques à chaque époque du film ?**

**A.D.** Nous avons voulu éviter au maximum les sons d'ambiance problématiques qui pourraient paraître anachroniques et nous renvoyer à notre époque actuelle. Nous avons surtout travaillé sur la musique ; Léonor voulait que ce soit la musique qui puisse nous transporter d'une époque à l'autre. Chaque personnage avait son univers musical propre que nous avons enregistré avec les moyens propres à chaque époque. Nous avons ainsi enregistré chez Marsac en Technotronic.

► **Un souvenir de scène plus difficile à tourner qu'une autre ?**

**A.D.** Parce que nous avons tourné de beaucoup de manières différentes, il a fallu s'adapter à chaque fois. Il est arrivé qu'on reste des heures durant sur un travelling, enregistrer des petits sons, créer des ambiances, autant de textures qu'on a ensuite affinées au montage son. Je me souviens également d'une séquence improvisée avec onze comédiens qui a nécessité deux perches et de nombreux HF. On alternait beaucoup entre les scènes intimistes et celles qui nécessitaient un dispositif plus important. Il fallait toujours être prêt à tourner, surtout avec les enfants. Il y avait une vraie souplesse, on pouvait improviser dans le jeu des acteurs, mais cela impliquait une grande préparation technique à chaque fois. La plus grande difficulté résidait donc dans cette nécessité de toujours se réinventer induite par cet équilibre entre l'improvisation scénique et la rigueur technique.

► **Comment définiriez-vous *Un petit frère* en quelques mots ?**

**A.D.** C'est un film transgénérationnel sur la nécessité de s'autoriser à exister.

*Propos recueillis par Ilan Ferry*



© Photo : DR



## L'INTIME ET L'UNIVERSEL : ENTRETIEN AVEC CLÉMENCE CARRÉ, CHEFFE MONTEUSE D'UN PETIT FRÈRE

Le bon dosage, voilà comment on pourrait définir *Un petit frère* qui s'appuie sur une caractérisation aigüe des personnages. Clémence Carré, nous raconte ce doux travail d'équilibriste que fut le montage du film.

### ► Le film a-t-il présenté des challenges particuliers en termes de montage ?

**CLÉMENCE CARRÉ.** Dès la lecture du scénario, je savais que nous aurions pas mal de questions à nous poser durant le montage puisque le film se déroule sur trois époques différentes avec à chaque fois un point de vue différent. Je pensais à tort que ce serait plus simple que sur *Jeune femme*, le premier long-métrage de Léonor sur lequel j'avais déjà travaillé. Léonor tourne beaucoup puis travaille ensuite sur la construction notamment des personnages. Ainsi, chaque partie d'*Un petit frère* s'est révélé très dense.



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

**C.C.** Le montage a duré vingt-deux semaines, ce qui est beaucoup. La production était partie sur dix-huit semaines mais au gré des projections aux partenaires et des multiples recherches que nous faisons avec Léonor, le montage s'est étalé sur quatre semaines supplémentaires.

### ► Sur quoi avez-vous le plus travaillé ?

**C.C.** Nous avons beaucoup travaillé sur les personnages. Lors des premières projections tests, la première partie était si intense et dense que le public se refusait à l'idée de quitter Rose pour suivre Jean et Ernest lors des deuxième et troisième parties. Il a donc fallu trouver un juste équilibre pour que le public puisse s'attacher suffisamment aux personnages tout en acceptant de les quitter par la suite pour en suivre d'autres. Les personnages que créent Léonor ne sont pas unilatéraux, ils peuvent parfois agir d'une manière qui ne nous plaît pas. C'est également cette ambivalence que nous avons travaillée au montage.

### ► Comment définiriez-vous votre relation de travail avec Léonor Serraille ?

**C.C.** Léonor est très à l'écoute des techniciens. Elle a une base très solide qui est son scénario. Au montage, elle donne une vraie liberté de proposition. C'est très grisant de monter avec elle car on peut

tout déconstruire, reconstruire, elle est prête à tout, on peut vraiment créer. Ça a été un beau travail de création qui ne s'est pas limité à la table de montage, nous pouvions discuter à toute occasion.

### ► Quelle a été la durée du premier montage ?

**C.C.** Le premier montage a duré 3 h 45. J'ai commencé à monter pendant le tournage avec un ours de la première et de la deuxième partie. Léonor voulait vraiment qu'on découvre la troisième partie ensemble, nous l'avons donc dérushée toutes les deux. Même si le processus était long et que nous avons beaucoup de matière, nous avons toujours confiance quant au résultat final.

### ► Le film mêle l'intime à l'universel, comment êtes-vous parvenue à ce savant mélange ?

**C.C.** Durant le montage, nous avons coupé certains éléments trop explicites pour permettre aux spectateurs de davantage s'identifier et renforcer cet aspect universel que vous évoquez. On s'est vite rendu compte que certains éléments qui nous paraissaient indispensables au début auraient davantage d'impact s'ils étaient moins surlignés.

### ► Avez-vous le souvenir d'une séquence plus difficile à monter qu'une autre ?

**C.C.** Beaucoup de séquences ont été difficiles à tourner mais je dirais que celle dite de la fête des voisins a été la plus ardue. J'avais devant moi trois prises de vingt minutes chacune dans lesquelles on voit Léonor et sa cheffe op expérimenter, capter les moments les plus importants... C'est une séquence très riche narrativement car elle présente beaucoup de personnages et les liens qui se tissent ou sont déjà tissés entre eux. Il y avait beaucoup de choses à « faire naître ».

### ► Avec quel(s) autre(s) chef(s) de poste avez-vous le plus travaillé ?

**C.C.** J'avais des échanges avec Hélène Louvart, la cheffe opératrice image, et avec la productrice (Sandra Da Fonseca/NDR) sur les choix de pellicule, le casting. Quand j'ai commencé le montage, je contactais régulièrement la scripte et l'ingénieure du son Anne Dupouy. Je discutais également avec Marion Burger, la cheffe décoratrice, sur la cohérence de certaines scènes par rapport aux époques traitées.



© Photo : blue Monday Productions - France 3 Cinéma

## LA MÉMOIRE DES IMAGES : ENTRETIEN AVEC LAURENT NAVARRI, ÉTALONNEUR D'UN PETIT FRÈRE

Trouver le ton juste est un travail de longue haleine qui continue jusque dans l'étalonnage. Laurent Navarri, étalonneur, nous explique comment il y est parvenu.

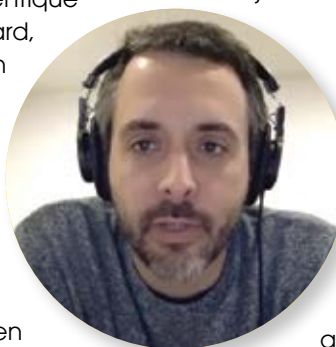
### ► Pourriez-vous revenir sur votre parcours ?

**LAURENT NAVARRI.** Je suis étalonneur depuis dix ans. J'ai suivi une formation technique d'opérateur à la Fémis. J'y ai étudié entre 2007 et 2011 à une époque où s'opérait le virage vers le numérique. Quand je suis entré à l'école une majorité de films étaient encore tournés en argentique et quand je suis sorti quatre ans plus tard, une majorité de films se tournaient en numérique. Quand j'étais encore à la Fémis, l'école, sous l'impulsion du nouveau directeur technique de l'époque, Marc Urtado, commençait à s'équiper en numérique avec notamment une première salle d'étalonnage. C'est ainsi qu'avec certains amis nous nous sommes intéressés à la mise en place de ces nouvelles techniques et nous nous sommes formés à l'étalonnage. À la sortie de l'école, nous avons décidé de monter notre propre structure. Pendant un temps j'ai travaillé à la fois comme opérateur et comme étalonneur avant de me consacrer uniquement à la postproduction.

### ► Qu'est-ce qui vous plaisait tellement dans la postproduction ?

**L.N.** L'arrivée du numérique a suscité de nombreuses questions sur l'éducation du regard et ce qui constitue la qualité d'une image de cinéma. Je me souviens qu'à l'époque où on a vu les premières images tournées en Red sur un grand écran en projection numérique, tout le monde au sein de l'école trouvait ça très laid (rires). C'est en partie

ce choc esthétique qui m'a amené à vouloir mettre les mains dans ces outils pour mieux comprendre les rouages de ces nouveaux supports et apprendre à les travailler. Avoir accès à ces outils à la Fémis m'a donné envie de continuer à expérimenter en sortant de l'école.



### ► Combien de temps l'étalonnage a-t-il duré ?

**L.N.** Dix jours, ce qui est la durée standard aujourd'hui pour les films d'auteurs indépendants. Il est rare malheureusement de pouvoir aller au-delà. J'ai eu une demi-journée supplémentaire sur ce film pour quelques retouches.

### ► Vous faisiez partie de la même promotion que Léonor Serraille à la Fémis ?

**L.N.** Non, elle est entrée à l'école un peu plus tard, deux ans après moi. Nous n'avons pas eu l'occasion de nous rencontrer à cette époque.

### ► Comment êtes-vous arrivé sur Un petit frère ?

**L.N.** J'avais eu l'occasion de travailler avec Léonor sur son précédent long-métrage, *Jeune femme*, en 2016. Notre rencontre pour *Jeune femme* s'est faite par l'intermédiaire de la cheffe opératrice Emilie Noblet, également issue de la Fémis. La production du film (Blue Monday Productions/NDR) me connaissait aussi puisque nous avons collaboré à plusieurs reprises ensemble sur d'autres films. Léonor et la production ont de nouveau fait appel à moi pour *Un petit frère*. C'est ainsi que j'ai rencontré la cheffe opératrice du film, Hélène Louvart avec qui je n'avais jamais travaillé auparavant.

### ► Léonor était présente durant la phase d'étalonnage ?

**L.N.** Léonor était présente, mais elle ne fait pas partie des réalisateurs, réalisatrices, qui ressentent le besoin d'être là tout le temps. Elle préfère passer plus ponctuellement comme cela avait déjà été le cas sur *Jeune femme*. J'ai surtout travaillé avec Hélène Louvart, la cheffe opératrice image, à qui Léonor faisait totalement confiance. Léonor venait par moments et se concentrait ainsi sur des phases de relectures. Elle préfère je crois avoir ainsi une forme de recul pour préserver la fraîcheur de son regard.

### ► En quoi les discussions avec Hélène Louvart ont-elles consisté ?

**L.N.** Hélène est une cheffe opératrice qui a beaucoup travaillé en pellicule, ce qui correspond également à la sensibilité de Léonor qui, au départ, voulait tourner son premier film, *Jeune femme*, en Super 16 mm. Le film, pour des raisons économiques, avait finalement été tourné en numérique. La question du support s'est également posée pour *Un petit frère* notamment par rapport à la question de l'époque, le film se déroulant sur trois décennies différentes. Léonor et Hélène ont même envisagé à un moment de mélanger des supports différents au sein du film. Quelques mois avant le tournage, Hé-





© Photo : DR

lène a tourné des essais comparatifs assez poussés mélangeant 35 mm, Super 16 et Alexa. C'est à ce moment que j'ai fait sa connaissance et que nous avons eu nos premières discussions. Nous avons étalonné puis projeté les images avec Léonor et la production. Ces essais ont été très instructifs. Ils ont montré un goût évident de Léonor et d'Hélène pour l'aspect organique immédiat des images apporté par le 35 mm et le Super 16 tandis que le rendu de l'Alexa, plus « clinique », restait moins incarné. Dans ces essais, Hélène a maltraité le support film en le soumettant à des conditions assez extrêmes de pose, notamment de sous exposition des peaux dans le bas de la courbe. L'idée était de tester les limites du support film et de voir aussi ce qu'apportait le numérique en termes de flexibilité et de dynamique. Hélène et Léonor se sont laissé le temps de réfléchir à l'issue de ces essais. Elles ont finalement opté pour un tournage entièrement numérique. Nous avons essayé de travailler le rendu de ces images numériques pour leur donner toute l'incarnation possible.

### ► Comment avez-vous travaillé les carnations de peaux durant l'étalonnage ?

**L.N.** Contrairement à d'autres chefs opérateurs, Hélène ne s'appuie pas sur des références d'autres films préexistants pour définir ou partager ses envies d'image. Nous sommes partis très simplement et directement de discussions autour du tirage droit des images qu'elle avait tournées. Notre attention a beaucoup porté sur le rendu général de texture du film. Pour les peaux notamment, au-delà de la colorimétrie, Hélène est très sensible à ce rendu de texture et de matière de l'image. Elle n'aime notamment pas la sur-précision habituelle de l'image numérique dans les micro-détails des peaux, des tissus, des ombres, etc. Pour Hélène, il faut mettre des limites à la précision de l'image car cette sur-précision peut « casser » quelque chose dans le regard du spectateur sur les personnages et le ressenti du film. Il nous a fallu donc trouver cette texture juste pour le film et la faire évoluer également légèrement au fur et à mesure de la progression et des époques du film.

Concernant les couleurs, le rendu était déjà très affirmé dans le tirage droit. Il y a eu un beau travail de direction artistique sur le tournage à travers les choix de couleurs des costumes et des décors. C'est un travail que nous avons bien sûr accompagné à l'étalonnage en évitant notamment le rendu trop électronique de certaines teintes, et en privilégiant un rendu général plus mat et dense des couleurs.

### ► Comment y êtes-vous parvenu ?

**L.N.** Concernant la texture nous avons travaillé à la fois sur une perte de résolution mais également sur différentes couches et formes de diffusion afin d'obtenir un résultat final beaucoup plus rond et organique par rapport au rendu brut de l'image en sortie de caméra. Nous avons beaucoup travaillé notamment sur la diffusion des zones sombres qui peut s'avérer problématique en numérique. Les caméras actuelles permettent d'être extrêmement précis dans les ombres. Il faut pourtant savoir perdre une partie de cette information. Cela peut se jouer aussi spatialement dans l'image.

### ► Un souvenir de scène plus délicate à travailler qu'une autre ?

**L.N.** La scène finale entre Ernest et sa mère a été assez longue à travailler. Nous avons passé beaucoup de temps sur le rendu de contraste et de texture des deux comédiens, notamment le personnage incarné par Annabelle Lengronne qui a vieilli depuis le début du film. Comme nous nous situons dans l'époque la plus moderne du film, il fallait aussi retrouver une certaine précision dans l'image. Même si c'est une scène très simple en termes de mise en scène, il y a une fragilité dans ce moment de l'histoire qui nous imposait d'être très justes dans le détail de nos réglages.

### ► En quoi *Un petit frère* se distingue-t-il des autres projets sur lesquels vous avez travaillé ?

**L.N.** *Un petit frère* est un film qui m'a touchée personnellement à différents niveaux. L'époque de jeunesse de deux frères est aussi l'époque de ma jeunesse dans des paysages que j'ai connus à ce moment (Normandie, banlieue parisienne, etc.). Il y a donc un grand nombre de petits détails parsemant le film qui m'ont rappelé des sensations personnelles. La photographie du film était déjà très précise et affirmée avant le début de l'étalonnage. Nous avons donc eu assez peu de travail technique d'alignement à effectuer et nous avons pu nous concentrer sur la dimension sensible des images, trouver la justesse de chaque scène comme je l'évoquais plus haut. Il fallait traduire dans le rendu des images la dimension mélancolique, mémorielle du film.

*Propos recueillis par Ilan Ferry*

# DE BRUIT ET FUREUR

## ENTRETIEN AVEC NADIA CHMILEWSKY, COSTUMIÈRE D'APACHES, DE ROMAIN QUIROT

Film à la croisée des genres au-dessus duquel plane un véritable esprit rock, *Apaches*, de Romain Quirot, est une œuvre singulière. La costumière Nadia Chmilewsky revient pour nous sur ce qui a rendu cette expérience si jouissive.

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

**NADIA CHMILEWSKY.** J'ai adoré. Quand Romain m'en avait parlé l'été qui a précédé la lecture du scénario, j'étais très emballée et j'ai tout de suite voulu travailler dessus. J'ai aimé le caractère atypique du sujet et j'aime beaucoup la façon dont Romain travaille les images ainsi que son point de vue. Le projet m'a tout de suite paru très excitant.

► **Quelles problématiques, en termes de conception de costumes, avez-vous identifiées en lisant le scénario ?**

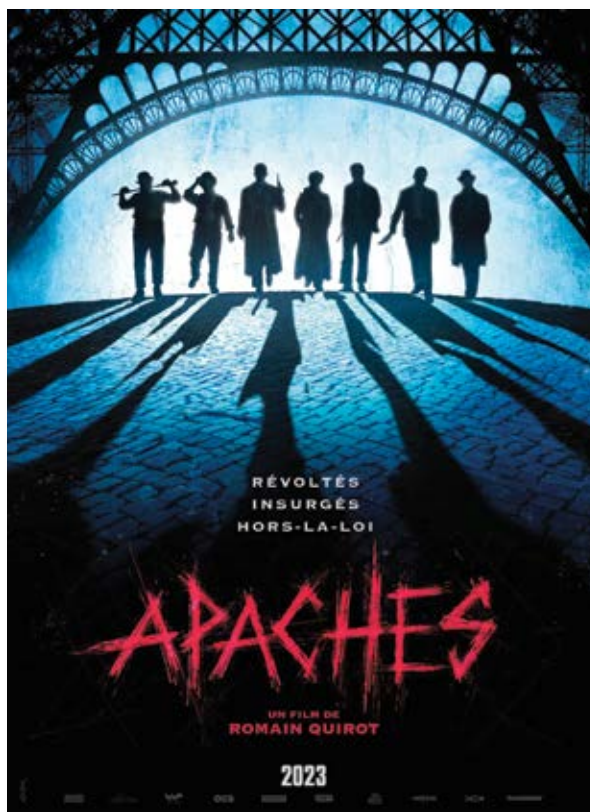
**N.C.** Le problème principal venait surtout du fait que nous ne disposions que d'un petit budget pour un projet si ambitieux. Pour le reste il a fallu que je me plonge dans un monde que je ne connaissais pas du tout, en l'occurrence le Paris Apache du début du XX<sup>e</sup> siècle. Mais c'est aussi ce qui fait le charme de notre métier.

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

**N.C.** Le travail de préparation s'est étalé sur environ trois mois. Durant mon travail de recherche, je suis allée glaner tout ce que je pouvais, partout où je le pouvais. Cela pouvait être des dessins, des podcasts, des photos, des archives de toutes sortes. Mes sources d'inspiration sur ce film ont été extrêmement variées. Je me suis également inspirée d'un livre sur les sapeurs africains que mon collaborateur Larry avait apporté.

► **Le film mélange les genres et les codes de manière parfois totalement anachronique, c'était l'intention de départ du réalisateur ?**

**N.C.** L'action du film se déroule à Paris en 1900, mais Romain ne voulait pas que cela nous bride dans



notre créativité, bien au contraire. C'est pour cela que nous avons volontairement insufflé un brin de modernité avec un esprit pop rock certes anachronique mais totalement volontaire. Nous avons fait des mélanges de manière pointue et précise en apposant des petites touches par ci par là. Romain

voulait créer un univers qui lui était propre par l'entremise de la direction artistique. Je trouvais ça très intéressant d'être sur une sorte de fil, c'est-à-dire ancrée dans une époque mais pas tout à fait. Ce travail d'équilibriste m'a beaucoup intéressée car cela nous a donné une grande liberté. Même si la coupe du vêtement d'un personnage pouvait ne pas être totalement raccord avec l'époque, l'important était de souligner sa personnalité en lui donnant un look très fort. Cela était





notamment le cas pour les personnages interprétés par Alice Isaaz et Niels Schneider. Toutes ces digressions ont permis de donner un vrai coté pop et décalé au film.

### ► **Combien de temps le tournage a-t-il duré ?**

**N.C.** Un mois et demi. Durant ce temps nous avons constamment dû nous adapter à de nombreuses contraintes, dont celle de ne pas avoir énormément de costumes en raison de notre budget très serré. La première partie du film se déroule en 1887 et la seconde en 1900 ; il y a eu un changement entre ces deux périodes qu'il a fallu intégrer dans les costumes. De fait, il a fallu constamment se réinventer et composer avec les costumes dont nous disposions. Nous ne disposions que d'un ou deux exemplaires par costume, contrairement aux films plus traditionnels dont le budget plus confortable leur permet d'en avoir plusieurs. C'était des contraintes quotidiennes mais joyeuses car on savait à quoi on s'attaquait et c'est ce qui nous motivait.

### ► **Combien de costumes avez-vous utilisés sur ce film ?**

**N.C.** Nous avons utilisé environ quatre cents costumes. Pour ce qui est de la création pure nous nous sommes bornés aux personnages principaux car nous n'avions pas les moyens de faire davantage. L'équipe costumes était constituée d'une petite dizaine de personnes, principalement composée d'un assistant, d'habilleurs et d'un régisseur costumes. Ce chiffre pouvait augmenter lorsque nous tournions des scènes avec beaucoup de figurants.



### ► **Quel costume a-t-il été le plus difficile à créer ?**

**N.C.** Chaque costume représentait un challenge en soi. S'il fallait en choisir un, je dirais le costume de Billie (Alice Isaaz) car c'est un personnage qui passe par beaucoup d'épreuves et il fallait prendre cela en compte. Le costume de Sarah Bernhardt (Rossy de Palma) contenait aussi son lot de challenges de par la nature exubérante du personnage.

### ► **Quel est le costume sur lequel vous avez eu le plus de plaisir à travailler ?**

**N.C.** J'ai beaucoup aimé travailler sur Jésus (Niels Schneider) qui est un personnage complexe et j'aurais aimé en traiter, dans la mesure où, dans son cas en particulier, j'intervenais sur ses costumes mais également ses tatouages, son maquillage et sa coiffure en collaboration avec les équipes prévues à cet effet. Je suis néanmoins attachée à tous les personnages et ce film reste une expérience très excitante.

*Propos recueillis par Ilan Ferry*



## ENTRETIEN AVEC ROMAIN CARCANADE, CHEF OPÉRATEUR DE *LES RASCALS* DE JIMMY LAPORAL-TRÉSOR

Film éminemment politique et coup de poing, *Les Rascals*, de Jimmy Laporal-Trésor, en salles depuis le 11 janvier, fait souffler un vent de liberté bienvenu sur le cinéma de genre français. Romain Carcanade, chef opérateur du film, nous raconte son tournage forcément rock'n'roll.

### ► Quel a été votre parcours ?

**ROMAIN CARCANADE.** J'ai démarré mes études à l'ESAV (aujourd'hui ENSAV), qui est une école de cinéma publique à Toulouse. J'y ai fait mes premières armes d'aspirant chef opérateur. Par la suite, j'ai longtemps travaillé comme assistant caméra, notamment auprès de Guillaume Schiffman (dont vous retrouverez l'interview pour *Une jeune fille qui va bien*, de Sandrine Kiberlain dans le numéro 180 de *La Lettre de la CST/NDR*), avant de devenir moi-même chef opérateur.

### ► Comment êtes-vous arrivé sur *Les Rascals* ?

**R.C.** Il y a quelques années, j'ai travaillé sur le film *La Nuée* de Just Philippot, sur le plateau je m'étais très bien entendu avec Manuel Chiche, un des producteurs, qui est aussi à la tête de *The Jokers*, si bien qu'il m'a présenté à Jimmy Laporal-Trésor,

le réalisateur des *Rascals* qui préparait à ce moment-là son court métrage *Soldat noir*. C'était le premier projet de production de Manuel avec Spade la société jumelle dédiée à la prod de *The Jokers*, qui elle, est plus axée sur la distribution. Je savais que ce projet était très cher à Manuel et j'ai été honoré qu'il me présente Jimmy. Je me souviens avoir découvert un scénario coup de poing qui m'a accroché tout de suite.



Entre Jimmy, Sebastien Birchler et Virak Thun, ses coscénaristes, et moi le courant est bien passé et nous nous sommes lancés dans le travail sur *Soldat noir*.

### ► *Soldat noir* était un galop d'essai avant *Les Rascals* ?

**R.C.** Oui, ce court-métrage a d'abord été l'occasion de bâtir une équipe autour de Jimmy. Sur *Soldat noir*, l'idée était vraiment de préparer *Les Rascals* en testant un certain nombre de choses autour des costumes, de l'époque (l'action des deux films se déroule durant les années 80/NDR). Tout l'enjeu pour nous était de savoir comment nous allions traiter les années 80 et les scènes d'action. À tous points de vue, *Soldat noir* a été un test grandeur nature. Jimmy a d'ailleurs décidé de garder l'acteur principal de *Soldat noir*, Jonathan Feltre, pour en faire le héros des *Rascals*. L'équipe des *Rascals* s'est soudée à la fois artistiquement et techniquement sur *Soldat noir*.

### ► Qu'est-ce qui vous a interpellé la première fois que vous avez lu le scénario des *Rascals* ?

**R.C.** Pour parler des *Rascals*, Jimmy avait trouvé une formule géniale : « Quand le rêve Américain rencontre le cauchemar Français ». Et bien ma première lecture ça a été exactement cette sensation d'une plongée dans le noir. Avec *Les Rascals*, Jimmy nous fait revenir à un moment charnière de l'histoire de la France des années 80 où le chômage explose et les votes FN montent. Les premiers groupuscules de jeunes skinheads ultra violents manipulés par les élites se mettent à la chasse aux immigrants... Cette bande des *Rascals* incarne ce plaisir de vivre ensemble alors de rigueur dans la grande majorité des banlieues à l'époque qui va doucement exploser face à la montée des extrêmes et du choix que feront certains de s'organiser en bande pour à leur tour aller chasser ces skinheads dans Paris. Donc c'est l'aspect politique du film qui m'a avant tout accroché.

### ► Quels types de problématiques aviez-vous identifié en lisant le scénario ?

**R.C.** La problématique principale était celle de l'époque. Je sentais que Jimmy voulait styliser son film et nos références de films de bande américains mettaient la barre haut. Il faudrait tenir le cap sur tout le film et ce n'est pas forcément facile sur un script qui décrit autant de décors différents et avec beaucoup de séquences de nuit.





Je me rappelle aussi, quand j'ai lu le scénario des *Rascals* la première fois, avoir découvert beaucoup d'indications de raccords techniques. Le script témoignait d'une envie de cinéma très forte, j'y voyais une réelle ambition de réalisation laissant entrevoir quelques casse-tête...

► **Avez-vous le souvenir de plans qui auraient été plus compliqués à tourner que d'autres ?**

**R.C.** Je me souviens plus particulièrement d'un plan suivant les personnages en train de descendre un escalier en colimaçon ouvert sur l'extérieur, la caméra les suit en travelling vertical, c'est-à-dire qu'elle descend en même temps qu'eux, puis les précède quand ils arrivent en bas de l'escalier et sortent du bâtiment. Pour ce plan, nous avons fait toute une installation à l'aide de poulies et de déports pour descendre la caméra depuis le toit de l'immeuble pour ensuite la décrocher en bas, remonter le système illico et précéder les acteurs. Je pense également à un plan où la caméra entre dans une voiture par le pare-brise avant depuis l'extérieur. Plan que l'on a choisi de fabriquer en décor naturel et en rouling... Dans le même ordre d'idée, nous avons également dû créer tout un système pour filmer les personnages en travelling avant, alors qu'ils sont au balcon du quatrième étage, la caméra étant suspendue dans le vide. Il y avait ensuite toutes les scènes de poursuites et de bagarres, certes plus classiques, mais qui ont quand même nécessité un gros travail de préparation.

► **Combien de temps la préparation a-t-elle duré ? En quoi vos discussions avec Jimmy Laporal-Trésor ont-elles consisté ?**

**R.C.** La préparation a duré huit semaines. La quasi-totalité des séquences d'actions avaient été « storybordées » et l'intégralité du film avait été découpée. Les discussions avec Jimmy ont donc

principalement concerné ce découpage, le choix des décors et la lumière. Je me rappelle que Jimmy avait fait une sorte de symbolique de toutes les couleurs et que nous avons choisi ensemble lesquelles associer aux différents personnages selon leurs évolutions. Par exemple le vert qui pour Jimmy évoquait le malaise, la maladie et que nous avons travaillé sur les décors des groupes de skins. Puis nous avons dégagé aussi assez vite deux axes majeurs pour la photographie, le film devait plonger dans la nuit et il finirait plus froid, plus bleu, que ce qu'il avait commencé.

Par la suite Jimmy a fourni à toute l'équipe un moodboard et le travail de préparation a pu se concentrer sur la logistique. *Les Rascals* est un film avec beaucoup de décors, ce qui peut être handicapant quand on tourne en région parisienne. Il a donc fallu trouver des astuces à chaque fois pour faire vivre ces décors. Cela s'est avéré être un vrai casse-tête pour Samuel Teisseire, le chef décorateur du film qui a, pour chacun de ces décors, proposé des astuces géniales pour les styliser simplement et efficacement. Laurence Benoît, la cheffe costumière, a également fait un énorme travail de préparation pour habiller à la fois les personnages et les figurants sans rien lâcher devant l'ampleur de la tâche.

De mon côté je gardais en tête qu'artistiquement, il faudrait trouver un juste équilibre entre la stylisation du rêve américain et la crudité du cauchemar français...

► **Comment ce travail de recherche sur le look du film s'est-il passé ?**

**R.C.** Sur tous les films que je fais, je questionne en premier lieu la texture de l'image. C'est le point de départ de mon travail de recherche. Nous étions riches de l'expérience de *Soldat noir* pour lequel nous avons opté pour une image très texturée



© Photo : Léa Renner

avec du grain et une définition contrôlée et nous avons repris cette texture pour *Les Rascals*. J'ai décidé de me tourner vers Arri car, d'expérience, c'est avec leurs caméras que je peux obtenir ce type de texture sans trop la retravailler par la suite. Une Arri Mini exposée à 1 600 ASA. Je suis allé chercher du côté des optiques anamorphiques pour bénéficier de leurs largeurs d'angle de champs et filmer les décors plus entièrement mais également pour insuffler une forme de poésie via les aberrations de l'anamorphique. J'aime la fragilité qu'apportent ces aberrations. Je me suis donc tourné vers des optiques Hawk de Vantage que je connais très bien, série d'optiques à la fois très complète, compacte, légère, piquée et présentant un bon équilibre au niveau de la proportion des aberrations dans l'image.

À partir des essais filmés nous avons bâti trois LUT différentes basées sur des LUT retour sur film Kodak. Comme moi, Jimmy aime trouver un look fort durant les essais prétournage et prendre le parti de penser la photo du film via ce choix. Cela signifie qu'il faut bien identifier comment la LUT interprète les couleurs les plus importantes du film et bien se mettre d'accord sur ce point car, par la suite à l'étalonnage final, la marge de changement sera relativement limitée du fait que tout aura été équilibré durant le tournage sur cette LUT, notamment lors des séquences qui mélangent plusieurs sources de lumières différentes (néons - tungstène - daylight).

J'affectionne particulièrement cette méthode de travail car elle place les essais filmés au centre du travail de préparation et c'est le meilleur moyen d'aller à la rencontre de son réalisateur, de sa sensibilité, de ce qu'il aime ou n'aime pas. C'est précieux de pouvoir fabriquer tous ensemble ces premiers tests autour desquels commencent concrètement les discussions fondamentales de look, de sensations, d'inspirations, etc. Tout ce travail de recherche pré tournage a été fait avec



mon étalonneur fétiche Charles Fréville. Les rushes ont été traités chez Hiventy, j'avais fait ajouter peu de grain Super 16 mm scanné sur les daylies.

Le premier jour de tournage, nous sommes donc partis avec les LUT, la caméra et les optiques choisies. Je savais que j'allais utiliser les optiques entre 2 et 2.8 de diaph pour obtenir le meilleur rendu de contraste que ces optiques proposent tout en gardant les aberrations que j'avais évoquées précédemment et qui sont bien présentes quand on travaille à pleine ouverture. Nous avons associé à ces optiques un filtre Sfx 1 sur quasiment tous les plans.

#### ► Avec quel autre chef de poste avez-vous le plus travaillé sur ce film ?

**R.C.** Sur tous mes projets je travaille avec mon chef électricien, Bertrand Artaut. Ensemble, nous avons mis au point une méthode de travail précise et efficace qui me rassure beaucoup. On privilégie systématiquement d'éclairer par l'extérieur pour donner plus de liberté à la mise en scène et établir des partis pris simples et efficaces grâce à ces grandes directions venant de l'extérieur. À l'intérieur nous maîtrisons le contraste avec du noir ou au contraire



© Photos : Léa Renner



des réflecteurs. On s'est donc mis d'accord pour utiliser de grosses sources lumineuses de 12 à 18 kW pour les décors qui le permettraient. Riche des enseignements des essais filmés, nous établissons à chaque fois une sorte de « cartographie des températures de couleurs ». Ici nous savions que nos sources tungstènes seraient équilibrées entre 2 300 et 3 000 degrés Kelvin en fonction des décors, tandis que notre lumière du jour le serait entre 5 000 et 7 000 ; le choix des couleurs sur les Astera ou les gélatines avait été fait lors de ses essais. Pour finir, nous avons choisi de très peu éclairer à la face mais davantage en contre et latéral.

J'ai également beaucoup travaillé avec mon chef machiniste, Stéphane Gallou. Nous avons pu préparer à la fois les enjeux des plans techniques tout en pensant la forme et l'énergie globale du film. Pour *Les Rascals* je savais que des mouvements de caméra stabilisés et bien exécutés seraient la clé pour styliser le film comme Jimmy l'entendait.

Stéphane est un chef machiniste brillant et il est excellent à la Dolly. Nous avons décidé de monter le Ronin sur la Dolly via un bras de déport, ce qui nous a permis de trouver des angles ou de faire des mouvements que l'on n'aurait pas pu faire juste avec la Dolly. Ça a été un vrai film de machinerie où nous avons alterné Dolly, Ronin, Steadicam, épaule... Enfin, j'aimerais parler de Matthieu Agius, mon premier assistant caméra que j'avais rencontré sur *La Nuée* et qui a fait un excellent travail sur ce film.

#### ► Parmi les influences, on peut citer *Les Guerriers de la nuit* de Walter Hill...

**R.C.** Tout à fait, c'était une des références principales de Jimmy. On s'en est inspirés de façon consciente, ne serait-ce que pour l'approche des costumes et du filmage en général. Entre autres références, il y en a eu une autre, plus incongrue celle-ci, c'est *Tchao Pantin* de Claude Berri qui est un film formidable. La photographie y est superbe. C'est le film qui nous a donné le LA du Paris des années 80 que nous voulions filmer et c'est aussi ce film qui m'a fait comprendre pourquoi je ne voulais pas de lumière orange type « sodium » sur les scènes de nuit dans *Les Rascals*. *Les Rascals* est un film qui devait s'enfoncer dans la nuit et dans le froid donc je voulais au contraire accentuer le bleu sur ces scènes. Il a fallu faire un arbitrage car cela coûte très cher d'éclairer des nuits urbaines en partant de zéro. Nous sommes donc partis en quête de rues éclairées en mercure, c'est-à-dire en blanc, ce qui n'est pas facile à trouver. La Ville de Paris n'ayant pas voulu accueillir le tournage des *Rascals*, il a fallu faire des repérages en banlieue durant le tournage et comme nous n'avons pas trouvé de rues éclairées au mercure, nous avons tourné dans des rues « sodium » où nous



avons pu éteindre deux lampadaires sur trois et éclairer avec de grosses sources sur nacelles pour ramener ce bleu.

#### ► Comment la postproduction s'est-elle passée ?

**R.C.** Comme je vous le disais tout avait été soigneusement testé et pensé en prépa, l'image n'a donc pas beaucoup été retravaillée en postproduction. Nous nous sommes basés sur le look préétabli tout en allant un peu plus loin en termes de densité de contraste et de grain. Nous avons parfois rajouté une couche supplémentaire de grain.

#### ► Si vous deviez définir *Les Rascals* en quelques mots ?

**R.C.** *Les Rascals* est avant tout un film politique et populaire. Politique pour toutes les raisons que j'ai évoquées plus haut, et populaire car Jimmy souhaitait faire de ce film un vrai spectacle, avec des costumes, des décors et une mise en scène rigoureuse et ambitieuse. Ce film marque donc le retour du cinéma populaire, au sens noble du terme, en plus de nous ramener avec beaucoup d'à-propos aux racines du mal.

*Propos recueillis par Ilan Ferry*



© Photos : Léa Renner

# LE LOGICIEL VOX PROTECT : COMMENT PROTÉGER VÉRITABLEMENT LA VOIX DES TÉMOINS ?

Notre voix est l'un de nos « biens » les plus précieux. Mais c'est aussi une donnée, un moyen de reconnaissance qu'il nous faut protéger. Le logiciel Vox Protect développé par Christophe Henrotte, directeur de studio MAIA vise justement à renforcer la protection des témoins. Retour sur les enjeux autour de cette innovation.

Témoignages télévisés, conversations privées, appels téléphoniques, notes vocales... toutes ces situations, pour la plupart quotidiennes, peuvent être exploitées à notre insu.

Parce que oui, aujourd'hui, il est possible de reconnaître l'identité, l'âge, le sexe, l'état de santé d'une personne grâce à sa signature vocale.

La protéger est donc un enjeu majeur de notre société.

## UN RISQUE DE CINQ ANS D'EMPRISONNEMENT

D'ailleurs, le Règlement général sur la protection de données (RGPD), protège justement, à l'article 4<sup>1</sup>, « la data personnelle », dont fait partie notre voix. Comme le droit à l'image d'une personne, le « droit à sa voix » fait partie, depuis un procès de 1982, de ce qu'on appelle en France « les droits de la personnalité », explique l'article<sup>2</sup> de la Commission nationale de l'informatique et des libertés (CNIL). La CNIL a d'ailleurs rappelé dans un article<sup>3</sup> publié le 4 janvier 2022, que la non ou mauvaise protection d'un témoin est « punie de 5 ans de prison et de 75 000 € d'amende ». Ainsi établie comme une

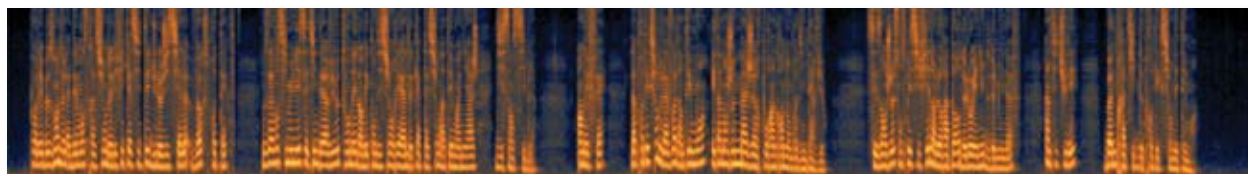
donnée juridiquement et légalement protégée, le témoignage anonyme d'une personne doit rester anonyme, doit rester irréversible.

## LE PITCH : LA FAUSSE PROTECTION

Protéger et garantir l'anonymat de la voix des témoins se doit donc d'être une priorité. Mais les nombreux effets linéaires, comme le pitch très majoritairement utilisé par les professionnels du son, ne protègent en rien les témoins, leur voix étant facilement retraçable. L'effet utilisé de pitch est « une mesure de protection extrêmement faible », assure la CNIL. « Il n'est pas compliqué techniquement de modifier {la voix} dans le sens inverse pour se rapprocher rapidement de la voix réelle et ainsi pouvoir ré-identifier la personne ». En prenant l'exemple de représentation spectrale ci-dessous, l'analyse avant et après du pitch montre que le signal n'a pas été modifié, puisqu'il n'y a aucune différence sur les harmoniques du signal.

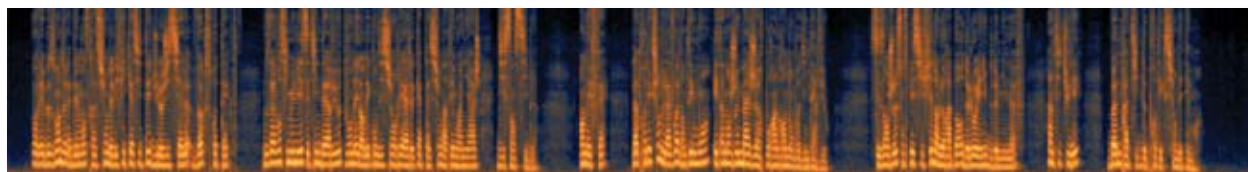
L'année 2013, en France, a prouvé à quel point il était facile d'identifier la signature vocale d'un individu, avec comme simples outils un enregistrement et un logiciel de reconnaissance vocale. C'est l'affaire « Cahuzac », mettant en cause l'ex-ministre du Budget, qui met en avant ce risque.

Le fameux enregistrement téléphonique, instrument de sa chute, dévoilé par Mediapart, a été nettoyé par les experts du Service central de l'informatique



▲ Représentation spectrale de la voix originale.

▼ Représentation spectrale de la voix « pitchée ».



1. <https://www.servicemobiles.fr/la-voix-est-une-donnee-personnelle-sensible-que-dit-le-rgpd-45787>

2. <https://linc.cnil.fr/fr/les-droits-de-la-voix-12-quelle-ecoute-pour-nos-systemes>

3. <https://linc.cnil.fr/protection-des-temoins-casser-la-voix-et-limage>



et des traces technologiques (SCITT), puis convertie en courbes afin d'établir une signature vocale. Ensuite, entre en jeu le logiciel Batvox, qui a permis de comparer l'enregistrement à des discours de l'ancien ministre Jérôme Cahuzac, et d'établir un degré de ressemblance. Aucun doute, donc, sur la possibilité de reconnaître l'identité d'une personne grâce à sa voix.

Cependant, le risque est largement plus important pour les personnes témoignant dans des affaires dites « sensibles » ou souhaitant conserver leur anonymat pour leur sécurité. En clair, une voix de témoin pitchée peut être facilement identifiable en inversant le processus. La voix des témoins n'est pas protégée.

## VOX PROTECT : UNE SOLUTION POUR GARANTIR L'ANONYMAT DES TÉMOINS

Nous avons travaillé plus de quatre ans avec des chercheurs du CNRS et de l'INRIA pour développer un plug-in qui garantit la protection de la voix des témoins. Ces travaux étant concluants, nous avons créé la société Swealink et développé le produit Vox Protect afin de le commercialiser.

Nous avons envisagé plusieurs pistes de réflexion, notamment la resynthèse vocale, qui est l'une des pistes couramment envisagées de nos jours.

Le principe de la resynthèse vocale est assez simple. D'une part, on récupère le texte dit par le témoin par une brique de Speech2text et, d'autre part, on analyse la prosodie de la voix afin d'en conserver les émotions. Le texte et les informations de prosodies sont alors analysés et on reconstitue la nouvelle voix à partir d'un corpus distinct de voix existante.

Cette approche présente plusieurs inconvénients, dont certains sont rédhibitoires dans le cas qui nous occupe, où l'on cherche que la voix du témoin soit protégée, mais également entendue par un spectateur (lors d'un journal télévisé ou sur un documentaire). Pour reconstituer l'émotion de la voix initiale, il est né-

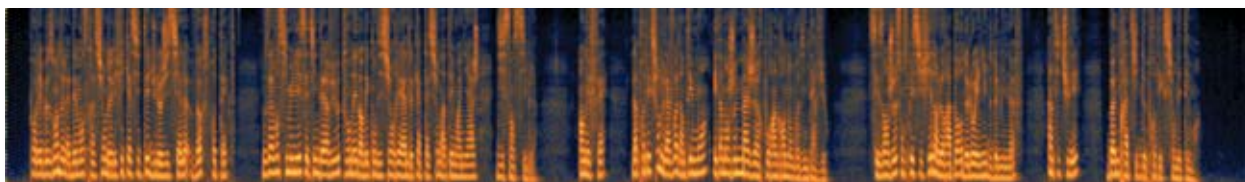
cessaire de réunir un corpus très important, avec plusieurs gigaoctets de voix disponibles. Ce corpus est également sensible à la langue, en fonction de l'accent de l'ancienne ou de la nouvelle voix. Il est donc probable qu'il faille stocker ce corpus en dehors de la machine de l'ordinateur sur lequel est fait le traitement, d'une part, et/ou qu'il faille envoyer les informations : voix originale, texte original, dans le cloud pour un traitement distant, ce qui crée une faille de sécurité. La puissance nécessaire pour faire fonctionner un tel process en temps réel impose des ressources machines également très importantes, parfois incompatibles avec ce qu'autorisent les outils de montages sons sur lesquels serait branché le plug-in. Une quête de performance viendrait à simplifier la prosodie, voire à créer des erreurs d'interprétation, ce qui pose des questions sur le plan déontologique.

Par ailleurs, dans un contexte sensible de protection d'un témoin, nous pourrions rencontrer des limites en termes de droits d'auteurs et de droit moral du comédien qui a enregistré le corpus de resynthèse. A-t-il donné son autorisation pour que sa voix soit utilisée pour évoquer une attaque terroriste ?

Pour l'ensemble de ces raisons, nous avons cherché à concilier une approche plus classique, mais avec une originalité dans le traitement aléatoire qui rend la transformation indétectable.

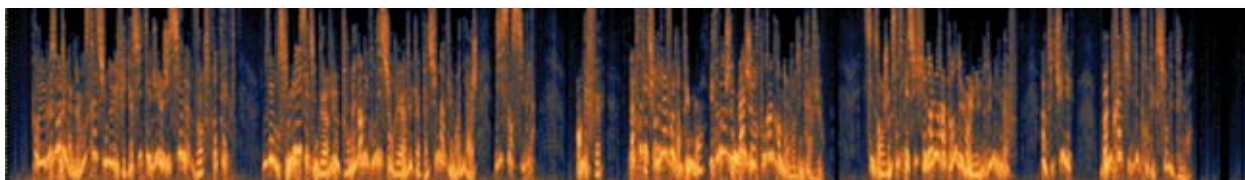
Nous avons donc retenu l'option d'un traitement par modulation aléatoire qui permet de travailler en temps réel. Il s'agit de faire subir au signal trois variations indépendantes les unes des autres. Ces variations fonctionnent sur un temps très court, de moins d'une seconde et rendent impossible la réversibilité. Par ailleurs, le logiciel ne gardant aucune trace, la protection du témoin est ainsi assurée : si on passe la même voix deux fois à travers ce processus de transformation, la voix transformée sera donc différente. Comme il s'agit d'une adjonction de transformations linéaires, on conserve la prosodie et donc l'émotion du témoignage.





▲ Voix originale.

▼ Voix traitée par le logiciel Vox Protect.



Si on reprend la comparaison entre la voix originale et la voix traitée, nous constatons que le signal a bel et bien subi des transformations importantes, protégeant donc le témoin d'une reconnaissance vocale par analogie des signaux.

## DES NIVEAUX DE PROTECTION ADAPTÉS AUX BESOINS

Deux niveaux de protection ont été mis en place pour s'adapter au mieux au besoin de chaque témoin.

Le premier est le « Low Level of Protection » qui correspond à un niveau bas de protection, soit un témoignage sur des affaires courantes sans risque majeur autre que la réversibilité du processus : il protège d'une réversion effectuée par un pitch. On peut le renforcer par une légère variation des modulations. En revanche, ce niveau ne protégera pas d'une attaque par des services « spécialisés » qui ont accès à des outils beaucoup plus perfec-

tionnés comme la reconnaissance vocale assistée par ordinateur.

Le second, le « High Level of Protection », permet, comme son nom l'indique, d'atteindre un niveau de protection plus important. Il est donc conseillé pour des cas comme le témoignage dans une affaire terroriste. En revanche, ce niveau nécessite un ajustement pour trouver le meilleur compromis entre protection et lisibilité du message.

Nous avons la volonté de proposer des améliorations au fil de l'eau par des mises à jour régulières et des changements de versions, a priori tous les deux ans.

N'hésitez pas à nous contacter si vous souhaitez plus d'informations. Les premiers retours seront indispensables pour nous assurer que cet outil remplit parfaitement sa vocation.

Pour plus d'informations : [www.voxprotect.com](http://www.voxprotect.com)

*Christophe Henrotte*





# ZEISS CINCRRAFT MAPPER, UNE SOLUTION POUR MIEUX COMMUNIQUER AVEC LES EFFETS SPÉCIAUX ET LA POSTPRODUCTION

## ■ Bon, en quoi est-ce que cela consiste exactement ?

Depuis longtemps, nombre d'optiques modernes peuvent transmettre à la caméra via des contacteurs sur les montures de l'objectif et de la caméra les données de distance, de focale et d'ouverture de diaphragme et, plus récemment, de distorsion et de vignettage, dites « eXtended Data ». Les optiques ZEISS Supreme Prime, Radiance et CP3 XD possèdent aussi une prise Lemo spécifique. Ces métadonnées correctement transmises dans les fichiers image du tournage vers la postproduction sont déjà une aide remarquable pour les effets spéciaux.

Maintenant, Zeiss va plus loin. La firme propose le ZEISS CinCraft Mapper. Il s'agit d'un portail permettant de traduire directement les métadonnées optiques des plans traités en VFX, en fichiers contenant les caractéristiques des objectifs produits par les usines ZEISS. En effet, le constructeur conçoit ses objectifs informatiquement avant leur construction, et leurs caractéristiques sont conservées dans une banque de données.

Bientôt, les données des anciennes optiques de la marque seront disponibles et utilisables. Pour l'instant, le système est uniquement applicable sur les focales fixes. Le cas des zooms est à l'étude.

## ■ Intérêt et finalité

Les caractéristiques des optiques ont une influence majeure sur les VFX. Connaître précisément les caractéristiques de distorsion et de shading (ombres, vignettage) de chaque objectif est crucial pour créer des CGI raccord avec les plates filmées sur le plateau, ainsi que pour le travail de camera tracking et de match moving.

Les données de distorsions et de shading incluses dans ces optiques intelligentes peuvent et doivent être enregistrées au tournage, en temps réel, et transmises aux VFX. Alors, ces métadonnées peuvent être appliquées en postproduction en utilisant un plugin ZEISS, dans Nuke par exemple. De ce fait, il n'est plus nécessaire de filmer des mires de distorsion pour chaque optique lors des essais caméra. En plus d'être chronophage, cette étape produisait des résultats pas toujours applicables sur chaque photogramme, enfin, il pouvait y avoir des erreurs. En effet, les variations de mise au point influencent directement la distorsion et la font changer, évoluer. Avec ce système, les données précises de distorsion et de shading sont valables

pour chaque image du tournage, ainsi que celles de distance et d'ouverture de diaphragme. Le spécialiste des VFX n'a plus besoin de traduire les cadrillages des essais caméra.

Un nombre limité de caméras (Les Red et les Sony Venice) peut enregistrer les XD de manière native. Les laboratoires digitaux ont besoin de préparer et d'extraire les XD. Lesquelles sont reliées au Plug-in ZEISS.

## ■ Le Match Moving recrée les mouvements de caméra.

Aux VFX, l'étape du match moving recrée les mouvements physiques de la caméra du tournage en traquant des points sur les images. Ensuite, le spécialiste génère une caméra virtuelle avec exactement les mêmes mouvements que la caméra du tournage. Pour éviter que le déplacement des points de tracking dû à la distorsion en bord de cadre soit confondu avec du mouvement de caméra, il faut absolument enlever les distorsions optiques, au risque de rendre le tracking imprécis ou inopérant.

## ■ Le compositing crée l'image truquée finale.

Les images réelles filmées en tournage comportent de la distorsion et du shading, plus ou moins visibles à l'œil nu selon les optiques et focales. Les artistes CGI (computer-generated imagery), créent des images qui en sont dépourvues. Les logiciels de compositing sont utilisés pour combiner les images réelles avec les images CGI en les superposant. Les techniciens de compositing affinent ensuite l'image avec les ajustement des objectifs et des caméras (distorsions, shading, grain du film... )

Les distorsions doivent donc être retirées des images réelles pour que celles-ci puissent être combinées aux images CGI. Après cette association, les distorsions peuvent réappliquées et le shading ajusté sur les images CGI pour obtenir un rendu plus réaliste. ZEISS CinCraft Mapper fonctionne en ligne, avec IOS, PC, LINUX. Le prix de son utilisation est calculé par plan par plan, selon les besoins exacts du prestataire VFX. Pour l'instant il n'est pas possible d'utiliser ces métadonnées dans Resolve, qui rencontre des problèmes de conservation des métadonnées depuis les rushes.

Françoise Noyon



# STUDIOS DE TOURNAGE : RETOUR SUR LE « CHOC DE MODERNISATION »

En juillet 2021, pour relancer le financement de studios de tournage et production numérique éco-responsables, le CNC a attribué une aide globale de 10 millions d'euros à une vingtaine de projets dont sept studios : quatre en Ile-de-France et trois en Province.

Cette année, dans le cadre du plan France 2030, 350 millions d'euros seront consacrés à la filière image. Pourraient être aidés une dizaine de studios de tournage éco-responsables, entre dix et vingt studios de production numérique, et vingt à trente projets de formations. Trois territoires stratégiques ont été identifiés : l'Île-de-France, l'Arc méditerranéen et le Nord.

En attendant la liste des projets sélectionnés, revenons sur les sept projets qui ont bénéficié de l'aide du CNC en 2021, avec cette spécificité française : l'aménagement de studios sur des bases aériennes. Pour rappel, si le nombre de plateaux de tournages sert souvent de référence, les surfaces annexes (bureaux de préparation, loges, ateliers, douanes, parkings...) sont essentielles au fonctionnement des studios. Les studios servent également de base logistique, d'essayage costumes, de construction de décors, sans location de plateaux, pour de nombreuses productions.

## L'ILE-DE-FRANCE

Avec 6 000 jours de tournage en 2022, Paris conserve son pouvoir d'attractivité à l'international. La région Ile-de-France concentre 50 % des tournages. Professionnels et institutionnels s'accordent sur une année 2023, prometteuse en tournages. Des négociations sont en cours pour trouver des solutions pour 2024, en raison de l'interdiction des tournages sur Paris de mi-juin à mi-septembre.

### ■ Une réalisation et trois projets en seconde couronne

Le Studio Dark Matters, bénéficiaire du « choc de modernisation », a ouvert ses portes en septembre dernier et organisé des visites pour les professionnels.

Les trois autres projets soutenus par le CNC en Ile-de-France sont en seconde couronne, en raison de la pression immobilière. Tous sont calibrés pour des tournages internationaux avec grands plateaux, surfaces annexes, backlots. Leur objectif est d'être

## DES NOUVELLES DES GRANDS STUDIOS

Les studios de la première couronne tournent à plein régime. Les plateaux de Bry-sur-Marne, de la Cité du Cinéma, de la Montjoie, atteignent un taux d'occupation de 95 %.

Pascal Becu, directeur des Studios de Bry-sur-Marne, exploités par Transpalux, veille à conserver un équilibre entre les fictions françaises et séries internationales, cinéma et audiovisuel. Ce studio est le seul capable de doubler sa capacité de plateaux. Nexity a rasé les bâtiments de la SFP (laboratoire, post-prod...) qui couvraient la moitié des terrains. Le producteur Guillaume de Menthon, associé à Sienna Investment, porte un projet de rachat de la totalité des terrains, de modernisation et de développement.

Le manque de plateaux sera accentué par la fermeture des studios de Paris de La Cité du Cinéma de décembre 2023 à janvier 2025, réquisitionnés pour les Jeux Olympiques 2024.

Rémi Prechac, à la tête des Studios de la Montjoie, continue la transition de ces studios de flux vers la fiction, par l'aménagement des surfaces annexes et la construction de deux grands plateaux. En 2022, la série américaine *Benjamin Franklin* avec Michael Douglas, a quasiment privatisé les Studios de la Montjoie. Faute de plateaux de 1 500 m<sup>2</sup> disponibles, le chef décorateur Dan Weill a dû construire certains décors dans un hangar à Villeparisis.

opérationnels le plus rapidement possible, en 2024 ou 2025, voire dès l'été 2023 pour les backlots de rues parisiennes.

La Base 217 à Bretigny-sur-Orge est connue des équipes. Depuis la construction du backlot d'un quartier parisien du 19<sup>e</sup> siècle pour le film *L'Empereur de Paris* de Jean-François Richet, les productions viennent y tourner des extérieurs de fictions historiques (*Eiffel* de Martin Bourboulon, *Astérix et Obélix* et *L'Empire du Milieu* de Guillaume Canet).

La société publique locale AIR 217, Quad Productions et Smart Consulting portent le projet « Base 217- Studios ». Patricia Philippe, directrice des projets événementiels et du développement culturel de l'agglomération, nous détaille ce projet. Sur la moitié des 30 ha seront aménagés onze plateaux, soit 20 000 m<sup>2</sup>, 15 000 m<sup>2</sup> d'ateliers, 10 000 m<sup>2</sup> de bureaux et de loges. Un village de fournisseurs regroupera les stocks de meubles, accessoires, costumes, une armurerie... Restaurants, hébergement,





crèche et salles de sport sont prévus pour les équipes. L'autre moitié des terrains constituera les backlots, avec un quartier parisien, et 330 mètres de façades haussmanniennes d'aujourd'hui. Le studio est à 35 km de la Porte de Gentilly via l'A6.

Rémi Prechac révèle les grandes lignes du projet S, développé avec le chef-décorateur Jean-Vincent Puzos. Il combine innovation et tradition. Sa programmation s'étend sur 28 ha, avec une douzaine de plateaux, de 900 à 4 000 m<sup>2</sup>, soit environ 18 000 m<sup>2</sup>, deux backlots, village d'artisans et laboratoire d'innovation. Ce studio est situé à Bailly-Romainvilliers, accessible par l'A4, 38 km depuis la Porte de Charenton.

Le troisième projet, conçu par le groupe TSF, est basé sur l'aérodrome de Coulommiers, à 52 km de la Porte de Charenton, via l'A4. Sur la cinquantaine d'hectares seront construits douze plateaux, dont un 4 000 m<sup>2</sup>, soit 16 000 m<sup>2</sup>. Le backlot évoquera un quartier haussmannien avec 80 façades d'immeubles. L'aérodrome étant toujours en fonction, Thierry de Segonzac, PDG de TSF, souhaite l'utiliser pour le tournage de séquences aériennes. La cellule d'Airbus A300 de TSF y est en exploitation.

## DARK MATTERS : LE STUDIO DES VFX

### ■ Une équipe expérimentée en effets spéciaux et tournages internationaux

Dark Matters, c'est d'abord une aventure humaine. Une équipe d'expatriés, rompue aux effets spéciaux des tournages internationaux, décide de rapatrier la France, suite au confinement lié au Covid. Romain Cheminade, ex-directeur technique de Lux Machina (Los Angeles), fort de ses expériences *Top Gun : Maverick* de Joseph Kosinski, *The Mandalorian* de Jon Favreau, *The Irishman* de Martin Scorsese, fonde Dark Matters en 2021. Il emmène avec énergie et enthousiasme

une équipe d'une trentaine de personnes. À ses côtés, Isaac Partouche, venue de DNEG (*Tenet*, *Inception*, *Blade Runner 2049*) dirige le département Production Virtuelle. Florian Sauvage (*Terminator : Dark Fate*, *Arcane*, *Astérix et Obélix : L'Empire du milieu*) anime le département Création. La R&D étant stratégique dans ce domaine, Julien Juan et Franz Hildgen supervisent respectivement les départements Innovation Hardware et Software pour développer en interne les logiciels tandis que Valérie De Palma, forte de plus de vingt-trois ans d'expérience, dirige le département consacré à la motion capture.

Leur objectif est de proposer conseils et expertises aux producteurs et réalisateurs dès le dépouillement du script, d'inverser le célèbre « on verra en post-prod » par « on voit la post-prod dès la prépa ». L'équipe peut ensuite accompagner producteurs et réalisateurs jusqu'au rendu final grâce à leurs plateaux de tournage, mur Led et motion capture.

Comme l'explique Florian Sauvage, « nous décortiquons techniquement la séquence. Nous concevons un protocole de tournage sur-mesure pour optimiser le temps, les moyens, et l'efficacité ». Par ses conseils, l'équipe souhaite démystifier et simplifier les effets spéciaux pour les productions. Elle constate que les producteurs comprennent et réagissent positivement à ces modifications de workflow.

### ■ Le plus grand plateau de motion capture d'Europe de l'Ouest

Sur l'un des sept plateaux, est installée la structure de 19 m par 19 m par 5 m de hauteur, équipée de soixante caméras Vicon. Huit comédiens peuvent créer des personnages fictifs dans cet espace. Le retour se fait en temps réel, avec six postes pour l'équipe VFX.



© Photos : DR

## ■ Un mur de Leds modulable

Lors des journées découvertes de septembre dernier, nous avons pu voir une démonstration avec une scène d'utilisation typique du mur Led : une voiture garée devant l'écran sur lequel un paysage de rues évolue du lever au coucher de soleil. Les lumières du paysage se reflètent sur la carrosserie. Sur l'écran retour, en temps réel, grâce à Unreal, l'illusion est totale.

Devant le mur de Led incurvé de 25 m par 6 m, avec un pixel de 2,6 mm et une profondeur de couleur de 16 bits, la société française Sublab avait prêté son robot Ulysse, qui réinvente par sa simplicité d'utilisation, le motion control. Le mur Led est modulable en fonction des besoins. Il peut être installé sur l'un des six plateaux du studio.

« Un tel studio permet de libérer la créativité », ajoute Romain Cheminade. Il évite aussi les aléas d'une météo de plus en plus imprévisible, les contraintes inhérentes aux tournages en extérieur, les déplacements coûteux et énergivores des équipes, alors que les productions vont devoir faire des bilans carbone.

## ■ 11 000 m<sup>2</sup> de plateaux

Dark Matters est installée sur une aire de 1,5 hectare sécurisée. L'équipe a emménagé dans un immeuble de bureaux, quasiment neuf, construit à l'origine par le spécialiste mondial de la céramique. Du sol au plafond, les bureaux de production reflètent l'élégance et le design, dans une palette de tons beiges.

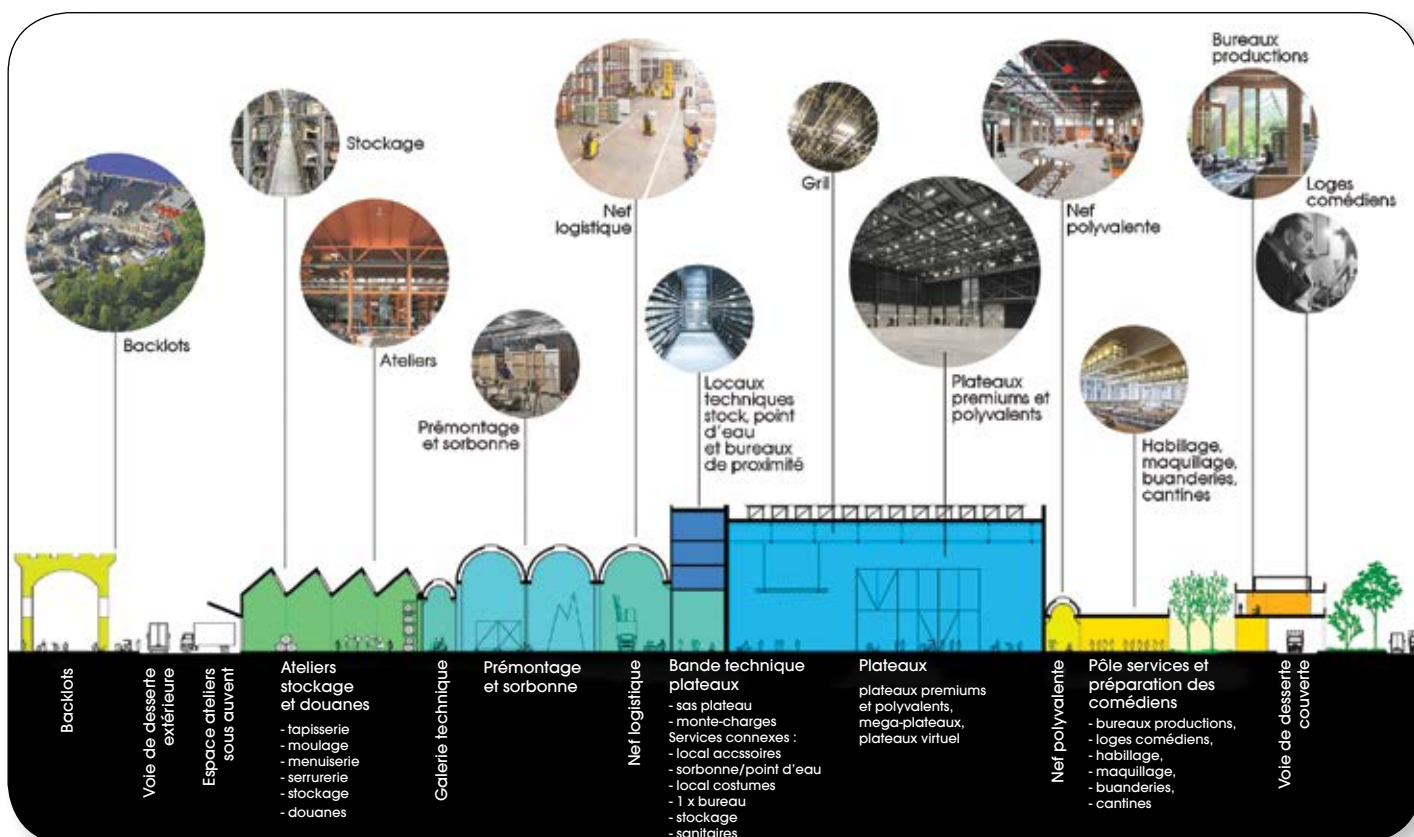
L'entrepôt, quasiment neuf lui aussi, a été aménagé en six plateaux de tournage de 1 000 à 3 600 m<sup>2</sup>, soit 11 000 m<sup>2</sup>, (l'équivalent de la Cité du Cinéma), un espace-atelier de 1 760 m<sup>2</sup> et le plateau de motion capture. La hauteur des plateaux s'élève à 12 mètres. Ils sont tous isolés phoniquement et, excepté le 3600, acoustiquement. Chaque plateau dispose d'une entrée piétonne par l'intérieur et d'un accès technique par l'extérieur, via une porte de 5 m x 5 m. Pour les loges, des Algeco pourront être installées en face des plateaux. Les choix techniques pour les grils sont à l'étude. Le studio évoluera en fonction des demandes des productions et des équipes.

Situés dans la zone industrielle de Tigery, les lieux sont accessibles en voiture via l'A6 (37 km depuis la Porte d'Italie), ou par le RER D et bus. La ville bénéficie d'infrastructures hôtelières pour accueillir les équipes.

Ironie du destin, alors que ces studios sont les premiers à émerger en Ile-de-France depuis la création de la Cité du Cinéma en 2012, leur premier long-métrage fut celui de Luc Besson, Dogman, de février à juin 2022. L'équipe a ainsi eu un premier retour d'expérience.

Dark Matters devrait bénéficier de la demande croissante de fictions, notamment internationales, du manque de plateaux de tournage en Île-de-France et du retour des tournages de publicité, forte consommatrice d'effets spéciaux.

*Reportage réalisé lors des Journées Portes Ouvertes de septembre 2022.*







## REIMS : LE PROJET PHARE DU GRAND EST

Prénommés Terrasolis Studios, les studios champenois sont devenus le projet phare de la région Grand Est, suite à l'aide du CNC obtenue dans le cadre du choc de modernisation des industries techniques.

### ■ Rappel historique

L'histoire commence en 2018 sur une base militaire aérienne de 500 ha situé au nord de Reims, alors en reconversion vers l'agriculture et les activités bas carbone, le projet Terrasolis. Making Prod aménage des plateaux dans deux hangars (6 000 m<sup>2</sup>) et des bureaux pour sa série Cherif. Le one shot se transforme en activité récurrente avec des productions TV comme *Le Code*, *Double Je*, *Visitors*, *Le Souffle du Dragon*... Dernièrement, les studios ont servi de base logistique pour le film *Cliquot*, biopic américain sur la Veuve Cliquot réalisé par Thomas Napper.

Dans ces hangars en béton lisse, à la structure métallique, avec de grandes ouvertures, les productions créent des décors récurrents de séries : salle d'audience d'un palais de justice, commissariat, bureaux d'avocats... Un stock de meubles, accessoires, feuilles de décor se constituent. En raison de la météo, de l'absence de chauffage et d'isolation, l'activité s'arrête en hiver. D'importants travaux de mise aux normes sont à effectuer, mais le potentiel est là.

Vincent Bochu, directeur de l'association Terrasolis, décide de pérenniser l'activité en rénovant

l'existant et en développant de nouvelles structures. « L'aide du CNC a agi comme un effet de levier pour notre projet. Nous avons pu construire un projet de plus grande ampleur grâce au partenariat avec le groupe Mediawan, le soutien des pouvoirs public locaux et de la région Grand Est ». L'objectif est d'être prêt en 2024, afin de bénéficier du report des tournages en Ile-de-France vers les régions. Vincent Bochu constate que les demandes de tournages s'accroissent : « en 2023, nous commençons notre activité dès janvier, alors que l'hiver est d'habitude une période creuse. »

### ■ Mise aux normes de l'existant

Le projet consiste à intégrer dans les deux hangars une structure permettant d'isoler acoustiquement chaque plateau, de les prélighter. Certains décors seront intégrés, d'autres modulables. Les ateliers, loges, espaces de stockage seront réaménagés.



© Photos : DR



## ■ Le développement

Le projet initial de 18 ha s'étend désormais sur 47 ha, avec la construction de grands plateaux et leurs surfaces annexes, pour atteindre d'ici dix ans une capacité de 20 000 m<sup>2</sup> de plateaux. Le projet de backlot se fera en fonction des demandes des productions. Il est possible d'utiliser l'existant comme décors : champs, routes, pistes pour les cascades...

Vincent Bochu conclue « Terrasolis étant le pôle d'innovation pour accompagner l'agriculture et les territoires vers le bas carbone, l'aménagement du studio bénéficie de ces solutions décarbonées. »

La base 112 est à Bétheny, 20 minutes de la gare TGV de Reims, (40 minutes Paris-Reims); 1 h 30 via l'A4, depuis la Porte d'Italie.

## L'ARC MÉDITERRANÉEN

Au fil des années, un arc méditerranéen a émergé dans le sud de la France :

- Les studios centenaires de la Victorine (Nice), 7 ha, 5 900 m<sup>2</sup> de plateaux.
- Les studios de la Belle de Mai (Marseille) créés en 2004, 2 800 m<sup>2</sup> de plateaux.
- Les studios de Provence (Martigues) créés en 2014, 22 ha, 12 000 m<sup>2</sup> de plateaux.
- Les studios de Vendargues (Montpellier) créés en 2018 par France Télévisions pour ses feuilletons, 16 ha, 4 000 m<sup>2</sup> de plateaux.

Marseille est la deuxième ville la plus filmée avec 1 200 jours de tournage. En janvier 2023, la ministre





de la Culture, Rima Abdul Malak, a annoncé dans le cadre du plan « Marseille en Grand » le soutien de quatre projets culturels : modernisation du pôle média de la Belle de Mai, création d'une base logistique provisoire pour les tournages, création d'une école gratuite dans les Docks du Sud, la Cinéfabrique, et la création d'une antenne de la Cinémathèque française.

Les Studios de la Victorine, Provence Studios et Planète Rouge ont bénéficié de l'aide du choc de modernisation.

## ■ Provence Studios

Sur les 22 ha de l'entreprise familiale, Olivier Marchetti a construit petit à petit la plus grande infrastructure du sud. Aux 12 000 m<sup>2</sup> de plateaux, s'ajoutent l'offre de prestataires comme Planète Rouge pour la production virtuelle et Other Side pour la motion capture. Le studio est déjà labellisé Eco-Prod.

En 2022, le taux de remplissage atteint 95 %. Contrairement à la tendance générale, ces studios ont accueilli cette année 70 % de longs-métrages : Visions de Yann Gozlan, Salem de J.-B. Marlin, La Nonne 2 de Michael Chaves. Le tournage de la saison 2 de The Serpent Queen en 2023 devrait inverser cette répartition. Comme Pascal Becu pour les Studios de Bry-sur-Marne, Olivier Marchetti veille à conserver la possibilité d'accueillir les fictions françaises, films indépendants et courts-métrages des réalisateurs de demain.

Son projet consiste à développer l'existant, notamment les surfaces annexes (loges, stock de costumes, ateliers...), construire de grands plateaux insonorisés, créer des logements pour les équipes, renforcer l'offre de formation sur site.

Deux autres projets sont déposés. En face de Provence Studios, à Port de Bouc, la transformation d'une friche industrielle permettrait de créer quatre plateaux de 1 500 m<sup>2</sup>, les bureaux et les ateliers nécessaires. Cette infrastructure est destinée à la location longue durée, comme les GAFA le font avec les studios anglais.

À Marseille, une partie de la raffinerie Saint-Louis Sucre sera transformé en studios et pôle de formation, un enjeu majeur en région Sud. L'usine avait déjà été louée pour le film Bronx d'Olivier Marchal.

## ■ Les studios de la Victorine

En 2017, l'exploitation des studios a été reprise par la Ville de Nice. Maryam Roustá Giroud, directrice du Cinéma et des Studios de la Victorine, ne peut dévoiler les projets car « la ville étudie les dossiers de l'appel d'offres lancée en 2022 pour l'exploitation et le développement des studios ». Le concessionnaire aura en charge la réalisation et le financement des travaux.



En 2022, les studios ont accueilli deux fois plus de séries que de longs-métrages, notamment la série *Alphonse* de Nicolas Bedos, *Tikkoun* de Xavier Giannoli et *Ouija* pour Netflix.

Les studios ont une importante activité de formation, ayant noué des partenariats avec l'École Nationale Louis Lumière, l'ESRA, le Cours Florent, un programme d'écriture de série en partenariat avec Amazon Studios et Prime Video.

*Entretiens réalisés avec  
Pascal Becu, Studios de Bry-sur-Marne  
Vincent Bochu, Projet Terrasolis (Reims)  
Olivier Marchetti, Provence Studios  
Patricia Philippe, Projet Base 217 - Studios  
Rémi Prechac, Studios de la Montjoie et Projet S  
Thierry de Segonzac, TSF, Projet LFPK (Coulommiers)  
Maryam Roustá Giroud, Studios de la Victorine  
Valérie Venetz, Studios de Paris*

*Dossier réalisé par Sabine Chevrier*



© Photos : DR

# UN GROUPE DE TRAVAIL « FORMATS AUDIO ET VIDÉO DES FILMS IMMERSIFS »

Depuis sa création, le département Immersion & Temps Réel a constitué plusieurs groupes de travail dont celui qui rédige la recommandation RT-047 « Conception des œuvres de réalité virtuelle pour une exploitation en public », actuellement en première phase de consultation publique. Un autre groupe de travail s'intéresse, quant à lui, à la diffusion des films immersifs ou vidéos 360 : ce sont des programmes audiovisuels lisibles dans des casques de réalités virtuelles, dont l'audio est immersif et où l'image est projetée sur une sphère englobant le spectateur. Le format qui s'est imposé pour ces vidéos est une image au ratio 2:1 selon une projection équirectangulaire, accompagnée d'un son ambisonique.

## OBJECTIFS DU GROUPE

Cependant il subsiste une grande diversité des dispositifs de réalité virtuelle et des logiciels « players » chargés de lire ces vidéos 360. Cela rend difficile, pour une production donnée, de savoir exactement comment livrer son contenu 360 : type de fichier, codec, réglages et débits... pas de PAD clairement défini ni de standard comme le DCP. Chaque production se voit donc contrainte à l'expérimentation, et il arrive aussi que le diffuseur commande un très grand lot de livrables variés pour s'assurer d'une bonne diffusion finale. Le groupe de travail « Formats audio et vidéo des films immersifs » se propose donc de :

- faire le point sur les compatibilités des différents formats de fichiers vidéo immersifs (image et son) et de certains dispositifs d'affichage (matériels et logiciels) parmi les plus répandus ;
- informer les créateurs de contenus pour les aider à choisir un bon format et idéalement à fabriquer moins de fichiers à la livraison.

Nous vous proposons un résumé de nos travaux à date, dont une grande partie a été confiée à Paul Bresson, alors ingénieur alternant à la CST. Dans la première phase, nous avons décidé de nous concentrer sur la compression de l'image, avec cette méthodologie :

### ■ 1. Constituer un ensemble de vidéos de tests couvrant les situations de réalisation les plus courantes

Pour que nos évaluations de compressions soient exhaustives, il est nécessaire d'inclure dans nos mesures des situations diverses en variant la vitesse de mouvement et la quantité de détails, soit pour refléter l'usage réel, soit pour connaître les limites en qualité des différents réglages d'encodage. Nous avons rassemblé trois vidéos en 8K représentatives : un plan d'animaux tourné et stitché par Alexandre Regeffe, un plan extrême de traveling rapide en cablecam dans une forêt, et un plan généré par ordinateur avec un léger travelling créé par moi-même.

### ■ 2. Trouver un standard de mesure de la qualité vidéo, ou métrique, qui soit adaptées à la 360 et sur lequel s'appuyer pour caractériser la qualité des encodages

Cela aurait pu être pour nous la partie la plus complexe. Le but ici est de disposer d'un logiciel qui peut analyser la vidéo et lui donner une note de qualité (test objectif), qui corresponde à ce qu'un ensemble représentatif de spectateurs ressentiraient en termes de qualité (test subjectif). Pour cela il existe déjà des métriques pour la vidéo plate traditionnelle comme le PSNR (Pic Signal to Noise Ratio). Pour la vidéo 360 se pose par exemple la question du poids des pixels : un pixel situé à l'un des pôles doit en théorie avoir un impact moindre sur le ressenti de qualité qu'un pixel situé à l'horizon,

01	Lémuriens	<ul style="list-style-type: none"><li>• Prise de vue réelle</li><li>• Caméra fixe, peu de mouvement à l'image</li><li>• Des zones peu détaillées</li></ul>
02	Cablecam	<ul style="list-style-type: none"><li>• Prise de vue réelle</li><li>• Caméra en mouvement rapide</li><li>• Beaucoup de détails</li></ul>
03	CGI	<ul style="list-style-type: none"><li>• Image de synthèse</li><li>• Caméra en mouvement lent</li><li>• Peu de détails</li></ul>



car dans l'équirectangulaire il représente une portion du champ de vision plus faible. Ainsi existe-t-il d'autres versions de PSNR pour pallier les particularités de la 360 (WS-PSNR, S-PSNR...).

Une équipe de chercheurs de l'université d'Aizu au Japon et de l'université des sciences et technologie de Hanoi au Vietnam<sup>1</sup> ont déjà répondu à cette question dans leur étude « An Evaluation of Quality Metrics for 360 Videos » dans laquelle ils mesurent, par comparaison à des tests subjectifs qu'ils ont menés, que la métrique PSNR donne des résultats aussi bien corrélés aux tests subjectifs que ses variantes spécifiques à l'imagerie immersive, tout en étant moins demandeuse en ressources pour le calcul. Les métriques 2D classiques sont donc adaptées pour analyser les vidéos 360.

Par ailleurs, les travaux de Jan OZER<sup>2</sup>, spécialiste des questions de métriques vidéo, ont mis à jour que la VMAF (Video Multimethod Assessment Fusion) donne des résultats plus fiables que PSNR. Nous avons donc décidé d'utiliser VMAF, mais de garder PSNR à des fins d'expérimentation.

### ■ 3. Trouver les meilleurs réglages d'encodages en termes de qualité

Tâche sans doute moins complexe, mais fastidieuse. Forts de nos métriques objectives, il nous faut maintenant :

- déterminer les paramètres qui devraient avoir un impact sur la qualité d'encodage ;
- encoder un grand nombre de fichiers vidéo en faisant varier ces paramètres ;
- les passer au filtre des résultats donnés par PSNR et VMAF et ne conserver que les fichiers ayant une bonne qualité pour les tests subjectifs.

La première étape a consisté à développer plusieurs scripts en batch (langage de script windows) pour automatiser une partie du processus, en utilisant ffmpeg pour l'encodage et ffmpegmetrics pour le calcul des métriques.

En faisant varier définition, codec, encapsuleur, type de compression et débits, nous avons obtenu un lot de 240 fichiers à analyser.

Nous avons constaté que le VBR 1 donnait de meilleurs résultats que ceux auxquels nous nous attendions. Nous nous sommes donc ensuite concentrés sur ce type d'encodage afin de trouver une fenêtre

de débit visé et de débit maximum qui soit optimum. Cette phase d'encodage et de calcul de métrique a été instructive sur beaucoup d'aspects, mais a soulevé aussi des questions. Par exemple, nous avons mesuré une meilleure qualité en mp4 qu'en mkv, sans raison apparente...

### ■ 4. Confronter ces encodages aux capacités des casques et players logiciels par des séances de tests subjectifs

À ce stade nous n'avons effectué qu'une séance de tests subjectifs chez notre membre associé France Immersive Lab. Nous n'avons pas encore établi de protocole clair quant au processus de ce test, afin de le rendre aussi bien pertinent qu'efficace.

## SUITE DES TRAVAUX

Nous sommes actuellement en train de développer un utilitaire logiciel pour nous aider à automatiser davantage l'encodage et le calcul des métriques. Il comportera une interface graphique et sera disponible en libre accès.

Par ailleurs, nous aimerions tourner un nouvel ensemble de vidéos 360 qui pourraient faire office de fichiers sources de référence. Nous le partagerions en licence libre afin d'améliorer les échanges de bonnes pratiques avec le plus grand nombre, en étant capable de comparer les résultats de métriques sur les mêmes sources.

Il reste évidemment le sujet de l'audio à traiter, qui s'annonce aussi complexe que nécessaire étant donné le manque de compatibilité qui complique le quotidien des ingénieurs du son immersif.

Pour toute question au sujet de ce groupe de travail : contacter Yann Cainjo ou moi-même.

**Frédéric Fermon - Responsable du département Immersion & Temps Réel**

1. TRAN, H. T. T., NGOC, N. P., BUI, C. M., PHAM, M. H., THANG T. C. An Evaluation of Quality Metrics for 360 Videos, Jul. 2017  
 2. OZER, Jan. Applying Quality Metrics to Configure 2D and 3D Video. NAB 2018.  
<https://streaminglearningcenter.com/encoding/applying-quality-metrics-configure-2d-3d-video.html>

3 vidéos sources	2 définitions	14 paramètres 40 combinaisons	240 VIDÉOS
LÉMURIENS CABLECAM CGI	6K UHD (5 760 x 2 880) 8K UHD (7 680 x 3 840)	h264 / hevc mp4 / mkv CRF 15, 17, 20, 23 VBR 1 passe 25, 70, 120 VBR 2 passes 25, 70, 120	

# SALLES PREMIUM, LA RÉVOLUTION EST EN MARCHÉ

La salle premium est la nouvelle tendance. Nées avant les crises, ces salles du toujours plus, plus de confort, plus d'image, plus de son, connaissent actuellement un essor incroyable. L'exploitation cinématographique n'est pas épargnée par le constat qui touche toute la société : il y a un monde d'avant et un monde d'après Covid. Des pratiques ou usages jugés, avant les confinements, impossibles sont devenus, maintenant, monnaie courante ? En 2013, le Pathé Wepler avait surpris, voire choqué certains lorsqu'il avait proposé un carré VIP au milieu de la salle, avec des fauteuils plus larges, plus chers et numérotés. Des fauteuils plus larges, plus chers et numérotés ? Mais c'est exactement la première image qui vient au quidam lorsqu'il pense à la salle premium. Or aujourd'hui, elle ne fait plus scandale mais convainc de plus en plus de spectateurs. Le groupe CGR annonçait l'année dernière avoir réalisé, dans les salles Ice

- concept qu'ils ont inventé et développé - 30 % de leurs entrées du film Spiderman : No way home de Jon Watts. Dans ce groupe comme dans l'ensemble des cinémas qui proposent du Premium, les films sont aussi exploités dans leur version classique pour laisser le choix aux spectateurs. Face aux taux de remplissage faibles, beaucoup d'exploitants sont tentés par la montée en gamme avec des fauteuils plus confortables et moins de places en salle. Le Premium est-il en train de devenir la nouvelle tendance de la salle de cinéma ? Et que veut dire ce mot qui est sur toutes les lèvres ? Parle-t-on de salles VIP, de formats de projection larges ou immersifs, de confort de spectateur ou de grand spectacle ? L'exploitation française est très riche de différentes propositions et innovations en la matière, tentons d'en faire la liste.

## ENTRETIEN AVEC JULIEN BOURGES

Julien Bourges est depuis l'été 2022 à la direction d'Artec, réseau de dix cinémas en délégation de service public en Gironde, désormais intégré au GECI. Il a été auparavant chargé de mission et coordinateur du groupement d'exploitants indépendants Cinéo, distributeur chez Pyramide et StudioCanal ou encore directeur de salle en région parisienne. Il est également au bureau du syndicat UCA (Union des Cinémas Sud-Atlantique) et il a, l'année dernière, réalisé dans la cadre de la formation Direction d'Exploitation de la Fémis, un mémoire intitulé : Salles premium, quelles stratégies pour les cinémas indépendants en France ? Il a accepté de répondre à nos questions.



### ► Est-ce que la salle premium est un phénomène récent et pourriez-vous nous faire l'histoire de son implantation en France ?

**JULIEN BOURGES.** Dès les origines de l'image animée, exploitants, inventeurs, entrepreneurs ont naturellement tendu vers plus grand et plus de confort. Le Grand Rex, le Grauman's Chinese Theatre, le Gaumont Palace, le Pathé Palace de Bruxelles et tant d'autres salles mythiques nées de l'imagination d'entrepreneurs qui avaient le souci constant de donner toujours plus et de séduire le public en le faisant rêver avec un spectacle à la fois sur l'écran mais aussi dans une salle extraordinaire. On trouvait déjà la différenciation des tarifs 1<sup>er</sup> et 2<sup>nd</sup>e classe qui interroge aujourd'hui. Côté technologie, déjà avec l'invention du professeur Henri Chrétien, l'Hypergonar breveté en 1926 et qui se standardise avec le CinémaScope dans les années 50, le spectacle se veut total et porte cette volonté de donner, et de montrer, toujours plus grand face à l'émergence de la télévision, à un moment où l'industrie cinématographique est en perte de vitesse. L'IMAX, numéro 1 mondial des formats PLF (Premium Large Format) a quant à lui déjà 50 ans et, en France, des salles IMAX maillent le territoire depuis 1998 même si les expériences de cinéma « géant » ne sont alors pas perçues comme des salles premium au sens où nous tentons de les définir aujourd'hui. En tant que PLF, elles restent alors associées à des expériences immersives comme le proposaient dans les années 90 des salles non-commerciales comme La Géode,







le Dôme Imax de La Défense voire des projections exceptionnelles de type Futuroscope. Parallèlement, des salles de prestige, l'UGC Normandie, Le Kinopanorama devenu Gaumont Kinopanorama à partir des années 90, le Gaumont Grand Ecran Italie, le Grand Rex et son écran Grand Large ou même Le Max Linder Panorama sont évidemment autant de salles prestigieuses parisiennes qui font écho à la notion de PLF sans pour autant être définies comme telles. Le label THX imaginé par George Lucas fut aussi un marqueur fort dans la volonté de distinguer les salles les plus qualitatives. L'innovation a toujours été au cœur de l'exploitation cinématographique, ce « toujours plus » n'est donc pas nouveau et la salle premium d'aujourd'hui y souscrit pleinement. Mais je situe l'arrivée de la salle premium en France telle qu'on la conçoit aujourd'hui avec l'ouverture du multiplexe EuropaCorp Cinémas à Tremblay-en-France en 2013. A l'époque, deux salles étaient baptisées « First » (on ne parlait pas de Premium mais plutôt de salles VIP) et elles furent d'ailleurs accueillies avec circonspection. Elles mettaient en avant un concept Lounge, des petites capacités de 50 fauteuils. Leur communication portait exclusivement sur le confort et l'accueil, sans mettre en avant la technologie. L'inspiration était anglo-saxonne mais aussi sud-coréenne, un pays particulièrement innovant en termes de premiumisation. Le cinéma de Tremblay/Aéroville a depuis été repris par Pathé Cinémas. Aujourd'hui les formats premiums sont : Imax, Ice Theater, Dolby Cinema, 4DX, Screen X, Sphera. Mais il faut aussi ajouter les salles concept lounge ou cosy. Ce n'est pas facile de s'y retrouver pour le public. Tous les grands groupes ont leur stratégie, beaucoup d'indépendants développent aussi le Premium mais c'est le groupe Pathé qui, en France, est à la pointe de l'innovation en proposant de nombreux formats. Et CGR bien entendu avec la magnifique aventure de la salle Ice.

► **Avez-vous, lors de votre recherche, réussi à donner une définition de la salle premium ?**

**J.B.** Plus ou moins, grâce à Romain Davoine qui me l'a inspirée, mais on ne peut pas la donner d'emblée. Les salles premium ou salles PLF doivent être mieux-disantes et optimales sur la qualité de pro-

jection image et son, le confort mais aussi la qualité de l'accueil du spectateur, et apporter une expérience nouvelle et exceptionnelle qui diffère de l'expérience cinéma classique que nous connaissons. L'acronyme anglais de PLF renvoie à différents concepts ou formats. En France, nous parlons plus facilement de « salle premium » et plus récemment de « premiumisation des salles », terme relativement barbare mais qui évite la notion trop limitée de format large. Le terme Premium est d'ailleurs récent, cinq ou six ans tout au plus et « premiumisation » est arrivée dans le champ lexical seulement en 2022. Le Premium peut finalement englober tout ce qu'on voudra bien y mettre et qui sort le spectateur de l'expérience classique d'une séance de cinéma traditionnelle. On constate donc que la définition n'est pas aisée. Un format Premium n'est pas tout à fait la même chose qu'un label premium etc. Toutefois, quatre piliers fondamentaux sont spontanément indissociables : l'image, le son, le confort, l'habillage ou le pré-show et on peut ajouter un cinquième élément : les services. Romain Davoine, aujourd'hui exploitant dans le Sud-Ouest proposait, lors d'une réunion Cinéo, sa définition : « Nous avons affaire à une salle premium quand il y a majoration du tarif ». Sa définition est à la fois tranchée mais très claire : quand assez d'efforts ont été consentis sur ces cinq aspects et qu'on peut commercialiser cet effort, alors nous avons affaire à une salle premium. La ligne de crête entre salle premium, premiumisation ou simplement rénovation et améliorations des équipements et la montée en gamme permanente du parc de salles n'est pas simple et cette notion de prix est donc intéressante à retenir : si un spectateur est prêt à payer un prix d'entrée plus élevé et ce de manière pérenne, c'est que ce prix est justifié par une expérience différente et améliorée de l'expérience cinéma. D'autant plus qu'in fine, au-delà de réussir à faire revenir 210 ou 215 millions de spectateurs chaque année, la premiumisation recherche l'augmentation du prix moyen. Avec quelques dangers.



© Photos : DR

### ► Des dangers ? Lesquels ?

**J.B.** D'oublier déjà que la salle premium n'est qu'un des outils pour la reconquête du public. Un parmi d'autres, surtout avec la richesse de notre parc et la spécificité de l'exploitation française. Il faut le manier avec précaution dans ce qu'il a de contraintes avec un investissement lourd. Ensuite la salle premium peut entraîner un potentiel changement de paradigme quant à la forme populaire que la salle de cinéma a revêtue jusque-là. C'est un risque dont il faut avoir conscience et dont l'exploitation indépendante notamment peut pâtir. Avant le Covid, 3/4 des Français allaient au cinéma chaque année. Exclure une partie de ces Français est un risque à bien mesurer. Pour autant l'exploitation indépendante y-compris la moyenne exploitation- ne peut pas ignorer la premiumisation et je ne crois pas qu'elle le fasse d'ailleurs. Il y a des expériences tout à fait intéressantes qui existent. À Yvetot par exemple. Des marqueurs connus jalonnent l'histoire de l'exploitation : l'arrivée des complexes par le découpage des grandes salles existantes, celle des multiplexes au milieu des années 90 qui a relancé la fréquentation, le déploiement du numérique en 2010 qui a bouleversé les usages. Désormais la révolution est permanente et l'évolution des salles sans cesse remise en question dans un monde en perpétuelle accélération. L'exploitation indépendante doit pouvoir y répondre sans se mettre en danger financièrement et avec sa spécificité.

► **Depuis votre travail de recherche, le phénomène *Avatar* est arrivé avec succès sur les écrans du monde et notamment français et a confirmé le goût des spectateurs pour la salle premium. Quelles conclusions et perspectives en tirez-vous ?**

**J.B.** Comme je le disais à l'instant, nous sommes dans un monde qui s'accélère et mon travail sur la salle premium, pourtant récent, est déjà obsolète



sur certains points. En quelques mois nous sommes passés de l'idée d'une salle premium dans un cinéma à des cinémas entièrement Premium. Regardez la transformation du Monciné d'Anglet et du Gaumont Parnasse devenu Pathé Parnasse entièrement "premiumisé". Quant à *Avatar*, il a confirmé l'attractivité des salles premium mais personne n'en doutait, on l'avait observé auparavant. Ce film a même accéléré la premiumisation et la montée en gamme, comme le premier a accéléré la numérisation. Dans le Sud-Ouest, la famille Fridemann a ouvert plusieurs salles premium CinéMax pour la sortie du film, le Mégarama de Bordeaux a ouvert une salle Imax. Ces salles ont besoin de films à grand spectacle, cela tombe bien : l'offre à venir est très dense. Au-delà des salles premium destinées à ces films, il appartient à chaque exploitant de se poser la question de la premiumisation au sens large du terme. Pour rester en Gironde, le Cinéma Jean Eustache de Pessac a lui aussi fait l'effort de la montée en gamme en obtenant le label Excellence de la CST. C'est une bonne chose car s'il convient d'éviter de perdre une partie du public dans la premiumisation, il convient aussi de veiller à ce que ne se dessine pas une exploitation à deux vitesses.

## TOUR D'HORIZON DES SALLES PREMIUM

### ■ Monciné à Anglet, sept salles 100 % Premium

L'histoire de l'exploitation française retiendra que le premier cinéma 100 % Premium a été ouvert par un indépendant. C'est un peu la fable de La Fontaine, Le Lièvre et la tortue, car la course s'est faite contre le Pathé Parnasse, salle historique de Gaumont à Montparnasse dans le 14<sup>e</sup> arrondissement de Paris et reprise par le groupe de Jérôme Seydoux afin d'en faire le point d'orgue de leur stratégie de montée en gamme. Beau joueur, Pathé communiquera à l'ouverture sur la première salle parisienne 100 % Premium.



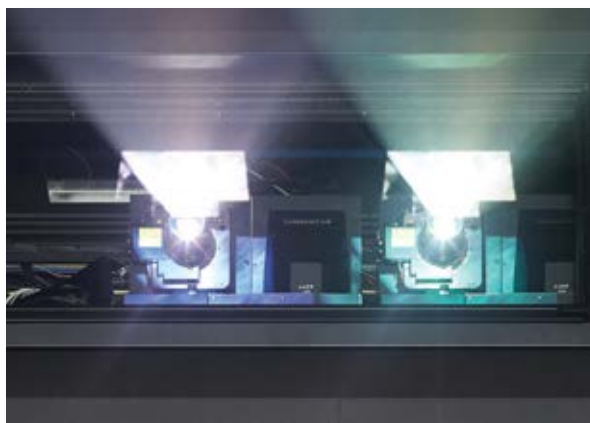
© Photos : DR



Les deux salles avaient pour objectif d'ouvrir en fanfare le 14 décembre 2022 pour la sortie d'*Avatar : la voie de l'eau* de James Cameron, mais c'est François-Xavier Menou, le directeur de Monciné à Anglet qui dégage le premier. Dès le 23 novembre, son projet, qui était resté secret, est révélé à la presse. En un mois de travaux, il refait sept salles premiums : tous les gradins sont agrandis, les fauteuils et les écrans changés et une partie des projecteurs renouvelés pour du 4K laser.

Exploitant le cinéma depuis dix-sept ans, François-Xavier Menou s'est appuyé sur l'expérience de son associé Ociné, troisième exploitant espagnol avec 27 cinémas et 247 écrans. De l'autre côté des Pyrénées, ils ont tenté pas mal d'expériences, comme des salles 4DX, une salle ICE, des salles kids. Mais c'est vraiment leur modèle de fauteuil inclinable et électrique "Full recliner" qui forge sa conviction à propos du modèle Premium. Il souhaite une montée en gamme identique dans chacune des sept salles. « Mon envie, nous confie-t-il, était de coller à la qualité française. L'architecte et moi avons pris la norme Afnor NF S 27-001. Puis nous avons cherché à être mieux-disant sur tous les critères en visant l'excellence du champ de vision ». Il n'y a plus de fauteuil en bordure de salle. Le pas d'implantation des gradins est d'un mètre quatre-vingt-dix, soit un mètre de plus que la norme. Les dégagements des têtes de plus de seize centimètres contre douze dans la norme. La largeur de l'assise entre deux accoudoirs est de cinquante-quatre centimètres. Le confort est à son comble. Les jauges des salles passent de 320 fauteuils à 180 sur, par exemple, la salle 1. Avec deux salles en son Dolby Atmos et le choix de faire de la 3D active, les investissements sur la projection sont de qualité.

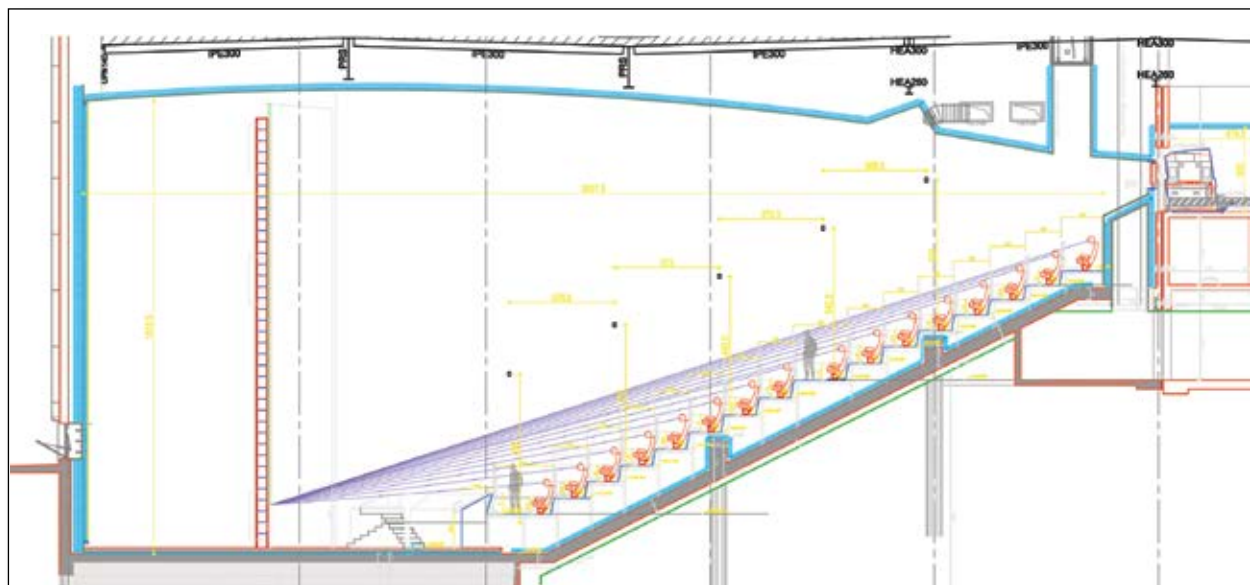
La montée en gamme s'accompagne d'une nouvelle politique tarifaire. Plus de tarif sénior par exemple, mais des tarifs réduits tous les ma-



tins ou en semaine l'après-midi. Le plein tarif est augmenté le week-end de 9,9 à 11,90 € mais une carte d'abonnement donne accès à un tarif de 6,90 €. « À la caisse, les spectateurs commencent par être étonnés, raconte Natacha Wendin, l'adjointe du cinéma. Certains râlent mais, une fois la séance passée, tous viennent demander des informations sur les abonnements. ». François-Xavier Menou constate pour l'instant un lissage du taux de remplissage entre les séances du week-end et celle de la semaine et surtout, nous annonce avec fierté : « Dimanche dernier à 16 h, les sept salles étaient complètes ».

### ■ IMAX : l'image XXL

Imax est la contraction d'image et de maximum. Historiquement, c'est un format de pellicule créé par une société canadienne. Le but : projeter sur de très grandes surfaces d'écran. Le standard est de 22 mètres de base pour 16 m de haut. La caméra Imax à défilement horizontal permettait d'exposer plus de surface de pellicule qu'avec une caméra 6 mm standard - 48,5 x 22,1 mm contre 69,6 x 48,5 mm pour l'Imax. La projection 70 mm quinze perforations était elle aussi à défilement horizontal.



De cette époque, il ne reste que l'architecture de la salle, très gradinée et proposant au spectateur d'être au plus près de l'image. Le passage au numérique a conservé l'esprit Imax mais a changé d'équipement avec, aujourd'hui, une double projection 4K laser et un son spatialisé de 12 canaux. Jusqu'il y a peu, Pathé était le seul exploitant français à avoir des salles Imax – et cela depuis le rachat du réseau CinéAlpes. Depuis, le circuit Megarama a ouvert une salle à Bordeaux et l'exploitant indépendant Philippe Borys-Combret en a ouvert une au Cinéum de Cannes La Bocca.

### ■ DOLBY CINEMA : l'immersion à tout prix !

Avec La Maquinista à Barcelone et Eindhoven et Hilversum aux Pays-Bas, c'est sur le continent européen que commence l'aventure Dolby Cinema en 2015, d'un concept né en 2014. En France, c'est le Pathé Massy qui inaugure le premier en 2017. Aujourd'hui, ce sont onze salles sur l'hexagone avec l'exploitant Pathé, dont la salle 10 de Beaugrenelle est perçue comme la référence.

À ce jour plus de 475 films sont sortis des quinze salles d'étalonnage Dolby Vision et diffusés dans les 288 salles Dolby Cinema actuellement installées dans le monde. Une seizième salle d'étalonnage devrait voir le jour en France où Pathé, acteur majeur de la production, de la distribution et de l'exploitation, a sorti plusieurs films étalonnés et mixés pour les salles Dolby Cinema, de *La Promesse de l'Aube* d'Eric Barbier aux *Trois Mousquetaires : D'Artagnan* de Martin Bourboulon, en passant par *Le Chant du Loup* d'Antonin Baudry ou *Astérix et Obélix : L'Empire du milieu* de Guillaume Canet.

« La salle Dolby Cinema, s'articule autour de trois axes, raconte Dominique Schmit, responsable contenu cinéma chez Dolby France. L'image avec la technologie HDR Dolby Vision, le son avec la technologie de son immersif Dolby Atmos, et le design unique de la salle Dolby Cinema qui inclut des sièges premium ».

Pour améliorer la qualité de l'image, Dolby a conçu et breveté une tête de projecteur capable de reproduire des noirs plus profonds, des pointes de luminosité élevées et un espace colorimétrique plus large que l'espace P3. Christie les a réalisés exclusivement pour les salles Dolby Cinema, équipées par paire de projecteurs, permettant de monter à cent-huit candela par mètre carré, soit plus du double de lumière que dans les spécifications DCI. « Dans une salle parfaitement obscure, précise Dominique Schmit, il est impossible, avec un noir projeté, de voir la différence entre volet ouvert et volet fermé ! ». Dolby Vision permet aussi le High Frame Rate (HFR). C'est ainsi que *Gemini Man* de Ang Lee a été projeté en 3D, 2K et HFR 120ips par œil et que le dernier *Avatar*, l'était dans une version étalonnée pour 14 Footlambert derrière les lunettes 3D, en 4K et HFR 48ips par œil.

Le Dolby est spécifié pour répondre strictement aux mêmes exigences que les studios de mixage film : réserve dynamique de 3dB, cinq voies d'écran, un grand nombre de caissons de basse. Par exemple, au Pathé Beaugrenelle, six caissons de basse sont utilisés pour la gestion du surround. Dolby a conçu des enceintes dédiées, comme les voies d'écran Système 136 qui possèdent un pavillon asymétrique qui permet d'offrir, du premier au dernier rang, une meilleure distribution des fréquences médium et aiguës.

Pensé pour accentuer l'effet d'immersion et masquer la technologie, le design de la salle est essentiel dans le concept Dolby Cinema. Tout ce qui pourrait distraire le spectateur de l'image est masqué. Une équipe Dolby dédiée à la conception des salles établit pour chaque projet des plans et des recommandations de traitement acoustique. Lorsque cela est nécessaire, les gradins de la salle sont modifiés pour garantir un champ de vision idéal. Le cahier des charges de Dolby est exigeant du point de vue technique image et son, mais l'exploitant dispose de nombreuses options dans la conception de sa salle. Par exemple, Pathé a choisi



© Photo : Frédéric Bertet





d'installer des sièges très haut de gamme, extrêmement confortables, au détriment du nombre de fauteuils. C'est un choix stratégique de l'exploitant, non imposé par Dolby qui recommande juste des sièges premium noirs pour préserver le contraste image. Enfin, l'expérience commence avant l'entrée en salle avec le passage par un couloir audio-visuel, appelé Audio Visual Pathway (AVP) et sa mise en scène destinée à plonger, par avance, le spectateur dans l'univers du film.

Enfin, les salles Dolby Cinema permettent de projeter des films au format DCI classique. Évidemment, si les conditions de projection restent très bonnes avec un DCP DCI, la qualité d'une projection Dolby Vision ne peut être atteinte qu'avec un DCP Dolby Vision.

### ■ 4DX / SCREEN X : double impact

La Corée est un pays innovant en matière de salles de cinémas et la société CJ 4DPLEX a développé deux technologies d'immersion du spectateur dans le film.

La première, née à Séoul au CGV Sangam, est inspirée du parc d'attractions : la 4DX. Le X c'est pour le large et 4D pour la quatrième dimension apportée par la mise en scène d'effets de vent, de pluie, de lumière et d'odeur synchronisés avec le film. Les fauteuils bougent en fonction de l'action du film ou des mouvements de caméra. La liste des accessoires va de la machine à fumer, à celle pour faire de la neige ou du brouillard, en passant par des ventilateurs ou par des éclairages pouvant simuler l'éclair. En cabine est installé un ordinateur qui reçoit le time code envoyé par le serveur de projection et, ainsi, pilote les effets. C'est au Pathé La Villette qu'ouvre, en 2017, la première salle 4DX française et depuis, 42 salles ont été équipées de ce système qui peut être considéré comme Premium puisqu'il offre un supplément de spectacle à la séance de cinéma traditionnelle.

L'autre innovation de cette société coréenne est le Screen X. Le nom joue toujours sur la notion d'extra

large mais cette fois l'immersion du spectateur se fait par une image qui enveloppe son champ de vision à 270°. En salle il n'y a pas qu'un écran face au projecteur de la cabine. Les deux murs latéraux sont eux aussi revêtus d'une toile et, au plafond, sont placés des vidéoprojecteurs. Au tournage, trois caméras sont utilisées pour certaines scènes choisies. C'est-à-dire que le champ de vision à 270° ne couvre jamais l'intégralité du film. Huit salles en France sont équipées de ce système, chez Pathé toujours, chez Kinépolis et CinePlanet.

À noter que deux salles en France, le Pathé Joliette et le Pathé Beaugrenelle, proposent d'associer dans la même salle les deux technologies coréennes.

### ■ SPHERA : l'immersif clé-en-main

Le concept Sphera est né du désir commun des ingénieurs et techniciens de CinemaNext et d'un exploitant grec de développer son propre PLF. La première salle est créée en 2017 au sein du complexe cinématographique Village Roadshow du Mall d'Athènes. Deux autres salles prototypes ont été inaugurées à Paris au cinéma Les 7 Batignolles et à Jeddah en Arabie Saoudite. La filiale française commercialise Sphera sur le territoire et le présente comme un Premium immersif clé-en-main grâce à une géométrie de salle innovante. Un cahier des charges détaillé donne les spécificités techniques garantissant confort et qualité aux spectateurs. Le premier principe est architectural visant à créer un écrin : acoustique et isolation sonore, géométrie de salle, design des fauteuils inclinables, angles de vision, gradinage important, écran incurvé mur à mur. La projection image est en 4K Laser et le son immersif est soit Dolby Atmos, soit DTS-X. « Renforcée par un système de caisson de basse unique en son genre, l'installation a un impact sonore impressionnant, nous explique Julien Bollée, vice-président des solutions premium et aménagement intérieur chez CinemaNext. Le concept a été déployé en



© Photos : DR

Asie Centrale, et prochainement en Ukraine dans la ville de Dnipro avec l'exploitant local Most Kino. D'autres projets sont à l'étude en France, en Belgique, au Royaume-Uni et en Espagne ». Dernier point important : l'ambiance lumineuse en salle est proposée grâce à une solution propriétaire de panneaux LED aux effets à 360°. Ils sont soit gérés en mode temps réel, soit programmables, c'est-à-dire sans contrainte de mastering de DCP.

« La salle Sphera nous a aidés à augmenter le prix du billet et à nous différencier de la concurrence », confie le directeur général de Village Cinemas. Le concept Sphera n'applique pas de royalties et CinemaNext propose un système de leasing grâce à un partenariat avec une société spécialisée.

## ■ ICE THEATER : l'union fait la force

Immersive Cinema Experience ou ICE est une marque 100% made in France. Elle est née d'une rencontre entre deux patrons : Jocelyn Bouyssy, directeur général de CGR Cinémas, et Niels Van Duinen, directeur général Europe de Philips, deux passionnés de cinéma. C'était l'époque où le groupe CGR, en quête d'innovation et de confort, cherchait à moderniser son parc de salles et à améliorer l'expérience spectateur. La rencontre avec Philips fût l'élément déclencheur car, grâce aux panneaux lumineux, elle permit d'apporter une solution de format large et de propulser ICE au-delà d'une simple salle premium, avec confort du spectateur et champ de vision amélioré. « Nous avons cherché à allier format immersif et concept architectural de salle, nous explique Robert Laborie, Directeur du développement chez CGR. Ces deux choses ne vont pas l'une sans l'autre ».

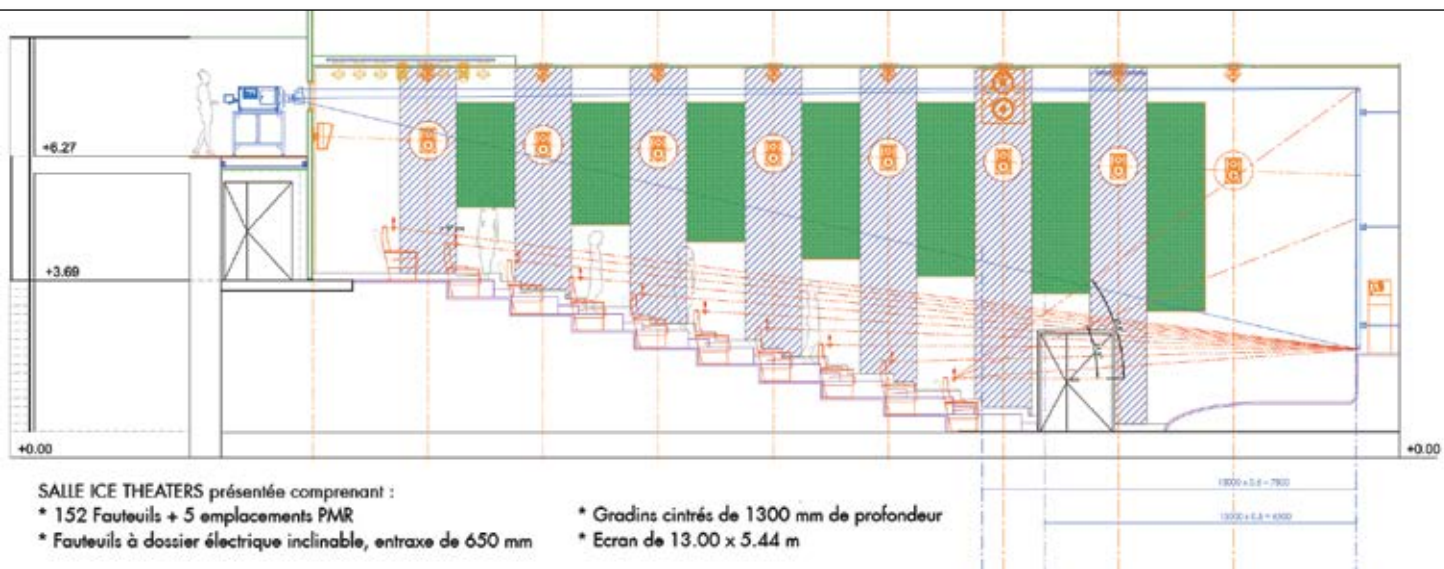
Le fauteuil, extra large, inclinable et réservable à la place, est dessiné par une collaboratrice du service travaux et il est conçu par une entreprise au cœur du Jura. Le design de la salle est pensé



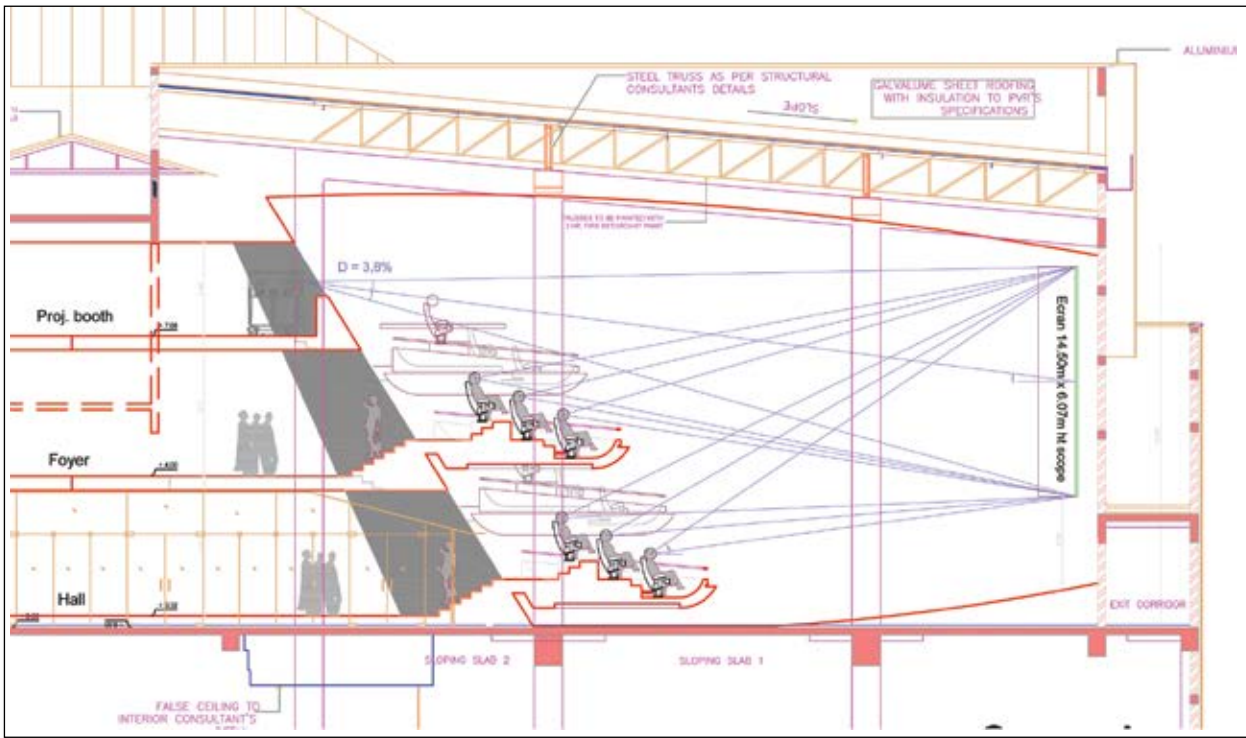
© Photo : CGR

par notre architecte de La Rochelle. Les installateurs son et image, CDS de Nantes et ADDE à Villeurbanne apportent leur expertise pour une projection laser 4K et une chaîne sonore Dolby Atmos version studio, c'est-à-dire avec une acoustique exigeante, 5 voies derrière l'écran en bi-amplification et pas d'appairage, soit un canal d'ampli par haut-parleur qui, eux-aussi, sont français et conçus par DK audio. Les panneaux latéraux lumino-textiles, conçus à l'origine par Philips, plongent les spectateurs dans une ambiance visuelle tirée du film et dont le mastering final est réalisé, pour tous les pays du monde, au siège du groupe CGR Cinémas. Enfin, seul l'acronyme est anglais et le nom ICE est imaginé et trouvé par un des directeurs de salle du groupe lors d'un séminaire. « C'est donc un concept bleu blanc rouge, ajoute fièrement Robert Laborie. Et il n'exige aucune redevance ou royalties en dehors d'une participation au club ICE qui permet d'avoir accès à tous les contenus masterisés en plus des long-métrages : bandes-annonces, publicités, clip en exclusivité, etc. ».

Le premier film en ICE fût *Valérian et la cité des mille planètes* de Luc Besson. La rencontre avec







Luc Besson fut prépondérante et leur permit d'imaginer convaincre les majors américaines de diffuser dans ce format. « Ce n'était pas simple, précise Robert Laborie, car il fallait nous laisser travailler en post-production leurs œuvres plusieurs semaines avant la sortie ». En 2022, trente-deux films ont été exploités en ICE et plus de cent-vingt films ont bénéficié du format depuis sa création en 2017.

Devenu le premier format premium en France avec près de 50 salles, ICE s'exporte aussi à l'étranger : à Los Angeles chez Regal LA Live, en Arabie Saoudite (2 cinémas VOX), à Barcelone chez O' Ciné et en Inde (2 cinémas PVR). « Prenez le dernier Avatar, nous avions dix Footlamber derrière les lunettes 3D et les salles étaient complètes, nous apprend

l'homme qui veille au respect de la charte ICE, le directeur technique du groupe, Sébastien Bruel. D'autres projets sont en gestation, en Inde notamment, en Amérique du Sud, en Asie, en Europe de l'Est et aussi en France dans certains multiplexes indépendants en rénovation ou en extension ».

## ■ OMA CINEMA : le premium modulable

L'agence de l'architecte Pierre Chican construit et rénove des cinémas depuis plusieurs années. Oma Cinema est né d'une envie de rompre avec les pratiques cinématographiques datant des années 1950. Ce concept architectural propose une nouvelle mise en situation du spectateur.



© Photo : DR

Cette conception est née lors du concours qui avait été lancé pour rouvrir le cinéma emblématique du grand format : La Géode. Les contraintes liées à ce site se trouvant à côté de la Cité des sciences et à l'intérieur du parc de La Villette, l'ont poussé à innover sur la place du spectateur et sur son rapport à l'écran. Pierre Chican remporte le concours mais la crise Covid anéantit les ambitions du projet.

« On était convaincu d'avoir un vrai concept, ajoute son collaborateur Antoine Proust, et partant de la Géode, Pierre a continué à travailler et il est arrivé au plan actuel ». L'architecte profite de la hauteur de l'image pour mieux répartir et avancer les spectateurs. Ils se retrouvent tous à la parfaite distance de l'écran grâce à un système de loges suspendues qui, en plus, apportent une nouvelle intimité dans ce qui est pourtant un grand spectacle. Le nom d'Oma Cinema vient d'ailleurs de la contraction de home et de cinéma. L'exploitant peut envisager, grâce aux espaces distincts et leurs accès indépendants, de proposer des services et prestations différenciés. Côté équipement, tout est envisageable. Le projecteur se retrouve parfaitement aligné face à l'écran et des études ont été menées et validées pour un son immersif qui intègre les arrières de droite et gauche sur les parois de la salle, derrière chaque balcon.

Conçue modulable, la salle peut s'adapter à des rénovations comme à des constructions neuves. Associé avec son fils Nicolas, Pierre Chican vend le concept à l'international avec le réseau PVR en Inde et Broadway Theater en Chine qui ont signé les plans et une salle Oma Cinema de 160 fauteuils ouvrira avant la fin de l'année en France.

## ■ LA SALLE VIP : les petits plats dans les grands

Le pays précurseur de ce type de salle est la Corée. Le cinéma EuropaCorp de Tremblay-en-France l'avait importée dès 2013. Aujourd'hui, plusieurs



exploitants ont décidé de transformer leurs petites salles en lieux de grand confort. La salle 9 du Forum à Sarreguemines, la salle 2 des Arches Lumière à Yvetot ou encore la salle premium du Première cinémas à Arpajon sont autant de toutes petites salles, ne dépassant, parfois, pas les trente fauteuils et qui toutes remplissent les critères du label Excellence de la CST. On y retrouve la notion de toujours plus : toujours plus de place pour les jambes avec parfois des pas d'implantation des fauteuils de deux mètres, toujours plus de place pour s'asseoir avec plus de cinquante centimètres entre les deux accoudoirs. Les champs de vision sont prévus au-delà des critères de la norme AFNOR NF S 27-001 et la projection image et son traitée avec beaucoup de soin. Ces toutes petites salles cosy sont parfois équipées d'un Dolby Atmos ou d'un projecteur 4K.

## ■ LE PREMIUM MAISON : pour l'amour du spectacle

Dans les deux exemples suivants, on retrouve des exploitants férus de technique, amoureux d'images et de sons et qui vont tenter d'allier plusieurs technologies pour proposer un spectacle cinématographique sortant de l'ordinaire. On les



© Photos : DR



a qualifiés de Premium maison car, même si l'expression peut être discutée, elle reflète la volonté de rivaliser avec les grands circuits ou les PLF des grandes marques.

Philippe Borys-Combret est avec son réseau Cine-Planet un exemple d'entrepreneur qui place l'innovation au centre de son travail d'exploitant. Dans ses multiplexes, à Salon-de-Provence, Alès ou Cannes La Bocca, il a multiplié les propositions de salles premium : IMAX, Screen X, Dolby Atmos. Et parmi ces PLF, il a développé en association avec DTS, Didier Lozahic et Delair Labs, le concept de la salle Aurore. Un écran de 18 mètres pour une image 4K, un son immersif DTS:X avec le système de sonorisation Delair et un confort de vision exigeant composent la salle du Cineum de Cannes La Bocca. Une installation lumineuse dans le couloir d'entrée prépare le spectateur à une salle hors du commun. CINEMAX est, lui aussi, un concept Premium développé par un exploitant, le réseau Grand Écran fondé par Michel Fridemann. Virgile, un de ses trois fils et codirecteur général, confiait à la presse en septembre dernier : « La salle de cinéma envoie un message fort au public en proposant des concepts innovants afin de nous distinguer de nos concurrents indirects, les plateformes ». Ancien salarié de l'intégrateur CinemaNext, il a apporté à l'entreprise familiale son expertise technique et sa connaissance de l'architecture d'une salle. Déployé à Limoges, Bordeaux, la Teste-de-Buch et Libourne, le principe de CINEMAX est d'offrir un confort supplémentaire aux spectateurs et de les plonger dans une projection image et son exigeante. La mise en lumière des haut-parleurs indique visuellement aux spectateurs un nombre plus important de sources sonores qu'à la normale. Le son immersif est un 7.1 amélioré par des haut-parleurs au plafond et, en plus des renforts de basses derrière l'écran, du bass management en salle.

## ■ LES SALLES CONCEPT : le cinéma en familles

Salle Family chez Jacques Font aux 7 Batignolles à Paris ou la salle Pathé Kids à La Villette à Paris ou La Joliette à Marseille sont des salles de cinéma aménagées pour les enfants et leurs parents. La notion de fauteuil y est complètement désuète : larges coussins, poufs ou méridiennes invitent les enfants au premier rang. Mur de briques Lego ou toboggan à la place des marches ; toutes les idées sont bonnes pour proposer aux enfants une sortie cinéma. Ces concepts dans l'air du temps s'inspirent d'expériences passées mais la force créatrice et marketing des grands circuits les ont rendus visibles du grand public. Pathé a aussi développé d'autres concepts : la salle Tedilber où le spectateur peut se coucher dans un lit pour voir le film ou encore la salle Cocoon ou la salle Lounge.

## ENTRETIEN AVEC JACQUES DURAND, DIRECTEUR DE L'INNOVATION DE PATHÉ

### ► Quelle définition vous donneriez du Premium ?

**JACQUES DURAND.** C'est un mot valise qui raccourcit le débat. L'actualité resserre autour du 100% Premium alors qu'il y a des offres qui sont autant des expériences immersives que des PLF ou des salles équipées d'une haute qualité technique associée à un confort inégalé. Le mot Premium recouvre, effectivement, une attente du public et celle-ci prend plusieurs formes, représente différents désirs qui vont jusqu'aux salles concepts.

### ► Quand a commencé la stratégie Premium de Pathé ?

**J.D.** N'oublions pas que l'innovation est dans l'ADN de Pathé depuis toujours et, depuis vingt-cinq ans, que je suis dans le groupe, j'ai toujours entendu chez Jérôme Seydoux cette volonté d'innover. Prenez le premier multiplexe français à Toulon La Garde ou le premier multiplexe parisien avec le Pathé Wepler, le groupe a constamment déployé de nouvelles offres au service du spectacle cinématographique. En 2013, cette volonté s'est exprimée avec le projet futuriste du designer Ora-ïto au Pathé Beaugrenelle et, plus récemment, nous avons ouvert le premier cinéma 100% Premium, le Pathé Parnasse à Paris.

### ► Mais sommes-nous bien dans une nouvelle phase ? Après les complexes, les multiplexes, le déploiement numérique et la généralisation de la 3D, l'exploitation cinématographique vit-elle l'ère du Premium ?

**J.D.** Oui, et Pathé avec IMAX puis, en 2017, avec sa première salle Dolby Cinema à Massy, a cherché à développer le cinéma immersif. Sur l'ensemble de nos sites, on compte trente-neuf salles 4DX,





© Photo : DR

trois salles ScreenX, seize IMAX, onze Dolby Cinema, six salles VIP et deux écrans Onyx à LED Cinéma. L'ambition de ces investissements a toujours été de répondre aux attentes des spectateurs en leur proposant différentes offres, différentes façons de découvrir les films au cinéma. Même s'ils sont souvent complémentaires, les désirs du public ne sont pas identiques, ils ne vivent pas la même expérience en 4DX ou en IMAX, par exemple. Alors, c'est une nouvelle ère dans le sens où, certes, on répond aux attentes des spectateurs mais on répond aussi à notre besoin, nous exploitants, de proposer une expérience que l'on ne peut pas avoir à la maison.

### ► Et vous n'avez jamais cherché à développer votre propre offre Premium ?

**J.D.** Jamais chercher, ça n'existe pas chez Pathé. Lorsqu'on lance un programme de montée en gamme et de salles immersives avec IMAX et Dolby, on crée notre propre concept en alliant la technologie et le confort. Le Dolby Vision et le Dolby Atmos sont des marques très fortes mais, pour nous, il a été indispensable d'ajouter un élément puissant de confort dans l'offre pour qu'elle soit la plus extraordinaire possible. Aussi, nous continuons de croire très fortement au confort des spectateurs. Lorsqu'un site comme le Pathé Parnasse passe de 2100 à 800 places, la coupe est vertigineuse. On passe d'un ancien modèle de cinéma parisien à un nouveau concept. A Ivry, par exemple, on divise par deux le nombre de places assises pour gagner en espacement des fauteuils. On a constamment besoin de se réinventer et ce sont des investissements importants pour construire l'avenir.

### ► Avenir que vous envisagez sous quel angle ?

**J.D.** On a toujours travaillé et on travaillera toujours en regardant vers le futur. Toutes nos salles seront équipées de projecteurs laser et de très haut niveau, les chaînes sonores sont sans cesse améliorées. On travaille constamment au confort de nos spectateurs, pas seulement en salle mais aussi à

toutes les étapes. Aujourd'hui, nous proposons un parcours 100% digital, simple et fluide, avec la réservation en ligne, les placements numérotés, les caisses express ou encore les portillons automatiques d'accès en salle. L'avenir, c'est de continuer d'investir pour que la sortie cinéma sorte de l'ordinaire et sans parler au nom de Pathé Films, leur stratégie est aussi tournée vers le grand spectacle. Nos trois métiers intégrés dans le groupe donnent une vision très positive de la salle de cinéma et nous sommes confiants en l'avenir.

*Dossier réalisé par Mathieu Guetta,  
référent exploitation à la CST*

**CST**

**VOUS OFFREZ LE MEILLEUR  
À VOS SPECTATEURS,  
DITES-LE !**

COMMISSION SUPÉRIEURE TECHNIQUE  
**EXCELLENCE**  
CST  
DE L'IMAGE ET DU SON

COMMISSION SUPÉRIEURE TECHNIQUE  
**IMMERSION**  
CST  
DE L'IMAGE ET DU SON

Deux labels pour signifier à vos spectateurs la qualité de l'expérience cinématographique qu'ils vont vivre.

QR code  
**cst.fr**



# UNE MÉCANIQUE BIEN HUILÉE

## ENTRETIEN AVEC JÉRÔME ROCHE ET EMMANUEL MARCHAND, DIRECTEURS GÉNÉRAUX DE CINEMECCANICA FRANCE

Entre Cinemeccanica et les exploitants c'est une longue et belle histoire d'amour que l'entreprise compte bien perpétuer en 2023. Jérôme Roche et Emmanuel Marchand, respectivement directeur général et commercial et directeur général, administratif et financier de Cinemeccanica France, nous en disent plus.

### ► Pourriez-vous nous en dire plus sur vous ?

**JÉRÔME ROCHE.** Je suis directeur général et commercial de Cinemeccanica France. Je suis entré dans cette entreprise en 2006 au départ comme technico-commercial. J'ai ensuite évolué aux postes de directeur commercial et aujourd'hui directeur général.

**EMMANUEL MARCHAND.** Je suis directeur général administratif et financier. En plus de nos fonctions de directeurs généraux, Jérôme et moi occupons également nos fonctions d'avant. Je suis arrivé chez Cinemeccanica en 2005, deux mois avant Jérôme. Nous sommes arrivés à la fin du mandat de l'ancien directeur général. Mes fonctions couvrent la gestion opérationnelle de l'entreprise vis-à-vis des tiers et toute la partie RH en interne.

**J.R.** Je suis quasiment né dans une cabine de cinéma, mon père faisait énormément de cinéma amateur en Super 8. Dès l'âge de 2/3 ans, j'étais absolument fasciné par les mécanismes au point où, en maternelle, mes parents étaient convoqués car je dessinais des projecteurs de cinéma en classe ! Au début des années 80, nous avons eu la chance de déménager près d'un cinéma de quartier en région lyonnaise. C'est la première fois que j'ai pu voir une vraie cabine de projection et je n'en suis jamais vraiment sorti puisque j'ai ensuite suivi des études techniques et commerciales tout en restant investi dans l'exploitation en parallèle. J'ai d'abord commencé dans l'exploitation que j'ai quittée en 2004 pour entrer dans l'installation de cinémas et finalement arriver chez Cinemeccanica. Disons que je suis tombé dans la marmite depuis tout petit. Cela facilite grandement les échanges avec nos clients et nos équipes

techniques car je connais parfaitement leurs problématiques ; j'étais à leur place il y a vingt ans. Je suis passé par de nombreux postes, que ce soit dans l'exploitation ou l'installation.

### ► Comment présenter Cinemeccanica ?

**J.R.** Cinemeccanica France est avant tout une société de services, c'est une filiale de Cinemeccanica Italie qui a été créée en 1920. La filiale France a été créée en 1995. La salle de cinéma est au cœur de notre activité. Nous sommes au service des exploitants pour les accompagner dans l'installation, la maintenance, la création de salles de cinémas aussi bien au niveau du son que de l'image. Nous travaillons également en étroite collaboration avec les fabricants. Nous sélectionnons les fabricants et produisons les mieux adaptés aux besoins de nos clients via notre bureau d'études qui va s'assurer que tout est conforme. Une fois cette étape franchie, nous intégrons le matériel dans la salle de cinéma et en assurons le suivi, le SAV et le dépannage tant que nous sommes en contrat avec le client. J'ai toujours considéré la relation exploitant/intégrateur comme une relation médecin/patient, c'est-à-dire une relation qui se construit sur la durée et la confiance. Le service est vraiment quelque chose sur lequel Emmanuel et moi avons beaucoup travaillé depuis que nous occupons nos fonctions chez Cinemeccanica.

### ► Avec combien d'exploitants travaillez-vous ?

**J.R.** Plutôt que d'exploitants, je préfère parler d'écrans (un client peut avoir plusieurs écrans), ceux que nous vendons, mais également ceux que nous entretenons. La vente et l'entretien sont deux services différents qui ne vont pas forcément l'un avec l'autre dans la mesure où certains de nos clients ne souscrivent pas forcément de contrat de maintenance pour les écrans que nous leur vendons et installons. Par contre pour ce qui est des écrans connectés chez nous en permanence c'est-à-dire pour lesquels nous assurons l'entretien, ils se comptent au nombre de 1 200. Pour ce qui est de la vente, nous avons vendu pas moins de 2 300 équipements de projection en France et à l'étranger.

### ► Vous exportez aussi à l'international ?

**J.R.** Notre maison mère, Cinemeccanica Italie, a pour vocation d'assurer la promotion de Cinemeccanica à l'international. Notre champ d'action, en

tant que filiale française, est beaucoup plus restreint puisque limité aux pays francophones. Nous travaillons beaucoup avec l'Afrique et les Dom-Tom. Nous travaillons justement en ce moment sur un très beau complexe de dix salles à La Réunion. Nos équipes peuvent être amenées à intervenir sur des pays non francophones à la demande de notre maison-mère en Italie.

## ► Pourquoi Cinemeccanica a-t-il décidé d'ouvrir une filiale en France spécifiquement ?

**J.R.** Jusqu'en 1995, Cinemeccanica Italie passait par la société Cinélume pour sa distribution en France.

**E.M.** Ce n'était pas dans la culture de Cinemeccanica de créer des filiales. Lorsque Cinélume a été mis en vente, Cinemeccanica a créé sa filiale française pour garder des relations privilégiées avec son prestataire.

**J.R.** Nous sommes la seule filiale de Cinemeccanica qui a plutôt des partenaires.

## ► Qu'est-ce qui a changé depuis votre arrivée à Cinemeccanica ?

**J.R.** Nous avons investi massivement en direction du service technique et informatique. Le cœur de notre métier, c'est la technique. Nous avons renforcé le support non seulement par l'embauche de personnel, mais aussi par du développement informatique dans les outils permettant de superviser les salles de cinéma et la gestion des tickets de pannes. Nous avons également développé une salle de tests. Nous avons beaucoup investi dans la

formation du personnel. Il y a plusieurs sortes de formations : celles liées aux produits en collaboration avec les fabricants, d'autres plus générales. À ce titre, il était important pour nous de mettre en valeur les compétences de certains de nos collaborateurs auprès de nos clients. Par exemple, notre bureau d'études est composé de personnes extrêmement compétentes dans le domaine du son, certains d'entre eux étant des anciens mixeurs cinéma. Cela apporte une vraie plus-value qualitative puisque cela met en valeur à la fois le collaborateur et l'entreprise. Par définition notre métier est stressant, ceci étant, ce n'est pas un stress que nous voulons imposer à nos collaborateurs, c'est-à-dire que le stress doit émaner du métier, mais pas de la direction. C'est aussi une manière de préserver le personnel en leur épargnant un stress supplémentaire. Notre personnel compte 26 salariés permanents. Nous avons orienté notre stratégie sur le service technique et avons fait le choix, en termes de personnel, de le privilégier par rapport à l'administratif.

D'un point de vue communication nous avons changé notre logo et l'avons aligné avec la maison italienne qui ne nous l'avait pas du tout imposé. C'était important de marquer le changement de direction, de génération, à travers cette nouvelle identité graphique.

## ► Avatar : la voie de l'eau a été un chantier particulier, pouvez-vous nous en parler ?

**J.R.** Il y a eu plusieurs facteurs. La sortie du film a sollicité auprès des exploitants une volonté de renouveler leurs parcs – ce dont nous les remercions – à un moment où nous subissions encore la crise



© Photo : DR





des composants, cela est survenu à un moment où les fabricants avaient encore énormément de mal à livrer. Sur certains produits nous pouvons être sur un délai de livraison supérieur à six mois ! Ce film est sorti dans de nombreuses versions différentes requérant par là-même de faire plusieurs macros, etc. Certains de nos clients se sont « réveillés » au dernier moment, nécessitant qu'on récupère les macros, le matériel, dans des délais très serrés... Le service support a été extrêmement sollicité par les exploitants, et certains de nos collaborateurs ont dû travailler la nuit, la veille de la sortie du film. Nous sommes contents d'y être arrivés, mais cela a été extrêmement difficile.

### ► Comment vous êtes-vous adaptés à cette pénurie de composants ?

**J.R.** C'est avant tout aux fabricants de s'adapter. De notre côté, nous essayons d'anticiper au maximum. Avec un parc vieillissant, la principale faiblesse vient du serveur, quand il est trop vieux, cela devient compliqué. Nous conseillons ainsi aux exploitants d'anticiper le remplacement de leurs serveurs afin d'éviter la panne. L'arrivée d'*Avatar 2* en a convaincu beaucoup de le faire afin de pouvoir diffuser du HFR. Heureusement, nous disposons d'un stock de matériel de location et dépannage très conséquent. En cas de panne nous sommes en mesure de fournir aux exploitants du matériel rapidement.

### ► Comment avez-vous géré la crise du Covid ?

**E.M.** Comme tout le monde, nous n'étions pas préparés à ça. Nous avons appris à télétravailler, à gérer de l'activité partielle. On l'a vécu à distance. Toutes les équipes techniques étaient « off ». Nous avons gardé un petit noyau opérationnel et nous nous sommes répartis les tâches à tour de rôle. On a appris sur le tard comme toutes les professions. Avant je n'avais jamais eu recours à l'activité partielle. Nous avons développé le travail à distance avec nos partenaires. Nous n'avons pas connu les mêmes phases que les salles de cinéma qui ont été fermées à plusieurs reprises. Nous avons repris l'activité en mode dégradé jusqu'à la fin. Même lorsque les salles de cinéma étaient fermées, et alors que l'activité reprenait sur d'autres secteurs, nous avons été obligés de rouvrir et de maintenir l'activité. Nous ne disposions d'aucune aide financière. Cela a été une période un peu tendue.

**J.R.** Nous étions assez inquiets à la réouverture des salles car nous ne savions pas comment le matériel allait réagir à cette réouverture après sept mois d'inactivité. Nous avons eu un taux de panne assez conséquent, non pas au moment même de la réouverture, mais quelques semaines après. Cela a été une période très éprouvante pour le service support. Sur le marché, nous subissons encore les effets du Covid dans la mesure où l'activité de construction de salles de cinéma a connu un réel frein durant cette période ; à l'heure actuelle nous ouvrons tout juste des cinémas dont la construction avait été lancée avant le Covid. Beaucoup d'autres projets sont encore suspendus.

**E.M.** Les mentalités ont également changé, mais cela n'est pas propre à la profession. Le rapport des personnes à leur travail a totalement évolué. Le télétravail, qui était l'exception, deviendrait presque la norme. Tout a changé à ce niveau-là. On utilisait le télétravail très peu avant le Covid car nous avions très peu de postes. Par la force des choses nous avons ensuite mis en place un certain nombre de procédures et d'outils pour rendre le télétravail possible. Le télétravail est aujourd'hui plus récurrent chez nous, mais seulement sur certains postes. A contrario, il est impossible de mettre en place du télétravail pour certains postes comme par exemple ceux relevant de la logistique.

### ► Comment voyez-vous l'avenir pour Cinemeccanica ?

**J.R.** Il faut être confiant, nous restons sereins même si le Covid n'est pas encore derrière nous. Nous travaillons sur un certain nombre de projets que je ne peux pas dévoiler pour le moment pour des questions de confidentialité, mais notre recherche ne porte pas forcément sur le produit, mais sur le service. Nous avons clairement une stratégie d'évolution qui concerne aussi bien Cinemeccanica France que l'Italie. Là où il faut être totalement conscient, c'est que le marché a énormément changé en dix ans. Les acteurs, les concurrents ne sont plus les mêmes, les mentalités ont évolué. Les méthodes de distribution et d'accès aux produits sont totalement différentes. Il faut sans cesse se renouveler, proposer de nouvelles choses et toujours trouver quelque chose pour légitimer notre métier. Nous devons nous poser la question de ce que l'on peut apporter de plus et comment valoriser notre savoir-faire. Il faut rester confiant quant à la bonne santé des exploitants car les bons films ramènent du public dans les salles. Toute la profession est en train de se remettre en cause et donc nous avec.

*Propos recueillis par Ilan Ferry*

# ALAIN CARSOUX, DIRECTEUR DES EFFETS VISUELS, FONDATEUR DE LA CGEV

## D'AMÉLIE POULAIN À SIMONE, RENCONTRE AVEC ALAIN CARSOUX

Récompensé par un Génie d'honneur au Paris Images Digital Summit 2023, le directeur des effets visuels Alain Carsoux, à la tête de la Compagnie Générale des Effets Visuels, a collaboré avec des réalisateurs aussi différents que Guillaume Canet, Olivier Dahan ou encore Jean-Pierre Jeunet, dont il est le fidèle partenaire depuis les années 1990. À l'affiche récemment avec *Tempête*, la série *Les Combattantes*, *Astérix et l'Empire du Milieu* ou encore *Simone*, il revient ici sur les différents moments de sa carrière et les spécificités de son métier, qu'il a vu drastiquement changer au cours de ces trente dernières années.

► **Ta carrière a démarré à la fin des années 1980, quand les effets visuels, en particulier pour le cinéma, débutaient en France. Comment t'es-tu retrouvé dans ce milieu ?**

**ALAIN CARSOUX.** Après des études dans le commercial qui ne m'intéressaient pas vraiment, j'ai rencontré Pitof par l'intermédiaire de mon frère. J'ai eu alors la possibilité de l'observer et de voir à quel point il était une sorte de génie qui ne lâchait jamais rien. Il faut bien se rappeler qu'on était au tout début des effets visuels. Il n'y avait pas de cursus pour faire ce genre de métier. Je me suis rendu compte en l'observant que ce métier était beau-

coup plus réel que le commercial. On touchait à l'image, à des ordinateurs, qu'il fallait parfois manipuler de l'intérieur. Quand ça ne marchait pas, on déplaçait des cartes, on les remettait, on ne comprenait pas trop ce qu'on faisait mais ça repartait, c'était assez marrant ! Au fur et à mesure, j'ai commencé à faire des copies, des petites tâches. Je me suis installé dans une salle des machines pour en comprendre le fonctionnement... À cette époque, Duran était un endroit totalement dément, où se déroulaient des rencontres incroyables, surtout en tant que jeune débutant, à un moment de la vie où l'on commence à se construire.

► **Après quelques mois, Pitof t'a proposé de devenir son assistant...**

**A.C.** Du jour au lendemain, ma vie a basculé ! C'en était fini du travail avec des horaires fixes. Je savais l'heure à laquelle je commençais, jamais l'heure de fin. Parfois Pitof rentrait chez lui, je restais et j'attendais les nouveaux clients. Le lendemain, à dix heures du matin, personne n'était censé savoir qu'on n'avait dormi qu'une heure ou deux. Et là, on avait face à nous des gens comme Mondino et Jean-Paul Goude... À côté des clips et des publicités, Duran faisait aussi des émissions comme L'Œil du cyclone pour Canal Plus. C'était complètement fou ce qui se passait là-bas, c'était vraiment des moments magiques.

► **Tu as donc appris le métier « sur le tas », peu à peu...**

**A.C.** Il n'y avait pas d'autre choix. Aucune école n'apprenait le fonctionnement du Harry, la machine sur laquelle j'ai appris à travailler. Le Harry possédait une puissance de calcul folle pour l'époque. De nos jours, le moindre téléphone contient plus de mémoire que cette machine, mais on arrivait malgré tout à faire des pubs, des clips, en particulier ceux de Jean-Pierre Jeunet et Marc Caro. Un jour, ils sont venus nous proposer de fabriquer quelques plans de *Delicatessen* (sorti en 1991), celui avec l'Australien, le couteau boomerang, et celui avec la mouche. On avait séparé l'image et donc le travail dessus en plusieurs parties pour avoir assez de définition en remettant tous les morceaux ensemble. J'ai fait des calculs, des calculs et encore des calculs et à la fin, on a sorti un plan... Économiquement, ça n'avait aucune réalité ! Mais ça nous a permis de nous lancer dans ce qu'on avait envie de faire : le cinéma.



© Photos : Warner Bros Pictures





► **Comment le virage vers le cinéma s'est-il passé ?**

**A.C.** La bascule s'est produite d'abord avec *Delicatessen* puis autour de *La Cité des enfants perdus*, tous deux réalisés par Jean-Pierre Jeunet et Marc Caro. Pitof s'est lancé à corps perdu dans le cinéma et on l'a suivi. Sur *La Cité des enfants perdus*, chaque image prenait beaucoup de temps à calculer et il fallait trouver des solutions pour tout... Arrive ensuite *Allen*, La résurrection de Jean-Pierre Jeunet, un travail à l'hollywoodienne mais avec la marque de fabrique française. On est partis aux États-Unis à quinze personnes, alors qu'ils pensaient qu'on allait être 50 ou 60 pour fabriquer les effets visuels du film !

► **Est-ce que le studio hollywoodien était inquiet de voir aussi peu de personnes, et des Français en particulier, s'occuper des effets visuels du film ?**

**A.C.** Ils n'étaient pas sûrs du tout qu'on y arrive ! On était dans un immeuble, un peu au fond, avec nos machines et on travaillait à notre manière. À cette époque, même à Hollywood, les studios ne connaissaient pas trop les effets visuels. Tout était à apprendre, à inventer. Ils n'avaient pas un regard plus précis que cela sur nous, leur question principale était surtout de savoir si on allait finir dans les temps... Et puis Pitof savait rassurer les gens, surtout le réalisateur Jean-Pierre Jeunet qui était en pleine confiance.



© Photos : DR

► **Comment ta carrière a-t-elle évolué ensuite ?**

**A.C.** Tout s'est fait sans plan de carrière justement, très normalement : assistant, puis superviseur par rapport à des équipes en postproduction sur des plans puis sur des séquences... Quand Pitof est parti sur ses propres films, on est restés un peu « orphelins », et on s'est donc pris en main. Il avait toujours un petit regard de loin, mais globalement, on a récupéré l'équipe avec Édouard Thomas et Antoine Simkine qui en a pris la tête. Et tout a continué, film après film, on a acquis de plus en plus d'expérience.

► **À cette époque, chaque film est un exploit doublé d'une bande démo ?**

**A.C.** *Jeanne d'Arc* de Luc Besson était par exemple un vrai défi. On se posait beaucoup de questions artistiques : est-ce qu'on va pouvoir le faire, si oui comment... D'ailleurs, je ne sais même pas si on parlait d'argent à ce moment-là. Il fallait faire les choses, l'addition arrivait après. Ça a bien changé ! Maintenant, on part des additions pour pouvoir dire à la fin ce qu'on fait avec ce qu'il nous reste. La question principale devient : comment ça coûte, et comment faire pour que ça ne dépasse pas... C'est un gros changement d'attitude. Mais il y a vingt ans, on se disait surtout qu'on allait faire un film, puis qu'on allait ensuite essayer de le montrer afin d'exposer notre savoir-faire. Pour inspirer confiance aux productions, il fallait prouver qu'on était capable de faire des choses, et en particulier un peu la même chose que ce qu'ils recherchaient pour leurs futurs projets.

► **C'est toujours le cas aujourd'hui ?**

**A.C.** Oui, tout à fait ! Les donneurs d'ordres sélectionnent plutôt des endroits où ils savent que ça a déjà été fait, même si d'autres studios seraient techniquement capables de le réaliser aussi. Le calcul n'est pas forcément le bon, car ces autres studios ont particulièrement envie de montrer qu'ils peuvent le faire, qu'ils n'en ont simplement pas eu l'occasion auparavant. Heureusement, dans notre cas, des productions, des réalisateurs nous font



confiance et nous proposent de nouvelles choses, ce qui permet d'élargir notre éventail.

► **Pour revenir à Dubois, la société ferme quasiment du jour au lendemain à la fin de l'année 2011... et tu fondes à la suite La Compagnie Générale des Effets Visuels.**

**A.C.** Ce n'était pas du tout prévu ! On sentait que les gens qui nous dirigeaient géraient quelque chose qu'ils ne comprenaient pas complètement, en tout cas au niveau des effets visuels. Pour des gens qui ne connaissent pas nos métiers, c'est difficile à appréhender. J'avais constitué une sorte de radeau en interne avec mes collaborateurs, dont la plupart sont d'ailleurs encore aujourd'hui avec moi. Cette espèce de bulle autorisait un contact direct avec les producteurs. Quand tout a commencé à périlcliter, on s'est posé des questions : part-on dans une autre société ? Est-ce qu'on attend ? Et ça s'est terminé de façon assez horrible, beaucoup de personnes l'ont très mal vécu. Nous, on avait la chance d'avoir un métier en émergence, c'était plus facile. Malgré tout, quand on a décidé de monter la CGEV, c'était un saut dans le vide... On l'a fait et on ne le regrette pas du tout, mais vivre cette fermeture était un petit traumatisme...

► **C'est d'autant plus dur que le carnet de commandes pour les effets visuels était plein ?**

**A.C.** Oui, on était comme des hamsters dans la roue, on continuait à pédaler, c'était incompréhensible. Quand on est venus ici en petit nombre pour commencer à faire des films, il a fallu apprendre toutes les difficultés inhérentes à une société. Je n'en avais jamais géré, je ne connaissais pas toute la partie administrative : il faut avoir un Kbis, mais pour avoir ce Kbis, il faut un bail ; et puis il faut décider qui est le premier dans la société, qui est le deuxième...

► **Les producteurs et réalisateurs qui vont ont suivi à la CGEV, c'est aussi une question de confiance ?**

**A.C.** Il y en a certainement qui n'ont pas eu confiance et qui se sont dit : qu'est-ce que c'est que cette nouvelle structure qui, tout à coup, veut

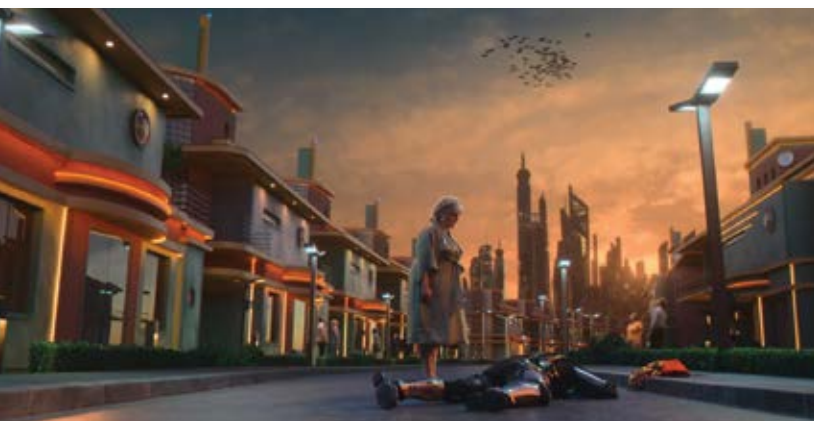
faire des effets visuels ? Mais d'autres sont restés et sont toujours là comme Trésor Films, comme Jean-Pierre Jeunet... Ils nous ont permis de continuer à travailler et, par effet boule de neige, d'avoir de nouveaux clients. On a réussi à se créer un capital de clients, de producteurs, de réalisateurs qui nous suivent et on en est très fiers.

► **Tu as aussi une relation privilégiée avec Jean-Pierre Jeunet ?**

**A.C.** Il nous a toujours fait confiance, c'est un peu notre parrain ici. Au début de la CGEV, il est venu avec *L'extravagant voyage du jeune et prodigieux T. S. Spivet* réalisé par Jean-Pierre Jeunet, sorti en 2013, un gros projet en relief. Il nous a demandé de nous délocaliser chez Digimage, on a emmené des machines là-bas. Avec le recul, il aurait pu choisir la facilité et ne pas faire tout ça, mais il l'a fait et je lui en suis extrêmement reconnaissant. À chaque moment-clé, il a été présent et ça continue. Quand il arrive avec un nouveau projet, tout le monde est ravi, parce qu'on sait qu'il va nous pousser dans nos retranchements. Sur son dernier film, *Big Bug*, il nous a entraînés dans sa vision, toujours avec le petit détail qui emmène le plan au maximum. On le suit complètement à l'aveugle. D'autant que tout est prévu à l'avance avec lui. Tout est storyboardé, on peut déterminer exactement qui fait quoi et ce dont on a besoin. On fait aussi de la previz et de la postviz, par exemple pour la séquence des drones qui est particulièrement complexe. On n'arrête pas tant que Jean-Pierre n'est pas satisfait.

► **Une part du métier consiste donc à tisser cette relation de confiance, ce lien avec les réalisateurs et les producteurs ?**

**A.C.** C'est vraiment ça que l'on construit aujourd'hui. Les effets visuels, ça peut paraître un peu compliqué pour le commun des mortels. Il faut qu'on vulgarise et qu'on enlève les angoisses possibles sur ce qu'il va se passer. Les producteurs peuvent être inquiets évidemment, ça représente parfois de gros budgets, avec des timings précis, tout en devant contenter le réalisateur... Les réalisateurs, les producteurs, c'est des affinités, c'est



© Photos : DR





de la confiance. Quand on commence à nous demander des devis un peu concurrentiels, ce n'est pas du tout notre métier. À un moment, il faut qu'on nous fasse confiance, on s'embarque sur le même bateau. Les productions n'organisent pas de casting permanent pour les autres chefs de postes ! Quand on arrive à dépasser cette méfiance, on peut donner beaucoup.

► **Dans les effets visuels, il faut toujours trouver un compromis entre les envies de la réalisation et le budget de la production ?**

**A.C.** On se situe vraiment au milieu de tout ça, c'est d'ailleurs tout l'intérêt du métier, tout comme sa principale difficulté. On est là pour satisfaire le réalisateur, mais jusqu'à un certain point. Parce qu'après, il faut aller voir le producteur pour lui expliquer ce qu'on a fait... De plus en plus, l'argent vient à manquer, il faut trouver des solutions en amont pour y arriver. Parfois c'est au tournage que ça se joue, en mettant en place des solutions qui ne sont pas trop prise de tête pour les équipes plateau, mais qui nous permettent de récupérer ce dont on a besoin pour finaliser au mieux et au plus vite le plan, dans la satisfaction du réalisateur. Ce que je revendique, c'est de communiquer un vrai prix au départ plutôt qu'un tarif sous-estimé qui permet peut-être d'avoir le projet, mais qui va augmenter avec une inflation démentielle tout au long de la production. Ça n'est pas viable et ça remet en cause notre compétence.

Si tu ne viens pas très tôt chercher ces solutions sur un projet, tu peux rapidement te retrouver en postproduction dans la position du « pompier de service » appelé pour éteindre l'incendie...

Le « pompier de service » coûte forcément très cher ! Si on n'a pas ce qu'il nous faut sur un tournage, en postproduction, ça risque de prendre beaucoup plus de temps. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'on est présents dorénavant sur les plateaux. Sur n'importe quel tournage, il y a des changements. Le superviseur plateau est là pour les compenser en proposant les meilleures solutions possibles. Et même s'il n'y a pas de changement, le superviseur plateau s'assure qu'on a

bien les données nécessaires pour ne pas passer trop de temps après en recherche manuelle. C'est du temps de gagné en postproduction, donc de l'argent, puisque sa présence en amont facilite notre travail en aval.

► **Serait-ce la fin du « on verra ça en postprod » ?**

**A.C.** Pour les directeurs de production, cette phrase peut virer au cauchemar... Quand on est en plein milieu d'un tournage, sous l'urgence, ça peut être une forme de facilité. Ce n'est pas une bonne chose pour nous non plus. Faire du rattrapage, ce n'est pas nécessairement ce qu'on préfère effectuer. Je préfère améliorer un plan plutôt que de devoir le ramener à quelque chose d'acceptable. Effacer les câbles de sécurité, c'est normal et c'est prévu dès le départ. Effacer quelque chose qui a été laissé dans le champ par inadvertance, c'est dommage... Mais il faut trouver un équilibre. Imaginons qu'un câble passe devant le visage d'un acteur. Si on se rend compte qu'il faudra deux heures pour détacher l'acteur et le repositionner, peut-être qu'il sera mieux de « voir ça en postprod ». On est là pour guider la production et la réalisation dans ces moments-là, afin de choisir la meilleure solution.

► **Le superviseur plateau est donc de plus en plus accepté sur place ?**

**A.C.** Oui, même si notre présence n'est pas toujours simple sur un plateau, car la plupart du temps, on a assez peu d'intervention. Et on est quasiment toujours sur le dernier plan, l'heure supplémentaire étant régulièrement dédiée aux effets visuels, ce qui n'est pas non plus très agréable pour les équipes.

► **Tu es souvent crédité en tant que directeur des effets visuels : quelle différence selon toi entre superviseur et directeur des effets visuels ?**

**A.C.** Dorénavant, je suis le plus souvent crédité en tant que directeur parce que j'ai un regard plus « artistique » sur toutes nos productions, alors que les superviseurs gèrent un film dans sa globalité. Mon regard est un peu plus externe, je vois passer beaucoup de plans. J'essaie de me mettre à

la place du réalisateur pour qu'on trouve rapidement un consensus à lui présenter, surtout sur des plans « artistiques ». Ces plans demandent plus de temps, ils peuvent vite grever un budget. Les plans « noirs/blancs » sont faciles, ce sont les plans où, par exemple, il y a un câble à effacer, qui ne demande pas de recherche spécifique. On fait le travail, personne n'a rien à en redire techniquement. Mais quand le réalisateur souhaite, par exemple, que le plan ait l'air un peu onirique, qu'il y ait une vision particulière... là, il faut se mettre dans sa tête pour comprendre ce qu'il entend par là. C'est à nous de le traduire, de l'interpréter et de s'en approcher le plus possible afin qu'après la première présentation, il ne reste plus que des modifications à la marge.

► **C'était le cas par exemple pour le film *Tempête* de Christian Duguay, sorti en décembre dernier ?**

**A.C.** Parmi les différents effets de *Tempête*, il fallait rajouter de la neige. Ça peut paraître simple au premier abord, mais cette neige devait donner du rythme, de la direction, elle devait ramener de l'anxiété. On l'a faite sur un plan, on l'a déclinée sur un autre, et tout à coup, on se rend compte que ça ne colle pas de la même façon, parce qu'on est dans un autre angle qui fonctionne différemment par rapport à une chute de neige... On doit gérer la vision au plan par plan mais aussi la vision globale de la séquence.

► **Dernièrement, tu as aussi eu de la neige à gérer dans *Simone* d'Olivier Dahan sorti en 2022 ?**

**A.C.** Par exemple, dans la scène de la marche de la mort, il y a des plans dont seul le réalisateur a le secret, avec des mouvements de caméra incroyables, des effets de parallaxe, sans que ce soit complètement prévu. On ne savait pas trop comment on allait faire, à cause du mouvement, à cause des gens à détourner, à cause de l'exigence du réalisateur. Initialement, il voulait blanchir un

peu l'espace... et à la fin, il voulait des plaques de neige qui tiennent. Comme ce n'était pas prévu, on n'avait pas forcément toutes les données nécessaires. Ces plans nous challengent beaucoup parce qu'il faut satisfaire le réalisateur tout en restant dans le budget et surtout dans le temps imparti... Le pire qui pourrait nous arriver serait de ne pas rendre les plans en temps et en heure.

► **La question du temps revient régulièrement dans tes propos...**

**A.C.** Quand on commence à travailler en postproduction, le réalisateur a parfois déjà presque fini son montage. Il a donc envie que ça aille vite pour voir le résultat final. Or on a besoin de temps pour travailler, et ce dernier est souvent compressé ! Même quand le montage s'est décalé, la date de sortie du film doit être respectée, et donc notre temps de travail se réduit. Ça devient de plus en plus compliqué. C'est pour cela que nos structures sont un peu lourdes afin de réussir à calculer les images assez vite. Parce que dorénavant, les images pèsent de plus en plus lourd. On est en 4K, il y a le HDR, il y a beaucoup



© Photo : Netflix

de paramètres qui complexifient le process. Même si les machines d'aujourd'hui sont plus rapides dans leurs calculs, les besoins techniques des plateformes et du cinéma compensent ce gain de temps.

► **Quand tu parles des plateformes et du cinéma, perçois-tu des différences dans ton métier entre ces deux univers ?**

**A.C.** Aujourd'hui, ça a tendance à se rapprocher. Les réalisateurs vont du cinéma aux plateformes, ça commence à se mélanger. On a les mêmes exigences au final. C'est un métier qui change un peu, mais en même temps, on reste dans la lignée de ce qu'on faisait avant. Nos principaux interlocuteurs sont toujours les producteurs et les réalisateurs, on n'a jamais de rapport direct avec la plateforme.



© Photos : DR







Et là aussi, il y a un fort timing à respecter. Même s'il n'y a pas de sortie en salle, il y a une sortie mondiale, on ne peut pas y déroger.

### ► En ce moment en France, il y a une forte demande en effets visuels...

**A.C.** Tout le monde travaille ! Il y a le cinéma, les séries, les plateformes. Il y a de nouveaux acteurs VFX qui arrivent sur le marché, comme par exemple des superviseurs d'effets visuels indépendants. Si les productions se sentent rassurées par quelqu'un d'indépendant, c'est très bien. On est des fabricants artistiques, et on a donc un nouvel interlocuteur, le directeur VFX indépendant qui choisit les structures, qui va au bout des effets et qui est notre directeur artistique. Et puis il y a aussi de plus en plus de productions étrangères qui viennent nous donner du travail. Il faut d'ailleurs souligner l'impact des mesures prises par le CNC depuis 2017, qui ont vraiment un impact positif actuellement. Avant, on était essentiellement sur des films français ; là on a de plus en plus de travail qui vient de l'étranger, parfois sur la base de notre bande démo. Ça m'intéresse aussi parce que c'est moins « Alain Carsoux » qui ramène des projets, c'est davantage la structure. Les studios d'effets visuels français sont très personnalisés et marqués par leurs dirigeants, il faut qu'on arrive à diminuer cet effet, à se mettre un peu en retrait, c'est idéal pour une société.

### ► Comment intègres-tu les différentes nouveautés techniques dans les effets visuels ?

**A.C.** On y est forcément confronté. Par exemple, les Led Wall, on vit avec en ce moment, et ça va encore s'améliorer largement. Ça va prendre une place évidemment prépondérante dans les incrustations voitures et ce type de chose, parce que ça intéresse aussi le plateau. Aujourd'hui, tourner sur un fond vert, il n'y a rien de moins excitant. Il va y avoir aussi beaucoup d'Unreal et de temps réel et forcément, ça sollicite nos compétences puisque ce sont les studios d'effets visuels qui fabriquent les images qui entrent dans ce modèle pour pouvoir tout avoir « on set ».

### ► Et l'intelligence artificielle ?

**A.C.** On la travaille bien sûr, en particulier sur les rajeunissements. On en faisait déjà depuis longtemps, mais l'intelligence artificielle est une aide qui nous permet d'aller plus vite. Malgré tout, on est encore obligés de retoucher des choses. L'intelligence artificielle est un outil, comme on a un outil d'incrustation ou un outil de 3D, qu'il faut intégrer dans notre pipeline. Nos ingénieurs nous proposent des outils pour améliorer notre pipe et le rendre le plus rapide possible. Chaque pipe est dédié à une boîte, ce qui fait qu'on a encore du mal à se transmettre des assets entre studios. Par conséquent, quand plusieurs sociétés travaillent ensemble sur un film, on attribue souvent des séquences entières à une boîte, on ne partage pas des séquences puisque les pipes ne se parlent pas...

### ► Est-ce qu'il t'arrive aussi de faire du « beauty work » sur le visage des comédiens ?

**A.C.** On en fait beaucoup aujourd'hui ! Mais on tient une clause de confidentialité implicite... Ça peut créer des formes de tension, les metteurs en scène ne veulent pas forcément y aller, les comédiens et comédiennes ont envie mais les producteurs sont plutôt réticents, car ça arrive souvent en fin de production avec un coût supplémentaire - sauf bien sûr si c'est vraiment prévu dès le départ. Sur la série *Oussekiné* par exemple, on savait à l'origine qu'on devait faire beaucoup de rajeunissements assez marqués, c'était cohérent avec le scénario. Mais on n'avait pas envisagé de les faire sur des plans très serrés, en mouvement, avec des mains qui passent devant le visage...

### ► Au final, à travers ton parcours, on sent que les relations humaines sont au fondement de ton métier, bien plus que les aspects techniques ou artistiques...

**A.C.** C'est ce qui reste ! Au sein de la CGEV, j'ai l'impression d'être un peu le grand frère de mes collaborateurs, d'autant que mon âge fait que je peux parfois commencer à regarder en arrière... C'est très agréable de se dire qu'on peut compter sur des gens qu'on connaît depuis vingt-cinq ou trente ans. Ça va au-delà du relationnel, avec un côté affectif. C'est assez courant dans les effets visuels en France, où il y a beaucoup de « familles ». Bien sûr, il y a des électrons libres qui passent d'une structure à l'autre, mais chacune possède son propre noyau dur. Mes collaborateurs sont avec moi depuis le moment où l'on est parti sur notre radeau de sauvetage après Duboi. S'ils venaient à nous quitter, ce serait un déchirement. Alors bien sûr tout ça grandit, on fait entrer de nouvelles personnes. Mais ce qui reste au final, ce sont ces relations humaines, au sein de la CGEV, mais aussi avec les réalisateurs et producteurs.

*Propos recueillis par Réjane Hamus-Vallée*



▲ Génye Awards 2023 : Alain Carsoux Génye d'honneur.

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

## FAUT-IL SE FAIRE DE LA BILE POUR LE CINÉMA FRANÇAIS ?

**Nous avons tous constaté cette baisse drastique de la fréquentation des salles de cinéma en 2022. Pas un seul film français parmi les dix premiers du classement annuel. Aucune situation de confinement pour justifier en partie cette chute, pas plus qu'un regain épidémique. La résurgence d'une guerre sur le continent européen a-t-il pu influencer sur ce reflux historique et ses conséquences sur le pouvoir d'achat ? Ou faut-il – à l'instar de la livraison des repas fast-foodiens à domicile – prendre en compte l'impact de la tendance au cocooning propre à la consommation de séries proposées par les plateformes ? Difficile de trancher.**

**Cependant je ressens une sorte de relâchement dans les exigences scénaristiques des films français. Ne jetons pas le bébé avec l'eau du bain, et laissez-moi proposer un bilan 2022 évidemment partiel et à la première personne.**

### ► Ma palme d'or 2022

Sans aucune réserve c'est au film roumain *R.M.N.* de Cristian Mungiu que j'aurais décerné la palme. La complétude entre la trame scénaristique et la mise en scène à l'os de l'émotionnel des situations vécues par les protagonistes m'a procuré un intense plaisir tout en agitant ma propre inquiétude au vivre ensemble en paix entre humains. Le titre n'était pas vraiment porteur, bien que justifié puisque La spectroscopie RMN est plus connue sous le nom d'IRM, une imagerie médicale propre à disséquer l'image du corps. Ici celui de la Roumanie actuelle. Un pays d'Europe qui voit nombre de ses habitants partir travailler dans d'autres pays européens plus rémunérateurs. Sur place, ces départs laissent se développer un sentiment d'abandon, un délitement des liens sociaux où la misère vécue pousse au repli sur soi, terrain favorable à l'émergence de réactions populistes et xénophobes.

Cristian Mungiu accompagne le retour d'un homme dans son village multi-ethnique de Transylvanie. Plus que le trajet familial du héros, c'est tous les comportements des habitants qui sont minu-

tieusement décrits à l'écran. Le réalisateur excelle à faire vivre tous les maux qui assaillent nos sociétés occidentales dans la règle dramatique de la Tragédie : un village, une usine et une famille.

Le long plan fixe de 17 minutes de la réunion-débat des habitants du village où chacun peut s'exprimer pour accepter ou non le recours à une main-d'œuvre étrangère pour éviter la fermeture de la boulangerie artisanale, seule usine manufacturière du coin, intègre le panthéon des Scènes Cultes. Le traitement image-son du réalisateur galvanise le propos scénaristique.

J'aurais aimé pouvoir être aussi laudateur à propos de la Palme d'Or décernée à Ruben Östlund pour *Sans filtre* (*Triangle of Sadness*). Seules les provocations décrites au scénario ont été cérébralement perçues, à peine incarnées à l'écran.

Côté films étrangers je suis très loin d'avoir tout vu, mais j'ai apprécié la construction en forme d'engrenage formel proposé par le film iranien *Les Nuits de Mashhad* d'Ali Abbasi et plus récemment, avec encore plus de force formelle, par *La Conspiration du Caire* de Tarik Saleh.

En France, du très bien comme du moins abouti et aussi de vraies déceptions !



© Photo : Le Pacte

### ► En vrac, les déceptions

Je n'ai rien contre les films pleins de bons sentiments. J'allai donc voir *Maison de retraite* de Thomas Gilou avec l'idée d'apprécier la gentillesse communicative de Kev Adams co-auteur du scénario. Oui, mais pourquoi faut-il aller jusqu'à faire jouer au personnage de Depardieu une scène de bizutage : j'ai besoin qu'on me tienne la verge lorsque je dois uriner ! Non, mille fois non !

Pourquoi dans *Revoir Paris* d'Alice Winocour, film dont le sujet sur la reconstruction des êtres touchés par les sinistres événements du Bataclan est un sujet prometteur, pourquoi faut-il que le scénario s'encombre dès les premières séquences d'une possible idylle amoureuse entre deux des rescapés joués par Virginie Efira et Benoit Magimel ?

Il en est de même dans *Les enfants des autres*.





© Photo : Studiocanal

Pourquoi Rebecca Zlotowski la réalisatrice a-t-elle souhaité enfermer l'excellent Roschdy Zem dans une sorte de mutisme contre-productif selon moi au propos ?

Dans *Nos frangins*, le réalisateur et producteur Rachid Bouchareb raconte l'histoire parallèle – mais au répercussions politiques fort différentes – de deux victimes de violences policières survenues dans la même nuit du 5 au 6 décembre 1986 : Malik Oussekin et Abdelouahab Benyahia. L'affaire du premier est dans notre mémoire. L'autre à peine. À voir le film, Rachid Bouchareb fige la famille Benyahia dans une position d'acceptation « fatum » qui semble bien loin du comportement de celle-ci à l'époque\*. Par ailleurs, le réalisateur utilise beaucoup d'éléments d'archives et de déclarations d'hommes politiques de l'époque jusqu'à desservir son propos ; cet abus d'inserts d'archives se fait au détriment de l'incarnation des deux familles à voir justice rendue.

### ► Quelques beaux films !

Je me suis laissé prendre par la description du travail ingrat et minutieux, parfois gagnant, parfois vain, par la complicité dans les équipes d'investigation de la police, que nous ont proposé – avec une pléiade d'acteurs – respectivement Dominik Moll et Cédric Jimenez dans *La Nuit du 12* et dans *Novembre*. Mention spéciale à Bastien Bouillon, à Bouli Lanners et à Lyna Khoudri.

Comme j'avais aimé les actrices non-professionnelles de Ouistreham en 2021 dans le film d'Emmanuel Carrère d'après le livre de Florence Aubenas, j'ai accueilli à bras ouverts dans *Les Pires* de Romane Gueret et Lise Akoka, les enfants d'un casting qui se déroule dans la même région, le Nord. Et toujours à la recherche d'un cinéma à mi-chemin entre fiction et documentaire, je recommande *Rodéo*, un premier film de Lola Quivoron qui m'a permis de découvrir l'énergie de Julie Ledru à s'im-

\*En effet, une mobilisation collective initiée par cette dernière avait pourtant conduit à la condamnation à sept ans de prison de l'inspecteur de police en état d'ivresse pour homicide volontaire sur la personne d'Abdel.

poser dans l'univers des rodéos de motos, milieu presque uniquement masculin. Cette réalisatrice et cette interprète nous offre un premier film plus que prometteur.

J'ai été, comme on dit, bon public en regardant *En Corps*, le film de Cédric Klapisch. Non seulement j'ai découvert les capacités de comédiennes de Marion Barbeau danseuse ; et même si la trame est fleur bleue, le ballet final m'a fait vibrer !

Je suis totalement entré dans la proposition cinématographique du premier film de Leopold Legrand *Le Sixième Enfant*. L'œuvre est centrée autour du thème du désir d'enfant du personnage d'avocate interprété par Sara Giraudeau. La femme d'un couple de gitan, jouée par Judith Chemla, est en effet disposée, malgré ses convictions religieuses, à laisser une autre élever son sixième enfant, les finances de son couple ne permettant pas de subvenir aux besoins de ce nouveau venu ! Un bel ouvrage

Je veux ici dire tout le bien que je pense du travail de Blandine Lenoir pour le film *Annie Colère*. Toutes les interprètes sont à l'unisson pour retracer la lutte contre les avortements des militants du MLAC antérieur à la Loi Weill. Respect pour ce beau moment de cinéma.

Et s'il fallait en choisir un seul : *L'Innocent* de Louis Garrel.

Il y a longtemps que je n'avais pas été séduit par une comédie française jamais vulgaire, jamais triviale. Une situation de comédie à l'américaine, c'est-à-dire totalement improbable, mais dans le développement de laquelle chacun des personnages aura les réparties psychologiques justes, fines et drôles ! Super quatuor de comédiens et un scénario à rebondissements : que demander de plus !

**Dominique Bloch**



© Photo : Advitam

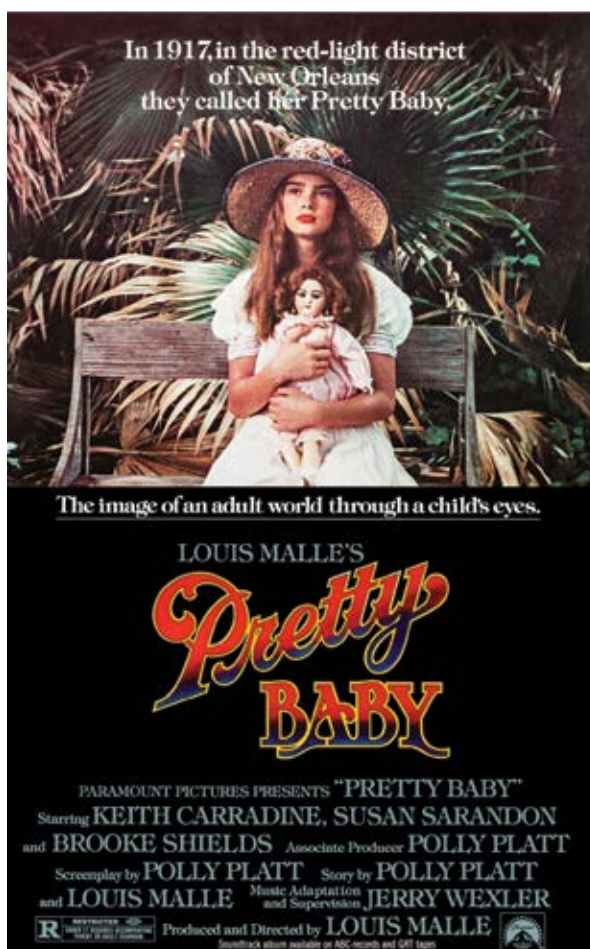
# GRAND PRIX TECHNIQUE 1978 POUR LA PETITE (PRETTY BABY) DE LOUIS MALLE

Violette c'est le nom d'une fleur et celle-ci n'a pas poussé en plein champ, encore moins à l'abri d'une serre. Non, aussi belle soit-elle, elle a trouvé son chemin à travers les pavés des trottoirs les plus mal famés au monde, ceux d'une maison close de Storyville, quartier de tous les vices et délices de La Nouvelle-Orléans ; lieu de naissance du jazz. Violette c'est l'actrice Brooke Shields, *La Petite*, la *Pretty Baby*, dont c'est le premier grand rôle au cinéma. Elle tourne pour Louis Malle dont c'est la onzième mise-en-scène de fiction alors qu'elle n'est qu'une gamine, une cover-girl poussée par une mère avide de célébrité. Lui cherche à rebondir grâce à une carrière américaine. Ses précédents films n'ont pas eu les succès qu'il espérait. *Le Souffle au cœur* (1971) et les relations incestueuses d'une mère et son fils puis *Lacombe Lucien* (1974) avec le déshonneur de la France vichyste, lui ont valu les plus vives critiques pour atteintes à la bonne morale française. Puis, le non moins génial et expérimental *Black Moon* (1975) essuie un bide. La route des USA est une fuite. « Je connaissais suffisamment l'industrie du cinéma américain



pour savoir que leur façon de faire des films était différente de la mienne, raconte Louis Malle dans ses conversations avec Philip French (éd. Denoël, 1993). Je me rendais compte que c'était un territoire inconnu, un terrain dangereux, pourtant je sentais que si je voulais avancer, il fallait que je quitte la France pour un certain temps. Je projetais depuis longtemps d'adapter un livre sur la naissance du jazz à la Nouvelle-Orléans, l'histoire de Storyville. Puis, au cours de l'été 1974, un ami m'a envoyé un livre de photographies de Bellocq. Non seulement c'était des photos remarquables, mais elles avaient un lien étroit avec l'autre livre car Bellocq avait photographié des prostituées de Storyville. Aussi après avoir terminé *Black Moon*, j'ai mêlé les deux. L'histoire d'une enfant prostituée et celle de Bellocq (qu'interprète Keith Carradine) tombant à la fois amoureux de la petite et de sa mère ».

On est en 1917 quand commence l'histoire, Violette a douze ans. Les États-Unis s'apprentent à entrer en guerre, à fermer les bordels et, trois ans plus tard, les débits de boisson. Pour l'heure, les habitants de New Orleans nagent en pleine amoralité et Violette ne restera pas longtemps petite. Dès la première image du film, c'est toute l'innocence enfantine bafouée que Louis Malle expose dans un long et gros plan sur son visage. Un très léger travelling avant, resserre sur elle au fur et à mesure, qu'hors champ, le souffle haletant et évocateur d'un orgasme ne se transforme en cris de douleur. Le visage de la petite reste impassible devant ce que nous croyons au début être une scène de sexe, que nous pensons ensuite une scène de viol et qui s'avère être un accouchement ; celui de sa mère, une des prostituées du bordel, interprétée par Susan Sarandon, jeune





et déjà si talentueuse. L'éclairage sur le visage de Violette, découpé entre un côté lumineux et l'autre obscur, symbolise la dualité enfant-femme à l'œuvre tout au long du film. Violette court sur les sols vernis, joue à la corde à sauter et fait du toboggan sur la rampe de l'escalier qui mène les clients avinés vers les chambres que l'on quitte au petit matin. Le cloaque est à la fois son école et sa cour de récréation, mais quand le jeu tourne à l'imitation vestimentaire et gestuelle de sa mère, Violette offre un tout autre visage. Le film flirte en permanence avec le sulfureux et le scandaleux, mais sans jamais tomber dans le complaisant. La virginité de la petite est vendue au plus offrant dans une scène filmée avec tant de réalisme que l'on croirait être dans un documentaire. Louis Malle adopte la neutralité, seuls les paradoxes et les contrepoints viennent éclairer sa vue d'auteur. Le bien, le mal n'ont pas leur place dans cet univers cruel. Tout comme n'ont pas leur place les enfants qui pourtant y naissent. Le dernier plan du film est sans équivoque, Violette est une enfant et reste une enfant avec un gros ruban rose dans les cheveux. Le film se boucle avec le long travelling avant sur son visage en gros plan, comme s'il fallait tout effacer et recommencer.

Sélectionné lors du 31<sup>e</sup> Festival de Cannes, le film remporte Le Grand Prix Technique. C'est une double prouesse : celle du travail remarquable de directeur photo qu'accomplit Sven Nykvist, l'intime collaborateur d'Ingmar Bergman de *La Nuit des forains* (1953) jusqu'à *Fanny et Alexandre* (1982) et celle d'un réalisateur français et d'un chef-opérateur suédois qui aboutissent un film au milieu d'une équipe américaine qui ne comprend rien à leurs délires de cinéastes-auteurs. Louis Malle a une idée visuelle très précise pour le film et afin de la faire partager à Sven Nykvist, il lui montre des tableaux de Vuillard, en particulier ceux de la fin du XIX<sup>e</sup> lorsque le peintre appartient au mouvement nabi. Il veut, comme dans ces toiles, que la lumière ne projette pas d'ombres, qu'elle soit plate afin qu'on ait l'impression que les personnages et le



décor ne fassent qu'un. Or sur le plateau, ils n'ont cessé de se bagarrer avec l'éclairagiste. Il rajoutait toujours de la lumière derrière les acteurs. « C'était devenu un vrai gag, raconte Louis Malle à Phillip French. Sven lui demandait toujours : Pourrais-tu éteindre celle-ci et celle-là... ? Et il disait : Tu crois ? car il ne pouvait pas comprendre qu'on ne fasse pas de contre-jour. L'équipe du film était plutôt médiocre. Sven et moi, nous nous sentions isolés ». Autre chose exaspérait Louis Malle aux États-Unis : le directeur de la photographie ne pouvait pas cadrer. Or Sven Nykvist est aussi un cadreur génial, « comme beaucoup de ses confrères européens, c'est plus qu'un directeur de la photographie, poursuit Louis Malle. Opérer est une continuité de son travail. Finalement, il a fallu céder et il y a eu un défilé de cadres ».

La sélection à Cannes et le Grand Prix Technique récompensent le pari fou de Louis Malle, parti pour un contrat de deux films aux États-Unis. Il y restera presque une décennie avant de rentrer dans son pays natal, tourner ce qui est encore aujourd'hui considéré comme son chef-d'œuvre, succès critique et public : *Au revoir les enfants* (1987). Amoralité, enfance et naïveté perdue sont autant de thèmes que l'on retrouve dans son œuvre, celle d'un compagnon trop lointain de la Nouvelle-Vague, d'un grand magicien du septième art qu'il ne faut cesser de voir et revoir.

**Mathieu Guetta**



© Photos : Paramount

09.02.2023  
10.02.2023

PARC FLORAL DE PARIS

10<sup>e</sup> ÉDITION

PARISIMAGES.FR



# PARIS IMAGES

L'ÉVÉNEMENT  
DES PROFESSIONNELS  
DES TOURNAGES



**PRODUCTION  
FORUM**



**AFC EVENTS**

AVEC LE SOUTIEN



Centre national  
du cinéma et de  
l'image animée

**Ficam**



**AFC**



FILM  
PARIS  
TELECOM  
**L'INDUSTRIE  
DU RÊVE**

**le film français**

MEDIAKWEST

moovee.tv

Satellifacts

Read's  
CINEMA