

L'INDUSTRIE ■
DU RÊVE ■
■

***RENCONTRES
ART ET TECHNIQUE***

L'INTÉGRALE
20 ANS QUI ONT CHANGÉ LE CINÉMA

VOLUME 2 2005-2009

L'INTÉGRALE
20 ANS DE RENCONTRES
ART ET TECHNIQUE
20 ANS QUI ONT CHANGÉ LE CINÉMA

L'INDUSTRIE ■
DU RÊVE ■
■

L'INTÉGRALE
20 ANS DE RENCONTRES
ART ET TECHNIQUE
20 ANS QUI ONT CHANGÉ LE CINÉMA

Réédition 2020

VOLUME 2
Actes 6 / Actes 10
2005 - 2009

Mentions légales
Droits réservés © - L'industrie du Rêve - Mars 2011

ISBN - 978-2-9538704-1-1

*C'est quand même intéressant qu'on parle autant des outils,
car paradoxalement les outils ne racontent rien.
Ce sont toujours les gens qui font le film qui racontent quelque chose.
C'est cela l'industrie du rêve.*

*Wim Wenders
L'industrie du rêve - 2009*

PRÉSENTATION

VOLUME 2

Le cinéma est un art récent. Mais déjà, à son propos, on s'interroge sur la transmission de ses techniques, sur ce qui restera des intentions de ses premiers créateurs et sur la pertinence de continuer à appeler cinéma les produits proposés aujourd'hui et demain sur les écrans de notre quotidien.

Aujourd'hui, les productions audiovisuelles et leurs images dérivées constituent l'une des toutes premières industries planétaires et la révolution technologique et numérique semble s'être totalement accomplie.

Conçue autour de la rencontre entre l'Art et la technique, L'industrie du rêve poursuit sa mission originale : permettre aux professionnels de se retrouver sur des sujets essentiels au développement de l'industrie cinématographique et donner la parole à ceux, femmes et hommes de l'ombre, qui font le 7e art. Dans ce contexte, la vocation du festival L'industrie du rêve est plus que jamais réaffirmée : faire le point chaque année sur le rapport intime qui lie art et technique, rendre hommage à ceux qui le fabriquent et ainsi assurer cette transmission indispensable à l'acte créateur.

C'est ainsi que, les colloques des Rencontres Professionnelles Art et Technique sont devenus au fil des années un rendez-vous important du calendrier pour les professionnels du cinéma depuis l'an 2000. Avec cette intégrale regroupant 10 ans de débats, c'est une mémoire unique et exceptionnelle du cinéma français qui est pour la première fois restituée et publiée avec le témoignage des plus grands professionnels du cinéma français. **La lumière au cinéma, Profession producteur, Après le tournage, Quel son pour le cinéma d'aujourd'hui et Où va le cinéma** constituent ce deuxième volume regroupant les 5 colloques qui se sont déroulés entre 2005 et 2009. A travers ces actes, c'est toute la richesse des propos de ceux qui fabriquent le cinéma, le pensent et le réalisent qui est enfin donnée à lire dans son intégralité.

Leur lecture sera, nous l'espérons, une exploration captivante des coulisses du 7e art, pour les professionnels, les étudiants et les amoureux du cinéma.

L'INDUSTRIE DU RÊVE

ILS ONT PARTICIPÉ AU FESTIVAL L'INDUSTRIE DU RÊVE DEPUIS 2000

L'industrie du rêve met le projecteur sur ceux qui fabriquent le cinéma, le plus souvent dans l'ombre. 700 techniciens, acteurs, réalisateurs et invités étrangers ont fréquenté les dix dernières éditions.

en 2009

NADA ALEKAN CLAUDE BAILBLE ALINE BONETTO SERGE BROMBERG MICHEL CIMENT YANN DEDET DOMINIQUE DELOUCHE ALAIN DEROBE JEROME DIAMANT-BERGER MAAMAR ECH CHEIKH JEAN-CARL FELDIS GILLES GAILLARD ERIC GAUTIER AGNES GODARD CHRISTIAN GUILLON JEANNE GUILLOT MICHEL HAZANAVICIUS BAPTISTE HEYNEMANN VERONIQUE HUBERT DENYS DE LA PATELLIERE JEAN-LOUIS LECONTE FRANCINE LEVY JEAN-JACQUES et FRANCOIS MANTELLO PASCAL MARTIN RUXANDRA MEDREA JEAN-MAX MEJEAN CLAUDE MILLER JEAN-PAUL MUGEL RITHY PANH YVES ROUXEL NICOLAS SAADA SAPHO THIERRY DE SEGONZAC SHAUN SEVERI SERGE SIRITZKY CELINE TRICART OLIVIER-RENE VEILLON LAURENT VERDUCI MARINA VLADY WIM WENDERS ...

depuis 2000

HENRI ALEKAN CATHERINE ADART YVES AGOSTINI OLIVIER AKNIN MATHIEU AMALRIC AUDE AMBLET PHILIPPE AMOUROUX ANNE ANDREU DANIELLE ANEZIN YVES ANGELO JACQUES ARLANDIS PASCAL ARNOLD LAURE ARTO YORGOS ARVANITIS OLIVIER ASSAYAS ALEXANDRE ASTRUC NIGEL ATKINS MICHELE AUBERT JACQUES AUDIARD JOEL AUGROS CYRIAC AURIOL BENJAMIN B CLAUDE BAILBLE DIANE BARATIER JACQUES BARATIER DENIS BARBIER GINA BARBIER JEAN MARC BARR MARIE-CHRISTINE BARRAULT CHRISTOPHE BARREYRE JEAN-PIERRE BARRY MICHEL BARTHELEMY NICOLAS BARY GERARD DE BATTISTA SERGE BAUDOUIN FREDERIC BAZIN FRANCK BEAU JEAN PIERRE BEAUVIALA BENOIT BECHET PASCAL BECU LUCAS BELVAUX STEPHAN BENDER CAROLINE BENJO FRANÇOISE BENOIT FRESCO ALAIN BERGALA FRANÇOISE BERGER-GARNAULT LUCIANO BERRIATUA RENATO BERTA JEAN-PIERRE BERTHOME DOMINIQUE BERTOU ALAIN BESSE DAN BEVAN ALAIN BEVERINI JACQUES BIDOU ENKI BILAL NURI BILGE CEYLAN RICHARD BILLAUD N.T. BINH VINCENT BLASKO JACQUES BLED PATRICK BLOSSIER DIDIER BOGARD ALINE BONETTO JEAN JACQUES BOUHON CAROLE BOUQUET MARC BOURHIS JACQUES BRAL PAULO BRANCO LAURENCE BRAUNBERGER CATHERINE BREILLAT FLORENCE BRESSON ERIC BRIAT FREDERIC BRILLION JEAN-CLAUDE BRISSEAU MICHELLE DE BROCA MIKE BRUCK STEPHANE BRUNCLAIR SOPHIE BRUNET PHILIPPE BRUNETAUD JACQUES BUFNOIR PASCAL BURON DOMINIQUE CABRERA LAURENT CANTET LEOS CARAX EMMANUEL CARRERE ALAIN CAVALIER SERGE CAZE CHRISTOPHE CERVONI CLAUDE CHABROL PATRICE CHAGNARD CAROLINE CHAMPETIER MANU DE CHAUVIGNY PASCALE CHAVANCE FRANÇOIS CHENIVESSE PIERRE CHEVALIER OLIVIER CHIAVASSA CLAIRE CHILDERIC CAROLINE CHOMIENNE LORENZO CIESCO NATHALIE CIKALOVSKI SOULEYMANE CISSE JEAN-JACQUES CLEMENT ARTHUR CLOQUET DANIEL COCOLE LOUIS COHEN ALAIN COIFFIER HENRI COLPI JACQUES COMETS ALAIN CORNEAU ALAIN CORNUDET ANGELO COSIMANO VLADIMIR COSMA AXEL COSNEFROY RAOUL COUTARD MIHAI CRASNEANU CHRISTINA CRASSARIS EMMANUELE CRIALESE CARLOS CUNHA DOMINIQUE DALMASSO RAYMOND DANON CECILE DECUGIS YANN DEDET DIDIER DEKEYSER SUZY DELAIR PATRICK DELAUNEUX HERVE DE LUZE GEORGES DEMETRAU DOMINIQUE DEMOUA MATHIEU DEMY CLAIRE DENIS GERARD DEPARDIEU ANDRAS DERDAK JEAN CHRISTOPHE DESNOUX BRUNO DESPAS ARNAUD DESPLECHIN PASCAL DESPRES CAROLINE DETOURNAY VINCENT DIEUTRE PHILIPPE DIEUZAIDE SERGIO DONATI JEAN DOUCHET

MAX DOUY JEAN MARIE DREUJOU MARTIN DROUOT CITRONNELLE DUFRAY ANTOINE DUHAMEL PIERRE DUPOUEY XAVIER DURINGER SUZANNE DURRENBERGER NICOLAS DUSSERT FRANÇOIS EDE FRANÇOIS EMMANUELLI FRANK ERNOULD GUILLAUME ESTERLINGOT GREGORY FAES JEAN-RENE FAILLOT DAVID FA-ROULT STEPHAN FAUDEUX CEDRIC FAYOLLE MAURICE FELLOUS PAVEL FISCHER ANDREAS FISCHER-HANSEN WILLIAM FLAGEOLLET DIDIER FLAMAND ALAIN FLEISCHER JEAN-CLAUDE FLEURY ALINE FOISSY STEPHANE FONTAINE JACQUES FONTERAY STEPHANIE FORTUNATO FREDERIQUE FRAGONARD GUY CLAUDE FRANÇOIS NATHALIE FRANK THIERRY FREMAUX JEAN-MICHEL FRODON HERVE GALLET CHARLOTTE GARSON ARMAND GATTI JACQUES GAUDIN ERIC GAUTHIER CLAUDE GAZEAU FRANÇOIS GEDIGIER PASCAL GENNESSEUX EMILIE GEORGES MARTINE GIORDANO CLAUDE DE GIVRAY PIERRE-WILLIAM GLENN AGNES GODARD OLIVIER GOINARD DANIELLE GOISBAULT MICHEL GOMEZ STEPHANE GOUDET DANIEL GOUDINEAU ROMAIN GOU-PIIL CATHERINE GOUZE PHILIPPE GRANDRIEUX ROBERT GUEDIGUIAN ANTOINE GUEGNEAU PIERRE GUFFROY ERIC GUICHARD LAURA GUILLAUME CHRISTIAN GUILLON REJANE HAMUS MARCEL HANOUN REGINE HAT-CHONDO LAURENT HEBERT LIONEL HENRY MAXIME HERAULT CHRISTIAN HEREAU ALEXANDRE HERNAN-DEZ NOËL HERPE PASCAL HEUILLARD OLIVIER HILLAIRE PAUL THAN AT HOANG GILLES HUGO PIERRE HUOT NATHALIE HUREAU OTAR IOSELLIANI MARIELLE ISSARTEL CATHERINE JACQUES BENOIT JACQUOT CHRISTO-PHE JANKOVIC THIERRY JOUSSE ISABELLE JULIEN JIRI KACINEK PIERRICK KACIREK MARIN KARMITZ RAPHAEL KATZ CLAUDINE KAUFMANN JEAN-MARC KERDELHUE GILBERT KINER CEDRIC KLAPISCH WILLIAM KLEIN JEAN-PIERRE KOHUT SVELKO MONIQUE KOUDRINE GERARD KRAWCZYK WILLY KURANT ERIC DE KUYPER JEAN LABE ANDRE LABOUZE JEANNE LABRUNE ERIC LAGESSE PATRICK LAMASSOURE CAROLE LAMBERT FRANÇOIS DE LAMOTHE STEPHANE LANDFRIED SYLVIE LANDRA ALBERTINE LASTERA JEAN-CLAUDE LAUREUX DENIS LAVANT CAROLE LE BERRE PATRICE LECONTE BRUNO LECOQ JACKIE LEFRESNE MARTINE LEGRAND PHILIPPE LEGUAY PASCAL LE GUERREC XAVIER LEHERPEUR ALIZE LE MAOULT DENIS LENOIR PATRICK LEPLAT CATHE-RINE LETERRIER FRANCINE LEVY PIERRE LHOMME RENEE LICHTIG PHILIPPE LIEGEOIS SYLVIE LINDEPERG VALERIE LOISELEUX ALAIN LOSI JEAN-PAUL LOUBLIER YVES LOUCHEZ ELIO LUCANTONIO NOEMIE LVOVSKY GUY MADDIN ALEXANDRE MAHOUT MARIE-JULIE MAILLE ALEXANDRE MALLET-GUY SABINE MAMOU GUY MANAS YANN MARCHET SONIA MARIAULLE MARMOUZIC OLIVIER MARLANGEON PHILIPPE MARTIN CHRIS-TOPE MASSIE CHARLES MATTON YVAN MAUSSION MARIA DE MEDEIROS JULIEN MEESTERS JIRI MENZEL ANDREA METCALFE FRANK METTRE CLAUDE MILLER ELISABETH MILLET PIERRE MILON JEAN-CLAUDE MOCIK ALAIN MOGET DOMINIK MOLL PATRICK MONTIGON SARAH MOON FREDERIC MOREAU AGNES MOUCHEL EMMANUEL MOURET JEAN-PAUL MUGEL ANNICK MULATIER MATHILDE MUYARD SIMYE MYARA GILLES NA-DEAU MARC NICOLA JEAN-PIERRE NEYRAC FREDERIC NIEDERMAYER JEAN-LOUIS NIEUWBOURG CLAUDINE NOUGARET JEAN-LUC OLIVIER RIP HAMPTON O'NEIL PASCAL ORY VINCENT OSTRIA LUC PAGES DOMINIQUE PAÏNI BRUNO PATIN ARTAVAZ PELECHIAN ANITA PEREZ RAPHAËL PEREZ GUY PIERAULD CLAUDE PINOTEAU PASCAL PINTEAU FRANÇOISE PIRAUD ANTOINE PLATTEAU HELENE PLEMIANNIKOV GILLES PODESTAT BORIS POLLET JEAN LOUIS PONTET GEORGES PRAT MICHELINE PRESLE OLIVIER PY HUGUES QUATTRONE SOPHIE QUINTON GEORGES RABOL JEAN-PAUL RAPPENEAU CHRISTINE RASPILLERE DIMITRI RASSAM FRANÇOIS RE-NAUD LABARTHE DENIS RENAULT ALAIN RENAUT ALAIN ROCCA BRIGITTE ROÛAN JEAN-FRANÇOIS ROBIN JULIE RODRIGUE CHRISTOPHE ROSSIGNON ANNE ROUSSEL YVES ROUXEL PHILIPPE ROUYER FABIEN RUIZ CARINE RUSZNIEWSKI MARC SALOMON MARC SANDBERG JACQUES SAULNIER EMMANUEL SCHLUMBERGER DOMINIQUE SCHMIT PAUL SCINTILLANT THIERRY DE SEGONZAC JEAN SEGURA EDUARDO SERRA NICO-LAS SEYDOUX BRUNO SEZNEC ANTOINE SIMKINE MATTHIEU SINTAS MICHAËL SOUHAITE MARINE SPEN-CER JEAN-PIERRE SPILBAUER ALLAN STARSKI MARY STEPHEN JEAN-FRANÇOIS STEVENIN SANDRINE TAI-SON DEAN TAVOULARIS ANDRE TECHINE MARC TESSIER CHARLES TESSON JOËL THIBOUT LUC THUILLIER ERIC TISSERAND BORIS TODOROVITCH ERIC TOULIS DAVID TRIPEAU LUDO TROCH GENEVIEVE TROUSSIER ALEXANDRE TSEKENIS MARTIAL VALLANCHON AGNES VALLEE MICHEL VANDESTIEN AGNES VARDA ANDREA VECCHIATO OLIVIER-RENE VEILLON TOMMASO VERGALLO MARC VERNET JEAN-LOUIS VIALARD NATHALIE VI-DAL THIERRY VIGIER DOMINIQUE VILLAIN CLAUDE VILLAND VIVIEN VILLANI VESNA DE VINCA VJ MILOSH ET DJ TOFEE VJ RATSI ET DJ AUREL FABIENNE VONIER PHILIPPE WELT DAN WEIL NACHIKETAS WIGNESAN KATIA WYSZKOP RAYMOND YANA CHRISTOPHE D'YVOIRE CHRISTIAN ZERBI CATHERINE ZINS JEAN YANNE...

VOLUME 2 - 2005 / 2009

RENCONTRES PROFESSIONNELLES ART ET TECHNIQUE

SOMMAIRE GÉNÉRAL

ACTES 6

LA LUMIÈRE AU CINÉMA - COLLOQUE

8 décembre 2005 - Ciné 104 - Pantin

9 décembre 2005 - Gaumont Stade de France - Saint-Denis

12 décembre 2005 - École Nationale Supérieure Louis Lumière - Noisy-le-Grand

Festival L'industrie du rêve - 6e édition - 6- 13 décembre 2005

17 . INTRODUCTION PAR MARC SALOMON

19 . LES INTERVENANTS DU COLLOQUE

21 . OUVERTURE DU COLLOQUE par Stéphane Pellet, président du festival, Gilbert Roger,
premier vice-président du Conseil Général de la Seine-Saint-Denis et Anne Bourgeois, déléguée générale.

LES ENJEUX ESTHÉTIQUES ET HISTORIQUES DE LA LUMIÈRE AU CINÉMA

Modérateur : Marc Salomon, membre consultant AFC

25 . HISTOIRE DE LA LUMIÈRE SUR UN PEU PLUS D'UN SIÈCLE D'EXISTENCE DU CINÉMA

39 . LES COUPLES CHEFS-OPÉRATEURS/RÉALISATEURS,

déroulement d'une collaboration, du scénario au tournage

LES ENJEUX ÉCONOMIQUES ET POLITIQUES DE L'IMAGE

Modérateur : Benjamin B., membre consultant AFC

49 . MUTATION DES MÉTIERS DE L'IMAGE

63 . ENJEUX DE LA PÉRENNITÉ DE L'IMAGE

75 . MUTATION DE L'INDUSTRIE CINÉMATOGRAPHIQUE

LES ENJEUX DE LA FORMATION PERMANENTE

Modérateur : Jean-Jacques Bouhon, AFC, directeur du département Image de La Fémis

89 . LA FORMATION CONTINUE : ENJEUX ET PERSPECTIVES

ACTES 7

PROFESSION : PRODUCTEUR - COLLOQUE

7 & 8 décembre 2006 - Ciné 104 - Pantin

Festival L'industrie du rêve - 7e édition - 5- 10 décembre 2006

- 101 . INTRODUCTION « CINÉMA, LE NOUVEAU FAR WEST » par Benoît Delmas, Edouard Laugier
- 103 . LES INTERVENANTS DU COLLOQUE
- 105 . OUVERTURE DU COLLOQUE par Anne Bourgeois, déléguée générale du festival L'industrie du rêve.
- 107 . LA PRODUCTION FAIT SA RÉVOLUTION - Modérateur : Benjamin B., consultant
Nouveaux financements – nouvelles technologies – nouvelle production
- 123 . LA PRODUCTION FAIT SA RÉVOLUTION - Modérateur : Benjamin B., consultant
Nouvelle géographie des tournages, nouvelle production ? Où tourner ?
Que choisir : Studio ou décor naturel ?
Quelles régions ou quel pays ? Avec quels financements ? Décor réel ou virtuel ?
- 135 . LA PRODUCTION, TOUTE UNE HISTOIRE - Modérateur : Benjamin B., consultant
Grandes et petites histoires, paroles de producteurs
La production française et étrangère d'hier et d'aujourd'hui :
l'âge d'or des studios, la nouvelle vague, le producteur indépendant
- 143 . LA PRODUCTION, TOUTE UNE HISTOIRE - Modérateur : Benjamin B., consultant
Au cœur du film, le producteur
La collaboration avec le réalisateur - le scénariste - le producteur comme accompagnateur d'une
idée - d'un auteur.
L'importance du casting et de l'argent - le jour le jour avec le directeur de production.

ACTES 8

APRÈS LE TOURNAGE - COLLOQUE

6 & 7 décembre 2007 - Ciné 104 - Pantin

Festival L'industrie du rêve - 8e édition - 4- 8 décembre 2007

- 157 . INTRODUCTION
L'économie du secteur des industries techniques et de la post-production image
Les industries techniques de la post-production image en définition 100 ans de cinéma.
La saga Éclair
- 165 . LES INTERVENANTS DU COLLOQUE
- 167 . LA POST-PRODUCTION FAIT-ELLE LE FILM ? - Modérateur : Christian Guillon
La post-production : état des lieux, panorama français, enjeux économiques et artistiques
- 175 . LA POST-PRODUCTION FAIT-ELLE LE FILM ? - Modérateur : Pascal Buron
Les nouveaux métiers de la post-production, techniciens ou artistes ? Quelles formations ?
- 183 . L'IMAGE AU CŒUR DU FILM ? - Modérateur : Stephan Faudeux
Faire l'image ensemble, témoignages et collaborations
- 189 . GRANDES ET PETITES HISTOIRES DES EFFETS SPÉCIAUX DE 2001 À 2046
Intervenant : Pascal Pinteau
Grands témoins : Georges Demetrau, Frédéric Moreau

ACTES 9

QUEL SON POUR LE CINÉMA D'AUJOURD'HUI ? - COLLOQUE

11 décembre 2008 - Ciné 104 - Pantin

Festival L'industrie du rêve - 9e édition - 9 – 14 décembre 2008

- 199 . INTRODUCTION
État des lieux de la post-production son, par Franck Ernould
- 201 . LES INTERVENANTS DU COLLOQUE
- 203 . OUVERTURE DU COLLOQUE
par Anne Bourgeois, déléguée générale
et Brigitte Aknin, chargée de mission Rencontres professionnelles Art et Technique
- 205 . DE LA SALLE DE CINÉMA AU PORTABLE, LA DIFFUSION DU SON : NOUVEL ENJEU ?
Modérateur : Franck Ernould
Grand témoin : Georges Prat
- 219 . ARTISTES SON OU TECHNICIENS DU SON : QUELLE FORMATION ? POUR QUEL MARCHÉ DU TRAVAIL ?
- 235 . DE LA CAVE À L'AUDITORIUM : QUELS STATUTS ? POUR QUELS MÉTIERS ?
Modérateur : Franck Ernould
Grand témoin : Georges Prat
- 239 . LE SON AUTOUR DE CÉDRIC KLAPISCH ET SON ÉQUIPE
- 248 . LE SON AUTOUR DE PHILIPPE GRANDRIEUX ET SON ÉQUIPE

ACTES 10

OU VA LE CINÉMA ? - MASTER CLASS SUR LE RELIEF

3 décembre 2009 à l'ENS Louis Lumière – Noisy-le-Grand

OU VA LE CINÉMA ? - COLLOQUE

4 décembre 2009 - Cinéma Le Max Linder Panorama - Paris

Festival L'industrie du rêve - 10e édition - 1er – 6 décembre 2009

- 259 . LES INTERVENANTS DU COLLOQUE
- 261 . PLEINS FEUX SUR LA 3D - MASTER CLASS SUR LE RELIEF - Modérateur : Jérôme Diamant-Berger
- 279 . OUVERTURE DU 10^e COLLOQUE DES RENCONTRES PROFESSIONNELLES ART & TECHNIQUE
Modérateur : Serge Siritzky, rédacteur en chef d'Écran Total.
- 287 . LA PAROLE AUX TECHNICIENS - Modérateur : Serge Siritzky
- 303 . LA PAROLE AUX RÉALISATEURS - Modérateur : Serge Siritzky
- 321 . CONCLUSION DES DÉBATS DE LA JOURNÉE PAR RÉGIS DEBRAY, PHILOSOPHE

- 325 . GÉNÉRIQUES ET REMERCIEMENTS

ACTES 6

RENCONTRES PROFESSIONNELLES
ART ET TECHNIQUE

LA LUMIÈRE AU CINÉMA
COLLOQUE

8 DÉCEMBRE 2005

CINÉ 104 - PANTIN

9 DÉCEMBRE 2005

GAUMONT STADE DE FRANCE - SAINT DENIS

12 DÉCEMBRE 2005

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE LOUIS LUMIÈRE - NOISY LE GRAND

FESTIVAL L'INDUSTRIE DU RÊVE

6^e ÉDITION

6-13 DÉCEMBRE 2005

RENCONTRES PROFESSIONNELLES ART ET TECHNIQUE

SOMMAIRE

- 17 . INTRODUCTION PAR MARC SALOMON
- 19 . LES INTERVENANTS DU COLLOQUE
- 21 . OUVERTURE DU COLLOQUE par Stéphane Pellet, président du festival, Gilbert Roger, premier vice-président du Conseil Général de la Seine-Saint-Denis et Anne Bourgeois, déléguée générale.
- LES ENJEUX ESTHÉTIQUES ET HISTORIQUES DE LA LUMIÈRE AU CINÉMA
Modérateur : Marc Salomon, membre consultant AFC
- 23 . HISTOIRE DE LA LUMIÈRE SUR UN PEU PLUS D'UN SIÈCLE D'EXISTENCE DU CINÉMA
- 39 . LES COUPLES CHEFS-OPÉRATEURS/RÉALISATEURS.
DÉROULEMENT D'UNE COLLABORATION, DU SCÉNARIO AU TOURNAGE
- LES ENJEUX ÉCONOMIQUES ET POLITIQUES DE L'IMAGE
Modérateur : Benjamin B., membre consultant AFC
- 49 . MUTATION DES MÉTIERS DE L'IMAGE
- 63 . ENJEUX DE LA PÉRENNITÉ DE L'IMAGE
- 75 . MUTATION DE L'INDUSTRIE CINÉMATOGRAPHIQUE
- LES ENJEUX DE LA FORMATION PERMANENTE
Modérateur : Jean-Jacques Bouhon, AFC, directeur du département Image de La Fémis
- 89 . LA FORMATION CONTINUE : ENJEUX ET PERSPECTIVES

INTRODUCTION

« MÉFIEZ-VOUS DE CEUX QUI CONFONDENT L'ÉCLAIRAGE ET LA LUMIÈRE », TONINO BENACQUISTA, QUELQU'UN D'AUTRE

par Jean-Michel Frodon, journaliste au Monde

Par une de ces coïncidences dont l'Histoire a le secret, le nom prédestiné des inventeurs du cinéma nous renvoie à son essence même, la lumière : celle qui illumine les visages et les décors, celle qui impressionne la pellicule, celle qui projette les images animées sur l'écran. La lumière est donc indispensable tout au long du processus de fabrication et de reproduction d'une image cinématographique, mais c'est une contrainte physique qui s'est muée peu à peu en recherche plastique puis en un élément, parmi d'autres, de la narration. On oublie généralement qu'il aura fallu attendre une vingtaine d'années depuis l'invention des frères Lumière pour que l'art de la photographie de film prenne vraiment son essor, pour que sous l'impulsion de quelques réalisateurs l'on s'engage vers des recherches plastiques et d'atmosphères qui s'affranchissent de l'éclairage standard longtemps dominant, celui d'une lumière « naturelle » supposée brute, sans effets et sans ombres, qui uniformisait les décors et les situations, les extérieurs comme les intérieurs. C'est d'ailleurs la reproduction de cet éclairage primitif que René Clair demandera à son opérateur Maurice Desfassiaux en 1928 pour *Un chapeau de paille d'Italie*. Un critique de la revue *Cineopse* n'écrivait-il pas encore en 1926 à propos des *Aventures de Robert Macaire* de Jean Epstein : « Nous avons de merveilleux paysages et, pour les scènes d'intérieur, des éclairages, des effets de même qualité que le plein air. » Avant que les opérateurs allemands n'explorent le monde de la nuit et celui des ombres, ce sont des réalisateurs comme Cecil B. DeMille avec son opérateur Alvin Wyckoff qui empruntèrent au théâtre une technique de dramatisation par les effets de lumière, tout comme à la même époque les cinémas danois et suédois. L'expressionnisme allemand légitimera définitivement les ombres et la nuit au cinéma. L'art de l'éclairage se structurera rapidement autour de deux conceptions que résumait ainsi l'opérateur Glen MacWilliams : « Avec le style germanique on éclaire le décor, avec le style américain, la star. » La référence à la peinture est alors le parcours obligé de tout opérateur et cette conception purement plastique de la lumière sera fortement remise en cause après guerre.

Certes l'histoire de la lumière au cinéma est jalonnée d'évolutions techniques, de courants et de modes, qui masquent souvent une réalité beaucoup plus simple où le résultat à l'écran dépend davantage de personnalités et de rencontres autour d'un projet, chaque film restant finalement un prototype. Entre des ruptures historiques radicales comme le passage du muet au parlant, le néo-réalisme, l'avènement de la couleur, la Nouvelle Vague etc. L'art de l'image a progressé de façon plus souterraine et sinueuse sous l'impulsion de directeurs de la photographie encouragés dans leur propre démarche par des metteurs en scène dont l'univers en gestation n'attendait que le collaborateur idéal. « Il n'y a sans doute personne avec qui j'ai, de toute ma vie, aussi peu causé de cinéma qu'avec Edouard... Est-ce qu'on discute, est-ce qu'on péroré sur la rétine ? On regarde. On voit (...) Je doute qu'il n'ait jamais existé symbiose comparable à celle qui met à l'unisson de Tissé pour ce qui est de voir, de percevoir et d'éprouver... » écrit Eisenstein dans *Les réflexions d'un cinéaste* à propos de son opérateur Edouard Tissé. On pourrait citer de nombreux autres tandems réalisateurs opérateurs légendaires : Griffith-Bitzer, Ray-Mitra, Hitchcock-Burks, Ozu-Atsuta, Fellini-Rotunno, Bergman-Nykvist, Godard- Coutard, Rosi-Di Venanzo, Wenders-Müller... D'une émulation réciproque a surgi une conception plus moderne où la photographie devient un élément intégré à la narration, avec ses temps forts et ses temps faibles, un tempo que certains rapprochent aujourd'hui davantage de la musique que de la peinture. La lumière se veut alors plus « psychologique » rejetant une approche purement esthétique même si in fine la réussite ou la justesse des images tient à un subtil équilibre entre atmosphère et beauté plastique. « Donner à voir mais aussi donner à ressentir » disait Henri Alekan ou comme l'a écrit Federico Fellini : « Le cinéma c'est l'image. L'image est faite de lumière. Donc dans le cinéma, la lumière c'est tout : idéologie, sentiment, ton, couleur, profondeur, atmosphère, récit, style. La lumière peut faire des miracles. Elle ajoute, efface, réduit, enrichit, nuance, souligne, suggère, rend croyable et acceptable le fantastique, le rêve ou, au contraire, donne une transparence onirique, magique, à la réalité quotidienne. »

LES INTERVENANTS DU COLLOQUE

YVES AGOSTINI (CADREUR)

RICHARD BILLEAUD (CHARGÉ DE LA FORMATION PROFESSIONNELLE CONTINUE, ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE LOUIS LUMIÈRE)

JEAN-JACQUES BOUHON (DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE, AFC)

DIANE BARATIER (DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE, AFC, DIRECTEUR DU DÉPARTEMENT IMAGE À LA FÉMIS)

JACQUES BRAL (RÉALISATEUR)

PHILIPPE BRUNETAUD (CHARGÉ DE MISSION POUR LES INDUSTRIES TECHNIQUES, CNC)

FRANÇOIS CATONNÉ (DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE, AFC)

CLAIRE CHILDERIC (RÉALISATRICE)

ARTHUR CLOQUET (CADREUR, AFCF, ENSEIGNANT À L'ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE LOUIS LUMIÈRE)

RAOUL COUTARD (DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE)

DIDIER DEKEYSER (DIRECTEUR DES PRODUCTIONS, LABORATOIRES ÉCLAIR)

JEAN-RENÉ FAILLIOT (DIRECTEUR TECHNIQUE, LABORATOIRE ARANE GULLIVER)

STÉPHANE FAUDEUX (CLUB HD)

MAURICE FELLOUS (DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE)

JEAN-NOËL FERRAGUT (DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE, AFC)

ANDREAS FISCHER-HANSEN (PRÉSIDENT D'IMAGO, ASSOCIATION EUROPÉENNE DES CHEFS OPÉRATEURS)

PIERRE-WILLIAM GLENN (DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE, AFC, PRÉSIDENT DE LA CST, RÉALISATEUR ET PRODUCTEUR)

CHRISTIAN HÉREAU (CHEF ÉLECTRICIEN)

OLIVIER HILLAIRE (CONSULTANT, DIFFUSION NUMÉRIQUES EN SALLES)

AUDE HUMBLET (ÉTALONNEUR FREELANCE ATTACHÉE AUX LABORATOIRES ECLAIR)

WILLY KURANT (DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE, AFC, A.S.C)

STÉPHANE LANDFRIED (CHARGÉ D'ÉTUDES, FÉDÉRATION NATIONALE DES CINÉMAS FRANÇAIS)

JACQUES MAILLOT (RÉALISATEUR)

GUY MANAS (DIRECTEUR TECHNIQUE, LTC)

PATRICK MONTIGON (ADJOINT AU DIRECTEUR DE LA FORMATION À L'INA)

LUC PAGÈS (DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE, AFC)

FRANÇOISE PIRAUD (DIRECTRICE DE POST-PRODUCTION)

JEAN-FRANÇOIS ROBIN (DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE, AFC)

BORIS TODOROVITCH (DIRECTEUR DU PATRIMOINE, CNC)

OUVERTURE DU COLLOQUE

par Stéphane Pellet, président du festival L'industrie du rêve,
Gilbert Roger, premier vice président du Conseil Général de la Seine-Saint-Denis
et Anne Bourgeois, déléguée générale.

STÉPHANE PELLET – président du festival L'industrie du rêve : Bonjour et bienvenue pour ce 6e colloque du festival L'industrie du rêve devenu un rendez-vous régulier pour les professionnels depuis maintenant six années. Les précédents colloques, avec les trois premiers consacrés à l'arrivée de la technologie numérique, puis les deux derniers dédiés à l'art du montage et au décor au cinéma, ont, à chaque fois, pu compter sur des intervenants de grande qualité, et pour certains d'entre eux, rares à s'exprimer en public et qui ont bien voulu le faire dans le cadre de nos rencontres. Je suis très honoré de pouvoir aujourd'hui saluer trois personnalités, Raoul Coutard, Maurice Fellous et Willy Kurant, directeurs de la photographie exceptionnels du cinéma français et aussi américain. N'avons-nous pas ressenti tout à l'heure, lors de la projection de l'extrait du Mépris de Jean-Luc Godard, ce grand frisson lorsque Michel Piccoli monte les quelques marches de la villa Malaparte, cette sublime image signée de Raoul Coutard ?

Aujourd'hui, nous sommes très heureux d'ouvrir ce colloque et les trois journées qui le composent pour évoquer la lumière au cinéma. À ce propos, les films que vous venez de voir étaient exemplaires sur le sujet. Tout d'abord, la très belle bande-annonce conçue par Bérengère Dulauroy, bande-annonce émouvante autour de la question de la lumière. Et puis le film de la FICAM, la Fédération des Industries du Cinéma, de l'Audiovisuel et du Multimédia, qui montre que le cinéma est avant tout une histoire de partenariat.

En effet, pour faire vivre un festival dédié à ceux qui fabriquent le cinéma, festival dont je rappelle qu'il est unique puisque aucune autre manifestation de ce genre n'existe en France, il est nécessaire de construire un partenariat pérenne. Je tiens à remercier le Conseil Général de la Seine-Saint-Denis très mobilisé, Hervé Bramey son président, Claire Pessin-Garic vice-présidente chargée de la Culture et Gilbert Roger, son premier vice-président en charge du secteur du développement économique qui nous en dira un peu plus sur son territoire au coeur des industries techniques du cinéma. Je remercie aussi la région Île-de-France, son président, Jean Paul Huchon et son vice-président Francis Parry qui se sont fortement investis sur la question du cinéma sur le territoire francilien. La région Île-de-France est devenue, avec son avance sur recette en matière de soutien à la production cinématographique, le deuxième financeur du cinéma en France après le CNC. La région regroupe deux types d'aides, un fonds de soutien à la production et un fonds de soutien aux industries techniques du cinéma. C'est aujourd'hui essentiel. Nous nous en sommes rendu compte tout le long de ces dernières années : il n'existe pas de cinéma s'il n'existe plus de personnes pour le fabriquer, s'il manque un tissu d'entreprises dynamiques et leur savoir-faire. Merci au CNC et à sa direction des Industries Techniques et Multimédia, également notre partenaire fidèle depuis la création du

festival en 2000. Que soient aussi remerciées nos villes partenaires, Montreuil, Bry-sur-Marne, Bondy, Saint-Ouen, Pantin et Paris.

Je souhaiterais évoquer – au-delà de la mise en valeur de ceux qui fabriquent le cinéma et de ses techniciens qui sont bien souvent des artistes – la problématique de la transmission des savoirs à laquelle le festival L'industrie du rêve est attachée. Depuis le début de ce festival, nous travaillons avec les écoles ; cette année avec la Fémis à Paris et L'École Nationale Supérieure Louis Lumière installée en Seine-Saint-Denis à Noisy-Le-Grand. En collaborant avec eux, ils nous montrent leur savoir-faire qui évolue avec les nouvelles technologies. De notre côté, nous leur apportons notre expérience en organisant des rencontres avec de grands professionnels. En effet, nous avons constaté qu'année après année, nous recevions des gens extraordinaires et qu'il était important de faire partager leur savoir avec des étudiants. Il y a deux ans, lors de l'édition sur le montage, Paul Hirsh, monteur de L'empire contre-attaque, entre autres, était venu spécialement de Los Angeles. C'est à ce moment-là que nous avons commencé à réfléchir : pourquoi ne pas profiter de ces personnalités présentes pour les faire travailler avec des élèves ? L'aboutissement de cette réflexion s'est concrétisé hier. Willy Kurant a animé toute la journée, une Master class. C'était la première fois que nous en organisions une. Des élèves de la Fémis, de l'École Nationale Supérieure Louis Lumière et quelques élèves de l'école de cinéma polonaise, la Wajda School de Varsovie, ont pu participer à une séance exceptionnelle qui marquera probablement leur cursus. C'est là aussi la vocation de L'industrie du rêve. Je terminerais en disant qu'il n'y a pas très longtemps les territoires autour de Paris, le Nord-Est Parisien, ont fait la une. Je pense qu'il faut toujours rappeler que le cinéma, l'audiovisuel et le multimédia, se fabriquent ici. Les étudiants ou ceux qui sont en passe de le devenir parfois l'ignorent. Notre rôle est de les inciter à se tourner vers ces filières et ces métiers car la profession en a besoin, d'autant que la technologie numérique suppose de former de nouveaux techniciens et artistes. Le cinéma, ce n'est pas uniquement les stars et les paillettes, c'est aussi une source d'emplois. Merci à la ville de Pantin qui nous accueille dans ce beau cinéma dirigé par Jacky Évrard et je passe la parole à Gilbert Roger, premier vice-président du Conseil Général de la Seine-Saint-Denis, en le remerciant à nouveau ainsi que ses services, de croire à notre projet.

GILBERT ROGER – premier vice-président du Conseil Général de la Seine-Saint-Denis : Merci à Stéphane Pellet et son équipe d'organiser ce festival dédié aux métiers du cinéma. J'avais remarqué que l'on parlait souvent du cinéma, en tant qu'oeuvre culturelle. Mais pour qu'une oeuvre devienne culturelle, il faut qu'elle soit auparavant créée et pour réaliser ce projet, des centaines de femmes et d'hommes doivent fabriquer ce bel ouvrage d'art. En charge du développement économique, je suis satisfait de soutenir le festival et que ce dernier rayonne davantage dans le département. Le Conseil général cherche à montrer à ses habitants, ses professionnels et ses jeunes, qu'il existe des débouchés très intéressants dans les métiers de l'industrie cinématographique et audiovisuelle. Aujourd'hui, nous renforçons notre politique de développement en apportant une aide au pôle audiovisuel du Nord Parisien et à l'ACTEP, à l'Est du département, en y incluant le Val-de-Marne. L'objectif étant de faciliter l'accueil des producteurs lorsqu'ils ont un film à faire, via nos bureaux de tournages. Je terminerais en disant que je suis également satisfait que notre Conseil Général ait largement participé à la création et à l'obtention de la labellisation du pôle IMVN Île-de-France « Image, Multimédia et Vie Numérique ». C'est la reconnaissance d'un pôle à vocation mondiale, mais je dirais que le « I » de Image, a été remporté grâce à la Seine-Saint-Denis. Si nous n'avions pas bataillé ferme les uns et les autres pour faire que ce « I » de Image soit intégré dans ce Pôle, je pense que l'on se serait basé uniquement sur les nouvelles technologies et sur la création des jeux audiovisuels. Ce qui nous paraissait intéressant dans cette défense de « l'Image », ce sont les multiples réseaux d'entreprises, des petites PME aux PMI qui y travaillent. Je suis donc heureux que l'on nous donne raison et que de grands groupes du pôle de compétitivité tels que Thalès, Thomson et TF1, acceptent la revendication qui était nôtre de défendre cet axe. Le Conseil Général continue et continuera à aider les entreprises du secteur audiovisuel et cinématographique afin de montrer qu'en Seine-Saint-Denis, il se crée de belles choses, et en particulier dans l'image. Je vous souhaite un bon festival.

STÉPHANE PELLET : Je vais laisser la parole à Anne Bourgeois, déléguée générale de cette 6ème édition, qui va nous présenter la journée et la première table ronde. Puis, nous accueillerons Marc Salomon, modérateur de cette journée. Enfin, je tiens à remercier tout particulièrement l'Association Française des directeurs de la photographie

cinématographique et son président Éric Guichard, qui s'est largement investie dans cette édition « En lumières ». C'est avec l'AFC que nous avons bâti ces trois journées dans un partenariat étroit et je le pense, fructueux. C'est d'ailleurs grâce à l'AFC que nous avons trois modérateurs différents, Marc Salomon aujourd'hui, Benjamin B. demain au Gaumont Stade de France, où nous accueillerons la deuxième journée autour des enjeux économiques et territoriaux et enfin Jean-Jacques Bouhon qui modèrera la troisième journée autour des enjeux de la formation qui se tiendra à l'École Nationale Supérieure Louis Lumière à Noisy-Le-Grand. Beaucoup d'entre vous qui êtes étudiants, souhaite se diriger vers des études cinématographiques et audiovisuelles, sachez que la Seine-Saint-Denis est un territoire où l'on peut innover, s'implanter et aller vers ces filières d'excellence.

ANNE BOURGEOIS – déléguée générale de la 6e édition du festival L'industrie du rêve : Nous sommes heureux de vous accueillir pour cette 6e édition « En lumières », et en particulier à la première journée du colloque « La lumière au cinéma ». Cette année, l'édition est dédiée à Henri Alekan, grand directeur de la photographie disparu qui a marqué de son regard le cinéma français et son histoire. Je suis aussi très émue de recevoir Raoul Coutard qui a accepté d'être le grand témoin de cette journée et vous demanderai de le saluer une nouvelle fois. Raoul Coutard est accompagné d'un autre grand directeur de la photographie, un Européen d'Amérique, Willy Kurant et de Maurice Fellous, directeur de la photographie, entres autres, du film Les tontons flingueurs, de Christian Héreau, chef électricien et de Claire Childéric, réalisatrice du film Alekan-Cochet, automne 90'. Notre vocation est de faire parler des hommes et des femmes de l'ombre qui, grâce à ce colloque, peuvent être mis dans la lumière. C'est le but de cette journée modérée par Marc Salomon, cadreur de formation, membre consultant de l'AFC et spécialiste de l'histoire de la lumière. Il animera également la table ronde de cet après-midi consacrée aux couples réalisateurs – directeurs de la photographie, et où vous aurez la chance de découvrir la collaboration de Jacques Bral et de Pierre-William Glenn, de Jacques Maillot et Luc Pagès, et le travail d'autres chefs-opérateurs qui viendront s'exprimer comme Jean-François Robin ou encore François Catonné. Pour conclure, je voudrais lire quelques lignes extraites des Cahiers du cinéma, dont le rédacteur en chef est ce mois-ci, Michel Piccoli et qui écrit : « (...) Je "joue" avec tout. Joyeux, ému, bouleversé par les jeux de lumière des inventeurs, des fabricateurs de films. J'aime jouer avec eux à apparaître et disparaître de leurs lumières. Buñuel ne parlait pas de sa lumière. Il disait : « Un petit pas en arrière. » « Un petit pas en avant. » Et la marionnette se met en marche. Ah ! Les petits pas ou les grandes enjambées de ces acteurs si solitaires devant l'objectif. Nous sommes épiés par cette loupe, ce microscope de l'objectif de nos manipulateurs-réalisateurs. Muettement, comme avec Coutard, c'est encore mieux ! ».

LES ENJEUX ESTHÉTIQUES ET HISTORIQUES DE LA LUMIÈRE AU CINÉMA

HISTOIRE DE LA LUMIÈRE SUR UN PEU PLUS D'UN SIÈCLE D'EXISTENCE DU CINÉMA

Modérateur - Marc Salomon, membre consultant AFC

Intervenants

Raoul Coutard (directeur de la photographie), Willy Kurant, (directeur de la photographie, AFC, A.S.C.), Claire Chileric (réalisatrice), Maurice Fellous (directeur de la photographie), Christian Héreau (chef électricien).

MARC SALOMON – modérateur : Bienvenue à cette première table ronde. Le sujet « La lumière au cinéma » est vaste et même s'il a déjà été traité, son tour complet n'a jamais été effectué car son champ est immense. Nous essaierons aujourd'hui d'aborder concrètement le sujet et de la façon la plus exhaustive possible. Je ne vous cache pas que les opérateurs, en général, ne sont pas bavards. S'ils l'étaient, ils seraient devant la caméra ! Il se trouve qu'ils sont derrière, que ce sont des personnes habituées à observer, à être attentifs, silencieux, comme vient de le rappeler Michel Piccoli à travers la voix d'Anne. En revanche, ils sont habitués à apporter des réponses aux réalisateurs, aux comédiens, puisqu'un tournage génère beaucoup de questions et de fait autant de réponses qu'ils doivent trouver rapidement. Je vais tout d'abord vous présenter les invités et intervenants à cette première table ronde. Je commencerai par Christian Héreau, chef électricien. Les chefs électriciens sont les plus proches collaborateurs des chefs-opérateurs. Ils ne sont pas seulement des installateurs de projecteurs, ils apportent aussi des solutions, ils inventent. Le système D a toujours droit de cité dans ces métiers. Christian Héreau a débuté sur un film de Georges Franju avec l'opérateur Marcel Fradetal. Il a par la suite travaillé avec des opérateurs tels que Marcel Weiss sur les films de Jean-Pierre Mocky. Il est devenu chef électricien en 1962 sur Le doulos de Jean-Pierre Melville avec comme directeur de la photographie Nicolas Hayer. Il a travaillé plusieurs fois avec un chef-opérateur aujourd'hui disparu qui était très actif dans les années 60/70, début des années 80, Jean Boffety,

en particulier pour les films de Claude Sautet. Je citerai encore parmi les derniers films auxquels il a collaboré, un film américain de Lawrence Kasdan tourné en partie à Paris, *Voyageur malgré lui*, *Regarde les hommes tomber*, de Jacques Audiard, et *Triple agent* d'Éric Rohmer. À ses côtés, Maurice Fellous, venu sans son frère Roger. Roger et Maurice Fellous sont un tandem légendaire du cinéma. Maurice me rappelait tout à l'heure qu'il a découvert le cinéma à huit ans sur les plateaux et sur les genoux d'Annabella ; il y a des façons plus désagréables de découvrir le cinéma ! Maurice Fellous est le directeur de la photographie de tous les films de Georges Lautner, devenus pour certains des films cultes. C'est un témoin très intéressant car il fait partie de ces opérateurs qui ont participé aux évolutions techniques à une époque où la France, au début des années 60, était en avance dans le domaine de l'optique, sur les zooms et les systèmes anamorphiques (scope) en particulier. C'est un fait un peu oublié de nos jours. Maurice et son frère furent, en effet, des pionniers dans l'utilisation de ces techniques alors que les Américains étaient encore derrière nous. À côté de lui, Willy Kurant, directeur de la photographie d'Orson Welles, Maurice Pialat, Serge Gainsbourg, Jerzy Skolimowski, Volker Schlöndorff, Jean-Luc Godard... Il a commencé par une formation traditionnelle dans les laboratoires, puis il est devenu assistant de grands directeurs de la photographie, entre autres britanniques (comme Jack Hildyard et Geoffrey Unsworth). Il a bifurqué ensuite vers le cinéma direct, au début des années 1960, en collaborant à des magazines de reportages, comme « Cinq colonnes à la Une ». C'est à cette époque qu'il a connu Maurice Pialat. Il a débuté ensuite dans la fiction avec Agnès Varda en 1965 (*Les créatures*), puis tourné avec Orson Welles, *Une histoire immortelle*, en 1968, ce qui le conduira à travailler beaucoup aux États-Unis. C'est donc l'un des rares opérateurs français à avoir mené une double carrière des deux côtés de l'Atlantique, membre à la fois de l'A.S.C, la prestigieuse American Society of Cinematographer et de l'AFC. Je ne vous présente plus Raoul Coutard. C'est l'opérateur emblématique de la Nouvelle Vague, même si je sais que cela l'agace un peu qu'on le réduise à cette période car il a fait tant d'autres films. Sa filmographie en est la preuve : de Jean-Luc Godard à Philippe Garrel en passant par François Truffaut, Volker Schlöndorff, Jacques Demy et j'en passe. Il fait partie de ces opérateurs qui ont donné un coup de pied dans la fourmilière, et révolutionné l'image au grand dam des anciens. Des propos très violents ont été tenus par des anciens directeurs de la photographie des années 1950, qui voyaient très mal ces jeunes qui arrivaient avec des techniques qu'eux trouvaient complètement fantaisistes. Mais cela a donné de grands films, nous montrerons plus tard, d'ailleurs, un extrait du film *Le Mépris*. Enfin, Claire Childéric qui a une double casquette. Elle a été électricienne, puis chef électricienne. Elle a travaillé en particulier aux côtés d'Henri Alekan, mais aussi avec Sven Nykvist et maintenant elle est opératrice et réalisatrice. Elle réalise des documentaires, anime des ateliers dans les écoles secondaires ainsi qu'à la Cinémathèque Française sur le cinéma. C'est elle qui a réalisé un film sur le tandem Henri Alekan/Louis Cochet, chef électricien d'Henri Alekan pendant 40 ans. Nous allons justement commencer par la projection de ce film de 30 minutes, témoignage unique sur un chef-opérateur au travail et sa collaboration avec son chef électricien. Peux-tu nous dire, en quelques mots, comment tu as été amenée à tourner ce documentaire et pourquoi ?

CLAIRE CHILDÉRIC – réalisatrice : C'était il y a exactement 15 ans. Je savais qu'Henri Alekan allait faire son dernier long-métrage, un film d'Amos Gitai, *Golem, le jardin pétrifié*. J'avais travaillé durant 5 années avec Henri Alekan et Louis Cochet. Je les associe toujours car pour moi ce sont deux personnes complémentaires. C'est aussi pour cela que j'ai eu envie de faire ce film. Je voulais montrer le côté humain et mettre en avant leur complémentarité dans le travail. C'est pour cela qu'il a fallu que je fasse ce film sachant que c'était leur dernier, afin de montrer peut-être davantage le côté humain que le travail sur la lumière.

PROJECTION DE *ALEKAN-COCHET, AUTOMNE 90'*, 1991

MARC SALOMON : Merci à Claire d'avoir tourné ce documentaire restituant une dimension ignorée d'Henri Alekan. Je voulais rebondir justement sur le fait qu'Henri Alekan est souvent considéré comme le digne représentant d'une lumière classique issue du studio. Il faut rappeler qu'il est passé à côté du cinéma français pendant plus de 10 ans ou plutôt que le cinéma français est passé à côté de lui et qu'il a été redécouvert grâce à Raoul Ruiz et Wim Wenders. Son travail est devenu, vers la fin de sa vie, de plus en plus inventif et intéressant. J'en profite pour demander à Willy Kurant qui se trouve justement à la charnière de cet héritage entre « les classiques et les modernes », comment a

t-il résolu ce qui peut apparaître comme une contradiction : avoir été formé par des opérateurs issus de la grande tradition et se tourner dans les années 1960 vers un cinéma plus moderne et des technologies nouvelles.

WILLY KURANT – directeur de la photographie, membre AFC – A.S.C : Je ne sais pas s'il faut parler de nouvelles techniques. Il y avait deux tendances dans le cinéma classique : ceux qui étaient très créatifs, ceux qui étaient très techniques, et puis ceux qui possédaient les deux. À l'école américaine, les gens avaient une formation très technique, mais pas du tout comme on l'entend en France. Ils ont commencé souvent dans les laboratoires. Des grands opérateurs américains comme William H. Daniels, ont commencé à être grouillot en laboratoire. Ils ont développé la pellicule, appris à la manipuler en la développant, en regardant ce que les autres faisaient. Cela a donné un style un peu brut. La photographie hollywoodienne venait davantage des tripes. Les gens avaient des options assez franches. Ce n'étaient pas des intellectuels, ils n'avaient pas de théorie mais avaient un sens brut de l'image. En France, c'était un peu différent. Presque tout le monde sortait de la même école, bien souvent la même dans laquelle vous êtes en ce moment. À l'époque c'était Vaugirard, à quelques exceptions près, et le style était très, très classique ; il était inconcevable de faire un film en studio sans un contre-jour. Dans un de mes souvenirs de carrière non pas de « long-métrage » mais de « court métrage », à mes débuts, un opérateur célèbre était venu voir tourner mon court métrage. Il m'a dit tout de suite que c'était mauvais, car il n'y avait pas de contre-jour et il a ajouté que je ne serais jamais un professionnel sans contre-jour. Quelquefois, j'ai fait des contre-jours et d'autre pas. Il existait un système académique dans lequel certaines personnalités se mouvaient avec grâce, construisaient des images très fortes, que l'on aime ou pas leur attitude professionnelle, leur relation à l'équipe et au monde extérieur. Par exemple, Christian Matras, un excellent technicien, lorsqu'il a fait *Lola Montes*, de Max Ophüls, a mis une force inimaginable dans les images. Il y a des personnes dont on a oublié le nom, Nicolas Hayer, Jacques Lemare, qui venaient du rang, qui avaient fait Vaugirard, mais c'étaient des créatifs. D'autres étaient uniquement des techniciens, qui ne parlaient qu'au nom de la technique et ne voyaient les choses qu'en ces termes. Ils ne regardaient pas la lumière sur le visage des actrices ou des acteurs, alors que c'était très important car c'est sur les comédiens que l'on « vendait » un film et que les spectateurs venaient le voir. Je fais un petit retour en arrière : avant la Nouvelle-Vague, (je ferai la séparation entre la Nouvelle-Vague et avant la Nouvelle-Vague), beaucoup de réalisateurs avaient été assistant-réalisateur et acquis un minimum de bases techniques. Ils avaient une idée assez précise du découpage du scénario qu'ils allaient faire et de la façon dont ils allaient mettre les plans en place. La différence absolue entre le système français et le système américain est la suivante :

– Dans le système français, il y avait dans l'équipe, le directeur de la photographie que l'on nommait chef-opérateur à l'époque, et le cadreur. Le cadreur était davantage au service du metteur en scène qu'au service du chef-opérateur. Lorsque j'ai débuté, en ce qui me concerne, la philosophie était différente, l'image, c'était le cadreur et la lumière. Il ne s'agissait pas seulement de tenir la caméra, mais d'avoir le contrôle sur ce qu'est l'image, donc le cadre et la lumière. Auparavant, souvent on disait, j'engage tel cadreur et le chef-opérateur qui était en principe son chef, ne l'était pas vraiment. Il y avait une certaine disparité entre le cadre et la lumière. Il était très difficile de faire entendre raison à certains cadreurs car ils se sentaient protégés par leur statut de collaborateur privilégié du metteur en scène. Les choses se sont quelques fois arrangées et il y a même eu des couples fameux de chef opérateur/ cadreur, mais à l'époque personne ne tenait vraiment la caméra soi-même. Aux États-Unis, le système était différent. Les gens venaient du rang, n'avaient fait aucune école, à part Conrad L. Hall et William A. Fraker qui étaient allés à USC, l'école de cinéma. Il existait une discipline assez différente. Le metteur en scène connaissait très bien son affaire mais déléguait pratiquement la mise en place et le découpage au chef-opérateur, tout à fait différemment du système français. Le cadreur exécutait. Il est certain que lorsque l'on travaillait avec un metteur en scène tel qu'Orson Welles, c'était différent, car il avait lui-même une idée précise du cadre. J'ai eu le privilège de travailler avec lui et ai pu apprendre une foule de choses comme le cadrage symétrique, asymétrique dans la balance des profondeurs de champs. Puis est arrivé le passage à la Nouvelle Vague. C'est essentiellement un homme qui est à ma gauche, Raoul Coutard et un autre que l'on appelait « Decaë la flood » qui était en fait Henri Decaë qui travaillait avec Claude Chabrol au début. Le concept était différent, les deux travaillaient différemment. Henri Decaë au début travaillait seul, puis avec un cadreur, avec très peu de lumière. Pourquoi l'appelait-on « Decaë la flood » ? C'est parce qu'il travaillait avec une ou deux photofloods¹. Dans le même temps, Raoul Coutard est arrivé et a tout bouleversé. Il a

infléchi le style de l'image française et a apporté un côté réaliste, dur et en même temps poétique. Cela a fortement contrarié les gens du système. Ils détestaient, pas tous, Coutard ou Decaë, les arguments étaient divers et n'avaient bien souvent rien à voir avec la vision ou la question de l'image. C'était le problème d'un système contre un autre. C'est là que Jean-Luc Godard a inventé cette phrase « Les professionnels de la profession ». C'était effectivement une rébellion des professionnels de la profession, d'abord contre eux deux, Raoul Coutard et Henri Decaë, et ensuite pour les générations suivantes dont je faisais partie. Voilà pour la révolution. Nous avons ensuite travaillé avec du matériel beaucoup plus léger, du matériel lourd aussi parfois. Au début, dans les années où j'étais assistant, il y avait un respect inné, l'assistant opérateur apportait ses bouts d'essais au chef-opérateur qui les jugeait. Les relations étaient très importantes entre les actrices et le chef-opérateur, et le sont toujours aujourd'hui. Que vous dire d'autre, que c'était essentiellement une différence de concept. J'oubliais la différence la plus importante, bien souvent le chef opérateur cadrait lui-même. Il éliminait cet intermédiaire entre la lumière et le cadre, il était le maître d'oeuvre total. Je me souviens d'une pellicule sensible qui s'appelait la Gevaert 362. Pour la première fois lorsque j'étais assistant opérateur sur l'un des premiers films de Lautner, j'ai vu un travelling « marché » et une photoflood tenu à la main dans un décor (une nuit à Bruxelles éclairée par l'Atomium). C'était Roger Fellous qui la tenait lui-même. Le véritable changement a été la naissance du directeur de la photographie-cadreur. J'ai fait cela pour ma part durant de nombreuses années. Souvent sur des films lourds, on m'a demandé de prendre un cadreur, mais honnêtement, je n'ai jamais été aussi heureux que lorsque je tenais la caméra moi-même.

MARC SALOMON : Raoul Coutard, votre itinéraire est totalement différent de Willy Kurant. Vous n'avez pas suivi de formation spécifique en passant par l'assistantat comme c'était la tradition, marquant ainsi une rupture. C'était mal vu à l'époque d'être parachuté ainsi dans le cinéma. À quelles contraintes avez-vous été confronté en tant que cadreur et directeur de la photographie? Raoul Coutard – directeur de la photographie : Le gros problème était lié à l'obtention de la carte professionnelle. Il y avait un cursus qu'il fallait absolument emprunter. En France, par exemple, c'était complètement inimaginable que les gens les plus proches de la lumière, les chefs électriciens, puissent accéder directement au titre de chef-opérateur. Aux États-Unis, cela ne posait pas de problème. Willy Kurant : Effectivement, il y a dans les chefs-opérateurs américains, des gens qui étaient « gaffers »³. Le chef-opérateur actuel de Clint Eastwood, Tom Stern, a été un de mes anciens « gaffer ». C'est un technicien, universitaire de formation, ce sont des choses qui n'arrivent qu'aux États-Unis. Il est allé à Stanford University et il a préféré la bijouterie⁴, le matériel, mais il avait une vision. Il a fait 18 films comme « gaffer » pour Clint Eastwood, entre autres, et Clint Eastwood a trouvé normal qu'il devienne directeur de la photographie.

RAOUL COUTARD : Je me souviens lorsque j'ai rencontré Willy pour la première fois, j'ai été abordé par une personne qui m'a demandé si je me souvenais d'elle. Elle avait été chef électricienne sur un film fait en Irlande. En France, il y a cette culture du cinéma où les mots modestie ou humilité n'existent pas comme dans beaucoup d'autres pays d'ailleurs. Nous avons vu tout à l'heure Hanna Schygulla avec qui j'ai fait un film, Passion de Jean-Luc Godard. C'était un film où Jean-Luc Godard était de très mauvaise humeur, car au départ il avait pensé faire ce film pour « emmerder » Giscard d'Estaing et comme Mitterrand a été élu, il a été d'un seul coup paumé. Un matin, il me dit qu'il voulait faire un gros plan d'Hanna Schygulla : « tu la cadres comme-ci, comme ça » et puis il est parti. Je la cadre et puis en la regardant, je vois qu'elle était très fatiguée. Je lui mets donc une lampe dans l'axe, pas trop forte pour ne pas affoler Jean-Luc lorsqu'il reviendrait. Il arrive et me demande pourquoi j'avais installé cette lampe. Je lui réponds : « T'as vu, elle est droguée, tu as vu ses yeux ! » « Ah bon ! » Il regarde, j'allume, j'éteins la lampe, j'allume, j'éteins... Et puis il crie tout fort : « Elle a 40 ans, elle a baisé toute la nuit, elle a la gueule qu'elle mérite. Eteins la lampe ! (...) » Vous voyez ce n'est pas toujours facile !

MARC SALOMON : Je voulais vous faire réagir à propos d'une citation extraite d'un entretien que vous avez accordé à la revue Réalité en 1967 où vous disiez : « Je suis un traître. Moi, opérateur, j'ai cassé la baraque des autres opérateurs. »

RAOUL COUTARD : Oui, c'est vrai. En réalité, quand j'étais petit, je rêvais d'être coureur cycliste, jamais à faire du cinéma. Je suis donc arrivé dans le cinéma complètement par hasard, en n'y connaissant absolument rien. J'ai d'ailleurs rencontré Pierre Schoendoerffer alors que j'étais photographe, lui cinéaste ; nous couvriions les actualités à l'époque. Lorsqu'il a fait son premier film, il m'a demandé si je voulais être chef-opérateur. Je n'avais pas la moindre idée de ce que cela pouvait représenter et j'ai donc accepté. Je me dis toujours que si j'avais su, je n'aurais jamais accepté. C'était un film très compliqué ; pour la première fois en France, on faisait un film couleur en cinémascope. Finalement, cela s'est très bien passé et par la suite j'ai eu la chance de faire des films avec Jean-Luc Godard. Voilà pourquoi je suis là aujourd'hui. Comme je n'y connaissais rien, quand Jean-Luc a décidé de faire *À bout de souffle*, l'idée était de réaliser un film sans lumière, façon reportage, caméra à l'épaule. À l'époque, il y a un demi-siècle, il n'y avait pas de flash, pas de batterie. En tant que chef-opérateur, j'ai démontré que l'on pouvait faire un film entier pratiquement sans éclairage, sans autre lumière que la plus belle des lumières, la lumière du jour. C'est sûr que j'ai senti, indépendamment des gens qui disaient que je faisais de la m..., ce qui était peut-être vrai pour eux, que je venais de casser la baraque en montrant que l'on pouvait faire autrement. Jean-Luc adorait cela, contrairement à François Truffaut qui lui cherchait surtout à changer de système pour se glisser dans le système. Son cinéma est relativement classique. Jean-Luc, lui, a toujours voulu réaliser des choses que les autres n'avaient pas faites. Même maintenant il continue. Un jour, un jeune électricien m'a dit que j'étais un fléau social. J'ai été très étonné sur le moment, mais c'est vrai que je ne prenais pas d'électricien et j'avais donc cassé la baraque des électriciens.

MARC SALOMON : Nous parlions justement des électriciens, je sais que Christian Héreau a été amené à travailler sur le tournage de *Trafic* de Jacques Tati. Pourrais tu nous dire quelques mots sur ton travail et comment tu t'es retrouvé à faire de la lumière sur un film de Jacques Tati.

CHRISTIAN HÉREAU – chef électricien : J'avais travaillé avec Marcel Weiss, une semaine à la fin de *Trafic*, dans une ancienne usine à Saint-Ouen. Le travail était terminé, tout le monde rentré chez soi. Et puis peut-être trois semaines plus tard, je reçois un coup de téléphone de Paul Rodier, cadreur de Marcel Weiss et de Jacques Tati, qui me demande si je voulais travailler avec eux ; il leur fallait un chef électricien : « Nous sommes sur l'autoroute en construction à Fontainebleau, est-ce que tu peux nous retrouver, pour deux ou trois jours, tu viens avec deux écrans réflecteurs et un petit groupe de 5 kg. » Me voilà parti, j'arrive sur cette autoroute entourée de champs, et puis au milieu d'un champ j'aperçois une petite caravane, mais personne. Je tourne avec ma voiture pendant 20 minutes, je m'arrête, je vais frapper à la porte de la caravane et qu'est-ce que je trouve ? ! Monsieur Tati et Paul Rodier. Nous voilà partis sur la route, Monsieur Tati, Paul Rodier, l'assistant et moi-même avec chacun un pot de peinture, et nous avons fait des lignes blanches sur la route durant trois jours. En effet, pour *Trafic*, Jacques Tati avait beaucoup tourné en Hollande où les lignes blanches d'autoroute étaient jaunes, mais comme ils faisaient les raccords en blanc, il a fallu que l'on peigne tout en blanc. Je suis parti avec Jacques Tati pour trois jours fin septembre début octobre, je suis rentré chez moi le 24 décembre. Nous avons refait presque tout le film. Nous avons tourné ensuite en Belgique. Il y avait un plan, dans un garage où Tati avait réglé les phares de la voiture, pour faire comme si c'était une femme qui pleurait. Il a mis un ou deux jours pour le préparer ; je le regardais avec Paul Rodier. Et puis j'ai dit à Paul comme n'avions pas de chef-opérateur : « Je vais mettre un projecteur de 10 kW là, un de 5 kW ici » alors même qu'on ne tournait pas. Nous avons préparé les lumières, et puis vers 18h00, on a tout coupé et nous sommes partis. Le lendemain, Tati est venu nous voir et demandé combien de temps il nous fallait pour faire la lumière. Je lui ai répondu : « Deux minutes à peine », ce qui l'a beaucoup étonné. Jacques Tati a dit à Paul Rodier : « Je ne comprends pas, j'ai payé des opérateurs des millions et il fallait que j'attende trois jours pour faire un plan. Là, j'ai un chef électricien qui en deux minutes règle sa lumière ! » Cela a été une aventure formidable de travailler avec Jacques Tati. En 1960, lorsque je suis rentré d'Algérie, je n'avais pas de travail. J'ai porté la viande aux Halles pendant deux ans, et puis un jour, un cousin m'a proposé de porter des gamelles sur un tournage de cinéma. J'avais huit jours de vacances, je suis parti. Je ne connaissais le cinéma qu'à travers les films, je ne savais rien de la technique. Pendant huit jours, j'ai porté des projecteurs de 2 kW par terre pour éclairer un grand château. C'est là que j'ai commencé à apprendre mon métier. Le chef électricien m'a demandé si je ne voulais pas rester huit jours de plus ; je suis resté

43 ans dans le cinéma. J'ai appris sur le tas, je ne savais pas ce qu'étaient le 110, le 220, le 380, je ne connaissais rien aux caméras. À l'époque, les chefs opérateurs arrivaient en cravate. Il fallait travailler tout de suite et nous ne maîtrisions pas les techniques d'aujourd'hui. J'ai travaillé avec des opérateurs avec lesquels nous mettions du papier Krafft sur des cadres et un 2 kg au travers. Ils allaient voir l'acteur, faisaient un trou dans le papier Krafft et l'on tournait. C'était la grande école. J'ai également fait beaucoup de studio. Je conseillerais aux jeunes d'aller en studio, de monter sur les passerelles. Vous comprendrez alors tout de la lumière, des jeux d'ombres, pourquoi les yeux des actrices sont noirs si les projecteurs sont trop hauts.

MARC SALOMON : Nous allons voir un extrait du film *Le Mépris*, de Jean-Luc Godard, lorsque Michel Piccoli et Brigitte Bardot rentrent dans leur appartement. Raoul Coutard, pouvez-vous nous dire quelques mots sur cette séquence, les contraintes de cadre en scope et le type d'éclairages que vous avez dû installer ?

RAOUL COUTARD : Dans les tournages en décor naturel, il y a toujours un plafond. Tout à l'heure, Christian Héreau parlait des passerelles, mais c'était dans les studios. Les passerelles permettaient de mettre des lampes en hauteur. Or, si on met des lampes au plafond d'un décor naturel, elles sont forcément basses, le risque est de les avoir dans le champ. Jean-Luc Godard a toujours travaillé en décor naturel, à l'exception de quelques films. Le premier film qu'il a tourné en studio était *Une femme est une femme*. Mais il a fait mettre un plafond de manière pour que cela soit les mêmes conditions qu'en décor naturel. Pour *Le Mépris*, nous étions en Italie, dans un décor neuf. Comme il aime les plans qui durent dix minutes, il a fait mettre un plancher au sol de manière à ce que tout soit à niveau et que l'on puisse passer d'une pièce à l'autre. Tout était blanc. Nous avons fait l'éclairage à l'aide de floods avec des réflecteurs sur le plafond, c'est-à-dire en lumière réfléchie. Cela a donné suffisamment de lumière pour pouvoir travailler ; et il a suffi de mettre un projecteur dans différentes pièces pour donner une direction de lumière, pour avoir une ombre. Ce sont des choses relativement simples à faire.

MARC SALOMON : Avant de diffuser l'extrait, je voudrais saluer l'arrivée d'Andreas Fischer-Hansen, le président d'Imago, la fédération européenne des chefs-opérateurs et qui interviendra demain lors des débats. L'extrait que nous projetons est sous-titré en anglais car il est édité par Criterion, The Criterion Collection ayant toujours de très beaux masters et transferts. Celui-ci a été contrôlé et étalonné par Raoul Coutard en France.

RAOUL COUTARD : En effet, c'est réalisé en très haute définition, ce qui donne une qualité de l'image assez étonnante.

PROJECTION DU *MÉPRIS* (EXTRAITS)

MARC SALOMON : Y a-t-il des questions parmi vous ?

JEAN-NOËL FERRAGUT – directeur de la photographie, AFC : J'aimerais faire parler Maurice Fellous. Toutes ces années durant lesquelles vous avez travaillé, les pellicules ont évolué vers des sensibilités plus rapides, le matériel est devenu plus léger, et ce pour des raisons économiques et artistiques. Comment ressent-on cette évolution de ce que l'on a entre les mains ?

MAURICE FELLOUS – directeur de la photographie : Pour moi c'est un peu difficile car le film *Alekan-Cochet, Automne 90'*, résume pratiquement tout. Mon ami Willy, également sur la transformation du métier d'opérateur et aussi ce qu'a raconté Raoul Coutard qui a été mon ennemi théorique pendant longtemps. Lorsque je travaillais sur un tournage, je faisais de la lumière « classique ». Lautner avec qui j'ai fait beaucoup de films me disait : « Tu nous embêtes, fais-moi du Coutard, changes moi tout ça, tu prends trop de temps ! » J'en ai beaucoup souffert, mais j'aime bien Coutard quand même. Ceci étant, j'ai fait beaucoup de films classiques et avec Georges Lautner, c'était une technique différente. Il travaillait sur des plans très courts et ne s'occupait pas de la photographie. Ce qui l'intéressait, c'était le dialogue, c'était facile pour moi. Ce que j'appréciais, c'était de tourner dans l'ordre du scénario,

ce qui n'est pas tellement courant. Bien souvent, le metteur en scène entre dans le décor – Willy dira peut-être le contraire – et l'on éclaire le tout. Le réalisateur fait tous les plans généraux à la suite, au fur et à mesure de l'action, même si on se retrouve au milieu du film, à la fin du film et que l'on revient plusieurs fois dans le même décor. J'ai toujours aimé tourner dans l'ordre du scénario pour une raison très précise : je me rendais compte où le réalisateur allait couper au montage, ce qui me permettait lorsque je me trompais, de modifier la lumière. Il m'est arrivé fréquemment, et je n'ai pas honte de le dire, d'avoir la lumière qui éclairait les gens sur la droite, la joue par exemple, et hop ! tout doucement pendant que l'on tournait, j'arrivais à déplacer la lumière sur l'autre côté. J'ai ici, je crois, deux cameramen, homme et femme, qui ont travaillé avec moi les derniers temps, et ils pourront témoigner. Quant aux pellicules sensibles, nous nous y sommes habitués. Ce qui était gênant à l'époque du noir et blanc, c'est que l'on travaillait en lumière directionnelle avec des projecteurs à Fresnel⁶. Nous avions une sensibilité de pellicules très faible, donc le plus difficile était de recréer une ambiance. Par exemple, si vous éclairiez un acteur pleine face, après il fallait ajouter des éléments d'ambiance dans le décor, créant de nouvelles ombres. Maintenant, la pellicule sensible et la lumière ont tellement changé que nous n'avons plus tous ces problèmes. Je vais vous raconter une petite histoire. Je travaillais au studio de Saint-Maurice comme mécanicien de caméra sur le plateau de Martin Roumagnac de Georges Lacombe. En général, nous étions dans le local où l'on réparait les caméras et j'allais rarement dans le studio car c'était très compartimenté. Un jour, on m'a permis d'y entrer. Marlène Dietrich et Jean Gabin étaient présents tous les deux. Le directeur de la photographie était un grand de l'époque, Roger Hubert qui appartient aux quatre grands directeurs de la photographie avec Christian Matras nommé tout à l'heure, Robert Lefebvre, Armand Thirard et Jacques Lemare. Je vais vous expliquer comme cela se passait avec Roger Hubert sur Martin Roumagnac. Dans le temps, il y avait des doublures lumières éclairées par le directeur de la photographie. Nous passions d'un projecteur à l'autre avec les lumières directionnelles. La lumière était prête avec la doublure, nous faisons donc des trajets d'acteurs de telle sorte que l'actrice soit éclairée pratiquement tout le temps en évitant les zones dans l'ombre. Aujourd'hui on peut se permettre de mettre les gens dans le noir. Marlène Dietrich avait trouvé un truc. Elle prenait un face à main et elle avançait dans son trajet marqué et disait : « Déplacez-moi le projecteur de 3 cm, le contre-jour est trop fort ». Les électriciens qui étaient tous en passerelles modifiaient et elle faisait cela pendant tout le trajet. Il faut imaginer ce qu'étaient les directeurs de la photographie de l'époque, peut-être des seigneurs, mais c'était aussi un calvaire pour eux de faire l'image ainsi. Il y en a même certains qui se sont fait renvoyer du film. J'ai vu Edwige Feuillère imposer son opérateur, qui était Christian Matras, sur toutes les séquences où elle apparaissait, bien que le film ait eu son directeur de la photographie qui déambulait dans les couloirs du studio en attendant. C'était un cauchemar.

WILLY KURANT : J'ai une anecdote à propos de Christian Matras et d'Edwige Feuillère. Vers la fin de la carrière d'Edwige Feuillère, on l'appelle pour jouer dans un téléfilm où elle impose son chef-opérateur, Christian Matras. Aux studios de Joinville, il l'éclaire, elle prend son miroir, regarde où sont les projecteurs et dit : « (...) Christian, que se passe-t-il, je ne comprends pas (...) », Matras lui répond, « Oui, excusez-moi Madame, j'ai beaucoup vieilli »...

MAURICE FELLOUS : Pour en revenir à Christian Matras, je tournais L'Oeil du monocle avec Lautner. Nous sommes restés trois ou quatre semaines en Corse et ensuite nous sommes partis tourner directement en studio à Paris. Le directeur de production, Paul Jolly, me dit : « Maurice, vous allez être content, je vous ai trouvé le plus grand chef électricien de Paris, (celui qui faisait tous les films de Christian Matras). Vous arriverez dans le décor et tout sera pratiquement prêt, car il a la qualité d'un "gaffer" ». Le lendemain, j'arrive au studio et je découvre le décor, un bar, éclairé sublime, magnifique. Mon plus gros problème a alors été de détruire cette lumière sans blesser mon chef électricien, car cette lumière ne correspondait pas du tout à ce que j'avais fait en Corse dans des petits bistros. Un jour, je lui faisais éteindre un projecteur, le lendemain un autre, pour arriver petit à petit au rendu de ce qui avait déjà été tourné. Ce fut terrible.

FRANÇOIS CATONNÉ – directeur de la photographie, AFC : Tout à l'heure vous parliez de Marlène Dietrich. Son visage était toujours éclairé de la même manière quel que soit le film. Il n'y avait quasiment que le contraste qui changeait. Les directions de lumières étaient toujours les mêmes, c'est-à-dire, pile en face du visage, légèrement

en hauteur, de façon à ce que le nez fasse une ombre entre le nez et la bouche, jamais plus long, jamais plus court, jamais à droite, jamais à gauche. Cela permettait de souligner ses pommettes. C'est intéressant à noter car avec n'importe quel opérateur, elle imposait toujours son type de portrait.

MAURICE FELLOUS : Le nez est un grand problème chez les dames. J'ai fait treize films avec Mireille Darc. Elle s'est fait opérer du nez entre le premier et le deuxième film. Lors d'un tournage, j'avais ma caméra sous le parasoleil dans l'axe. Comme elle jouait avec l'acteur qui était hors-champ, en même temps qu'elle récitait, elle tournait légèrement la tête afin que son nez soit dans le bon axe, car certains jours, les déformations de son nez ressortaient.

MARC SALOMON : L'évolution majeure que l'on doit à Raoul Coutard et à quelques autres est d'avoir libéré les acteurs et les metteurs en scène. En effet, ces éclairages que l'on décrit signifiaient que l'on devait bouger à 5 centimètres prêts. Le cinéma commençait à sentir la naphthaline. La nouveauté, et je reviens à l'extrait précédent, c'est la virtuosité du cadre, ce véritable ballet dans l'appartement. La caméra était très lourde, une caméra Mitchell7 sur dolly8. On n'est pas dans le dogme des caméras DV. C'était du matériel volumineux.

RAOUL COUTARD : Je n'ai pas imposé la technologie, c'est Jean-Luc qui a commencé à l'utiliser. Jusqu'alors dans le cinéma, les comédiens imposaient qu'on filme leur « bon côté ». De ce fait, nous ne pouvions pas les filmer de l'autre côté. Si l'on devait faire un face à face, cela posait problème. Ce « système » s'est complètement effondré lorsque qu'une certaine mobilité est apparue et à partir du moment où l'on a cessé de faire un découpage très précis remplacé par des scènes qui sont longues. Le comédien était obligé de se présenter en marche, tantôt à droite, tantôt à gauche. Nous nous sommes rendu compte qu'il n'existait pas de bon ou mauvais côté. D'ailleurs, maintenant, on entend plus parler de bon ou mauvais profil.

Public : J'aurais une question par rapport au studio. Je m'adresse à Maurice Fellous car tout à l'heure vous disiez que les techniciens étaient salariés des studios. Il y a eu aussi peut-être une évolution du métier du fait de l'indépendance de la partie technique intervenue après guerre ?

MAURICE FELLOUS : À l'époque, je n'étais pas opérateur mais mécanicien de caméra. Les électriciens étaient aussi embauchés par les studios, comme Louis Cochet engagé au studio Photo Sonore. Nous tournions là-bas lorsque nous avions de petits décors, des fins de films. Louis Cochet était embauché à l'année. Je suppose qu'Henri Alekan est venu tourner un jour, qu'il a dû se dire : « ce gars-là est formidable ». Comme le studio avait été démolit et fermé, il l'a « attrapé » et gardé. C'est extraordinaire, car Cochet à 87 ans aurait pu encore être sur des échelles. L'avantage d'avoir un très bon chef électricien, c'est que lui peut regarder les projecteurs en face et le directeur de la photographie baisser la tête ! En effet, si l'on est aveuglé par la lumière, pour la rectifier il faut quelques minutes. C'est pour cela que nous faisons souffrir nos chefs électriciens. On parlait tout à l'heure de Marcel Weiss. J'ai été son deuxième assistant opérateur dans *La soif des hommes* de Serge de Poligny, en 1949. Le tournage se déroulait en Algérie, en plein désert. On coupait la pellicule à chaque plan, on développait un bout d'essai que l'on montrait au chef-opérateur. J'ai été piqué par un insecte et Marcel Weiss, un homme formidable, m'a empêché de venir travailler, bien que j'ai insisté car je devais développer les bouts d'essais. Ce jour-là, nous devions filmer une scène avec de la pellicule de 25 ASA avec 200 figurants qui descendaient de la montagne ; Weiss était un homme qui prenait beaucoup de risques. Le soir venu, la pellicule est partie au laboratoire ; huit jours plus tard, à son retour du laboratoire, il n'y avait rien dessus. Je n'ai donc pas pu développer les bouts d'essais pour lui montrer, ce qui l'a empêché de rectifier sa lumière ou d'ouvrir son diaphragme. Il faut se rappeler qu'à l'époque, il n'y avait pas de cellules. Les opérateurs faisaient la lumière en visant à travers la pellicule. Le caméraman, personnage qui souffrait le martyr, un vrai souffre-douleur, imaginez-le en extérieur ! La pellicule défilait dans le couloir et il ne voyait pratiquement rien, quelques ombres. Ce n'est pas comme aujourd'hui avec la visée reflex. Le caméraman était sous son voile comme les photographes de jadis. Le directeur de la photographie vérifiait à son tour, manœuvrait son diaphragme à travers sa pellicule. La lumière était bonne, on tourne, le caméraman aveuglé par le soleil reprenait sa place mais ne voyait rien. Le metteur en scène coupait, le caméraman criait : « Ne bougez pas ! ». Les acteurs

restaient figés pour être dans le champ. C'était une époque extraordinaire.

WILLY KURANT : Les Américains ne visaient pas à travers la pellicule. Ils avaient un viseur de côté avec lequel il y avait un peu de parallaxe qu'il fallait corriger dans les mouvements. Ce n'était pas toujours simple, mais au moins on savait si l'acteur était bien dans le champ. Le viseur était couplé à la mise-au-point et il fallait prendre ses repères. Raoul Coutard a utilisé cette visée.

RAOUL COUTARD : Oui, une Mitchell BNC.

WILLY KURANT : Moi aussi, j'en avais un sur le film de Jean-Luc Godard Masculin, féminin mais ce n'était pas toujours évident de savoir si le cadrage était précis.

RAOUL COUTARD : On faisait le cadrage précis à l'endroit où était le point. Mais il arrivait lors d'un travelling que des éléments entraient dans le champ et que l'on ne voyait pas dans le viseur.

MARC SALOMON : Pour les non-initiés, la caméra Mitchell BNC est celle que l'on voit au générique du Mépris avec un viseur clair à correction de parallaxe, un peu comme les appareils Leica M. C'était effectivement précis mais jusqu'à un certain point.

WILLY KURANT : La caméra Mitchell a évolué avec la visée reflex. Pour marquer vraiment la rupture, Raoul Coutard a fait de la photo d'actualité au Vietnam. J'ai fait la même chose plus tard au début de l'intervention américaine au Vietnam, comme opérateur ou reporter pour Cinq colonnes à la Une. Ce que nous avons retenu de cette expérience du direct, c'est que nous ne pouvions pas refaire les scènes de guerre. Du coup, sur un tournage, nous pouvions faire face à toutes les situations car nous avons été confrontés dans notre vie à des situations que nous ne pouvions recréer.

RAOUL COUTARD : Il y a une chose importante à retenir : un film est constitué de 300 à 800 plans qui, à la fin, doivent aboutir à un film cohérent et continu. Un des principaux problèmes posé au chef-opérateur est de garder une unité sur tous les plans tournés, suivant les décors, dont certains sont des décors de fin, filmés en début de tournage ou le contraire. C'est d'autant plus vrai lorsque l'on tourne dans des décors naturels. On peut avoir vu tous les décors au début du film mais il est toujours possible qu'au moment où l'on tourne, un décor nous claque dans les doigts. Nous devons donc avoir une forme d'imagination indépendamment de la photographie immédiate. C'est une imagination construite par rapport à la globalité du film. Maurice Fellous parlait du tournage dans l'ordre qui permet de modifier la lumière. Quand on tourne dans le désordre, on est obligé d'avoir une mémoire de la lumière inscrite.

CHRISTIAN HÉREAU : Un jour sur un film, nous avons des « 225 ampères », de gros projecteurs à arc de 150 kg chacun. Comme c'était la Nouvelle Vague, nous marchions à l'économie. Au lieu d'être sept électriciens, nous n'étions que trois et un groupeman. Nous devions monter sur des tours de huit mètres. Nous préparions un plan quand le réalisateur a demandé à son opérateur si l'on pouvait refaire le plan autrement. Cela impliquait de tout changer alors que la fin de journée approchait. Après quelques hésitations, le réalisateur a nous demandé de tout démonter. Du coup, nous avons commencé à tourner vers une heure du matin pour un plan de jour. Et c'est dans le film ! Le chef-opérateur se demandait comment il allait faire, car ce qui était blanc était devenu noir. Des contres temps de ce type arrivent tous les jours. Il faut juste les prévoir.

WILLY KURANT : C'est un cas de figure qui existe toujours. Surtout dans le cinéma américain, où il n'existe jamais de limitation sur la quantité de matériel d'éclairage que vous avez à disposition. Lorsque l'on commence un long-métrage au budget moyen, la quantité d'éclairage est imposante. Les horaires de tournage américains, à la différence des horaires de tournage français, sont très extensibles. Voici l'exemple d'une journée de tournage aux États-

Unis. À sept heures du matin, vous êtes sur le plateau. Souvent, le chef-opérateur est passé au laboratoire, vers quatre heures du matin, pour voir la pellicule sortie de la machine avec l'étalonneur. Ensuite, normalement c'est parti pour douze heures de tournage. Mais s'il y a des heures supplémentaires, on arrive facilement à quatorze, voire quinze heures de tournage. Le jour déborde sur la nuit. Il est évident que l'on demande à des chefs-opérateurs de continuer en ambiance lumière jour alors qu'ils sont en pleine nuit. Naturellement, chacun a ses trucs. Mais c'est une chose assez courante dans cette profession où si les salaires sont très élevés, la protection des salariés est faible. Il ne viendrait pas à l'idée d'un chef-opérateur de refuser de faire un plan, de même pour le chef électricien. Ces heures sont appelées les « heures d'or », elles sont payées double voir triple ou quadruple ; certains vivent sur ce système.

CHRISTIAN HÉREAU : Je voulais vous parler de quelqu'un de primordial sur les tournages: le machiniste. Aujourd'hui, nous avons à disposition du matériel léger alors qu'auparavant la dolly pesait 150 kg. Quand le metteur en scène ou le directeur de la photographie disaient au machiniste de faire un travelling, il devait parfois recommencer dix fois dans la journée. Nous pouvons leur dire un grand merci d'autant que j'ai souvent vu des cadreur aux manivelles et le chef machiniste terminer le plan, car le cadreur s'était trompé !

Public : Comment avez-vous vécu l'arrivée des femmes dans le métier de chef opérateur ?

RAOUL COUTARD : J'ai eu une demoiselle qui a travaillé avec moi dans le film de Philippe Garrel Sauvage Innocence. Cela ne me dérange pas que ce soit un homme ou une femme.

MAURICE FELLOUS : La première femme assistante opérateur a été engagée par Edmond Séchan. Elle s'appelait Arlette Massay. Elle est ensuite devenue cadreuse à la télévision pendant de nombreuses années.

Public : Quelle définition donneriez-vous à la lumière par rapport à l'éclairage. Comment distinguer les deux ?

MARC SALOMON : Je vais me permettre de répondre à travers une citation de Tonino Benacquista: « Méfiez-vous de ceux qui confondent l'éclairage et la lumière. »

CHRISTIAN HÉREAU : Depuis une quinzaine d'années, il y a ceux qui font de la photographie, c'est de l'éclairage. Et d'autres impriment de l'image, c'est ce que j'appelle une lumière. Vous prenez un film d'aujourd'hui, les acteurs sont dans un lit, se lèvent le matin, ils sont aussi beaux qu'au début du film et éclairés de la même façon. Jaunes, bleus, violets. Vous les mettez dans la voiture, il fait nuit, les jaunes, bleus ou violets sont toujours là. Ceci est une lumière, de l'impression d'image mais pas de la photographie. Dans la photographie, les projecteurs doivent bouger pour dans chaque plan.

MARC SALOMON : Je voudrais à ce sujet citer un grand directeur de la photographie américain, Gordon Willis qui dès les années 80 déclarait : « (...) Les films ne sont plus photographiés mais éclairés (...) » Cela pourrait faire l'objet d'un autre débat car tellement de films ressemblent au Puy-du-Fou ! Nous sommes parfois davantage confrontés à des « lighting designers » qu'à des directeurs de la photographie.

RAOUL COUTARD : Nous avons souvent des discussions au sujet de l'argentique et du numérique. En réalité, la photographie est une oeuvre artistique mais aussi intellectuelle. Si l'on fait 300 ou 800 plans dans un film, il existe, quels que soient le support employé et la lumière utilisée, une volonté intellectuelle et artistique, à un moment donné d'exprimer quelque chose pour aboutir à une oeuvre.

Public : Vous avez vécu la période de transition entre le cinéma classique et le cinéma de la Nouvelle Vague, avec les caméras reflex et l'arrivée de matériel plus léger. Percevez-vous la période actuelle comme une période de révolution - les caméras sont encore plus légères, ont besoin de moins de lumière, les réalisateurs parfois tournent

presque sans lumière – ou comme une continuité de la Nouvelle Vague ?

WILLY KURANT : Je ne la perçois pas tout à fait comme une période de révolution car à l'époque de Roger Fellous, le frère de Maurice Fellous, les directeurs de la photographie travaillaient avec des pellicules très sensibles. La pellicule photochimique peut se manipuler avec quelques fois des défauts qui apparaissent, mais aussi et surtout des qualités que l'oeil parfois distingue à peine. Les caméras numériques permettent de travailler relativement bien en basse lumière, mais jusqu'à présent en haute lumière elles n'ont pas la quantité d'informations que contient la pellicule actuelle. Il est évident que les pellicules ont fait des progrès. Mais il y a dix ans, on travaillait en pellicule 500 ASA. C'est simplement le velouté, le contraste, le gamma qui ont changé. Les pellicules fabriquées sont plus douces pour être étalonnées numériquement plus facilement. Mais, en réalité, il y a déjà quarante ans, je travaillais sans lumière. Par exemple, hier nous avons projeté le film de Mikhaïl Kalotosov Quand passent les cigognes photographié par Sergèï Urusevsky, sans steadycam. La caméra était portée¹⁰, légère, la pellicule peu sensible alors que la lumière était faible et qu'il y avait quantité de figurants. On ne peut pas parler sur ce point d'une évolution significative. Les caméras numériques vont encore bouger mais à l'heure actuelle, la caméra numérique la plus performante fabriquée par Panavision est la Genesis. C'est une caméra extrêmement lourde, qui se loue très cher, 10 000 \$ par semaine sans les objectifs. Cela nécessite des processus de production onéreux. Je me demande donc quel est l'apport de ces caméras dans un film d'auteur. Un film français au budget moyen peut très bien obtenir une qualité photographique superbe en utilisant des moyens conventionnels. Quant aux petites caméras DV, elles sont formidables pour obtenir un certain genre de film. Elles sont probablement un outil nécessaire pour des pays en voie de développement où il n'existe pas d'infrastructure de laboratoire permettant de tourner et de faire la postproduction ailleurs. Mais vous n'arriverez jamais à la qualité, aujourd'hui, d'une image photochimique. Je vous rappelle pour l'anecdote, que lorsque Michael Mann a tourné Collatéral, il n'avait que des caméras numériques qui ont donné des images sublimes en basse lumière mais qui tombaient en panne les unes après les autres. Michael Mann a eu cette phrase délicate : « Ah ! mon Dieu, si seulement j'avais une Bolex¹¹. » Maurice Fellous : Lorsque l'on tournait des scènes avec très peu de lumière, la pellicule était trafiquée en latensification¹². Avec Mireille Darc, pour une scène de nuit, j'avais un écran réflecteur et une lampe de poche. J'ai envoyé la lumière en indirect sur le réflecteur. Le problème étant que l'on ne voyait les rushes que le lendemain voir le surlendemain, tandis qu'aujourd'hui, avec les nouvelles caméras, le résultat est visible tout de suite. Nous étions toujours inquiets de savoir s'il y avait quelque chose sur la pellicule. C'était terrible pour les directeurs de la photographie.

STÉPHANE PELLET : Je pense qu'il faudrait que vous nous parliez aussi des conditions économiques. En effet, il y a peu de temps, j'ai entendu une remarque qui m'a interpellé. Claude Miller disait qu'ARTE lui avait proposé, il y a quelques années, de réaliser un film en DV. C'était pour lui une expérimentation artistique. Pierre Chevalier lançait pour ARTE la collection petite caméra. Il a tourné La Chambre des magiciennes, film avec lequel nous avons d'ailleurs fait l'ouverture de notre deuxième édition en 2001. Nous l'avions projeté à la Cinémathèque Française, ce qui était assez amusant car il y avait un petit côté provocateur. Claude Miller disait donc : « J'ai tourné en DV, puis petit à petit, je me suis rendu compte qu'il y avait moins de techniciens, moins d'éclairages et qu'au lieu de faire deux plans dans la journée, j'en tournais huit (...) » Je n'oublie pas que Claude Miller est en partie producteur de ses films. Il s'est peut-être dit finalement, que tous ces techniciens lui coûtaient cher et qu'il allait plus vite avec 30% de semaines de tournage en moins. C'est une évolution économique qu'il faut prendre en compte. Il me semble que c'était devenu le propos prépondérant pour lui. Il expliquait qu'il aimait bien cette technologie car elle limitait les coûts. La légèreté technique dont Jean-Luc Godard est en partie l'inventeur, c'est bien. Mais le problème, c'est que la légèreté économique a pris le pas. Il est évident que de tourner avec beaucoup moins de moyens et de techniciens est plus rentable. Mais je pense qu'en fin de compte, cela change la qualité de l'art cinématographique.

RAOUL COUTARD : On peut répondre plusieurs choses à ce propos. La première est que la qualité de l'image est ce qu'il y a de moins visible par le public. Lorsqu'ils sortent d'un film, les spectateurs sont séduits par le scénario, le jeu des acteurs, le dialogue. Mais jamais vous ne les entendrez parler de la photo. Quand ils la trouvent belle, ils diront que le film ressemble à une carte postale. Si la photo est mauvaise, cela va peut-être les gêner mais néan-

moins ils n'analyseront pas la qualité de la photographie. Une autre chose. Comme j'expliquais tout à l'heure, vous pouvez faire avec de la pellicule argentique exactement la même chose qu'avec une caméra DV. La seule différence est qu'il faut passer au laboratoire pour développer et cela coûte un peu plus cher. En plus, si vous travaillez avec des pellicules rapides comme la 500 ASA, vous obtenez une qualité de l'image dans toutes les gammes, aussi bien dans les noirs que dans les lumières extrêmes. Cela n'existe pas encore en digital. Peut-être que les réalisateurs se posent la question de l'image : avoir une belle image ou une image médiocre, quel intérêt alors même que le public ne la remarquera pas. Et qu'elle aura coûté moins cher !

MARC SALOMON : Coline Serreau tient les mêmes propos que Claude Miller dans le livre *En lumière*. Je me tourne donc vers Jean-François Robin, son directeur de la photographie avec lequel elle a réalisé *Chaos* et *Saint-Jacques... La Mecque*. Pourrais-tu nous en dire plus sur le fait de tourner en numérique.

JEAN-FRANÇOIS ROBIN – directeur de la photographie, AFC : Le problème de Coline Serreau est très simple. Elle fait 40 prises par plan. Pour *Saint-Jacques... La Mecque*, il était hors de question de partir avec du matériel lourd dans des décors difficiles d'accès où il devrait être porté par des ânes, les véhicules à moteur étant interdits. Il fallait donc du matériel compact car il était, en plus, impensable de transporter un lourd métrage de pellicule à dos d'homme. Le problème était de savoir quel outil utiliser pour pouvoir tourner 40 prises à chaque plan. Nous avons essayé sept caméras, des 35mm, des Super 16, des caméras HD, DV. Nous avons fait des comparatifs avec des tirages 35 mm. Il s'est avéré qu'une caméra HD correspondait à ce que l'on recherchait. Elle n'était pas trop lourde et avait un rendu proche du 35mm. Alors, nous nous sommes dit : « De toute façon peu importe, nous ne voulons pas faire du 35mm, nous voulons réaliser un film dans des conditions particulières et qui doit tenir dans un budget. » La décision a été économique, mais aussi artistique car cela permettait à la réalisatrice d'effectuer le nombre de prises qu'elle désirait. La HD a donc été adoptée en fonction de ces critères et s'est avérée être un outil de très bonne qualité. La révolution n'est pas le changement de l'outil. Tant qu'on ne change pas ce qui se passe devant la caméra, on ne peut parler de révolution. On modifie juste le moyen d'imprimer l'image. À l'arrivée, le film existe et les spectateurs vont le voir dans une salle, dans les mêmes conditions qu'un autre film.

MARC SALOMON : Jean-François Robin sera présent à la table ronde de cet après-midi, « les couples chefs-opérateurs/réalisateurs », son témoignage à ce sujet est d'autant plus intéressant qu'il a par ailleurs été le directeur de la photographie de Jean-Jacques Beineix. Nous allons conclure cette matinée avec un mot d'Anne Bourgeois.

ANNE BOURGEOIS : J'aimerais, avant de conclure cette passionnante table ronde, profiter de la présence des grands chefs-opérateurs pour leur demander par quoi ils ont été influencés. Est-ce par la photographie fixe, la peinture ou la lumière naturelle tout simplement ?

WILLY KURANT : Pour ma part, c'est mon rapport à la lumière. Je suis né dans le Nord, en Belgique. Ce que j'ai vu pendant ma jeunesse, c'est le ciel noir, le bleu métallique du ciel en hiver, les nuages plombés. J'ai enregistré cela dans mon mental et c'est sans doute ce qui m'a intéressé lorsque j'ai commencé à faire de la photographie de film. La façon dont j'ai éclairé les images, les contrastes que j'y ai mis sont issus sans doute de là. Mes influences de la photographie fixe viennent de Margaret Bourke-White, Bill Brandt, Dorothee Lang, des photographes sociaux anglais ou américains. Au début de ma carrière, je voulais faire du cinéma social. Mon influence de base provenait de là. J'ai côtoyé des peintres, j'ai été membre d'un groupe, Art et Réalité, et lorsque je regarde cela avec le recul, quarante ans plus tard, je me dis qu'on a pas mal déliré. Tout ce que l'on disait avait, en fait, bien peu de rapport avec la réalité. Quant à mes influences cinématographiques, ce sont *Le Cuirassé de Potemkine* de Sergei M. Eisenstein, à cause des cadrages, de l'utilisation du téléobjectif, bien longtemps avant que cela ne devienne à la mode et *Citizen Kane* d'Orson Welles. Finalement, très peu les films d'opérateurs dont j'ai été l'assistant, mais je ne rejette pas le travail que j'ai fait. Lorsque Raoul Coutard est arrivé sur le marché, cela m'a secoué un bon coup. À l'époque, je faisais du reportage et j'ai immédiatement vu ce qu'il a apporté au cinéma. Cela m'a énormément influencé à faire les choses différemment.

MARC SALOMON : On a dit du Mépris que c'était du Matisse au cinéma.

RAOUL COUTARD : Il est très compliqué de dire que l'on s'inspire directement de la peinture. La photographie du Mépris est blanche, pratiquement sans ombres. Pour ma part, j'aime la peinture hollandaise, avec de grandes ombres où l'on ne perçoit que difficilement les éléments. Mais on ne peut pas faire du cinéma comme de la peinture. L'appréciation est différente tout comme pour la photographie classique. Vous pouvez regarder autant que vous le souhaitez une photographie ou une peinture, vous évader, attendre que l'émotion arrive. Avec un film, c'est impossible. L'image a un avant et un après, elle s'additionne au texte, à la musique, aux comédiens. La façon de percevoir l'image est différente.

WILLY KURANT : Lorsque je tournais *Sous le soleil de Satan*, de Maurice Pialat, nous étions proche de l'endroit où j'avais vécu dans le Nord. Les souvenirs de mon enfance, le ciel, la noirceur, le côté saturé de couleurs ou l'absence de couleurs en hiver, ont certainement influé la lumière que j'ai conçue pour le film. Mais on ne conçoit pas la lumière uniquement à partir de ses souvenirs. On la crée avec le metteur en scène et quand il s'agit de Maurice Pialat, ce n'est pas toujours évident !

MARC SALOMON : J'ai remarqué que la lumière voyage avec les directeurs de la photographie. Quand Sven Nykvist, grand opérateur suédois, tourne aux États-Unis, on retrouve dans les films la lumière cristalline du Nord.

WILLY KURANT : Je ne suis pas tout à fait d'accord. Je connais les problèmes de Sven Nykvist aux États-Unis. Son travail fut gâché par sa relation avec le « gaffer » américain. Il avait toujours eu l'habitude de travailler en famille avec Bergman. En Amérique, il s'est retrouvé à la tête d'équipes immenses où le dialogue avec le « gaffer » qui lui était imposé était difficile. Autre exemple : l'étalonneur du laboratoire avec qui il travaillait avait reçu une copie d'un de ses films. Trouvant que les couleurs étaient laides, il voulait les changer. Heureusement, le patron du laboratoire qui était un de mes amis lui a dit de ne toucher à rien. Nous sommes là confrontés à un problème de culture différente. Les opérateurs européens travaillant aux États-Unis ne sont pas arrivés au même niveau d'excellence qu'ils avaient lorsqu'ils étaient dans leur pays d'origine. Certains, bien sûr, ont réussi d'une façon extraordinaire, je pense à Philippe Rousselot et d'autres, mais ce sont des cas plutôt exceptionnels. Il ne faut pas oublier que la façon de travailler est très différente. Par exemple, dans un film que j'ai fait *China Moon* avec un ex-chef-opérateur devenu réalisateur, John Bailey. La photo était en scope, ma manière de travailler complètement différente de la sienne. Surtout dans les rapports avec son « gaffer » que l'on m'a imposé. Je voulais avoir Tom Stern, et je me suis retrouvé avec quelqu'un qui voulait faire la photo à ma place. Je voulais très peu de lumière à travers une fenêtre. Je demandais un 500 watts, le « gaffer » voulait mettre un 6 kg plus des volets. L'intensité n'était pas la même. C'était un film noir policier, et pour des raisons évidentes j'avais retiré la lentille d'un objectif pour obtenir une photo plus dure, ayant pour référence cinéophile *The Shangaï Gesture* de Josef von Sternberg. J'ai dû me bagarrer pour faire passer mon idée. Je suis donc en désaccord sur le fait que l'on dise que nous voyageons très bien. Il y a des choses que je n'ai pas pu faire aux États-Unis car le producteur est là, du matin au soir sur le plateau, pas comme en France. Nous sommes dans l'obligation permanente de justifier nos choix. La discipline pour tout le monde ! Nous n'avons pas évoqué la collaboration entre un acteur et le chef-opérateur. J'ai fait un film avec Marlon Brando, *The Night of the following day* de Hubert Cornfield, mon premier film américain tourné en France. Un jour, Marlon Brando me demande quel type d'objectif j'avais mis sur la caméra. Je lui réponds : « un 32 », il me demande alors s'il était cadré à tel endroit. Il ne s'était pas trompé d'un millimètre. La première chose qu'on apprend aux comédiens de l'Actor's studio, avant même la méthode Stanislavsky, c'est « Touche la lumière et soit sur tes marques ». Après ils font ce qu'ils veulent. Marlon Brando dans le film *Le Parrain*, de Francis Ford Coppola, est éclairé par des « top lights » qu'avait placé Gordon Willis. Ce sont de cadres placés en hauteur provoquant une lumière tombante qui cache les yeux. Si vous y portez attention, Brando lui-même joue avec la lumière, il la fait sienne. Au moment où il va dire une phrase importante, il lève la tête et attrape la lumière dans l'œil. Son professionnalisme, c'est de savoir qu'il l'a dans l'œil. Le travail de lumière se fait ensemble.

RAOUL COUTARD : Cela existe aussi avec certains acteurs français.

WILLY KURANT : Rarement. J'ai dit un jour à Marlon Brando : « Là, je suis en très gros plan, attention à ce que tu fais » et il m'a dit merci. J'ai dit la même chose à un acteur français, il m'a répondu que je n'allais pas non plus lui donner des cours de comédie !

MAURICE FELLOUS : Jean Gabin ne commençait jamais un plan sans en demander la mesure. Il attendait qu'on le lui dise et jouait en fonction du cadre.

MARC SALOMON : Nous allons conclure cette première table ronde car le temps passe vite et le sujet est vaste. J'espère que nous aurons l'occasion d'y revenir. Le festival voulait rendre aussi hommage à un grand directeur de la photographie italien décédé il y a quelques mois, Tonino delli Colli. Nous allons vous montrer des extraits de films. Tonino delli Colli a travaillé sur 150 films en un demi-siècle. De Pier Paolo Pasolini à Sergio Leone, de Accattone à Il était une fois dans l'Ouest. Il a également travaillé avec Roman Polanski, La jeune fille à la mort, avec Jean-Jacques Annaud sur Le Nom de la Rose. C'était un homme d'une intelligence terrienne qui ne conceptualisait pas. Lorsque l'on lui demandait : « Qu'est-ce que la lumière ? », il répondait, « (...) Je ne sais pas ce que c'est, tout ce que je sais c'est que le premier projecteur que l'on allume est important, tous les autres en dépendent (...) ». Merci à vous tous de vos témoignages exceptionnels.

PROJECTION D'EXTRAITS DE FILMS PHOTOGRAPHIÉS PAR TONINO DELLI COLLI.

LES ENJEUX ESTHÉTIQUES ET HISTORIQUES DE LA LUMIÈRE AU CINÉMA

LES COUPLES CHEFS-OPÉRATEURS/RÉALISATEURS, DÉROULEMENT D'UNE COLLABORATION, DU SCÉNARIO AU TOURNAGE

Modérateur, Marc Salomon, membre consultant AFC

Intervenants

Jacques Bral (réalisateur) et Pierre-William Glenn (directeur de la photographie, AFC), Jacques Maillot (réalisateur) et Luc Pagès, (directeur de la photographie, AFC), François Catonné (directeur de la photographie, AFC), Jean-François Robin, (directeur de la photographie, AFC).

MARC SALOMON - modérateur : D'abord bonjour et bienvenue à ceux qui nous rejoignent cet après-midi. Après la première table ronde de ce matin qui abordait la dimension technique et historique du métier de chef-opérateur, nous souhaitons maintenant traiter de la relation étroite et mystérieuse qui s'établit entre la mise en scène et la mise en image, c'est-à-dire entre le réalisateur et son chef-opérateur. Pour débattre et répondre à vos questions, nous accueillons autour de cette table : Jacques Bral et Pierre-William Glenn qui ont travaillé ensemble sur *Extérieur nuit* en 1979 (PW Glenn fut, par ailleurs, le collaborateur de Truffaut, Tavernier, Corneau...), Jacques Maillot et Luc Pagès (ce dernier ayant aussi collaboré avec Éric Rohmer), Jean-François Robin à qui l'on doit la photographie de quelques films de Jean-Jacques Beineix (*37°2 le matin*, *Roselyne et les lions*, *IP 5*) mais aussi de Claude Sautet, Philippe de Broca, Coline Serreau... Enfin, François Catonné, chef-opérateur avec Régis Wargnier et plus récemment Bertrand Blier.

Public : Je suis compositeur et je suis venu par curiosité car il y a des correspondances entre votre métier et le nôtre. D'une part, dans la relation de couple que le chef-opérateur entretient avec le réalisateur et d'autre part sur

la difficulté de communiquer autour d'une chose assez abstraite qu'est l'image. Je suis curieux de connaître votre impression quand un tournage commence et que vous ne savez pas à quoi va ressembler l'image du film. Si cela ne plait pas au réalisateur, que vous devez changer en cours de tournage d'orientation, est-ce une catastrophe ou une évolution normale ?

JACQUES BRAL – réalisateur : J'avais des idées très abstraites sur l'image par rapport à mon désir. Mais avec les moyens techniques que l'on avait, c'était difficile d'y arriver. Quelqu'un qui courait sur un train la nuit, c'était réservé à un film de milliardaire ! Nous ne pouvions pas nous permettre ces plans-là. Nous avons réussi quand même à produire des images extrêmement difficiles, quasi impossibles. Une fois que nous lisions le scénario, nous discutons de chaque plan en détail, nous les analysions et tout en ayant préparé beaucoup, nous improvisons. Il y a une séquence que Pierre-William Glenn a oublié d'évoquer. J'aimais bien mélanger lumières chaudes et froides. Pour l'époque, c'était comme si vous alliez dans un restaurant de poisson et que vous preniez du vin rouge. Il y a une séquence de terrasse qui dure sept ou huit minutes dans le film. Nous tournions dans un décor intérieur mais tous les jours, nous sortions à la tombée du jour pendant vingt minutes, pour tourner un bout de cette scène d'ombre. Cette fin de journée passait ensuite en début de séquence. Je reviens à la première question : dans les rapports de couple, il y a-t-il ou non une opposition ? Un tournage est un psychodrame collectif. Je viens de faire un film, *Un Printemps à Paris*, dont le chef-opérateur était François Lartigues, avec une préparation effective de cinq à huit mois, cinquante-trois jours de tournage avec soixante personnes dans l'équipe technique sans compter les acteurs. Pour pouvoir gérer le tournage, mon travail était de vingt heures par jour, sept jours sur sept. Vous imaginez bien que s'il n'existe pas une grande complicité entre le réalisateur et son directeur de la photographie, il est impossible de gérer un film. Il serait également bon de préciser qu'il s'agit du tournage du film. Lorsque les gens sont professionnels, cela se passe en général dans l'harmonie, avec beaucoup d'échanges.

PIERRE-WILLIAM GLENN – directeur de la photographie, AFC : C'était très fatigant de tourner avec cet homme ! Mais c'était bien car nous avons vécu avec un vrai metteur en scène. Le tournage fut éprouvant car entièrement tourné de nuit durant sept semaines, avec un réalisateur très perfectionniste qui voulait tout essayer. Cela répond à la fois à votre question sur la préparation et sur le tournage. Dans la mesure où nous accomplissions ce qui lui semblait bon et qu'il se reconnaissait dans le tournage, alors cela marchait. Même si c'était difficile pour nous. Par exemple, Jacques Bral ne dormait jamais. L'équipe ne s'arrêtait donc pas de tourner même la nuit. Heureusement, au petit jour, il marquait un arrêt. Ce sont des choses typiques d'une grande personnalité de cinéma. Il n'est pas très attentionné car il est plongé dans son film. La tension sur le tournage était d'ailleurs importante. Les rythmes de tournage rigoureux mettaient une pression sur les acteurs, qui fut en fin de compte positive sur leur jeu. Comme nous avions peu de moyens financiers, l'intelligence de Jacques a été de compenser ce manque par une préparation minutieuse. Malheureusement dans le cinéma français, on cumule souvent absence de préparation et tournage pauvre. J'ai fait des films de vingt semaines, mais son film de sept semaines m'a davantage épuisé. Les metteurs en scène n'ont pas toujours conscience des rapports qu'ils instaurent. Il s'agit peut-être d'une forme d'égoïsme fondamental nécessaire à la mise en scène excluant les facteurs humains.

JACQUES BRAL : La durée du tournage du film *Extérieur Nuit* était de 6 semaines et non sept.

MARC SALOMON : Parlons de l'égoïsme de la mise en scène.

LUC PAGÈS – directeur de la photographie, AFC : En la matière, il n'y a que des cas d'espèce. Le tournage de *Nos vies heureuses* de Jacques Maillot a été harmonieux. Je suis d'un tempérament à éviter les conflits. Je ne sais pas s'il y a des règles car chaque film génère sa propre économie et façon de faire. Il me semble que tout le monde garde un souvenir émerveillé de *Nos vies heureuses*. Nous nous revoyons encore des années après. Il s'est produit quelque chose de magique sur le tournage.

FRANÇOIS CATONNÉ – directeur de la photographie, AFC : Je voudrais évoquer la question que vous avez posée, à

savoir que nous nous lançons dans un tournage sans savoir précisément ce que nous allons faire. Comme le cinéma est un art de création, il y a toujours une part d'imprévu. J'accepte ce facteur, mais je suis aussi partisan de préparer très longtemps en amont. Avec Bertrand Blier, Pierre Lhomme présent dans la salle pourra en témoigner, avant de tourner nous ne savons pas ce que nous allons faire, ni comment. L'opérateur doit être à l'écoute. Bien qu'ayant parlé des heures et des mois entiers avec Blier, après le premier plan tourné, nous ne savons toujours pas comment se déroulera le deuxième. Attention à l'opérateur qui demande quel sera-t-il ! Bertrand Blier m'a rapidement fait comprendre qu'il ne fallait pas l'embêter avec cette question et que je le saurais bien assez tôt. C'était comme une boutade mais c'était son principe de tournage. Ce matin, nous avons parlé du tournage dans l'ordre ou dans le désordre. Bertrand Blier tient à tourner dans l'ordre car il veut pouvoir à tout moment changer, y compris une partie de l'histoire. Et s'il bouleverse l'histoire, il est évident que l'opérateur, malgré toute sa préparation, se trouve confronté à un nouveau problème. Il lui faut résoudre des questions inédites, recréer des effets complètement différents. Le réalisateur peut aussi avoir une idée fulgurante ou saugrenue qui d'un seul coup vient bousculer les idées que se faisait l'opérateur sur la lumière de la séquence. Cela m'est arrivé avec lui. Alors, la préparation, je suis pour, mais elle ne sert qu'à se préparer ! Au moment de tourner, on peut changer d'avis, un film n'est pas un produit formaté et heureusement !

LUC PAGÈS : Je voudrais rebondir sur ce que vient de dire François. C'est souvent parce que nous sommes bien préparés que nous pouvons nous permettre le luxe d'improviser. Comme nous avons déjà envisagé de multiples possibilités, nous pouvons en saisir une quand elle se présente.

Public : Construit-on un film scène par scène au niveau de la lumière et de l'éclairage ou un concept d'ensemble est-il privilégié ?

JACQUES MAILLOT – réalisateur : Dans certains films, la lumière peut-être extrêmement définie, pour autant qu'elle soit définissable. Mais comme nous l'évoquions tout à l'heure, nous pouvons changer, prendre des chemins de traverse. Je ne crois pas en une seule ligne directrice. Je mets en place une base d'idées quand je fais un film mais je peux décider de tournants radicaux lors du tournage. Une des raisons est que l'on peut s'être trompé malgré la préparation et une autre que l'on évolue au fil du tournage.

MARC SALOMON : Autour de cette question du tournage, je me tourne vers Luc Pagès. Vous avez travaillé avec Éric Rohmer, réalisateur au style de tournage extrêmement défini et connu. Comment s'adapte-t-on et quelle est la marge de manœuvre de l'opérateur ?

LUC PAGÈS : Lorsque j'étais étudiant, je voyais les films d'Éric Rohmer. J'aimais les regarder, je les trouvais très ironiques. Mais il y avait toujours un petit « truc » qui me gênait dans l'image. Je me disais en rêvant, car jamais je ne me serai jamais imaginé un jour tourner avec lui, que si je devais collaborer avec lui je ferais comme ceci ou comme cela. Et puis ce jour est arrivé ! Il m'avait choisi pour ma faculté d'être à la fois opérateur et électro. Il avait envie de très peu de monde. Il se disait que je savais brancher un projecteur ; j'avais même fabriqué des projecteurs en carton qui étaient des tubes fluos, les Kino Flo13 n'existant pas. Éclairer avec des boîtes en carton me permettait de travailler avec peu de personnes et de contrôler le tout. Bardé de toute cette bonne volonté, je me suis rendu compte que je produisais à peu près la même image que celle de ses autres films. Même si chaque opérateur a sa manière d'adapter l'esthétisme d'un metteur en scène, à un moment donné, le point de vue du metteur en scène prime. Si ce n'est pas le cas, il ne faut pas faire le film car l'on arrive à des situations de conflits négatives pour l'œuvre elle-même. Éric Rohmer est très respectueux du travail du chef-opérateur, mais il a son idée bien précise. En voici un exemple. Lors d'une scène d'intérieur nuit, nous étions dans une pièce avec des murs blancs. Nous n'avions pas le droit de les repeindre car nous nous trouvions dans la maison de l'actrice. Éric Rohmer voulait mettre les comédiens dans un canapé sombre devant ce mur blanc, la scène étant censée être éclairée par un feu de cheminée. J'étais confronté à un vrai problème. En plus de ça, le comédien devait faire le tour de la pièce. Autre casse-tête pour placer les projecteurs ! Je disais à Rohmer que cela serait bien de mettre le canapé au milieu de la

pièce, il acquiesçait, mais le canapé est resté contre le mur ! Nous pouvons avoir toutes les bonnes intentions du monde, l'image demeure celle que veut que le réalisateur.

Public : Je voulais savoir quels sont pour vous, les avantages et inconvénients lorsque le couple devient un trio, c'est-à-dire quand le poste de cadreur et de chef opérateur est dissocié.

MARC SALOMON : Ce serait bien d'avoir l'avis des réalisateurs qui font ce choix d'ajouter un interlocuteur supplémentaire.

PIERRE-WILLIAM GLENN : Quand j'ai commencé ce métier, c'était beaucoup plus rigide. Il n'y avait pas d'opérateur-cadreur. François Truffaut m'a demandé de faire le cadre du premier film auquel j'ai collaboré avec lui comme chef-opérateur Une belle fille comme moi. Il ne voulait pas d'un cadreur. J'étais habitué car j'avais commencé jeune chef-opérateur en étant cadreur moi-même. Lorsque j'ai accepté, cela a posé des problèmes. En effet, j'avais une équipe de quatre personnes, au sein de laquelle le 1er assistant était payé comme cadreur, le 2e comme 1er assistant et le stagiaire comme 2e assistant. Nous avons conservé une forme « classique » pour ne pas affaiblir l'équipe de prise de vue par rapport à la production. Il est vrai que c'est différent lorsqu'il y a un cadreur. Les metteurs en scène n'en veulent pas, alors que bien souvent c'est utile. Je parlais tout à l'heure avec François Catonné de son dernier film où deux ou trois plans tout à fait étonnants sont faits à la caméra. Il m'a dit qu'il aurait préféré avoir un cadreur. Quand les choses sont compliquées, la séparation des tâches aide pour le travail de la lumière. C'était un vrai pari de travailler avec Claude Lelouch qui fait le cadre dans ses films. Mais j'ai apprécié de faire la lumière avec un homme comme lui. Si j'avais été au cadre en même temps, je n'aurais pas pu aboutir à un résultat gratifiant. C'est toujours plus achevé de faire la lumière avec un cadreur que de faire le cadre soi-même. Les productions italiennes et américaines ont des équipes avec des cadreurs. Pas les Russes, car pour eux les opérateurs-cadreurs sont indissociables. La Nouvelle Vague a apporté cette notion d'opérateur et cadreur en France, qui existait peu auparavant. C'était lié aussi à cette forme de cinéma proche du documentaire, en extérieur et sans lumière, dans lesquels les problèmes de lumière se posent au moment du cadrage.

JEAN-FRANÇOIS ROBIN – directeur de la photographie, AFC : La raison pour laquelle les metteurs en scène ne veulent pas de cadreur, mais un opérateur-cadreur est simple : ils n'ont qu'un seul interlocuteur pour l'image. Lorsqu'il y a un cadreur, il y partage des tâches. Le cadreur est proche de la mise en scène et le chef-opérateur ne s'occupe que de la lumière. Le partage, alors, doit être excessivement précis. Aux États-Unis, dans les films de studio, il y a pratiquement toujours des cadreurs mais la répartition du travail n'est pas la même. L'unique responsable de l'image est le chef-opérateur ; c'est lui qui guide le cadreur. En France, les directeurs de la photographie ne travaillent pas de la même façon, ils sont plus attentifs à la lumière qu'au cadre. Or, vous avez beau travailler avec le cadreur le plus précis de la terre, les imprévus existent. Je le sais. C'est pourquoi, quand je travaille avec un cadreur, j'éclaire le plan un peu plus large en me disant que, quoi qu'il se passe cela finira par être dans le cadre. Quand je suis au cadre, je l'éclaire et rien de plus. Ce sont deux manières de travailler très différentes et deux façons de parler avec le metteur en scène. Je préfère être opérateur-cadreur. Parfois, c'est impossible car les films sont trop lourds, il y a trop de figurants et les mises en place trop compliquées. Mais quand on est opérateur-cadreur, je trouve que nous sommes davantage impliqués dans l'image, c'est-à-dire la lumière mais aussi la mise en scène.

FRANÇOIS CATONNÉ : Pour ma part, j'avoue avoir une opinion qui se forge film par film. Pour certains films, il est extraordinaire d'avoir un cadreur car en tant que directeur de la photographie, j'ai trop de choses à régler. D'autres fois, c'est formidable de le faire tout seul. Auparavant, j'étais très rigide sur la question. Je trouvais qu'il fallait toujours un cadreur. Petit à petit, je me suis dit qu'il fallait être plus souple pour s'adapter aux traditions de chaque cinématographie. J'ai travaillé avec Sven Nykvist ; il a découvert qu'il existait des cadreurs après avoir quitté la Suède. Il n'avait jamais eu de cadreur sur la dizaine de films faits avec Ingmar Bergman. Lorsqu'il est arrivé en France, j'ai travaillé avec lui sur Le locataire de Roman Polanski. Il disait qu'il allait cadrer mais au bout de trois jours, il a pris un cadreur car il n'arrivait pas à tout faire. Il n'y a donc pas de règles, quel que soit le talent et

les envies de chacun. Il faut décider en fonction de chaque film.

PIERRE-WILLIAM GLENN : J'ai fait des films avec Gerry Fischer qui est un des meilleurs opérateurs du monde. J'étais cadreur, il éclairait les plans ; la lumière était au centimètre près. J'avais des pieds de projecteurs partout et n'avais pas le droit de me tromper d'un quart de tour de la manivelle sinon quelque chose entraînait dans le champ. Quand je lui demandais s'il pouvait bouger ceci ou cela, il me répondait que c'était la caméra qu'il fallait bouger et que j'étais mal cadré. Dans le cinéma classique, l'idée de la lumière et du cadre repose sur deux choses différentes. Je n'aurais pas pu faire la lumière de Monsieur Klein, de Joseph Losey en étant cadreur. J'ai d'ailleurs appris beaucoup. Si j'ai accepté de faire ce film alors que j'étais déjà chef-opérateur, c'est parce que j'ai appris plus de choses en étant au cadre et en regardant l'opérateur travailler. Cela demandait une attention continue sur la façon de construire la lumière. Grâce à ce film, j'ai gagné beaucoup d'années d'expérience. Des choses sont impossibles à faire sans le cadreur. Même si cela ne facilite pas le dialogue. J'ai fait un film avec Michel Deville, Un fil à la patte. Le metteur en scène parlait au cadreur mais pas à moi. Les films très cadrés sont difficiles. Sur ce film de Deville, je n'aurais pas pu faire le cadre et la lumière en même temps.

Public : J'aimerais savoir si le tournage en haute définition ne va pas rendre le rapport entre le chef-opérateur et le metteur en scène plus compliqué. Le metteur en scène n'aura-t-il pas tendance à davantage intervenir sur l'image et ne mettra-t-il pas plus de pression sur le chef-opérateur ?

FRANÇOIS CATONNÉ : Je ne pense pas. De toute façon, que vous tourniez en 35, super 16, DV, l'outil servant à enregistrer l'image n'est pas si important. Ce qui est devant la caméra, ce que l'on a filmé, voilà ce qui compte. Vous faites du cinéma et quel que soit le format utilisé, c'est rigoureusement la même chose car vous faites une image. La différence avec la HD est que l'on n'a pas besoin d'attendre pour voir le résultat, pour montrer l'image. Cela n'empêche pas de travailler avec la même minutie qu'avec du 35 mm. La technique ne change pas la manière de faire du cinéma.

PIERRE-WILLIAM GLENN : Il faut se méfier car à chaque fois qu'il y a un progrès technique, les productions pensent que ce sera une manière d'avoir moins de personnel. Le pire des dangers se situe là. La HD, pour être équivalente au 35mm, réclame davantage d'éclairages et non moins comme la tendance le laisse entendre. En effet, la dynamique de ces caméras étant largement inférieure à celle des films, il faut éclairer plus, sinon cela donne des images extrêmement pauvres. Par rapport à ce qui a été fait dans le cinéma, cela fait reculer l'histoire de l'image de quelques dizaines d'années. C'est une discussion de production qui pose de faux problèmes mais engendre une véritable propagande. Les gens qui vendent du matériel essaient de vendre du coup une façon de travailler où il n'y aurait plus besoin de techniciens. Je rappelle que le chef-opérateur l'est indépendamment du support. Il sait faire une image sur tout et c'est pour cela qu'il est chef-opérateur. La génération de caméras qui arrivent et qui satisfont les directeurs de la photographie, des caméras sans compression, 2K et 4K, va demander plus de personnel et de qualifications. Toutes ces illusions sur la DV qui font les images que vous connaissez sont une chose. Dans l'histoire du cinéma, il y a toujours eu des films pauvres et des films riches. Bien sûr, qui peut le plus peut le moins. À partir du 35mm, on peut faire les images DV, mais à partir du DV, on ne peut pas faire les images du 35mm, et du 70mm n'en parlons pas ! C'est un problème d'équivalence. Il y a environ 2 000 films par an réalisés en format DV aux États-Unis et qui ne sortiront jamais. Pour en revenir à l'image, les caméras Génésis, Deva, la Talsa sont des caméras 4K qui vont demander des aptitudes largement supérieures et une délégation beaucoup plus importante au directeur de la photographie que sur le 35mm. Avec la vente et la promotion des matériels HD, nous avons accès à des caméras qui ont des qualités égales ou supérieures au 35mm. Pour nous, il n'est pas question de faire des compromis sur la qualité possible. Ce n'est pas à partir d'une technique pauvre que l'on peut théoriser et aboutir à une nouvelle façon de produire.

JACQUES MAILLOT : Dans votre question, il y a quelque chose relevant de l'ordre d'un fantasme ; celui d'un seul regard qui contrôlerait absolument tout. Je ne ressens pas ce désir. Au contraire, je suis content de l'existence d'un

autre regard qui aide le mien à être plus pointu. Le but n'est pas de travailler avec quelqu'un qui serait votre « esclave ». Travailler avec un partenaire qui va apporter sa sensibilité, son regard au vôtre, voilà ce qui est intéressant

MARC SALOMON : Nous allons regarder un extrait de *Je suis le seigneur du château* de Régis Wargnier. Peut-être que François peut nous en dire quelques mots avant. François Catonné : J'ai choisi un extrait du deuxième film de Régis Wargnier dont je ne suis pas loin de penser que cela fait partie de mon meilleur travail. J'ai choisi volontairement une scène où la lumière n'est pas très réaliste mais qui a pour but d'interpréter ce qui se passe dans la tête des personnages.

PROJECTION DE *JE SUIS LE SEIGNEUR DU CHÂTEAU* (EXTRAITS)

MARC SALOMON : Quelle était la demande du metteur en scène pour cette scène par rapport à la forêt ?

FRANÇOIS CATONNÉ : La demande était de raconter une forêt fantasmagorique. En effet, l'enfant se disait qu'il allait rejoindre son père se trouvant alors en Indochine. Il s'imaginait qu'en chemin, il vivrait des aventures extraordinaires. La lumière devait recréer une ambiance qui ne ressemblait absolument pas au véritable univers d'une forêt la nuit, avec deux enfants qui auraient peur. L'idée aussi était de jouer, comme le fait souvent Régis Wargnier, avec des effets au premier degré pour faire ressortir des sentiments primaires. Ce film était un peu plus riche que celui dont parlait Jacques Bral précédemment, mais « pauvre » tout de même. Il fallait tourner très vite, prendre des décisions rapidement et les exécuter dans la foulée. Comme nous n'avions aucun moyen de faire des trucages, le tournage s'est donc fait en réel. En plan rapproché, l'effet était réalisé avec un projecteur. En plan plus large, nous tournions à une heure précise. Nous remplissions la vallée de fumée, en commençant à filmer quand le soleil se trouvait dans un nuage. La scène continuait lorsque le soleil sortait du nuage et laissait des traces. Cela aurait été plus simple avec les trucages actuels. Mais à l'époque, nous avons réalisé une belle performance. J'ai choisi cet exemple pour illustrer l'inverse de ce que disait auparavant Luc Pagès. Nous avons tâché de « construire » la lumière. Lorsque l'on pense aux nouvelles techniques, on se dit bien souvent que l'on va faire des films comme « par magie ». Or, quand on entre dans un studio, le décor est dans le noir. Nous devons créer et arriver à enregistrer les images que l'on a envie de faire. Elles ne sont pas devant nos yeux, pas prêtes à être captées, il faut les fabriquer. Ce que j'apprécie, c'est une lumière construite. Le vrai travail d'un chef-opérateur est d'inventer une lumière.

LUC PAGÈS : Vous parlez de deux extrêmes. Car même dans les endroits où vous avez l'impression qu'on ne fait que capter, il y a toujours un petit projecteur présent. A contrario, quand construit la lumière, on choisit quand même le lieu où apparaît le soleil. Cela revient à la même chose mais à des gradations différentes d'anticipation, d'acceptation et de création.

Public : J'aurais voulu revenir sur ce que disait Pierre-William Glenn concernant la HD. Quelle est votre position en tant que chef-opérateur par rapport au devenir de l'argentique qui semble à terme plus ou moins condamné ? Quelles perspectives pour votre travail à venir ?

FRANÇOIS CATONNÉ : Nous l'avons déjà évoqué tout à l'heure. Au fond, sur quoi nous enregistrons nos images n'est pas le cœur du problème. Ce qui importe est le choix de la lumière et comment la construit-on ? La question de savoir comment elle est enregistrée vient après. Pour l'instant, cela me gêne de filmer en HD. Il s'agit d'un point de vue qualitatif. Le jour où sera aussi bon qu'avec une 35mm, cela me sera égal.

Public : Mais les variables de sensimétries 14changeront considérablement.

FRANÇOIS CATONNÉ : Oui, mais ce sont des détails. Ce ne sont pas avec des variables que l'on fait vibrer une histoire.

Public : Mais cela joue beaucoup sur le rendu de l'image !

FRANÇOIS CATONNÉ : Ce n'est qu'un paramètre de toute façon beaucoup moins compliqué que d'être passé du noir et blanc à la couleur. Le passage fut sûrement plus brutal lorsque sont arrivées les pellicules couleurs. La HD possédera des caractéristiques qui ne révolutionneront pas l'esthétique.

MARC SALOMON : Les opérateurs reprochent souvent au numérique un manque de texture, de profondeur. J'aimerais avoir l'avis d'un réalisateur. Avez-vous déjà tourné en numérique et si vous le faites un jour, quelle sera la raison ?

JACQUES BRAL : Il y a une dizaine d'années, des projections ont été organisées pour des personnes qui avaient réalisé des films en DV. Je trouve intéressant qu'avec cette nouvelle technologie tout le monde puisse s'exprimer. Forcément comme il s'agit d'un autre budget, cela donne une autre qualité. J'avais été impressionné à l'époque car je trouvais que ce support évoluait rapidement et permettait de tourner autrement. Mais il ne faut à aucun moment le comparer à de la pellicule.

Public : Travaillez-vous uniquement pour le cinéma ou également pour la télévision ? Existe-il une esthétique propre au cinéma et une autre à la télévision ?

FRANÇOIS CATONNÉ : Non, il n'y a pas de différence. Un film de télévision raconte une histoire avec des acteurs. Il existe une distinction au niveau du documentaire. C'est un autre terrain, l'attitude est autre vis-à-vis de ce qu'on filme, notre rôle différent. Mais entre un film de télévision et de cinéma, seuls les moyens changent.

Public : La télévision continue-t-elle à produire des films sur pellicule argentique ?

FRANÇOIS CATONNÉ : C'est assez partagé comme le disait Pierre-William tout à l'heure. Dans un premier temps, toutes les productions se sont imaginé qu'elles allaient tourner uniquement en numérique. Puis elles se sont aperçues que ce n'était pas si intéressant d'un point de vue économique. Tous les cas de figure existent. Mais il n'y a pas de victoire du numérique sur l'argentique.

Public : Est-ce que l'arrivée des steadycam et des caméras légères a modifié la préparation entre le réalisateur et le chef-opérateur, éventuellement les acteurs pour les plans séquences. Au lieu d'avoir un travelling lourd avec une Dolly lourde...

JEAN-FRANÇOIS ROBIN : Nous devons seulement anticiper lorsque nous avons des plans très longs. Avec la steadycam, c'est moins facile car nous découvrons le décor dans son intégralité ce qui induit de gros problèmes pour placer la lumière. La steadycam fait évoluer la lumière dans les plans séquences. Le dernier film de Coline Serreau a été fait entièrement avec des steadycam. À chaque repérage, tout était calculé en fonction du « filmage » qui allait être effectué.

Public : Au niveau de la préparation, comment traitez-vous avec un réalisateur qui improvise, la steadycam demandant davantage de préparation de lumière ?

JEAN-FRANÇOIS ROBIN : J'espère qu'à priori on n'a pas besoin de lui expliquer ! Si le réalisateur décide d'improviser son tournage, il doit savoir que les paramètres ne sont pas du tout les mêmes que si c'est un « filmage » installé.

LUC PAGÈS : Quand les partis pris sont radicaux comme tourner en steadycam, le travail du chef-opérateur consiste à imaginer le dispositif permettant de faire le film avec. Le dispositif est mis en place en accord avec le metteur en scène. Bien souvent, plus le parti pris est fort, plus la recherche de création va loin. Cela provoque une complicité

au sein de l'équipe technique car nous avons alors l'impression de défricher un terrain inconnu.

Public : Dans le dialogue entre le chef-opérateur et le réalisateur, est-ce que vous utilisez le story-board ? Jusqu'où peut aller le chef-opérateur dans ses remarques par rapport aux costumes, au décor ?

JACQUES BRAL : Le story-board est fait quand on peut réaliser un film « riche », c'est pourquoi les films américains l'utilisent beaucoup, en particulier pour les films fantastiques ou quand il y a des cascades. Cela dit, le story-board peut figer, il faut laisser place à l'improvisation. Pour la deuxième question, en ce qui me concerne, la participation avec le chef-opérateur est globale. La lumière est quelque chose qui enveloppe, qui dramatise une action, un personnage, une situation. Cela ne peut se faire sans connivence avec les autres éléments du film.

JEAN-FRANÇOIS ROBIN : Un film est un travail d'équipe. Chaque domaine doit pouvoir interférer sur un autre. On ne peut pas imaginer un film où il n'y aurait pas de complicité de travail entre le décorateur et le chef-opérateur. Le film serait boiteux. Ce travail commence à la préparation du film. Nous faisons des essais de couleurs, de costumes. Quand je travaillais avec Claude Sautet, nous avions une grande complicité avec le décorateur. Nous montrions ensemble ce que nous avions prévu à Sautet.

Public : J'avais une question particulière sur la lumière de *Combien tu m'aimes*, de Bertrand Blier. Vous disiez qu'avec lui, il était compliqué de concevoir la lumière en amont du tournage puisqu'il ne savait pas ce qu'il voulait. Alors, comment est née la lumière du film, est-ce de l'improvisation ?

FRANÇOIS CATONNÉ : Non. Si j'ai laissé comprendre cela, c'est inexact. Je voulais dire que la porte est ouverte à des idées qui viennent au dernier moment. Par contre, nous avons établi, et ce pour les trois films fait ensemble, une collaboration très personnelle. Nous nous téléphonons des mois auparavant, je prends des notes, et petit à petit, je sens l'évolution de ses envies. Dans *Combien tu m'aimes*, il y avait des choses extrêmement précises. Par moment, l'image devient complètement surexposée. Écrite dans le scénario, l'idée était radicale mais prévue.

Public : Avez-vous travaillé avec Bertrand Blier sur la conception globale de la lumière ?

FRANÇOIS CATONNÉ : Il est rare que les réalisateurs expriment exactement ce qu'ils veulent. Mais nous comprenons, entre les mots, leurs envies. Au sein de ses récits, je vois quelle image pourrait aller avec l'histoire. Cela ne passe pas forcément avec des mots, à nous de deviner. C'est le rôle du chef-opérateur. Les cas sont rares où l'indication est précise. Cela ne signifie pas que le chef-opérateur travaille tout seul et que le metteur en scène constate.

Public : Vous a-t-il dit ce qu'il pensait de la lumière du film ?

FRANÇOIS CATONNÉ : Non, il est très pudique et n'en parle qu'un an après. Mais je pense qu'il est content.

Public : J'aurais aimé savoir ce que vous pensez des attitudes assez radicales en ce qui concerne la photographie. En effet, j'ai été interpellé par le film de Steven Soderbergh, *Traffic* où la photo est différente pour chaque personnage. Est-ce une tendance ? Quels films citeriez-vous dans lesquels la photographie a vraiment joué un rôle important et que le public a pu remarquer ?

MARC SALOMON : *37°2 le matin*, de Jean-Jacques Beineix en 1986...

JEAN-FRANÇOIS ROBIN : Oui, bien sûr. *37°2 le matin* a été une aventure formidable mais également des films où la photo est moins « clinquante », *Nelly* et *Monsieur Arnaud* de Claude Sautet. L'image est aussi riche que dans *37°2 le matin*, bien que cela ne se voit pas. Ce sont des opinions tout à fait subjectives. Quant aux tendances, on ne peut pas anticiper les choses, nous analysons les courants une fois qu'ils ont été lancés.

Public : La demande des réalisateurs a-t-elle changée pour faire des choses plus « osées » ?

JEAN-FRANÇOIS ROBIN : Nous pouvons avoir l'impression de plus de liberté. Or, en France, il y a beaucoup de films où il existe un réalisme absolu de la lumière, peu d'extravagance et d'éléments appartenant au domaine de l'imaginaire. Ils ressemblent à des téléfilms et peu de films donnent l'impression que la prise de vue, la lumière, la création esthétique sont en liberté. Je ne vois pas beaucoup de folie.

Public : Pouvez-vous comparer, en tant que chef-opérateur, votre relation avec le réalisateur avec celle que vous avez avec le chef électricien ? Préférez-vous travailler avec votre chef électricien lorsque cela est possible ou alors sans ?

JEAN-FRANÇOIS ROBIN : La plupart des chefs-opérateurs ont un chef électricien attitré. La relation est très forte. Pierre Lhomme travaillait avec un grand chef électricien, Pierre Abraham. Moi cela fait quinze ans que je collabore avec le même chef électro. Cependant, la relation est différente avec le réalisateur. Même si le chef électro aide à faire le film.

Public : Vous souligniez la lumière un peu terne et crue dans le cinéma français. Avez-vous eu l'opportunité de travailler avec des réalisateurs étrangers pour élargir votre palette d'expression ?

JEAN-FRANÇOIS ROBIN : La France est un exemple parmi d'autres. Dans le cinéma américain, il ne s'agit pas d'audace esthétique, malgré la luxuriance technique, qui elle me paraît la plus évidente. Je parle dans l'ensemble de la production. Il existe de vrais artistes partout dans le monde. Pour répondre à votre question, je travaille peu à l'étranger.

PIERRE-WILLIAM GLENN : J'ai travaillé avec des réalisateurs anglo-saxons pendant quelques années. La seule différence est la méthode pratique de travail, de planning et de préparation de tournage. Les relations entre le chef-opérateur et le réalisateur sont rigoureusement les mêmes, sinon qu'elles ne se font pas dans la même langue. Cela peut représenter un handicap pour les directeurs de la photographie qui ne sont pas bilingues.

Public : Ma question portait davantage sur l'univers des réalisateurs étrangers, leur façon de dépeindre une réalité.

JEAN-FRANÇOIS ROBIN : L'univers des réalisateurs est dépendant de leur culture. Mais je n'ai pas noté de différence notable. Le directeur artistique dans les pays anglo-saxons est très proche du décorateur mais intervient peu sur l'image. Le style visuel de la décoration fait partie des discussions globales avant le tournage. Nous décidons si l'image sera chaude ou froide. Le directeur artistique n'intervient plus avec le chef-opérateur durant le tournage.

MARC SALOMON : Nous allons clore cette première journée de colloque. Je voulais remercier nos invités, Jacques Bral, Pierre-William Glenn, Jean-François Robin, Luc Pagès, Jacques Maillot et François Catonné.

JEAN-FRANÇOIS ROBIN : Avant de terminer, je voudrais ajouter une chose. François et Luc seront d'accord, nous faisons un métier extraordinaire.

ANNE BOURGEOIS, déléguée générale du festival L'industrie du rêve : Merci à tous d'être venus. J'espère que cette première journée vous aura comblés.

LES ENJEUX ÉCONOMIQUES ET POLITIQUES DE L'IMAGE

MUTATION DES MÉTIERS DE L'IMAGE

Modérateur : Benjamin B., membre consultant AFC

Intervenants

Yves Agostini (cadreur), Diane Baratier (directeur de la photographie, AFC), Didier Dekeyser (directeur des productions, Laboratoires Éclair), Andreas Fischer-Hansen (président d'Imago, association européenne des chefs-opérateurs), Aude Humblet (étalonneur freelance attachée aux Laboratoires Éclair).

STÉPHANE PELLET – président du festival L'industrie du rêve : Hier, lors de la journée animée par Marc Salomon, nous abordions les enjeux historiques et esthétiques de la lumière au cinéma. Nous avons eu le bonheur de recevoir, entre autres, Willy Kurant, Maurice Fellous et Raoul Coutard. Pour cette deuxième journée de colloque, Benjamin B animera trois tables rondes autour des enjeux économiques et territoriaux. Je tiens à remercier nos partenaires qui nous soutiennent dans cette aventure et particulièrement le Conseil Général de la Seine-Saint-Denis qui nous accueille sur son territoire. C'est une volonté commune que d'avoir organisé ce colloque en trois journées et trois lieux distincts pour montrer le dynamisme de ce territoire en matière de cinéma et d'audiovisuel. La première journée qui s'est déroulée hier à Pantin, aujourd'hui à Saint-Denis et pour terminer lundi prochain à L'École Nationale Supérieure Louis Lumière à Noisy-Le-Grand pour aborder les enjeux de la formation. Je remercie également la région Île-de-France et son président Jean-Paul Huchon, la région étant un des piliers de notre manifestation. Enfin, je tiens à remercier le CNC – Véronique Cayla, Jean Menu et Philippe Brunetaud – qui nous soutiennent depuis le début. Ce colloque n'aurait pu se faire sans le soutien des industries techniques. Merci à Éclair, Transpalux, Panavision et Kodak représentée par Monique Koudrine, aujourd'hui parmi nous. Je salue également la présence, parmi nos intervenants, d'Andreas Fischer-Hansen président d'Imago, l'association européenne des directeurs de la photographie. Je terminerais en indiquant que cette semaine consacrée à « La

lumière au cinéma » a été conçue grâce à un travail étroit entre le festival, la CST, l'AFC et la FICAM. Le contenu et les choix d'hommages ont été élaborés avec leur précieuse collaboration, celle de notre parrain Pierre Lhomme et notre marraine Claire Denis.

BENJAMIN B. – modérateur, membre consultant AFC : Bonjour et bienvenue. Afin d'enrichir cette matinée de débat, j'ai invité Yves Agostini, cadreur. Il a travaillé, entre autres, avec Bertrand Blier, Jean-Paul Rappeneau, Francis Veber, Claude Chabrol, Philippe de Broca. Yves représente bien le métier magnifique de cadreur. À ses côtés, Diane Baratier, directeur de la photographie, AFC, qui se partage entre le documentaire engagé et le long-métrage. Elle a notamment fait la photographie des huit derniers films d'Éric Rohmer. Vient ensuite Didier Dekeyser, directeur des productions des laboratoires Éclair, puis Aude Humblet, étalonneuse numérique et vidéo chez Éclair. Aude est également l'auteur de « Étalonnage et télécinéma » paru en 2000, édité par le CST et l'AFC. Elle prépare également une nouvelle version de ce livre qui abordera l'étalonnage numérique. Enfin, Andreas Fischer-Hansen, président d'Imago réunissant toutes les associations européennes de directeurs de la photographie. Cette journée sera consacrée à la mutation de l'industrie du cinéma due à l'arrivée des technologies numériques, technologies qui transformeront les trois étapes de la fabrication d'un film : la prise de vue, la post-production et la diffusion. À la prise de vue, notons d'abord le phénomène des caméras mini-DV, avec le merveilleux Festen en 1998 de Thomas Vinterberg, (Anthony Dod Mantle, directeur de la photographie). Mais l'image DV est limitée en définition. L'arrivée des caméras Sony Fg00 HD (ou Haute Définition) offre une qualité « normale » pour le long-métrage. Les premiers longs-métrages en HD moderne sont Vidocq de Pitof (avec à l'image, Jean- Pierre Sauvaire, AFC) en France et Star Wars, Episode II de George Lucas (avec David Tattersall à l'image) en 2001. La France a été pionnière en prise de vue HD et postproduction numérique. L'arrivée de l'étalonnage numérique en post-production date de la même période. En fait, la France a développé cette technologie avant les États-Unis. Pour la diffusion, il faut envisager, dans un futur proche, la projection numérique. C'est un avenir que beaucoup voient venir dans les 5 ou 10 prochaines années. Nous évoquerons la projection numérique lors des deux autres tables rondes. Commençons par parler de l'impact de ces technologies numériques sur les métiers de l'image. Yves, peux-tu nous rappeler ces métiers? Quelles sont les personnes présentes sur le plateau qui touchent à l'image ?

YVES AGOSTINI – cadreur : Le cinéma, c'est l'image. En fait, toutes les corporations au sein de la production cinématographique sont touchées par elle. Cette question peut être restreinte à la prise de vue, mais au-delà de la prise de vue beaucoup de personnes, de métiers font partie intégrante de l'image : la décoration, le maquillage... jusqu'au stagiaire. La fabrication du film de l'image concerne tout le monde. Pour ce qui est de la prise de vue à proprement parler, l'équipe est composée de quatre personnes : Le directeur de la photographie, en charge de l'aspect de l'image. Il a la responsabilité de l'équipe image. Le cadreur, le 1er assistant opérateur qui s'occupe de la caméra, le 2e assistant opérateur, qui aura dans l'avenir un métier très différent d'aujourd'hui. Nous pourrions dire qu'avec les avancées techniques, nous n'aurons plus besoin du 2e assistant puisque avec des cassettes à charger, et non plus des bobines, il ne sera plus utile. Il n'en est rien. Je pense qu'une nouvelle carrière s'ouvre pour le 2e assistant opérateur. Dans une suite logique, les écoles qui forment aujourd'hui à cette nouvelle technologie du support numérique auront un vrai rôle de spécialisation. Avec l'argentique, il est simple pour le 2e assistant opérateur de charger un magasin 35mm. C'est moins évident pour une caméra numérique. Les compétences et le savoirfaire s'élargissent. Il faut acquérir des connaissances en électronique, déjà sur l'image numérique en elle-même et surtout sur les réglages caméra. La place du 2e assistant opérateur et par extension celle des écoles seront de plus en plus fondamentales. En effet, la préparation de caméra numérique sera plus importante qu'une caméra 35mm qui a un siècle de passé et d'existence. De nos jours, l'image numérique est subtile. Il s'agit d'y mettre des moyens qui n'existaient pas auparavant. Parlons d'un autre personnage qui va bientôt apparaître : l'ingénieur de la vision. L'ingénieur de la vision fait office de « tampon », entre le directeur de la photographie et le processus numérique qui suit. La connaissance de la fabrication d'une image sur un écran, la nécessité de maîtriser le système électronique interne de la caméra provoqueront de fait la création d'un métier supplémentaire dans l'équipe de prise de vue.

BENJAMIN B. : C'est un bon départ. Cela me rappelle qu'au début de la couleur, il y avait parfois un ingénieur

Technicolor qui venait sur le plateau afin de vérifier si la couleur était bien exposée. Diane, peux-tu nous raconter ton expérience sur le film *L'Anglaise* et le *Duc*, premier film numérique d'Éric Rohmer en 2001 ?

DIANE BARATIER – directeur de la photographie, AFC : Tout d'abord, resituons le débat. Nous évoquons ici le cinéma de fiction et non pas le cinéma documentaire. Le numérique employé dans le cinéma documentaire est une chose bien distincte. Les difficultés que l'on rencontre sont très différentes, notamment par rapport aux équipes où tout d'un coup non seulement les assistants disparaissent mais également les chefs-opérateurs, puisque le réalisateur peut prendre la caméra. En ce qui concerne la fiction, on se dirige, à mon avis, vers des fictions assez chères. Les techniques requises représentent énormément d'argent, elles ne sont pas forcément accessibles à de petites ou moyennes productions.

BENJAMIN B. : Je pense qu'il ne faut pas nécessairement exclure les films à petit budget.

DIANE BARATIER : Les caméras vidéo comme la Viper ou la Arri D20 sont très chères. C'est plus cher que de tourner en 35 mm. Mes interrogations par rapport à ces nouvelles technologies sont les suivantes :

– Pour fabriquer une image, dois-je définir mon métier d'opérateur à travers les outils que j'utilise ou, à juste titre, au travers de ce que j'ai appris ?

– Quel est alors mon rôle sur un tournage ? Est-ce donner un sens à une image, comprendre le sens que le réalisateur veut d'une image et la conserver tout au long de la fabrication, ou est-ce savoir utiliser telle ou telle caméra ? Je pense que c'est donner du sens. Pour *L'Anglaise* et le *Duc* d'Éric Rohmer, j'ai choisi l'outil numérique pour des raisons pratiques ; nous devons faire des incrustations. Si on ne veut pas employer de story-board mais que le réalisateur désire faire ces incrustations en direct, la meilleure solution est le numérique. La deuxième raison était de vouloir une sorte de patine qui permette d'accepter le passage entre les intérieurs et les extérieurs. Des incrustations sur tableaux pour les extérieurs, les intérieurs dans un studio normal ; il ne fallait pas que le spectateur sorte de l'histoire, soit gêné par un manque de fluidité dans les raccords entre les tableaux et le décor réel. J'ai donc préféré être en numérique, faire un shoot pour donner une patine sur tout le négatif permettant au spectateur de rester dans l'histoire. La troisième raison qui m'a fait préférer la bêta numérique et non la HD qu'utilisait Pitof pour *Vidocq* à ce moment-là, était que je ne voulais pas que le réalisateur ait d'angoisse sur le plateau avec une caméra prototype. Je préférais la certitude qu'on puisse au moindre problème la faire changer. Tant pis s'il y avait un petit manque de définition au final, car c'était de la peinture. Ce sont les raisons de mes choix. Par la suite, une fois décidée à travailler avec de la bêta 790, j'ai fait des essais. À l'époque, en 2000, la chaîne entre le numérique et le 35mm, n'était pas au point. Il a fallu que j'apprenne à la connaître pour la maîtriser et la rendre cohérente. J'ai appliqué une attitude que m'a enseignée André Clément, assistant caméra professionnel : quelle que soit la caméra, il faut la redécouvrir comme si on ne la connaissait pas. En ce moment je découvre le Kodak Look Manager que je trouve très intéressant par rapport au numérique. Il permet une grande liberté. Je ne me place pas comme une personne qui modifie son comportement par rapport aux outils, mais par rapport à une situation.

BENJAMIN B. : Le numérique, du point de vue du chef-opérateur, ne serait-il pas une émulsion de plus comme tu l'évoques ?

DIANE BARATIER : Si, une caméra numérique correspond à une émulsion en plus.

BENJAMIN B. : Didier, l'arrivée du numérique implique deux choses vis-à-vis du laboratoire. D'une part, la production d'un tournage en numérique livre une cassette en remplacement d'une bobine de pellicule. D'autre part, même avec un tournage film, l'étalonnage peut s'effectuer en numérique plutôt qu'en argentique. Cela change beaucoup ton métier ?

DIDIER DEKEYSER – directeur des productions, Laboratoires Éclair : Effectivement, cela change énormément les métiers du laboratoire. Je voudrais préciser une chose. Il ressort de tout cela un sentiment de complexité, alors que

la technique ne doit pas prendre le pas sur le sujet lui-même. Je vois beaucoup trop de gens venir au laboratoire en ayant déjà l'idée du moyen de captation uniquement pour des raisons économiques. Il y a de très jolis longs-métrages comme celui de Benoît Jacquot, À tout de suite, tourné avec une petite caméra, de type caméscope qui n'aurait pu exister sans car on est à la limite de la fiction et du reportage. Cependant, de nombreux autres longs-métrages réalisés avec la même caméra sont, au final, une catastrophe. Les plans d'ensembles sont flous ; à l'arrivée, c'est presque une honte de faire payer les spectateurs pour voir ce genre de chose. En ce qui concerne le laboratoire, nous avons été pendant 40/50 ans sur le même processus, extrêmement industriel, dit photochimique. La filière est assez simple : on développe un négatif, comme pour la photo, on en tire un positif qu'un monteur conforme petit à petit, (par la suite on conforme directement le négatif), l'étalonneur étalonne sur les trois couleurs primaires et la densité. Pour finir, on tire des copies pour les salles. Voici un résumé du processus identique pour tous les films. Avec l'arrivée du numérique, on se retrouve dans une toute autre configuration. La notion de numérique est large. Il est possible d'avoir une mixité des procédés de postproduction. Film par film, nous sommes obligés de décomposer et de faire intervenir dans un laboratoire photochimique – quasiment toutes les copies projetées dans les salles sont tirées sur du positif, procédé photochimique classique – des ingénieurs ayant une formation informatique. Il faut donc les jumeler avec des personnes qui ont une parfaite connaissance de la photochimie. Il est important au démarrage de chaque film de définir les bons outils et de décomposer systématiquement la postproduction avec le chef-opérateur, le réalisateur et le directeur de production. Un même film tourné en négatif 35 mm, avec un développement, sera transformé ensuite en vidéo pour pouvoir faire le montage. En parallèle, le film produira des images avec une caméra HD ou DV, qu'il faudra aussi transformer sur le même support vidéo de façon à ce que le monteur puisse mixer le tout, puis le conformer, et le faire entrer dans un étalonnage dit numérique. Nous en parlerons plus tard, mais c'est la grosse révolution active à l'heure actuelle. C'est quelque chose que les Français ont anticipé. Le premier film en étalonnage numérique était Oh ! Brothers des frères Coen, chez Cinesite à Londres. Nous pensions qu'il y aurait une explosion Outre-Atlantique et Outre-Manche. Ce ne fut pas le cas. La France s'est armée d'un seul coup en étalonnage numérique. Avec des sociétés comme Dubicolor et Éclair, nous sommes très vite passés à 30/40 films par an, alors qu'aux États-Unis, ils étaient à 1 ou 2 longs-métrages traités en numérique. La France est passée très rapidement dans une résolution suffisamment haute pour que cela ressemble à un négatif 35 mm.

BENJAMIN B. : Il y a également la question du format de l'étalonnage numérique, qui pour l'instant au laboratoire est en 2K. Je crois savoir que vous avez en projet de faire du 4K.

DIDIER DEKEYSER : On ne se pose plus la question. Le 2K correspond, en gros, à une qualité de retour au film « satisfaisante », sans trop de déperdition. Nous sommes en train de faire notre premier étalonnage d'un long-métrage en 4K. L'avenir appartient au 4K.

BENJAMIN B. : Est-ce que le 4K est inévitable ? L'avenir sera-t-il en 4K dans le laboratoire ?

DIDIER DEKEYSER : Oui, un jour ou l'autre. Ce qui nous limite aujourd'hui, ce sont les moyens matériels. Les vitesses de calcul et de stockage en 4K sont énormes. Un négatif 35 a une résolution potentielle qui dépasse le 4K. Mais, je pense que la révolution dite numérique sera accomplie le jour où l'on proposera au moins l'équivalent à la captation de l'oeil ou du négatif 35mm. Cela n'est pas tout à fait le cas à l'heure actuelle.

BENJAMIN B. : Avant de passer la parole à Aude Humblet, j'ai préparé ce schéma pour présenter l'étalonnage numérique. Il s'agit des trois étapes dont nous avons parlé : la prise de vue, l'étalonnage et la projection. Pour l'instant, la prise de vue s'effectue sur film et sur numérique. Parfois on mélange les deux média dans le même long-métrage. Le numérique peut aller du DV au HD – soit en Sony F900, soit avec la nouvelle génération des caméras Viper, D20 ou Genesis. Le film est numérisé ou « scanné » (par exemple au moyen d'un Spirit Data Cine ou Northlight) et devient un fichier numérique. L'étalonnage numérique manipule ces fichiers numérisés d'un film ou des fichiers d'origine de caméras numériques. Une fois étalonnés, les fichiers numériques en format HD, 2K

ou 4K sont transférés sur film 35 mm ou « shootés » au moyen d'un Arrilaser qui « écrit » sur le négatif avec un laser. Le négatif du Arrilaser sera utilisé pour tirer les positifs 35mm – dits « de série » – que nous voyons projeté en salle. Par ailleurs, il y a quelques rares projections numériques à partir de fichiers numériques. Je voulais rappeler aussi que l'étalonnage classique se fait avec trois manettes : rouge, vert et bleu. Ce qui est merveilleux, c'est d'arriver à étalonner un film avec ces trois boutons. Avec le numérique, on passe de trois boutons à des centaines de fonctions. Avec l'étalonnage numérique, on a la possibilité de changer une partie de l'image, ce qui est impossible avec l'étalonnage classique. Par exemple, on peut isoler le ciel avec un « masque » et transformer un après-midi fade en aube magnifique. Petit aparté en guise d'introduction au travail d'Aude, étalonneuse. Aude, peux-tu nous raconter cette révolution de l'étalonnage numérique, et en quoi cela change le métier d'étalonneur et du directeur de la photographie ?

AUDE HUMBLET – étalonneuse freelance attachée aux Laboratoires Éclair : J'aurais tendance à dire, dans un premier temps, que le travail d'étalonneur numérique s'apparente à celui d'étalonneur vidéo, (nos techniques viennent de l'étalonnage vidéo, les caches, les outils...). C'est une analogie avec le mixage du son, avec une exception : l'étalonnage numérique est une continuité du travail du chef-opérateur. Pour obtenir une image intéressante, vous ne pouvez pas aller à l'encontre du travail du chef-opérateur car c'est le meilleur moyen d'appauvrir la texture et la qualité de l'image. Tout dépend aussi de la qualité relationnelle que l'on peut avoir avec le chef-opérateur. Si on travaille main dans la main, cela s'apparente au « job » d'un super chef électricien. On ajoute des choses, on affine, on développe ensemble. Cet aspect là vient en supplément d'une base qui est l'équivalent de l'étalonnage photochimique original : le raccord de plan à plan, le raccord en densité et en colorimétrie, le petit sens que l'on apporte en plus par ce biais là. Il y a donc, d'une part, le travail d'étalonneur photochimique classique auquel se rajoute, d'autre part, les nouveaux outils disponibles permettant de développer le travail du chef-opérateur.

BENJAMIN B. : On reviendra sur cette transformation. Je voudrais passer la parole à Andreas Fischer-Hansen et nous élargirons par la suite la discussion. Andreas, l'étalonnage numérique pour les pays nordiques va peut-être donner un second souffle à la cinématographie nordique car il y avait un manque de laboratoires. Le fait que l'on puisse faire les travaux de laboratoires en numérique va peut-être aider ce cinéma ?

ANDREAS FISCHER-HANSEN – président d'Imago : Je ne dirais pas que l'étalonnage numérique ait donné un second souffle aux films nordiques. Les pays comme la Suède et le Danemark en particulier sont pionniers comme la France en étalonnage numérique. Il y a environ 25 longs-métrages par an au Danemark pour 5 millions d'habitants. Le numérique a commencé à être expérimenté depuis 5 ou 6 ans au Danemark et en Suède. Nous connaissons tous *Festen* de Thomas Vinterberg, une référence de prise de vue en DV. Ajoutez à cela, des prises de vue en bêta numérique et HD. Il y a 4/5 ans, le numérique représentait 60% des productions cinématographiques. En 2005, la captation argentique s'élève à 70%. Je pense que c'est dû à la qualité de l'étalonnage numérique et du Arrilaser.¹⁵ Le Dogme était intéressant du point de vue artistique, mais a eu un effet négatif après coup. À un moment, tous les producteurs se sont dits qu'il n'y avait plus besoin de caméras chères, compliquées, et peut-être même d'équipes étoffées : « Faites comme Thomas Vinterberg ». Le Dogme est exigeant comme discipline car il interdit le pied, donc implique des plan séquences en mouvement à l'épaule. Certaines personnes comprirent le Dogme et pensèrent qu'il s'agissait tout simplement de tenir la caméra tel un « pied humain ». Il en résulta une réaction vis-à-vis du Dogme, ainsi qu'un retour aux valeurs d'éclairage de prises de vues plus affinées.

BENJAMIN B. : J'en profite pour ouvrir le débat au public, s'il y a des questions ou des commentaires...

Public : C'est une question pour Andreas Fischer-Hansen. Par rapport au Dogme qui exigeaient des règles extrêmement strictes pour le formatage de films dans les pays nordiques, les réactions ont été nombreuses pour changer ces règles. En particulier l'utilisation de la pellicule et non de la DV. Cela pose-t-il des problèmes artistiques à ces personnes-là ?

Andreas Fischer-Hansen : Les pays nordiques sont très avant-gardistes, ils exploitent beaucoup de nouveautés. Cependant, des règles strictes constituent des limites. Lars Von Trier va tourner prochainement un film en 35mm. Celui qui a développé la technique DV va se tourner vers le l'argentique.

BENJAMIN B. : Breaking the waves de Lars von Trier est un exemple intéressant. C'est un film tourné en 35 mm, transféré sur Béta puis transféré à nouveau en 35, afin d'obtenir une texture différente de l'image.

Public : J'aurais voulu revenir sur le débat : « la France pionnière sur le HD », à mettre entre guillemets. Je pense notamment au Japon. Aujourd'hui, c'est le seul pays au monde qui se soit réellement donné les moyens de développer la HD. Cela représente 6 heures d'émissions en HD. J'ai moi-même travaillé en HD il y a 15 ans en France pour les Japonais. Aujourd'hui en France, nous n'avons aucune émission en HD qui sort sur écran HD. Je rejoins le point de vue de Diane Baratier dans le sens où le numérique est un outil de plus. Que ce soit pour la fiction ou le documentaire, la vidéo permet, notamment le numérique HD, de se rapprocher d'une qualité cinéma avec des moyens différents. En même temps, à budget équivalent, la vidéo va permettre d'emprunter différents chemins impossibles auparavant. Monsieur Dekeyser, une question : aujourd'hui la chaîne de validation au niveau du HD en France n'est pas actée. J'ai l'impression qu'il manque un recul en France, comme une certaine frilosité, pour se lancer dans des techniques avant-gardistes. Peut-être est-ce une question de point de vue ?

BENJAMIN B. : Vous avez tout à fait raison vis-à-vis de la diffusion HD. Je disais tout à l'heure que la France est pionnière pour la captation HD de long-métrage. En ce qui concerne la diffusion télévision, il est vrai que l'Europe, et pas seulement la France, est en retard vis-à-vis du Japon et des États-Unis.

DIANE BARATIER : Mon intervention concernant la DV et le HD s'appliquait à l'équipe, car nous avons ouvert le débat sur les changements de l'équipe. Effectivement, je ne considère pas que cela change mon métier mais l'équipe, notamment en documentaire où le chef-opérateur disparaît. Revenons-en aux films de longs-métrages, où justement nous devrions être garants d'une certaine exigence à la prise de vue et où le chef-opérateur continue à tenir un rôle important. Je ne vois pas encore, à part dans l'usage de beaucoup effets spéciaux, l'avantage du HD. Il est plus difficile d'éclairer du HD en extérieur qu'avec du 35 mm, et cela reste moins cher de tourner en 35. Cela coûte environ 150 000 euros avec un étalonnage numérique. Si on fait un film où l'on prend le temps d'attendre le bon moment pour filmer le lever du soleil, on est pas obligé de le récupérer en étalonnage numérique. Ce sont des questions d'économies importantes. En tant que chef-opérateur, si je manque de temps au moment de la prise de vue, je modifierais à l'étalonnage numérique. Je partirais quand même d'un chatouement de l'image si du 35 je passe en numérique pour revenir en 35. Cependant, j'attends la projection numérique avec beaucoup d'impatience car cela changera beaucoup de choses.

BENJAMIN B. : Je trouve intéressante cette notion de métier qui ne change pas, contrairement à l'équipe. Le HD ne change rien à ton métier de chef-opérateur mais l'équipe se transforme.

DIDIER DEKEYSER : Le laboratoire est déjà bien intégré dans le processus. Les questions se posent surtout pour le deuxième assistant dont parlait Yves, à savoir si à l'école on ne devrait pas lui donner les bases pour être un « pré-étalonneur ». On se projette dans un avenir à plusieurs étapes et dont il est difficile d'avoir les clefs. Je pense que les organismes de formation ont grand intérêt à préparer le terrain car cela va aller très vite. En ce qui concerne la salle de cinéma aujourd'hui, il existe 16 salles d'exploitation dites de hautes définitions en France, sur près de 5000 écrans. Pour la captation, soit il y a un support équivalent au 35 mm ou alors ce support n'est pas équivalent en termes de résolution mais apporte par contre une vraie légèreté. Pour un retour au film, la question du progressif ou de l'entrelacé ne se pose pas. Pour l'entrelacé, vous êtes dans un environnement vidéo pour la télévision. Si c'est du progressif, c'est pour un retour au film. La grosse difficulté d'aujourd'hui est la confusion de terme entre numérique et HD. Tout est numérique. Dès que l'on est en captation avec une caméra électronique, un caméscope, c'est du numérique de même que pour l'étalonnage ou les trucages réalisés en 4K. Il faut surtout différencier la diffusion

télévision et la discipline d'exploitation de salle nécessitant d'avoir des fichiers beaucoup plus gros. Il n'existe pas de logiciel permettant de rattraper par la suite. Si un support a un nombre d'informations limitées, aucune interpolation, aucune information ne pourra être ajoutée. De même pour l'étalonnage numérique par rapport à la prise de vue. Si le film est mal éclairé dès le départ, on a beau avoir les meilleurs logiciels, étalonneurs et Arrisaler, l'image ne sera jamais une image de qualité.

Public : Il faut essayer de cerner et de sérier les problèmes de la télévision et du cinéma. C'est une vieille discussion : le cinéma avec ses exigences de qualité supérieure, par rapport à celles de la télévision. Bien sûr, les gens de cinéma bénéficieront d'une meilleure télévision et d'ailleurs, nous travaillons énormément sur la perspective de la télévision HD. Une meilleure télévision apportera des habitudes de vision supérieures et des exigences pointues pour les spectateurs de cinéma. Vous parliez du Dogme. Il contenait des éléments de mode économique, faussement démocratique, avec des personnes expliquant que l'on pouvait faire du cinéma à moindre coût. Il n'y avait plus besoin d'équipe, l'image n'existant pas. Les personnes ayant eu les moyens nécessaires ont pu réaliser des films en 35mm avec une postproduction équivalente à un long-métrage moyen français. Je pense à Lars Von Trier et à son film *Breaking the waves*. Cette idée très dangereuse du plus vite et moins chère a failli être mortelle. Des gens comme Steven Soderbergh, ne s'en sont pas tenus au Dogme très longtemps. La Dalsa16 sera une caméra pour les gens de cinéma, aux exigences de détails plus accrues en ce qui concerne les grands écrans, qui devront encore s'agrandir, avec une qualité supérieure ; l'idée des qualités de projection allant de pair avec des exigences supérieures pour les films. Cela amène à éclaircir une autre confusion savamment entretenue, à savoir le numérique à toutes les sauces. Effectivement, la meilleure captation reste le 35 mm. Lorsque le numérique aura atteint la même qualité, nous n'hésiterons pas à le dire. Ce qui est sûr, c'est que l'on est tous passé à la post-production numérique. J'ai fait un film qui fût un cauchemar, en étalonnage classique 35 / 35. Ce fût très brimant pour moi d'avoir le 1/50e des possibilités pour améliorer l'image que j'avais conçue. Il faut toujours se remémorer les problèmes économiques lorsque l'on procède à une comparaison. Les chaînes de télévision, après deux années de captation HD, reviennent au film, car elles ne discernent aucun avantage économique à la HD. Il n'en existe qu'un : quand les fabricants de matériel fournissent la production. Il en a été de même avec la promotion du DV ; des attaques directes sur le statut des directeurs de la photographie où les réalisateurs se mirent eux-mêmes au cadrage. Cela visait à faire oublier le travail de construction des images. Les débats servent à remettre les choses en place, ne pas mélanger le regard télévisuel avec le regard cinématographique, prendre garde au fait que l'évolution du numérique va être une surqualification. Contrairement à ce que l'on pensait, nous aurons une équipe plus lourde, le rôle du deuxième assistant sera plus important, et ce dernier recevra une formation délivrée par les écoles de cinéma. Les « nouveaux » deuxièmes assistants seront ceux qui feront du pré-étalonnage en laboratoire. C'est le contraire de ce que l'on nous a présenté : un Dogme, sans lumière, principe esthétique déjà révolu.

YVES AGOSTINI : Je ne peux qu'être d'accord. On parle ici de la transformation de notre métier avec ses nouveaux supports, mais il y a quand même un changement au sein de la fabrication du film. J'ai la chance d'avoir connu la Nouvelle Vague, la transformation des caméras jusqu'à aujourd'hui. Pour moi, le plus gros progrès est la visée vidéo. On a donc transformé le travail grâce à cette sortie vidéo. Grâce à cela, on peut faire du Steadycam. Pour l'étalonnage, il en va de même et il arrive parfois qu'il y ait des erreurs. Je reprendrais ce qu'a dit Aude Humblet. On fait moins attention à la qualité du son au moment de la prise de son dans la mesure où l'on peut rattraper les erreurs par la suite. Pour l'image il existe aussi ce genre de dérapage. Ce sont des choses que l'on ressent de plus en plus. La concentration du film, la narration de l'image dans un cadre, tout cela commence à dériver. À laquelle s'ajoute une dérive supplémentaire : la disparition des projections de rushes. Aujourd'hui, on se dirige doucement dans la fabrication du film vers une image vidéo de A à Z. Les rushes sont tirées sur DVD. Ils sont donnés au metteur en scène et au directeur de la photographie. Auparavant, lors des projections des rushes, la totalité de l'équipe était présente. Nous pouvions voir le film que l'on faisait, les corrections que l'on pourrait apporter, le maquillage, les costumes, les décors et surtout l'image. Nous avions, à l'issue de ces projections, une idée de ce qu'allait être le film. De nos jours, une équipe fabrique le film jour après jour, heure après heure. Nous fabriquons un produit cinématographique qui n'est pas vu cinématographiquement. Le plus grave est de ne plus avoir de projection en

35mm. Encore plus dramatique, le montage est fait sur télévision. Il ne reste qu'une seule personne qui a un regard en 35 mm, le cadreur. Ailleurs, il n'y a plus de vision 35 mm projetée, le travail de composition est monté sur vidéo, ce n'est que par la suite que le film est projeté et vu sur grand écran. Cela n'est bien évidemment pas la même chose. Lorsque la vidéo est arrivée, nous avons peur que le cinéma soit absorbé par la vidéo. Cela ne s'est pas fait, tant mieux pour nous et pour le cinéma. Aujourd'hui, c'est le numérique. Les questions fusent, les équipes seront-elles des équipes vidéo qui feront de la HD avec une production vidéo ? En définitive, on s'aperçoit que les nouvelles caméras ressemblent énormément aux caméras 35mm. La cible ressemble en surface à ce que l'on a en 35 mm. La visée, que l'on peut choisir, sera identique à celle de la caméra 35, les objectifs seront des objectifs 35, et il sera même possible de faire des objectifs scopes. La HD s'est acheminée doucement vers le 35. Cela me rassure, il existe encore une différence entre fabriquer un produit télévisuel et un produit cinématographique.

Public : Je peux vous rassurer aussi sur les projections ! J'ai assisté à des tests de projection HD portable, pesant 3 kg, qui permettront à nouveau des projections HD sur grands écrans, comme nous l'avons toujours fait sur nos films, avec un étalonnage suivi entre le laboratoire et les équipes. Nous revenons à un travail collectif. Nous avons été, durant un temps, dans les dérapages de « l'auteurisme », où l'idée d'un travail en commun, de collaboration a été menacé par le numérique. À chaque progrès technique, on pense avantages économiques aux dépens des personnes qui travaillent pour de bonnes raisons artistiques. Nous dépassons actuellement ce stade. Mes conditions d'exigences sont davantage satisfaites avec l'évolution actuelle.

BENJAMIN B. : Pour en revenir au métier, vous êtes nombreux à évoquer le fait que le réalisateur s'approprie parfois le métier du chef-opérateur. Aude, vis-à-vis de l'étalonnage, nous avons tous entendu parler de projets tournés avec une certaine intention et qui ont été détournés lors de l'étalonnage numérique. Quelques fois par un producteur, rarement en France mais cela existe, parfois par un réalisateur, car la transformation de l'image se faisant en direct, l'étalonnage devient plus transparent. Il y a peut-être là le danger d'un détournement de l'image ?

AUDE HUMBLET : Il y a un danger, mais il est à peu près le même qu'en photochimie. J'ai entendu plusieurs fois des histoires de chefs-opérateurs qui s'étaient fait renvoyer de l'étalonnage photochimique. Ce genre de conflit entre le chef-opérateur et le réalisateur, par rapport à l'étalonnage, est indépendant de l'outil.

BENJAMIN B. : A contrario, l'étalonnage numérique peut-il faciliter une collaboration plus approfondie du réalisateur et du directeur de la photographie qu'en argentique ?

AUDE HUMBLET : Je voudrais dire plusieurs choses par rapport à cela. Les ordinateurs apportent un aspect extrêmement ludique. Tout le monde a envie de jouer mais fort heureusement les manettes sont un peu compliquées et limitent par la même occasion les mains qui viendraient tripoter les boutons ; dans un premier temps c'est de la curiosité de la part de tout le monde. L'étalonnage d'un long-métrage prend énormément de temps, autour des 4 semaines. Heureusement pour les étalonneurs, tout le monde ne peut être présent 8 heures par jour, car vous êtes absorbés par ce que vous faites. Pour ce qui est de la réalité concrète, il est plus intéressant que le chef-opérateur vienne la moitié du temps et le réalisateur à certains moments précis. Cela vous permet d'avoir un œil neuf. Entre deux plans, nous faisons du raccord, nous bidouillons. Mais très vite, nous n'avons plus vraiment le recul pour pouvoir se dire si ce que nous faisons est bon ou mauvais. Un réalisateur revenant au bout de 3 jours peut nous dire ce qui ne va pas. Il a une distance par rapport à nous. Nous avons besoin de cette distance-là.

BENJAMIN B. : Il est important de différencier le rôle du chef-opérateur et du réalisateur. C'est peut-être un phénomène de mode mais nombreux sont les réalisateurs qui viennent 8 heures par jour, surtout pour le premier film.

AUDE HUMBLET : C'est effectivement quelque chose que nous avons constaté. Le chef-opérateur est là tout le temps, le réalisateur de même, pour leur premier film, voir le deuxième. Ils finissent par comprendre qu'ils perdent du temps et qu'il est plus productif de venir de manière épisodique.

BENJAMIN B. : Diane, existe t-il une relation de confiance entre l'étalonneur et le chef opérateur ?

DIANE BARATIER : Oui, il existe une relation de confiance mais aussi de sensibilité et de goût. L'intérêt d'être avec un autre collaborateur est qu'il apporte ses qualifications et ses qualités. Autant en 35 qu'en vidéo. Par contre, avec la sophistication des outils, il est plus difficile de ne pas perdre le sens de l'image. Il faut être vigilant et pour cela il est bien de ne pas être trop présent pour garder l'oeil de départ, un oeil neuf.

ANDREAS FISCHER-HANSEN : C'est un point essentiel. Le directeur de la photographie a un travail important à accomplir au niveau de l'étalonnage. Il doit y prendre une place capitale, c'est un devoir inscrit dans son contrat de travail.

BENJAMIN B. : Cela rejoint la chartre de l'image de l'AFC.

ANDREAS FISCHER-HANSEN : De toute façon, la post-production est de plus en plus numérique.

Public : Je suis premier assistant opérateur et opérateur de la vision. Je précise opérateur de la vision car pour moi « ingénieur de la vision » n'est pas quelque chose de concret. Nous sommes avant tout opérateurs et techniciens. J'aurais souhaité revenir sur ce que disaient Pierre-William Glenn et Yves Agostini au sujet des équipes, à savoir qu'il y a parfois des possibilités ou non d'avoir des opérateurs de la vision en fonction des tournages et des budgets. Pour ma part, j'ai constaté, moi qui travaille davantage en tournage HD longs et moyens-métrages que l'opérateur de la vision arrive en plus dans les équipes, souvent au détriment du second assistant. L'opérateur de la vision a une relation différente avec le chef-opérateur. Nous sommes quelques opérateurs de la vision à travailler ensemble et à se dire que le travail de l'opérateur de la vision se fait en amont avec le chef-opérateur. On essaie de lui apporter techniquement les réponses à ses envies de lumières, images et autres. Cet apport technique se fait sur le tournage et en post-production. En tant qu'opérateur de la vision, au moment de la préparation, je vais avec le chef-opérateur voir l'étalonneur. En effet, il faut rester en accord avec ce qui a été fait. Je dois pouvoir m'expliquer techniquement à un autre technicien en fonction des désirs du réalisateur par rapport à l'image. Je sais que ce n'est pas le point de vue de tous les chefs-opérateurs de travailler avec une personne de plus sur l'image. Au niveau de l'équipe, le 1er assistant opérateur est toujours important et encore plus en HD, avec un opérateur de la vision et un stagiaire.

BENJAMIN B. : Il y a même des films qui gardent le 2e assistant. Pour vous, ce n'est donc pas le second qui devient opérateur de la vision. Vous nous dites que l'opérateur de la vision tient un rôle à part, voir supplémentaire au niveau de l'image.

Public : L'opérateur de la vision doit connaître l'outil de post-production et d'étalonnage avant de commencer à tourner.

ANDREAS FISCHER-HANSEN : S'agit-il d'un métier à part ou d'une formation du 2e assistant ?

DIANE BARATIER : Je pense qu'Andreas souhaitait savoir si ce que disait le jeune homme signifiait que le chef-opérateur ne connaissait pas la caméra et que l'opérateur de vision lui expliquait comment s'en servir. Dans mon cas je connais bien les caméras vidéo pour les avoir décortiquées. Mais il m'est arrivée une fois d'avoir recours à un opérateur de la vision car j'avais à ma charge la post-production et d'autres contraintes. Il est toujours intéressant d'avoir quelqu'un en plus pour donner des idées.

Public : Il ne s'agit pas seulement de connaître les réglages et fonctions du menu de la caméra, mais aussi de contrôler le signal qu'on enregistre. Même avec un très bon moniteur sur les tournages lorsque la production a les moyens, nous ne sommes jamais sûrs de ce que nous voyons. L'ingénieur de la vision en vidéo a fait ce travail

pendant des années. L'opérateur de vision actuel représente une petite mutation comme l'étalonnage numérique.

BENJAMIN B. : Je constate qu'il y a deux approches vis-à-vis du tournage numérique. D'un côté, ceux désirant bloquer les menus et faisant leur lumière en fonction de cela, quitte à modifier en post-production si nécessaire. Et puis les autres, préférant intervenir sur chaque plan.

Public : Sur chaque plan, cela n'est pas possible car on y passerait trop de temps. De même, il ne faut surtout pas passer un réglage sur chaque plan. 60 à 70 % du travail se fait dans le choix en pré production.

BENJAMIN B. : Mais il existe un contrôle sur chaque plan ?

Public : Oui. Mais il n'est pas toujours possible d'avoir un moniteur de 24 pouces sur les tournages et de regarder chaque plan sur moniteur.

DIANE BARATIER : Il est surtout important d'avoir un contrôle de la sortie du signal de la caméra. Par exemple, en vidéo, il est bon de savoir comment cela va se terminer : en 35 ou en vidéo ? Les réglages de la caméra ne seront pas les mêmes. Parfois, le signal est très bas car cela donnera au final une très belle image. Dans ces cas-là, il est judicieux d'avoir quelqu'un qui vérifie pour être sûr du résultat final.

BENJAMIN B. : Cela évoque un thème qui est celui de l'émulation de la sortie finale en film pendant le tournage numérique.

Public : Avec l'émulation, on remet en avant le principe du travail « avant » et « après ». Des livres ont été édités sur le travail de l'assistant opérateur avec des appendices sur les essais en HD. On constate que sans essais, on ne fait pas de film sérieusement. L'étalonnage numérique pose des problèmes de statut des directeurs de la photographie. Sur les derniers films que j'ai fait avec Aude, j'ai commencé avec 9 semaines d'étalonnage. Ce sont 9 semaines de travail qui posent soucis aux productions. Si on ne se fait pas rétribuer ces semaines de travail, il y a un problème de fond, l'image risque de nous échapper. Pour ma part, je les mets dans mes contrats. La nature du travail de chef-opérateur s'allonge avec des essais plus longs car l'exigence supérieure induit par le numérique amène davantage d'opérations. Il faut faire attention à ne pas perdre les réalisateurs. Lorsque l'on a des réalisateurs qui aiment l'image, on leur demande de venir une fois par semaine ou tous les trois jours. Il ne faut pas partir trop loin sans le contrôle du réalisateur. Il est vrai que les possibilités d'évolutions d'une image doivent être pensées dès les essais. Quand j'ai débuté, très peu de chef-opérateurs allaient à l'étalonnage. Or, le chef-opérateur doit avoir une idée de visualisation.

DIDIER DEKEYSER : La collaboration entre le directeur de la photographie et l'étalonneur doit aussi s'étendre, dans le cadre du retour au film, à l'opérateur report film. Il n'y a pas que la couleur, le contraste et la luminance. Il y a des pièges de bases dans des caméras de ce genre, comme le contour avec lequel on obtient de très belles images au montage qui lors du report film est une catastrophe. Je pense qu'il faut que la chaîne complète se réunisse en début de production, que les essais soient faits, mais que l'on aille du début à la fin de la production.

Public : Aujourd'hui, les problèmes de contour sont visualisés tout de suite. La question du retour sur film n'est même pas envisagée. Dès les essais préliminaires dont parlait Willy Kurant, lorsque l'on projette des images par un DLP sur 3 ou 4 mètres de base, on émule à 95 %. C'est la fameuse LUT 3D dont parlait Benjamin précédemment. On a une idée claire de ce que donnera le shoot derrière le recording et le retour au film. Donc, les problèmes de contours, de bruits sont éliminés. Nous avons eu, il y a quelque temps, un objectif décalé. Sous un certain angle, le bas était flou et le haut net sur une caméra en 625 lignes. Dès que l'on passe à un écran de 3 ou 4 mètres de base, cela saute aux yeux donc on ne va pas jusqu'au shoot. Il est impératif lorsque l'on tourne d'avoir les moyens de contrôler ce que l'on voit. Si on tourne en HD sans avoir une LUT inverse à l'enregistrement, et si on se retrouve à

visionner des images avec un certain type de caméras qui sont monochromes vertes, douces par exemple, on peut se poser des questions sur le sérieux de l'opération. À partir du moment où l'on choisit un moyen technique, il faut aller jusqu'au bout des moyens de contrôle aussi.

DIANE BARATIER : Je me trouve souvent confrontée à des problèmes d'ordre économique. La manière dont je peux argumenter face à un producteur pour des raisons de choix de support est basée sur l'argent. Par exemple, par rapport à la vidéo, je peux tourner dans un autobus en super 16 sans lumière. Alors qu'en HD, je serais obligée d'éclairer et de mettre toute une structure autour de l'autobus afin de récupérer le contraste ou alors il me faut les hyper gammas. Ce sont des choses qui ne modifient pas fondamentalement mon métier. Par contre, ce qui peut modifier notre métier, c'est le temps. Ça m'affole d'imaginer huit semaines d'étalonnage car je n'ai jamais pris plus d'une semaine pour faire de l'étalonnage numérique. Il est vrai que pour un film que je tournerai vers mai/juin, je commencerai à le préparer vers décembre. Je le prépare non seulement pour la texture de l'image, pour le choix de l'équipe mais également pour les repérages et la connaissance de la lumière. Au moment du tournage, j'aime avoir du temps pour travailler, pouvoir attendre la bonne lumière, faire attention au temps des autres, du réalisateur ou des acteurs. Je remarque que la notion « temps » se déplace vers la post-production. Evidemment, ce n'est qu'une remarque. Mais si on doit filmer un bébé qui mange à la cuillère, qu'on ne filme pas le moment où la cuillère va à la bouche, nous n'avons plus le sens de l'image. Ce sont des lieux communs mais il est important de le noter. Il vaut mieux avoir du temps au moment du tournage qu'après en post-production. J'aimerais revenir sur le Kodak Look Manager que l'on m'avait présenté comme un outil qui me permettait de me passer d'un étalonneur. Cette configuration ne m'intéressait pas. Mais par la suite, je me suis rendue compte que c'était un formidable engin de simulation par rapport au 35. Le problème du 35, lorsque l'on n'est pas très doué en photochimie, est qu'on a du mal à imaginer ce que va devenir un négatif 35. Je crois que même les chimistes ne peuvent pas le prévoir absolument. Le granure d'argent est exponentiel, les réponses ne sont pas linéaires. On ne peut pas les déduire d'avance. Or, avec ce logiciel, on peut simuler l'image avec une bonne approximation. En 35mm, le chef-opérateur était le seul à savoir comment serait l'image. En vidéo, tous les gens présents voient ce qui est enregistré, l'image sur le plateau est quasiment l'image finale. Cela joue un mauvais tour à la pellicule car on ne pouvait la pousser trop loin. Sans les essais, on n'avait pas la capacité d'imaginer le résultat.

Public : Pour la lumière en HD, existe-t-il de nouvelles méthodes ou techniques d'éclairage ? Peut-on, parler d'une nouvelle esthétique à chercher pour la HD ?

YVES AGOSTINI : Je crois que les générations qui nous suivent ont un regard par rapport à l'image qui n'est plus la même. La jeunesse joue aux jeux vidéo avec une image totalement particulière. De même pour les films visionnés sur ordinateur ou les DVD regardés sur un poste de télévision. On transforme les goûts du public, c'est inéluctable. L'image 35 existe toujours, mais il y a des chances qu'il y ait transformation de cette image retransmise sur des produits vidéo. J'espère que les grands écrans plasma seront moins chers, plus grands, retransmettront fidèlement l'image que l'on avait dans le temps par rapport à aujourd'hui. Toutes ces nouvelles images sont particulières.

DIANE BARATIER : Le goût ne change pas. De même qu'il existe l'oreille absolue, il existe l'oeil absolu.

ANDREAS FISCHER-HANSEN : Tout d'abord, il faudrait parler de tous les formats vidéo en HD pour être précis. Mais en général, les gens filment davantage en HD. Ce n'est pas seulement une question de budget, c'est également une question d'influence sur la créativité du film. La responsabilité durant les prises de vues est de plus en plus partagée entre l'équipe et le réalisateur qui a un rôle technique plus important à cause des nouveaux formats. La plupart des décisions dans ce contexte se prennent en salle de montage, plus que sur le terrain même.

DIANE BARATIER : Je ne suis pas d'accord avec cela. En long-métrage normal, que je travaille en vidéo ou en 35, je n'en fais ni plus ni moins. Autrefois, certaines personnes tournaient énormément en 16 ou 35 mm. Par contre, pour certains films, comme L'un de mes deux yeux où le réalisateur a fait 250h de rushes avec une caméra PD 100, cela

apporte quelque chose de différent par rapport à l'image. Non par rapport à notre métier de chef-opérateur. La HD est une caméra de point, comme celles datant de 30 ou 40 ans, les Super 8 ou les Bolex. Je ne pense pas que l'on tourne beaucoup en HD, notamment en ce qui concerne les téléfilms.

BENJAMIN B. : Absolument, la ressource la plus précieuse sur les tournages d'aujourd'hui est le temps.

Public : Une question à propos de ce que vous avez dit tout à l'heure sur une séquence tournée dans un bus, en super 16 ou HD. Vous connaissez parfaitement les possibilités de la HD comme celles du 35 ou 16. N'y a-t-il pas de doute à émettre dans la mesure où c'est un nouveau support?

DIANE BARATIER : Pour moi ce n'est pas un nouveau support puisque lorsque je suis sortie de l'école Louis Lumière en 1988, j'ai commencé à travailler. Très rapidement, j'ai été chef-opérateur en pellicule, mais parallèlement, afin de gagner ma vie, j'ai travaillé en vidéo. À l'époque, c'était en analogique, mais j'ai toujours travaillé en vidéo, ce qui s'appelle numérique aujourd'hui. Le doute provient plutôt de la rapidité des évolutions dans ce nouveau domaine. Est-ce qu'on est au courant de l'invention du mois ?

Public : L'impression générale que j'ai est un certain pessimisme par rapport à cette technologie, surtout dans le rapport aux constructeurs comme SONY par exemple.

DIANE BARATIER : Ce n'est pas du pessimisme. L'arrivée du numérique est une mutation dans l'industrie cinématographique et non pas dans les métiers de la cinématographie. Ce sont plutôt les constructeurs comme SONY qui ne sont pas habitués à consulter les directeurs de la photographie, comme le fait Beauviala pour AATON ou ARRIFLEX.

Public : Une précision technique. Il y a deux sortes de fabricant de caméras HD : Les caméras venant de la génération vidéo : Sony, Panasonic, Viper/Thompson, conçues par des ingénieurs vidéo qui s'améliorent en qualité. Les caméras de cinéma qui se sont adaptées à la vidéo comme la Genesis de Panavision, faite sur une base Sony.

BENJAMIN B. : Vis-à-vis du pessimisme ou enthousiasme, chaque chef-opérateur a sa propre vision des choses. Il y a toute une gamme d'attitudes.

DIANE BARATIER : Le numérique vient de la vidéo, qui vient de la télévision. De même pour le montage AVID qui donne moins de temps de réflexion au monteur. Pour ma part, je n'ai pas envie qu'on me donne moins de temps sur le plateau pour réfléchir à l'image avec le réalisateur. Il n'est pas du tout question de l'outil.

Public : Si nous tenons à avoir une caméra s'acheminant vers le 35, c'est pour avoir une cible qui soit à peu près de la même surface. Cette surface permet d'avoir un résultat sur la projection, mais aussi sur l'aspect des objectifs que l'on met devant. En effet, avec des objectifs 35 ou scopes, on n'obtient pas le même rendu qu'une caméra avec des objectifs vidéos. En 35 mm, l'aspect d'image est particulier. On tente de le retrouver coûte que coûte avec ces nouvelles caméras. Avec la D20, c'est une joie de retrouver des surfaces impressionnées qui soient de la même dimension que le 35 mm. Cela nous permet de nous exprimer bien mieux qu'avec les petites caméras aux objectifs à très larges focales.

Public : Je n'ai pas vraiment compris si vous estimiez qu'il y avait une caméra dite 4K, comme la Dalsa, qui permettrait d'entrer dans une chaîne de post-production avec une image possédant toute la richesse d'information que l'on peut avoir à partir d'une image argentique, même scannée par un scanner de très haute qualité.

DIDIER DEKEYSER : Cela commence à ressembler à quelque chose. Nous arrivons à une génération de caméras dont on peut dire qu'elles donnent un résultat permettant une exploitation avec des plans très larges et sur lesquels

on peut truquer. Il faut bien se rendre compte que tout ce qui a été tourné précédemment avec des caméras HD comme Deux frères, réalisé par Jean-Jacques Annaud avec une image de Jean-Marie Dreujou, Star Wars, sont des films extrêmement méticuleux au niveau du tournage, comprenant un temps de préparation important. Sur Deux frères, des plans 35 étaient mixés avec la HD ; à l'arrivée, la proportion de HD était plus importante que prévue. Ce sont des metteurs en scènes malins, qui se sont arrangés afin que la composition du plan ne fasse pas apparaître cet espace colorimétrique où le vert des feuilles tourne au noir ou devient indigo. Dans Star Wars, la plupart des plans larges comme les paysages sont faits en matte painting. Dans ce cas-là, les problèmes de profondeur de champs et de netteté ne se posent pas. Aujourd'hui, avec la D20, caméra peu connue de type expérimentale, la Genesis commence à être utilisée. Jean-Marie Dreujou a employé la Genesis pour un film de Dany Boon, La Maison du bonheur. C'est une caméra qui prend sa vitesse de croisière, mais aucun film n'est sorti sur les écrans filmé avec. La Viper, quant à elle, est une caméra connue depuis longtemps mais dont l'ergonomie de post-production compliquée s'est améliorée. Nous sommes dans l'An 1 de ce type de caméra. Le but du jeu à est de passer en électronique à une meilleure qualité que le 35mm. Actuellement, nous quittons la préhistoire pour entrer dans l'Antiquité.

BENJAMIN B. : Ce sera le mot de la fin. Nous reprendrons avec une prochaine table ronde consacrée aux enjeux de la pérennité de l'image, puis ensuite à la mutation de l'industrie cinématographique. Je remercie les intervenants et le public.

LES ENJEUX ÉCONOMIQUES ET POLITIQUES DE L'IMAGE

LES ENJEUX DE LA PÉRENNITÉ DE L'IMAGE

Modérateur : Benjamin B., membre consultant AFC

Intervenants

Jean-Jacques Bouhon (directeur de la photographie, AFC), Jean-René Failliot (directeur technique, Laboratoire Arane Gulliver), Guy Manas (directeur technique, LTC), Françoise Piraud (directrice de post-production), Boris Todorovitch (directeur du patrimoine, CNC).

BENJAMIN B. – modérateur : Nous aborderons la pérennité de l'image dans deux sens : la conservation de notre patrimoine visuel cinématographique mais aussi, à l'échelle d'un film, la conservation d'une intention de l'image du début du projet jusqu'à la fin. Les intervenants de cette deuxième table ronde sont : Jean-René Failliot, directeur technique du laboratoire Arane Gulliver. Un laboratoire qui fait beaucoup de 65 mm, Boris Todorovitch, directeur du patrimoine au CNC, Jean-Jacques Bouhon, directeur de la photographie, AFC et enseignant à la Fémis, Guy Manas, directeur technique chez LTC, et pour terminer Françoise Piraud, directrice de post-production. Elle a travaillé dernièrement avec les réalisateurs, Roman Polanski et Emir Kusturica. Ma première question ira à Jean-René Failliot. Jean-René, le 65 mm 17 fait partie également de notre patrimoine visuel. Vous avez fondé en 1995 un laboratoire 65 mm. Quelle est votre démarche et que pensez-vous de ce patrimoine 65 mm ?

JEAN-RENÉ FAILLIOT – directeur technique, Laboratoire Arane Gulliver : J'ai monté cette unité en 1995 par passion. C'était une folie, je le reconnais. En 1996, j'ai rencontré Sophie Tatischeff et nous avons commencé à parler de Playtime de Jacques Tati. À partir de ce moment-là, tout a pris une autre dimension. Ce laboratoire a eu pour but premier de restaurer Playtime qui le fût dans des conditions agréables et enrichissantes à tout point de vue. Pendant la restauration du film, je n'ai cessé de me dire que dans, 20, 30 ou 50 ans, il existerait sûrement une autre restauration du

film, probablement quelque chose de mieux. J'ai toujours pensé qu'il fallait préserver tous les éléments, écrits, négatifs ou numériques. Dans un univers où l'on a tendance à tout jeter, je me devais de tout protéger. Conserver un négatif 65 mm est une chose relativement facile. Le CNC garde les négatifs montés à l'exception des chutes et doubles. Avec Jérôme Deschamps et Les films de mon Oncle, nous avons conservé les négatifs 65 mm mais également les chutes et doubles. En effet, chose rarissime, pratiquement toutes les chutes et doubles de ce film ont été retrouvés. Nous avons mis en place une conservation de ces chutes, notamment des fichiers numériques qui ont servi à la restauration. Cependant, avec les fichiers numériques, au bout de deux ans, il faut transférer les bandes sur un nouveau support car elles deviennent illisibles. Il faut à la fois être un conservateur dans l'âme et un technicien.

BENJAMIN B. : Nous reviendrons sur ce thème de l'archivage d'originaux virtuels. Boris Todorovitch, vous êtes chargé de la conservation du patrimoine. Pour vous, le patrimoine du cinéma n'est pas seulement le film mais également les autres documents liés au film.

BORIS TODOROVITCH – directeur du patrimoine, CNC : Au CNC, la conservation du film sur support exclusivement photochimique est l'une de nos premières missions, les Archives Françaises du film du CNC en ayant la responsabilité au plan national. Par ailleurs, la direction du patrimoine cinématographique du CNC subventionne les grandes institutions qui remplissent des missions de service public : la Cinémathèque française et la Bifi. En ce sens, nous sommes évidemment concernés par l'ensemble du patrimoine cinématographique. La Bifi conserve une collection absolument unique au monde en matière de « non film » : scénarios, photos, photos de plateaux ou de décors. La Cinémathèque française également, qui a reçu en dépôt via le CNC, l'an passé, une partie du patrimoine Méliès « non film » : costumes, décors..., l'ensemble ayant été acquis par le CNC pour la somme de 650 000 euros. On peut voir désormais une partie de cette collection au 51 rue de Bercy, l'État déposant ses collections « non-film » auprès de la Cinémathèque française ou de la Bifi, le CNC en restant propriétaire.

BENJAMIN B. : Si j'ai bien compris, vous pensez que, pour l'instant, rien n'est aussi durable que la gélatine en termes d'archivage.

BORIS TODOROVITCH : Pour le film, oui. Évidemment, nous participons en permanence à toutes les études ou colloques sur la question. J'étais très intéressé l'autre jour d'entendre des experts de l'Université de la Rochelle travaillant à la conservation du numérique, expliquer que la meilleure manière de préserver du numérique est de conserver sur support photochimique, type microfilm, une image dégradée de l'image numérique, les méta-données relatives à l'image, les codes, les codex. Ces éléments étant par la suite stockés dans un lieu de conservation équipé et conçu pour stocker des supports photochimiques. Si dans 5 siècles, on déterre ce petit élément photochimique, on pourra recalculer l'image numérique à partir des données conservées. C'est donc ce que l'on a trouvé de mieux aujourd'hui pour conserver le numérique. Aussi, lorsque l'on a la chance d'avoir du photochimique à conserver et que l'on peut, lorsqu'il s'agit de photochimique instable comme le nitrate ou acétate, le transférer sur le support extrêmement pérenne qu'est le polyester, on cumule grand nombre d'avantages en matière de conservation. Avec de bonnes conditions de conservations, 30 % d'hydrométrie, de 5 à 12 % C°, on sait que la durée de vie du film atteindra plusieurs siècles sans y revenir.

BENJAMIN B. : C'est un bon début. Il est rassurant de savoir que nos films seront conservés pour quelques siècles. Jean-Jacques, je me tourne vers toi afin d'aborder un autre sens de la pérennité de l'image et évoquer ainsi, le challenge de conserver l'intention de l'image, du début jusqu'à la fin du tournage. On sait le faire lorsque l'on tourne en argentique, mais est-ce différent lors d'un tournage en numérique ? Tu as d'ailleurs eu l'occasion de tourner dernièrement plusieurs films en numérique. Quelles sont tes pensées à ce sujet ?

JEAN-JACQUES BOUHON – directeur de la photographie, AFC : Je ne me suis pas encore penché sur la pérennité des images que j'ai tournées en HD pour deux longs métrages récemment. C'est une vraie question. Jean-René

évoquait tout à l'heure le fait que l'on enregistre sur un support, mais qu'il faudra, à un moment donné en changer, puisque ces derniers évoluent constamment à l'heure actuelle en numérique. Cela implique de devoir faire régulièrement des reports sur de nouveaux supports, de manière à pouvoir lire les images et le son à l'avenir.

BENJAMIN B. : Tout à fait. Ce que je voulais évoquer avec toi, c'est la notion d'une image vue sur le plateau en HD, sur moniteur. On appelle cela les rushes en direct parfois. Comment conserver cette image, cette intention, du début, sur le plateau, jusqu'à la projection ?

JEAN-JACQUES BOUHON : Tout dépend des systèmes utilisés. Actuellement, il existe différents types de caméras HD, Sony ayant été précurseur. Depuis, sont arrivées la Genesis de Panavision, ou encore l'Arri D20 qui sera bientôt sur le marché. Le problème, effectivement, n'est pas seulement une pérennité de l'image vue à l'écran sur le plateau. Lorsque l'on tourne en HD, on peut avoir un résultat direct sur un très bon moniteur 24 pouces, encombrant, lourd et cher. Pour ma part, lors des deux tournages faits en HD, je n'avais pas ce moniteur. Le premier se déroulait en Afrique du Sud, dans la brousse, le deuxième, quant à lui, était un tournage à petit budget. En dehors de cela, on peut avoir une image ressemblant à l'image désirée au définitif, sur le plateau, mais c'est une arme à double tranchant. Lorsque l'on a ce genre d'outil sur un plateau, tout le monde peut donner son avis et il faut surtout veiller à calibrer le moniteur régulièrement. Tout d'un coup, le mystère enveloppant l'image a disparu de ces « nouveaux » tournages. Auparavant, le directeur de la photographie était semblable à un magicien, le seul à savoir ce qu'il y aurait aux rushes, bien que les angoisses persistent avant chaque visionnage.

BENJAMIN B. : As-tu eu des rushes supplémentaires ou bien uniquement les « rushes en direct » ?

JEAN-JACQUES BOUHON : J'ai eu des rushes supplémentaires, des DVD, sur le tournage en Afrique du Sud. Les cassettes HD étaient reportées sur Béta numérique et, par la même occasion, sur un DVD qu'on nous renvoyait afin de visionner au calme.

BENJAMIN B. : Retrouvais-tu ton image ?

JEAN-JACQUES BOUHON : Oui, mais ce n'était pas exactement cela. Ne serait-ce que parce que la définition est beaucoup plus basse. Une caméra HD numérique, c'est un peu comme une diapositive. Il faut travailler dans le sens contraire du négatif, pour avoir des détails dans les hautes lumières, il faut sous-exposer. D'autre part, on travaille avec des courbes qui, si on affiche une image, donnent une image molle, plate, sans contraste. Pour cela, nous employons des « Luts », mot barbare tiré de l'anglais, signifiant « Look up tables ». Ce sont des moyens de transcrire cette image, de la montrer telle qu'elle sera au définitif. Ce que l'on enregistre n'est pas l'image définitive, c'est beaucoup plus plat.

BENJAMIN B. : Tu as pu voir, au final, l'image de ces deux films ?

JEAN-JACQUES BOUHON : Non, puisqu'ils sont en cours de montage. Ils sont destinés à être projetés en 35 mm, ne serait-ce que parce que pour l'instant les salles numériques ne sont pas extrêmement développées, surtout en France. L'étalonnage sera pour fin janvier 2006.

BENJAMIN B. : Je continue sur le thème de la conservation de l'image à travers la chaîne. Guy, lorsque l'on tourne en numérique, quelle est ton intervention en laboratoire ? Comment reproduire l'intention du chef-opérateur, ou du moins ce qu'il a vu sur le plateau ?

GUY MANAS – directeur technique, LTC : Que le film ait été tourné en numérique ou en film, on se retrouve confronté aux mêmes types de problématiques. C'est-à-dire, conserver les intentions créatives du chef-opérateur et du réalisateur tout au long de la chaîne, et ce jusqu'au produit final sur l'écran. Pour cela il faut s'assurer que

l'ensemble des étapes (par lesquelles, parvient l'image) passe par des systèmes calibrés. Si ce sont des prises de vues numériques, certaines limitations sont liées aux systèmes de captation. Si on part d'une source film dès le départ, cela représente un certain nombre d'avantages. En effet, le négatif étant exposé par le directeur de la photographie, il est relativement figé en termes d'informations sur le support. Suite à cela, nous pouvons travailler de manière soit traditionnelle, soit en post-production numérique. Il existe une alternative permettant au directeur de la photographie de ne pas se déplacer en laboratoire, tout en conservant ses intentions créatives. Cette alternative est basée sur des systèmes de captation d'image, au moment du tournage, envoyés par la suite au laboratoire. On parle donc de fichiers numériques ne faisant pas partie du tournage, mais plus de méta-données. Ces informations en laboratoire nous permettent de savoir si tel plan est une ambiance plutôt chaude ou froide, fondée sur ce que le directeur de la photographie aura décidé en amont. C'est un système qui n'en est encore qu'au démarrage. Les gens de Kodak ont, par ailleurs, déjà travaillé dessus.

BENJAMIN B. : Cela remplace les cassettes de dictaphone que les chefs-opérateurs envoyaient parfois.

GUY MANAS : Je ne sais pas si cela les remplace mais c'est effectivement un moyen de communication. L'idée étant de faciliter entre les gens de plateaux, ceux qui créent, et les gens de laboratoire ou de post-production, qui travaillent l'image. Tout cela, afin de limiter le nombre d'erreurs.

BENJAMIN B. : Parlons du négatif. Dans ce cas de figure d'un tournage numérique, ou même dans le cas d'un étalonnage numérique, le négatif est-il virtuel ?

GUY MANAS : Dans l'idée de partir d'une source en captation HD (et non d'une source film numérisée par la suite), il faudra générer à un moment un support de diffusion salle du film. C'est ce que l'on appelle l'élément de tirage : le film intermédiaire ou négatif numérique, qui sortira d'un imageur. Dans le jargon, on emploie le mot « shoot ». Nous employons habituellement un Arrilaser. L'esprit étant d'écrire sur le film négatif, l'information contenue dans les fichiers informatiques. La chaîne traditionnelle reprend, afin d'en tirer des copies. Pour répondre à ta question, dans la mesure où tout ce qui sort sur ce négatif numérique est étalonné, validé, calibré, on se retrouve avec un négatif original. Le négatif le plus important lors de cette transformation est celui sortant de l'Arrilaser à conserver. De plus, si on le sort sur image négative en polyester, il aura des conditions d'archivage idéales, de plusieurs centaines d'années, comme le soulignait Boris Todorovitch.

BENJAMIN B. : Le négatif n'est donc pas virtuel, mais sortant de l'Arrilaser.

GUY MANAS : Et ce n'est pas un négatif passé par la caméra.

BENJAMIN B. : Françoise, en tant que directrice de post-production, je pense qu'il serait intéressant de parler de ce « nouveau » métier, amené par le numérique. Tu as travaillé dernièrement avec Roman Polanski et Emir Kusturica. Quelles sont leurs réactions vis-à-vis de l'étalonnage numérique ? Françoise Piraud – directrice de post-production : Pour le film d'Emir Kusturica, *La vie est un miracle* ! – le directeur de la photographie était Michel Amathieu – Emir Kusturica refusait absolument à avoir à faire avec le numérique. Il voulait voir son film tel qu'il l'avait filmé, avec les cadres vérifiés au moment du tournage et les changements de lumière qu'il avait souhaités. En effet, ce film a été tourné pendant un an, la lumière correspondait aux quatre saisons. C'était un point très important. Il a tout de même pensé au numérique car il souhaitait un générique de début durant 15 minutes du film monté. Il a donc fallu scanner et faire un générique en numérique. Il était très inquiet que le numérique et le photochimique ne puissent s'agencer correctement. Cela s'est finalement bien passé car Michel Amathieu maîtrise l'étalonnage numérique. À l'origine, il existe une image ; quel que soit l'outil utilisé pour filmer, le cadre et la lumière priment. C'est à partir de l'étalonnage, du montage, du mixage que le récit va nous émouvoir. On ne dissocie pas l'image du fond de la forme. C'est un ensemble qui doit être travaillé. Roman Polanski a la même approche.

BENJAMIN B. : Il voulait un étalonnage numérique ?

FRANÇOISE PIRAUD : Ce n'est pas tellement l'étalonnage qui le fascinait, mais surtout ce qu'il pouvait faire avec cet outil. Par exemple avec *Le Pianiste*, sur lequel j'ai également travaillé, une des choses qui l'intéressait était de pouvoir faire maigrir les personnages, d'affiner davantage les silhouettes de personnes affamées. Ce n'était une chose possible qu'en numérique, même si le chef-opérateur, Pawel Edelman a travaillé son image et sa lumière de façon excellente. Le travail d'étalonnage est extrêmement réduit dans ce cas là, car il ne s'agit pas de faire des changements de lumière ou autre. Par contre, l'outil numérique l'a intéressé pour les décors. Sur *Oliver Twist*, certains décors ont été prolongés en numérique. Un exemple tout simple : pour un mur, on partira du mur d'origine qu'on scannerait pour le développer ou l'on ajoutera un étage à un bâtiment.

BENJAMIN B. : Cela fait partie des effets spéciaux.

FRANÇOISE PIRAUD : Lorsque l'on fait beaucoup d'effets spéciaux sur des films à gros budget, les plans numérisés doivent coller aux plans tels qu'ils ont été filmés. L'étalonnage numérique sert à harmoniser. Ce sont des outils qu'il faut savoir utiliser. Aujourd'hui, le chef-opérateur est obligé de les connaître. Cependant, cela reste, un outil coûteux. Quelqu'un disait tout à l'heure que, sur 140 films, 40 passaient par l'outil numérique. Une heure d'étalonnage en plein tarif d'un laboratoire est de 1 100 euros.

BENJAMIN B. : Justement, en tant que directrice de post-production, quel est le coût d'un étalonnage numérique ? Cela varie-t-il en fonction du film et quel est l'impact de ce coût sur un budget ?

FRANÇOISE PIRAUD : La post-production est rarement anticipée. L'idéal serait que le directeur de post-production travaille avec le directeur de production en amont et au final. Mais le budget est pensé en amont, avec seulement le producteur, le réalisateur et le chef-opérateur car ce sont eux qui donnent les intentions du film. Le producteur a besoin de connaître le coût du film sans être obligé, à la fin, de vendre des parts de son négatif, la post-production étant onéreuse. Si une heure de laboratoire à plein tarif coûte 1 100 euros de l'heure, sur un film de 2 000 plans, on calcule le temps passé par plan, le travail requis. Ce sont des choses auxquelles il faut penser avant pour pouvoir les assumer ensuite. C'est toute une philosophie de coût du film à avoir par rapport à son sujet. Je pense à Philippe Garrel que j'avais vu travailler sur un film ; ce fut très intéressant. Pour lui, son film doit coûter tant d'argent. Il sait que son film a la valeur que les exploitants lui accordent. Mais il est content car son film est beau, il lui « ressemble ». J'aime cette philosophie.

BENJAMIN B. : Cette cohérence, entre les moyens et les désirs ?

FRANÇOISE PIRAUD : Oui. Il n'y a pas d'excès. Philippe Garrel est un cas extrême. C'est un homme avec une rigueur remarquable. Il y a de l'argent à dépenser, mais il faut savoir où et comment placer cet argent.

BENJAMIN B. : J'ai eu l'occasion d'accompagner le directeur de la photo Pawel Edelman durant l'étalonnage de *Oliver Twist*. Il me disait que 2 K était presque suffisant, mais que le 4 K aurait été mieux.

FRANÇOISE PIRAUD : Nous avons eu des devis en 4K qui représentait le double en termes de coût. Il aurait préféré le 4K car plus proche des toutes les informations présentes sur la pellicule.

BENJAMIN B. : Guy, le 4 K est-il l'avenir de notre étalonnage numérique ? Éventuellement de nos fichiers numériques ?

GUY MANAS : Pour appuyer ce que disait Françoise sur *Oliver Twist*, effectivement, certains plans étaient difficiles, notamment les gravures. J'ai, au final, shooté les gravures en 4K, le 2 K étant limité en nombre d'informations. Je

pense, qu'en fonction des sujets et du type d'image, certains films ne pourront pas être post-produits sans le 4 K. Le 4 k supplantera-t-il le 2K ? Non, ils cohabiteront.

BENJAMIN B. : Tu envisages donc, dans un avenir proche, des films en 4 K, en France.

GUY MANAS : Oui, doucement. En France, nous sommes en retrait pour cause de budgets moins importants par rapport aux Etats-Unis. Aux USA, ils post-produisent déjà un certain nombre de projets en 4 K car c'est nécessaire.

BENJAMIN B. : Spiderman de Sam Remi a été le premier film post-produit en 4 K.

GUY MANAS : Oui. Ce cas-là est d'autant plus intéressant, que ce fut une postproduction numérique entièrement réalisée en 4 K et que l'archivage fut poussé. Au lieu d'archiver le négatif numérique, ils ont fait une séparation en trichromie 18N&B : rouge, vert, bleu (RVB). Cela signifie que c'est un support photochimique en polyester, argentine. Le nombre de boîtes est multiplié par trois, mais en termes de pérennité de l'image, c'est ce qu'il se fait de mieux.

BENJAMIN B. : D'autant plus que le négatif archivé a la durée du film. Ce n'est pas le négatif original, donc moins de matériau à archiver.

GUY MANAS : Entre 2 500 et 4 000 mètres. Tout dépend de l'ampleur du projet.

BENJAMIN B.: Le procédé trichromique simplifie énormément le projet de l'archivage.

BORIS TODOROVITCH : Lorsque l'on dispose d'un film de Jacques Demy conservé via une séparation trichromique, c'est formidable, la longévité du film étant bien mieux garantie.

BENJAMIN B. : Le trichromique issu du 4 K est le nec plus ultra. On abordera la projection lors de la prochaine table ronde, mais j'aimerais évoquer la norme de projection AFNOR et DCI qui est en train de s'affirmer. Cette norme de projection est scindée en 3 parties :

– 2 K à 24 images/seconde

– 2 K à 48 images/seconde

– 4 K à 24 images /seconde

Tout cela en 12 bits. Jean-René, pourriez-vous commenter ce nouveau format de projection, vous qui connaissez la vraie projection 65mm. Que pensez-vous de ces nouveaux formats ?

JEAN-RENÉ FAILLIOT : Ce qui m'intéresserait de savoir maintenant, ce sont le nombre de personnes parmi vous qui avez vu un film normal. Un film tel que Lawrence d'Arabie de David Lean, en 70mm, 5 perforations, projeté dans une salle. On a tendance à oublier ce genre d'images. Je projette chez moi, de temps à autre, du 70mm à des personnes qui apprécient ce type de cinéma. À chaque fois, c'est magique, cela « lave » les yeux. Il est bien que ces normes soient mises en place en vue d'une nouvelle technologie, notamment le 2 K à 48 images/seconde pour le relief principalement. Ce que je souhaite, c'est de ne pas régresser en qualité. Au final, le spectateur décidera.

Public : Ce fameux public ne s'habitue-t-il pas, justement, à cette mauvaise qualité ? Les chefs-opérateurs ou directeurs techniques de laboratoire arrivent-ils à suivre le film, du début jusqu'à la fin ? Veillent-ils à ce que la projection en salle soit de qualité, ainsi que la sortie vidéo ? Je pense que ce que recherche le public lorsqu'il se rend dans une salle est une bonne qualité de l'image et du son. Des moyens sont-ils mis à disposition afin de suivre cet ensemble ?

JEAN-JACQUES BOUHON : Nous n'avons pas ces moyens, mais cela me permet de rebondir sur la « Charte de

l'image». Au sein de l'AFC, nous avons réfléchi à ces moyens d'intervention sur l'image qui se multiplient grâce au numérique. Lorsque nous parlons de pérennité de l'image, nous parlons de pérennité de l'œuvre. C'est-à-dire, le respect de l'œuvre telle qu'elle a été conçue par le réalisateur, avec ses collaborateurs artistiques. L'image et le film dans son ensemble, qu'il soit projeté en salle, diffusé à la télévision ou inscrit sur un DVD, doit rester conforme à ce qui était prévu au départ. Ce qui nous a mis la puce à l'oreille, c'est la multiplication de fabrication de DVD pour lesquels, très souvent, ni les réalisateurs, ni les chefs-opérateurs, ni les gens du son ne sont consultés. Les concepteurs de DVD, sans mauvaises intentions, triturent l'image à partir d'un fichier télécinéma, avec un report son de mauvaise qualité, sans demander l'aval du réalisateur et de ses collaborateurs. Pour nous, c'est inadmissible, car il est une chose primordiale dans notre métier : le respect de l'œuvre. C'est pour cela que nous avons conçus la Charte de l'image, avec laquelle nous avons tenté de redéfinir les droits et devoirs du directeur de la photographie, de la préparation aux finitions du film et au-delà. C'est-à-dire la fabrication de DVD et de tout support à venir. Nous avons donc élaboré une nomenclature de tout ce qui doit être fait, de tous les moments où le directeur de la photographie doit être présent. Cela peut ressembler à un vœu pieux, la chartre n'étant pas contraignante, mais nous n'avons aucun pouvoir qui obligerait les productions ou directeurs de télévisions à respecter cette charte. Néanmoins, c'est un premier pas pour entamer une discussion. La Charte a été présentée le 14 novembre 2005 à la Fémis. Nous avons invité lors de cette présentation, diverses personnalités de corps de métiers différents, dont l'un d'entre eux, un producteur, avait accepté de faire partie de la table ronde. Malheureusement, une heure avant le début des débats, il a annulé sa venue. Benoît Jacquot, présent à la table ronde, a posé une question quelque peu perverse mais pertinente, à savoir contre qui était rédigée cette fameuse Charte. Je pense que sa question fut posée à l'encontre de la profession de producteur. Cependant, cette Charte a été faite aussi pour les producteurs, pas seulement pour les directeurs de la photographie. Les producteurs sont ceux qui nous engagent et c'est grâce à eux que les films se font. Ils doivent prendre conscience qu'avec les nouveaux outils, tout peut arriver. Nous devons travailler ensemble.

BENJAMIN B. : De plus, il est notifié dans la Charte AFC que le directeur de la photographie est responsable de la qualité des rushes, de l'étalonnage numérique, ainsi que de la sortie DVD.

JEAN-JACQUES BOUHON : Il est inenvisageable de ne pas faire ou au moins superviser l'étalonnage. Il peut arriver qu'on ne soit pas disponible au moment de l'étalonnage, surtout que l'étalonnage numérique demande plus de présence par rapport à l'étalonnage photochimique. Ce temps investi doit être rémunéré, ce qui effraie les productions. Il n'empêche que nous devons être présents.

Public : Un petit commentaire au sujet de la norme Afnor, en ce qui concerne la projection. Il y a eu en 2004, une publication de la SMPTE, qui mettait en évidence la qualité perçue d'une copie 35mm ayant respecté l'ensemble de la procédure de tirage de copie. Ce fut une expérience menée dans plusieurs pays. Pour la France, la CST a dirigé ce test. À sa suite, les spectateurs très avertis ne percevaient que 375 traits sur une copie, c'est à dire 750 lignes converties en vidéo. Si on parle de norme, en tenant compte uniquement du nombre de lignes, la HD est largement au-dessus des 750 lignes, comparée à une projection de copie 70 mm ou 35 mm. Avec ce seul critère, la HD n'est pas inférieure, pour une copie de série.

JEAN-JACQUES BOUHON : Ce n'est pas faux, mais tout est question de comparaison. Si vous projetez avec deux projecteurs, ou en split screen, une moitié de l'écran en basse définition (750 lignes) et l'autre moitié en 2K, le spectateur voit tout de suite la différence. Ce qui est vrai, c'est que l'oeil s'habitue. Il y a toujours eu des problèmes non seulement avec le numérique, mais aussi avec l'argentique. Il arrive que des copies de séries sortent un peu trop vertes et, en tant que directeur de la photographie, cela vous choque immédiatement car vous savez ce que vous avez fait avec l'étalonneur. Au bout d'un certain temps, l'oeil s'habitue, n'ayant pas de comparaison et rétablit l'écart. Les essais chiffrés ne sont valables que si comparés de manière égale.

BENJAMIN B. : Si nous changeons de système de projection en passant au numérique, je garde l'espoir que ce sera pour obtenir une meilleure qualité de l'image.

Public : Je ne suis pas une spécialiste des tests, mais la question du contraste est très importante en termes de projection. Ce qu'a essayé de faire la CST est d'avoir des normes de qualités élevées afin de faire la différence entre la projection de cinéma et de DVD. Je ne vois pas l'intérêt d'avoir une projection de type DVD en salle de cinéma. Je pense qu'il faut garder, pour la beauté du film en numérique, les normes les plus élevées possibles. La projection numérique en elle-même est de très bonne qualité. Les soucis de projections numériques sont surtout des problèmes économiques et non techniques.

JEAN-JACQUES BOUHON : Vous venez de prononcer le mot économique, un mot qui fait tilt dans ma tête. J'ai toujours pensé que l'avènement du numérique est un progrès technique. Mais est-ce un progrès par rapport à l'image elle-même, ce n'est pas certain. Par contre, ce sont des choses qui ont été décidées par de grands groupes financiers internationaux, et ce n'est pas le choix artistique qui prime dans leurs décisions. Cette décision s'explique aisément. L'avenir des bénéfices se trouve dans les avancées technologiques. L'avancée technologique se renouvelle régulièrement, pour rester à la pointe de la technologie, il faut également renouveler le matériel.

Public : Peut-on penser qu'avec une chaîne de production numérique, il est plus facile de conserver tous les paramètres, ceux-ci étant numérisés ? C'est-à-dire, avoir une qualité plus constante dans les copies, dans l'étalonnage, du fait de la numérisation.

FRANÇOISE PIRAUD : Plus facile, je ne sais pas. Mais il est vrai qu'en photochimique, il pouvait y avoir des problèmes d'étalonnage considérables. Je dévie quelque peu, mais je ne pense pas que l'oeil du spectateur s'habitue. Pourquoi l'oeil du spectateur s'habituerait-il et pas le nôtre ? Numérique ou photochimique, c'est pareil, du moment que l'on arrive à faire ce que demande le réalisateur. En termes de constance entre le tournage et le résultat, je répondrai par une question aux chefs-opérateurs. Que préfèrent-ils ? Regarder leur cadre à travers l'oeil de la caméra ou d'un écran positionné aux côtés de la caméra ? Dans quel cas de figure, ont-ils plus de précision ? Je ne peux répondre, n'étant pas chef-opérateur, mais en photographie, je préfère regarder dans l'objectif de mon appareil photo. Le négatif sera ce que j'aurais cadré.

GUY MANAS : Si le tournage se fait en numérique, avec une post-production numérique, y aura-t-il une constance ? Non. Tous les systèmes électroniques, de la prise de la vue à la diffusion, ne sont pas tous compatibles les uns avec les autres. Il y a donc des conversions à faire, et bien souvent, on se retrouve confrontés à des problèmes de calibration sur l'ensemble de la chaîne. Cela dit, si le calibrage est bien fait, on peut chercher à gagner en constance pour des copies 35mm au final. C'est pour cela que les expertises, à la fois de gens de tournage et de post-production, entrent en ligne de compte. Une chaîne entièrement faite en numérique, du tournage au montage, sera quand même plus stable du fait qu'il n'y aura pas de variation d'un projecteur, ou d'une salle à l'autre.

FRANÇOISE PIRAUD : Tout cela est relatif. C'est une question d'intention. Dans le cadre des gravures, dans le film *Oliver Twist*, certaines devaient être scannées et mises en 35mm. Guy Manas a proposé de faire ce travail en 4K. Polanski désiraient qu'elles apparaissent d'une certaine façon.

BORIS TODOROVITCH : Nous sommes confrontés en permanence à cela. Aussi, tout ce qui entoure le film est fondamental. Lorsque l'on retrouve des bandes d'étalonnages, des plans de montage, scénarios ou autre, nous nous appuyons sur l'ensemble de ces éléments pour travailler, en particulier si le réalisateur ou le chef-opérateur ont disparu. Je prends l'exemple d'un film de John Ford de 1917, retrouvé aux archives en 2001, *Bucking Broadway*, un des films de John Ford disparu depuis près de 90 ans. Il a fallu le remonter et notamment recenser les données à partir de sources diverses. Comment dans 30 ans restituer une œuvre telle qu'elle a été pensée par l'auteur si toutes les données relatives au film sont numériques ? Cela dépendra évidemment de la stabilité des données numériques et de leur état de conservation, et pour l'instant, ce n'est pas chose évidente.

Public : Actuellement, il se met en place un procédé : le transfert de données par MXF et AAF. Le MXF est le Material

Exchange Format, intégralement prévu dans le DCI. Le DCI regroupe les 5 studios qui ont décidé de faire leur format de diffusion en cinéma numérique. L'AAF est plus vague. Ce sont toutes les données de post-production qui sont transmises d'une machine à une autre. Ce sont des données de montage, d'étalonnage, qui sont plus difficiles à mettre en place. Il faut prévoir, d'ici quelque temps, de pouvoir transférer les données sans avoir à chaque fois à étalonner. De plus, dans le DCI, les coordonnées de couleurs sont également introduites dans la norme. C'est à dire que les couleurs de référence, triangle de Maxwell, le diagramme CIE depuis les années 30, font partie de la norme.

BENJAMIN B. : Je voudrais relancer le débat sur la qualité de la projection. J'ai été frappé par la question posée par Jean-René Faillot vis-à-vis du 70 mm, à savoir combien d'entre nous ont eu l'occasion de voir une projection en 70mm. Je me demande si la projection 70 mm ne fait pas partie de notre patrimoine et je m'étonne que 2/3 de la salle n'aient jamais eu cette occasion. D'une certaine façon, comme pour le 16mm qui a pris un second souffle dû à l'étalonnage numérique, peut-être que l'on pourrait voir du 65 ou 70 mm issu du 4K ?

JEAN-RENÉ FAILLIOT : Cela existe déjà. C'est ce que l'on appelle l'IMAX DMR, pour les MPX. Harry Potter sort en IMAX DMR. Les techniciens se servent des fichiers du film étalonné numériquement, les travaillent sur ordinateurs et les shootent en 15 perforations. J'ai pu assister à ce type de projection et je dois dire que c'est impressionnant. Bien que ce ne soit pas de l'IMAX, cela reste du spectacle. Ce n'est pas un film qui peut être projeté dans n'importe quelle salle.

BENJAMIN B. : Il est vrai que l'on peut se poser la question de la projection dans l'avenir. En effet, si le « home-cinéma » devient plus performant, avec une excellente qualité, aura-t-on besoin d'une qualité dépassant largement ce que l'on a en 35mm ?

JEAN-JACQUES BOUHON : Effectivement, ce qui peut attirer les spectateurs dans une salle, c'est la différence de qualité de projection entre une salle et un home cinéma à domicile. Pour en revenir à la comparaison entre la basse et la haute définition, c'est simplement un phénomène physique. Si les gens ont un élément de comparaison, ils ne s'habitueront pas à la mauvaise qualité. En revanche, si les gens ne vont pas dans les salles, c'est parce qu'ils ne trouvent leur comptant. Lorsqu'il était question de la norme Afnor, une des choses que j'avais dites est : le numérique oui, mais il faut que les outils soient adaptés à l'œuvre. C'est notre position à l'AFC. Ce que l'on voulait, par-dessus tout, c'était que les normes de projections numériques soient les plus hautes possibles. La projection numérique représente un progrès par rapport au 35 mm, et non pas une régression. Il faut être vigilant tout en allant plus loin.

BENJAMIN B. : Si j'ai bien compris, la norme Afnor, demande un minimum de 2 K à 24 images/seconde.

JEAN-JACQUES BOUHON : Une forte propension, parmi certains partenaires, tendait à dire que la norme devait être la HD.

BENJAMIN B. : On a parlé du 48 images/seconde pour le cinéma en relief, peut-on imaginer du 48 images/seconde pour des films « normaux » ?

Public : En projection à 24 images/seconde, on a une pale de scintillement et l'on est effectivement à 48 images/seconde, car chaque image est vue deux fois.

Public : Douglas Trumbull a fait du 60 images/seconde ! Mais je ne sais si beaucoup ont pu voir du Showscan.

Public : Je crois savoir que les pales de scintillement provoquent un effet stroboscopique. Certaines personnes prévoient, par ailleurs, que les salles de cinéma servent à autre chose qu'à la projection cinématographique. Il est

vrai que l'avantage du 48 images/seconde sur des mouvements rapides, c'est qu'il élimine l'effet stroboscopique. Par exemple lors d'une course, le spectateur sera moins gêné par les mouvements de caméra.

JEAN-JACQUES BOUHON : J'ai assisté une fois, à une projection de film produit en IMAX à 48 images/seconde. C'est troublant.

Public : Pour ce qui est de la pérennité de sauvegarde des films en 35mm, on parle de séparation trichrome, de faire 3 films en N&B. On connaît les dangers du nitrate et sa vulnérabilité, l'acétate et le syndrome du vinaigre, mais, si on fait des conservations sur polyester en couleur, il reste le problème chimique d'une émulsion complexe. Cette émulsion risque de vieillir et demande en amont des qualités de développement, de rinçage et de séchage extrêmement rigoureuses.

BORIS TODOROVITCH : C'est évidemment un problème que l'on a beaucoup plus pour le dépôt légal que pour le dépôt volontaire. Pour le dépôt volontaire, on part d'éléments originaux lorsque nous en disposons. Il est conservé, en gros, 150 000 films, répartis entre la Cinémathèque française et les Archives du film. Les Archives conservent majoritairement des matrices. Par ailleurs, dans le plan de restauration et de sauvegarde des films, nous cherchons toujours à conserver une matrice restaurée en plus des copies analogiques ou numériques issues de la restauration. Le problème de la qualité des éléments conservés ne se pose donc pas comme pour une copie qui aurait déjà tourné, ou comme il pouvait se poser pour les cinémathèques du début de leur histoire. En matière de restauration, nous pourrions faire nôtre la Charte de l'image de l'AFC. En effet, si nous pouvons le plus souvent possible travailler avec le chef-opérateur, le réalisateur, l'ayant droit moral, c'est évidemment un plus. Côté émulsions, il y a eu des problèmes, notamment dans les années 70. Nous sommes parfois amenés à reprendre intégralement des films récents en restauration. En ce qui concerne le dépôt légal, nous recevons ce que l'on nous donne. Bien que la loi de 1992 prévoit que l'on reçoive des matrices, nous recevons 99% de copies. Des copies qui ont souvent déjà tournées. Les documents fournis devraient donc être numérisés afin d'éviter au maximum que soient manipulés les éléments photochimiques uniques. Aussi, aurons-nous plus de liberté lorsque la loi sur les droits d'auteurs et droits voisins sera votée, cette loi prévoyant une exception pour le dépôt légal autorisant à numériser systématiquement tout dépôt, de manière à ne plus toucher au support. Pour finir sur ce point, le degré de surveillance est tel, que le risque actuel de perte de films est assez faible, à partir du moment où l'on sait dépenser les millions d'euros nécessaires à maintenir les installations de stockage au bon niveau. Sur 5 ans, le CNC et le Service national des travaux du ministère ont ainsi dépensé 30 millions d'euros afin de mettre en conformité les bâtiments de Bois d'Arcy. Si on ajoute les 100 millions dépensés depuis 1990 pour la restauration, cela donne idée de l'économie nécessaire à ce type de conservation. Ceci est possible grâce au Ministère de la culture, extrêmement impliqué à nos côtés.

BENJAMIN B. : Quel est le pourcentage des oeuvres de fiction ?

BORIS TODOROVITCH : Nous avons, à peu près, 50 % de documentaire et 50 % de fiction. La Cinémathèque et les Archives du film doivent avoir ensemble 80 000 œuvres de fiction, 70 000 documentaires. Sur les 80 000 œuvres de fiction, 25 000 sont issues du dépôt légal depuis 1977. L'ensemble couvre la période 1895-2005. Et dans cet ensemble, de très nombreux films sont inconnus du public.

BENJAMIN B. : On peut donc imaginer 80 000 films à visualiser dans les années à venir ?

BORIS TODOROVITCH : C'est le but, si les ayants droit jouent le jeu. La question se pose de la façon suivante : l'État a dépensé en globalité plus de 150 millions d'euros depuis 1990 pour des films ne lui appartenant pas. En effet, il n'existe presque pas de domaine public en matière de cinéma. Tout ce qui a été conservé et auquel nous souhaitons donner accès au plus grand nombre aura donc dû faire l'objet d'un accord contractuel entre l'État et l'ayant droit. Or, certains ayants droit sont plus difficiles à convaincre que d'autres de cette nécessaire contrepartie public-privé. C'est un autre débat, mais fort actuel dans le domaine du numérique.

FRANÇOISE PIRAUD : Nous avons vérifié avec Guy Manas le fait suivant. Un producteur doit, afin d'assurer son film, faire un interpositif. Je me demandais justement ce que devenait cet interpositif, élément fort coûteux allant de 15 000 à 20 000 euros. Le laboratoire est tenu de le garder accessible aux différents distributeurs pendant un certain nombre d'années, mais, par la suite, qu'advient-il de lui ?

BORIS TODOROVITCH : Les laboratoires représentent environ 50% des dépôts auprès des Archives. Nous conservons les éléments, mais ceux-ci restent au nom du laboratoire. Nous pouvons cependant avoir un accord ultérieur de gré à gré avec le producteur, propriétaire des éléments, qui reconnaîtra que le dépôt est auprès de l'État et non plus auprès du laboratoire. Il gardera aux Archives le même type d'accès qu'auprès d'un laboratoire. Un de mes soucis est de savoir ce qui est disponible sur le territoire français aujourd'hui en matière de patrimoine film. C'est un débat que nous avons souvent avec la FICAM. Au jour d'aujourd'hui, on ne sait pas quels sont les films encore visibles sous leur forme photochimique sur le territoire français. Nous savons qu'il y a, à peu près, 10 millions de bobines en tout. Un million est conservé aux Archives, matrices, internégatifs, négatifs. Mais ailleurs, il existe un grand flou sur le nombre exact d'œuvres conservées. Parmi les bobines, il peut y avoir aussi bien des milliers de doublons que des œuvres originales réputées perdues. Une de nos principales missions consisterait à identifier tout ce qui est disponible sur le territoire. C'est un travail colossal. Nous avons réussi pour le moment à explorer deux années, 1966 et 1978 : 1966, première année de la couleur et 1978, première année du dépôt légal. Nous avons ainsi retrouvé à peu près 80% des films de fiction produits sur ces deux années, mais il faudrait reproduire cela pour couvrir 110 années de cinéma.

BENJAMIN B. : Nous allons en rester là, avec cette image de caverne d'Ali Baba, pleine de 80 000 films. J'aimerais remercier nos intervenants

LES ENJEUX ÉCONOMIQUES ET POLITIQUES DE L'IMAGE

MUTATION DE L'INDUSTRIE CINÉMATOGRAPHIQUE

Modérateur : Benjamin B., membre consultant AFC

Intervenants

Philippe Brunetaud (chargé de mission pour les industries techniques, CNC), Stéphane Faudeux (Club HD), Pierre-William Glenn (directeur de la photographie, AFC, président de la CST, réalisateur et producteur), Olivier Hillaire (consultant, diffusion numérique en salles), Stéphane Landfried, (chargé d'études, Fédération Nationale des Cinémas Français), Jean-François Robin (directeur de la photographie, AFC).

BENJAMIN B. – modérateur, membre consultant AFC : Bienvenue à la dernière table ronde de cette journée, consacrée à la mutation de l'industrie cinématographique. Nous continuerons à débattre de l'impact des technologies numériques sur la prise de vue, la post-production et la projection. Pour cette dernière partie, nous allons aborder ces mutations d'un point de vue économique et politique. À mes côtés, Jean-François Robin, directeur de la photographie, AFC, qui a tourné 65 longs-métrages. Dans ta filmographie, j'aime tout particulièrement *37°2 le matin* de Jean-Jacques Beineix et un des deux films que tu as tourné en numérique, *Chaos* de Coline Serreau. Jean-François est également écrivain, avec 4 romans à son actif.

JEAN-FRANÇOIS ROBIN – directeur de la photographie AFC : J'ai écrit un journal de tournage de *37°2 le matin*, publié un an après le tournage. J'avais fait une sorte de livre d'humeur sur Daniel Auteuil, avec sa collaboration et puis un autre livre d'humeur sur le cinéma. Ce dernier livre a été réalisé à partir de polaroids pris sur les tournages, avec des textes correspondant à chaque photo.

BENJAMIN B. : À ses côtés, Philippe Brunetaud, chargé de mission pour les industries techniques au CNC.

Pierre-William Glenn, directeur de la photographie et président de la CST, puis Stéphane Landfried, chargé d'études à la Fédération Nationale des Cinémas Français (FNCF). Pour terminer, Olivier Hillaire, consultant en diffusion numérique en salles et Stéphane Faudeux, membre du Club HD, journaliste au sein de la société, Avance Rapide. Nous allons parler longuement de la projection numérique. Mais commençons par la prise de vue. Jean-François, tu maîtrises parfaitement le 35 mm et tu as commencé à tourner en DV puis en HD avec Coline Serreau. Peux-tu nous parler de ton expérience avec les caméras numériques ?

JEAN-FRANÇOIS ROBIN : J'étais un grand habitué du 35 mm quand d'un seul coup est arrivé le numérique. C'est le metteur en scène qui a désiré tourner en numérique car l'outil lui correspondait au niveau quantitatif, et non pas tellement d'un point de vue qualitatif. Coline Serreau a voulu tourner en numérique car elle voulait faire autant de prises que nécessaire. Elle ne voulait pas de contraintes de ce côté-là. Le numérique, et tout particulièrement la DV, s'y prêtait parfaitement. On racontait une histoire de la même façon qu'en 35 mm, la finalité était un film qui de toute façon serait projeté en 35 mm. Nous avons tourné sur un support qui serait transformé par la suite en 35 mm. Ce fut cela la révolution. Le film était Chaos. Nous faisons partie des tous premiers à utiliser cet outil.

BENJAMIN B. : Es-tu content de l'image ou as-tu des regrets ?

JEAN-FRANÇOIS ROBIN : Non, aucun. C'était un film assez violent, avec un rythme frénétique. La DV, c'est-à-dire l'économie de tournage, à la fois au niveau du support et des caméras, se prêtait parfaitement bien à ce film. Nous avons décidé de faire le film quasiment sans lumière, avec de petites caméras. Un rythme qui n'avait rien à voir avec le rythme et la lourdeur qu'impose le 35 mm. Ce fut, pour ce cas précis, une adéquation parfaite. Lorsque l'on a un outil de cette sorte, il ne faut surtout pas imiter le 35 mm. Nous avons employé tous les avantages de la DV sans en être les victimes.

BENJAMIN B. : Coline Serreau persiste et signe, et vous continuez sur cette lancée.

JEAN-FRANÇOIS ROBIN : On continue ! L'étape ultérieure a été St Jacques ... la Mecque. Dans ce film, nous nous sommes vraiment posé la question de quel support utiliser. La production n'était pas favorable à la DV et Coline ne l'était pas par rapport au 35 mm. Nous avons donc fait des essais (et des) comparatifs de tous les moyens qui existaient, de la DV au 35 mm. Nous avons testé sept caméras en filmant un même plan plusieurs fois, dans des conditions différentes. Le tout a été tiré sur un support 35 mm. Après comparaison, nous avons choisi ce qui nous semblait être la meilleure solution, sachant que nous avons besoin, encore une fois, d'une grande légèreté, de souplesse et puis de cette faculté de pouvoir faire 40 prises. La HD 750 Sony a été choisie pour ces différentes raisons. Au final, je suis très content et je ne me dis surtout pas que j'ai fait un film comme en 35 mm, mais en HD. C'est très important de ne pas tenter de rechercher le rendu et la texture du support (le 35) que nous utilisions auparavant. Il faut essayer de faire autre chose.

BENJAMIN B. : Pourrais-tu nous décrire cette autre chose, la qualité propre à la caméra numérique HD.

JEAN-FRANÇOIS ROBIN : C'est à la fois la façon de tourner, la manière de travailler l'image durant le tournage et puis le travail de l'image lors de la post-production. C'est ce qui a été complètement différent d'un support 35 mm. Bien sûr, il y a des handicaps dans les hautes lumières, la qualité n'est pas des meilleures. En contrepartie, nous avons des avantages extraordinaires en basse lumière, bien qu'en 35 mm, cela devienne également de bonne qualité. En revanche, cette souplesse de tournage permet au niveau des extérieurs de les tourner excessivement vite, alors qu'en 35 mm, c'est moins évident. Il faut faire avec. Dès le départ, on sait ce que l'on peut ou ne peut pas faire avec cet outil-là. Il faut simplement en tirer parti.

BENJAMIN B. : Philippe Brunetaud, vous observez les industries techniques pour le compte du CNC. Pour les prestataires de caméras numériques, il y a-t-il une obligation de renouveler les outils tous les deux ans ?

PHILIPPE BRUNETAUD – chargé de mission pour les industries techniques, CNC : La direction de Jean Menu, direction du multimédia et des industries techniques, a, entre autres missions, la charge du soutien aux industries techniques et de la tutelle de la CST. Il est vrai que l'on observe de nombreuses mutations. Ce que j'ai pu noter durant cette journée, c'est que l'on a beaucoup parlé de l'artistique. J'ai eu l'occasion de travailler auprès de différents groupes qui n'abordaient que la question technique. Aujourd'hui, je me suis donc demandé, pourquoi n'abordent-ils pas l'aspect technique, qui me paraît primordial ? Ce fut très intéressant d'avoir une autre vision. Au niveau de la prise de vue, il est ressorti depuis ce matin que ce qui était déterminant était le choix artistique. Tourner en DV, HDV, 2K, 35 mm et peut-être un jour en 4K est un problème relevant d'un choix artistique. Mais après, il y a la post-production, en général numérique, puis la projection traditionnelle qui sera un jour elle aussi numérique. Ce que l'on observe au CNC est le fort équipement des industries depuis les années 1990 en matière de numérique pour la post-production où des chaînes se sont mises en places rapidement. Certaines ont commencé trop tôt : dans les années 1970 il existait une entreprise de trucages fabuleuse, « Trucs », qui a fait faillite car son équipement en nouvelles technologies était trop précoce. D'autres laboratoires se sont très bien équipés au fil du temps, tels Éclair ou LTC. Cependant, les deux points qui ne sont pas encore mûrs sur le plan économique en matière de numérique semblent être la projection et la prise de vue. En effet, les caméras sont principalement fournies par des loueurs qui doivent acheter des caméras fort chères, (de type Sony 750 ou 900, ou encore la Viper Thomson). Ce sont des caméras qui seront probablement renouvelées et changées tous les deux ans et demi ; elles ont donc une vitesse d'amortissement de 2 ans et demi par rapport à une caméra 35mm qui peut aller jusqu'à 25 ans. Cela change la donne du métier. Pour la chaîne numérique, la location de matériel pose une question économique. Au niveau des enjeux économiques, puisque c'est le thème de cette table ronde, nous essayons avec l'aide de la FICAM de suivre l'évolution historique et l'évolution économique des industries techniques. Dans les années 1960/1970 quelques laboratoires comme « CTM » ont disparu, alors même que le cinéma se portait bien. Dans les années 1980 avec la fin du 16mm ce fut au tour de laboratoires tels que « Tirages 16 » de fermer. Puis, durant les années 1990, le plan de restauration des films nitrates, qu'évoquait tout à l'heure Boris Todorovitch, permit à plusieurs laboratoires de survivre. Ce fut comme un second souffle qui apporta une relative stabilité. Le CNC, par sous-traitance, a investi environ 40 millions de francs par an (soit 260 000 euros), en commande aux divers laboratoires. Fin 1990 à 2004, on observe le déclin de l'activité de restauration et la montée en puissance du numérique. Cela a eu pour conséquence la disparition de laboratoires, comme Cap Renov, TELCIPRO, Cinarchive, les films Michel François. La liste pourrait être longue, mais je veux simplement souligner le fait que ce bouleversement s'est effectué sur le long terme et non ces trois dernières années. Ce qui est très récent, depuis 2005, est la forte baisse de l'activité des industries techniques de fin 2001 à 2003. Courant 2004, nous avons constaté une remontée de l'activité économique liée à la fois à la mise en place du crédit d'impôt, permettant de re-localiser des tournages et à une action forte de la part des régions. Elle a continué en 2005. Ce qui avait été annoncé en 2003 dans le rapport de Pierre Couveinhes au Ministre de la culture, c'est-à-dire la nécessaire concentration autour de grands pôles afin de pouvoir mieux lutter au niveau européen, (présenter des prestations, avoir la capacité de négociation, pouvoir répondre à des demandes précises), s'est traduit récemment par le dépôt de bilan de GTC et sa reprise par le groupe Éclair et les changements de personnes entre Éclair et LTC. Le regroupement d'acteurs importants autour de ces deux entités : Éclair Groupe d'une part et LTC (groupe Quinta), d'autre part, font de ces deux groupes les poids lourds de la postproduction, du trucage et de l'activité numérique. Nous avons également en devenir le projet porté par Luc Besson d'installer des studios en Seine-Saint-Denis, ou comme dit TIME Magazine, je cite : « Hollywood sur Seine ». Nous assistons à un renouveau de la profession, à un regroupement de synergies, un bouleversement qui ne fait que commencer.

BENJAMIN B. : Pierre-William Glenn, je voudrais te demander d'intervenir à plusieurs niveaux. D'abord en tant que président de la CST, pourrais-tu nous parler de la norme Afnor et du fait que cette norme va prendre effet assez rapidement.

PIERRE-WILLIAM GLENN – directeur de la photographie AFC, président de la CST, réalisateur et producteur: La norme Afnor est une protection de la qualité de projection du cinéma en salle. Nous y avons pensé, il y a déjà quelques années, contre les mélanges de dogmes, de genres, de cinémas numériques qui ne signifient rien. C'est-à-dire

qu'entre du cinéma DV et du cinéma Dalsa, des cinéastes et metteurs en scène ne se reconnaissent pas forcément dans l'un ou dans l'autre. Nous avons donc proposé une norme qui protège la qualité du cinéma en salle sur la base du 35 mm et plus. Il a été défini des qualités de luminance, de brillance, de définition chiffrées qui sont des éléments que nous essayons à la CST, en accord avec le CNC, de mettre en place pour tenter de signaler le grand danger qui menace. Aujourd'hui, le cinéma est un cinéma à deux vitesses : un cinéma avec de la vidéo projection dans laquelle les spectateurs paient pour voir des films qui ne sont pas des films, à notre avis, du point de vue de la qualité de la projection. La CST est censée veiller à la qualité de base des projections. Elle s'occupe de 5 200 cinémas et essaie, en accord avec les exploitants, de conserver cette qualité. Nous avons montré ce qu'était la qualité de projection du 35mm, ce qu'elle était à minima et ce qu'elle peut devenir. Les projections en salles qui ont le soutien du CNC ne peuvent être qu'à ce niveau-là, afin d'éviter aux spectateurs de payer pour voir un film de la qualité d'un téléfilm en vidéo. Ces projections d'un point de vue artistique sont tout à fait justifiables, mais ne sont pas légitimes dans l'exploitation en salle au même prix du billet. Le problème est, qu'en France, le pouvoir est détenu par les exploitants. C'est une chose assez difficile car les investissements à venir sur cette norme Afnor, par rapport au cinéma de la distribution numérique à venir, posent des problèmes économiques. On parle beaucoup d'artistique mais on se rend vite compte que le coût est la discussion de base. L'Afnor évitera un cinéma à deux vitesses. Les normes proposées s'étendront et seront compatibles avec le DCI. Nous éviterons ainsi, en unifiant les normes, des projections de vidéos agrandies sur de grand écran. Du point de vue artistique tout se justifie, mais d'un point de vue technique on peut – et on doit – mesurer. En technique tout est comparable et quantifiable.

BENJAMIN B. : En parlant du pouvoir des exploitants, je me tourne vers Stéphane Landfried. Comment accueillez-vous cette norme qui vient d'être définie en France, en Navarre et à Hollywood en tant que représentant des exploitants ? Je rappelle ses conditions :

- 2K à 24 images/seconde
- 2K à 48 images/seconde
- 4K à 24 images/seconde

STÉPHANE LANDFRIED – chargé d'études, Fédération Nationale des Cinémas Français: Nous l'accueillons très bien car c'est une demande que nous avons depuis un certain temps. Il faut tout d'abord rappeler que le débat sur la projection numérique a longtemps été un débat essentiellement technique. Depuis l'apparition des premières projections numériques en 1999, nous avons toujours défendu un haut niveau d'exigence en matière de qualité pour le spectacle cinématographique. Cela signifie que pour exister un jour dans les salles, la projection numérique devait offrir un niveau de qualité au moins égal ou supérieur à la projection actuelle en 35 mm. L'arrivée de cette nouvelle technologie doit en effet constituer une amélioration des conditions de projection et pas une régression par rapport à la qualité actuelle. Il faut rappeler que, depuis la fin des années 1980, les salles se sont énormément modernisées sur l'ensemble du territoire : Agrandissement des écrans, amélioration du confort, gradinage des salles, perfectionnement des systèmes de reproduction du son, développement du son numérique, amélioration des conditions d'accès d'attente des spectateurs, mise en place de politiques tarifaires dynamiques... Partout en France, les exploitants ont fait le pari de la qualité pour présenter les œuvres dans des conditions qui fassent la différence.

BENJAMIN B. : Et une augmentation du nombre d'écrans assez substantielle.

STÉPHANE LANDFRIED : Tout fait. Partout en France, à Paris et en Province, les exploitants ont consenti des investissements très importants. Nous nous sommes amusés à calculer qu'entre 1984 et 2004 les salles de cinéma, dans leur ensemble, ont investi 1,7 milliards d'euros dans la création et la modernisation du parc. Grâce à ces investissements dans la qualité et à l'augmentation du parc (1000 écrans sont venus s'ajouter au parc en l'espace de dix ans), près de 70 millions d'entrées ont été progressivement regagnées.

BENJAMIN B. : 20 % en 10 ans, c'est beaucoup.

STÉPHANE LANDFRIED : C'est très important. Tout cela a été fait afin de présenter les films dans des conditions faisant vraiment la différence avec la vision d'un film à domicile. Parallèlement à cette rénovation du parc de salles, il faut citer le développement des multiplexes en France à partir de 1993, tels que celui où nous nous trouvons pour ce colloque, le Gaumont Saint-Denis qui compte neuf écrans. Les multiplexes ont notamment instauré un nouveau standard de qualité de projection des films, avec des salles gradinées, des écrans mur à mur, du son numérique, etc. Ces investissements ont joué un rôle très important dans la reconquête du public puisqu'en 2004 nous avons réalisé 195 millions d'entrées, alors qu'en 1992 nous avions atteint le plancher historique de la fréquentation avec 116 millions d'entrées. Tout cela pour dire que l'exploitation ne pouvait envisager une innovation aussi radicale qui constituerait une régression dans la qualité de présentation des œuvres au public. Cette volonté de présenter les films dans les meilleures conditions se traduit également par le travail sur la formation puisque, de concert avec la CST, nous avons rénové la formation des opérateurs projectionnistes. Nous avons recentré le CAP d'opérateur projectionniste à la fois sur le cœur de métier du cinéma, puisqu'il a changé de nom et est devenu le CAP d'opérateur projectionniste de cinéma. D'autre part, c'est un CAP que nous avons rendu compatible avec l'arrivée éventuelle de la projection numérique. La deuxième condition a minima, afin de permettre le développement du numérique, était l'adoption de standards uniques permettant à n'importe quelle salle dans le monde de projeter n'importe quel film, comme c'est le cas aujourd'hui avec la technologie du 35 mm. C'est extrêmement important. Ces exigences ne sont d'ailleurs pas franco-françaises. Elles sont formulées par nos voisins européens et américains, avec lesquels nous avons des contacts très réguliers. Encore ce matin, neuf décembre 2005, les différents représentants d'exploitants européens étaient réunis au sein de la Fédération française, à travers l'UNIC, l'Union Internationale des Cinémas. Cette volonté de cohésion internationale s'est traduite en 2001 par la signature d'un texte commun, une lettre signée par toutes les associations d'exploitants, exigeant des standards uniques et inter-opérables, appelant à une coopération internationale. J'aimerais également rappeler que fin novembre 2004, la lettre qui a été signée par le comité directeur du NATO, la Fédération américaine des exploitants de salles, affirmait par une résolution publique, les objectifs fondamentaux du passage éventuel à la projection numérique. Quels étaient ces objectifs ?

- 1) Une valeur ajoutée réelle pour le public
- 2) Une qualité de projection supérieure à celle actuelle, en 35 mm
- 3) Des standards ouverts et mondiaux encourageant la concurrence et garantissant la distribution partout dans le monde.
- 4) Une compatibilité nécessaire entre les différents types d'équipements

Je rappellerai simplement que les exploitants ne veulent absolument pas reproduire le fiasco qui a été celui du son numérique où plusieurs systèmes de sons numériques coexistent mais ne sont pas compatibles. Cette résolution publique a également posé le principe du maintien des relations entre exploitants et distributeurs telles qu'elles existent aujourd'hui. Ce travail a été effectué sur la standardisation. Pierre-William Glenn a cité le gros travail interprofessionnel effectué au sein de l'Afnor ayant conduit à la rédaction de cette norme, la NFS 27001. Elle est actuellement je crois, au stade de validation au sein du Ministère de l'Industrie. Pierre-William a également dit que le travail fait à l'Afnor était complètement compatible avec les préconisations techniques du DCI. Simplement pour développer, je dirais que le travail effectué au sein de l'Afnor porte d'avantage sur la projection du film en salle, sur la transparence de la salle et le fait que la salle ne dégrade pas le niveau de qualité du fichier qu'elle reçoit, tandis que le DCI est davantage axé sur la sécurité des fichiers et la lutte contre la piraterie. Ces deux textes sont en phase et nous ne verrons pas une guerre de formats.

BENJAMIN B. : Nous retenons votre critère de la qualité et y reviendrons plus tard. Olivier Hillaire, vous allez pouvoir nous expliquer pourquoi, il y a trois ans, lorsque l'on parlait de projection numérique tout le monde posait la même question : qui va payer ? Alors qu'aujourd'hui, nous avons 3 ou 4 sociétés qui se proposent d'offrir des projecteurs gratuits à des exploitants. Je caricature quelque peu mais expliquez-nous cette nouvelle proposition, notamment de chez Thomson et de chez Christy AIX.

OLIVIER HILLAIRE – consultant, diffusion numérique en salles : Pour commencer, tout le monde s'accorde pour dire que la projection numérique est aussi bonne voir meilleure que le 35 mm. Il subsiste néanmoins un problème

; les équipements de projection numériques ont un coût beaucoup plus élevé que les équipements de 35 mm. Même si le prix a chuté, le coût d'un équipement de projection numérique pour une salle s'élève à 100 000 euros environ, alors que pour un équipement de projection 35 mm aux alentours de 50 000 euros. Il faut donc trouver des systèmes de financement. Actuellement, trois systèmes de financement sont mis en application en Europe. L'un en Grande-Bretagne, reposant sur le financement de l'État. Il est en train de s'y constituer un réseau de salles, le Digital Screen Network, comprenant 250 écrans

équipés en projection numérique. Cet équipement sera intégralement financé par un organisme équivalent du CNC, le UK Film Council, qui reçoit ses subventions de la loterie nationale. La raison pour laquelle la Grande-Bretagne a décidé de mettre en place un réseau de diffusion numérique est en rapport direct avec les conditions de diffusions déplorables des films anglais, alors que leur production cinématographique est égale en nombre à la production française. Les films anglais sont très peu diffusés sur leur territoire. Ce réseau numérique a pour but de favoriser, notamment, la diffusion de films nationaux et de films d'Art et Essais de manière générale. C'est le système étatique.

PHILIPPE BRUNETAUD : Pour illustrer ton propos, une chose évidente pour nous tous mais peut être pas pour les gens dans la salle, est que l'équation économique du cinéma numérique est faussée dès le départ. L'économie est faite par les producteurs et distributeurs, et les dépenses sont faites par les exploitants. Si on change de système, celui qui dépense n'est pas forcément celui qui fait des économies. Cela génère une complication dans la construction d'un modèle économique.

OLIVIER HILLAIRE : Effectivement, j'aurais peut-être dû commencer par-là. Si en Grande-Bretagne, l'État décide d'équiper les salles en numérique, c'est que le coût de la diffusion numérique est beaucoup moins cher que la diffusion du 35 mm.

BENJAMIN B. : Pouvez-vous nous donner une estimation du prix de la copie 35mm?

OLIVIER HILLAIRE : Le prix moyen est de 1 000 euros pour la copie 35 mm. La copie numérique quant à elle, personne n'ose vraiment s'aventurer sur son prix moyen. Il entre, dans le processus de fabrication industriel des copies numériques, divers éléments pas encore au point. Un certain nombre de choses dans ce processus de fabrication sont encore effectuées de manière artisanale. Les grands laboratoires français travaillent sur ce point, Éclair notamment, qui a monté une filiale Éclair Digital Cinéma. Ils vont très certainement publier une grille de tarifs dans quelques mois, mais il ne faut pas s'engager là-dessus pour l'instant. Tout ce que l'on sait est que c'est un coût inférieur à une copie 35 mm. Pour en revenir au plan de financement, j'ai parlé précédemment du système étatique, le deuxième quant à lui revient à proposer aux exploitants un leasing, ce que fait la société belge XDC. Elle a équipé jusqu'à présent une centaine de salles en Europe avec ce système. Le principe est le même que pour l'achat d'une voiture, en l'occurrence dans ce cas précis le leasing est échelonné sur 7 ans. Les exploitants payent une somme fixe mensuelle sur 7 années avec la possibilité au bout de 5 ans de lever une option d'achat leur permettant de devenir intégralement propriétaire de leur équipement. Et puis le troisième système dont on parle énormément, qui fait rêver un peu tout le monde, financiers et gens du cinéma. Il s'agit du système « frais de copies virtuelles ». Le principe consiste en un intermédiaire financier qui propose aux exploitants de financer l'équipement pour eux au départ, apportant la mise de fond initiale. Cet intermédiaire financier se tourne par la suite vers les distributeurs et leur propose son système de projection numérique mis en place dans son circuit de salles, mettant en avant l'économie qui serait faite en passant de la copie 35 mm à la copie numérique, tout en gardant une marge pour son compte afin de rembourser son investissement initial. Pour citer un exemple, la fédération des exploitants américains a calculé qu'avec un tel système, il était possible de financer l'intégralité de l'équipement du parc de salles en numérique en l'espace de 7 ans.

BENJAMIN B. : Nous avons lu dans la presse que Thomson était une des sociétés qui s'étaient proposées pour mettre en place ce 3e système.

OLIVIER HILLAIRE : Actuellement, deux promoteurs de réseaux numériques essaient mettre ce système en place aux États-Unis. Thomson effectivement, qui a annoncé qu'ils allaient équiper 5000 salles de cinéma aux États-Unis selon ce principe. Pour l'instant, on sait seulement qu'ils ont réussi à convaincre la quasi-totalité des studios hollywoodiens. Ces derniers se sont engagés à fournir des copies numériques de leurs films à ce réseau. Par contre, Thomson n'a, pour l'instant, signé aucun accord avec les exploitants. Mais une partie du travail est fait. Thomson annoncera, d'ici quelques semaines, des accords de partenariat avec des exploitants américains. Le deuxième promoteur est la société Christy AIX. C'est une association d'un fabricant de projecteur, Christy, bien connu dans le 35mm et de la société Access IT qui fait de la diffusion numérique par satellite, Internet et tout autre sorte de moyens numériques. Comme Thomson, Christy AIX, a réussi à convaincre la plupart des grands studios hollywoodiens. Par contre, du côté des exploitants, c'est plus difficile. C'est une société créée il y a 6 mois ; durant ce court laps de temps, ils ont réussi à convaincre 2 exploitants régionaux, c'est-à-dire 200 salles de cinéma sur 35 000 au total sur tout le territoire américain. C'est donc un bon début. Cependant, il leur faut des accords plus importants avec de grands exploitants de salles américaines. Nous en saurons plus début 2006.

BENJAMIN B. : Merci Olivier. Pour continuer sur ce dossier, Stéphane Faudeux, le projecteur numérique est-il un cheval de Troie pour l'exploitant ? En effet, ce projecteur numérique remplaçant le projecteur traditionnel et payé par une tierce personne devra être renouvelé d'ici 2 à 5 ans. Un exemple : en tant qu'exploitant, on me propose un projecteur numérique bien que mon projecteur traditionnel fonctionne très bien. On me fait comme proposition de payer ce projecteur numérique avec des frais de copie virtuelle. J'accepte et je fais le passage au numérique. Seulement, tout d'un coup, j'ai un projecteur numérique qui ne m'appartient pas complètement ou pas du tout mais qui est à une grande société peut-être mêlée à la distribution. Je suis alors peut-être dans une situation différente. C'est une question que je vous pose mais d'autres pourront aussi y répondre.

STÉPHANE FAUDEUX – Club HD : Il ne m'est pas évident de répondre. Cela dépend du type de structure qui sera mise en location comme celle avec option d'achat du projecteur. Si c'est un financier qui a simplement signé des accords de hautes volées avec des constructeurs de projecteurs numériques, cela n'ira pas plus loin. Il peut y avoir également d'autres cas de figures, des sociétés à activités diverses comme Thomson qui avec Technicolor va sans doute proposer la fabrication de masters numériques, ou encore d'autres actionnaires possibles qui fabriquent du contenu, ou des associations avec des majors ou des studios, ce qui n'est pas le cas aujourd'hui. Il y a peut-être, dans ce cas, un risque de monopole, mais il reste difficile de faire une prospective sur qui interviendra et si ce sera un cheval de Troie.

STÉPHANE LANDFRIED : Il est un peu tôt en effet pour s'avancer. La perte de leur autonomie, ne plus être maître de ce qu'ils font chez eux, fait partie des craintes des exploitants. Il faut être attentif car de nombreux problèmes ne sont pas encore résolus, d'ordre économique et surtout d'ordre technique. Jusqu'à présent en France 15 salles sont équipées en projection numérique sur un total de 5 314 écrans en 35 mm, dans le monde un peu plus de 500 écrans sur un total de 165 000 écrans 35 mm. À ma connaissance, il n'y a pas eu depuis 1999 de salles ayant tourné toute l'année, 7/7 jours, 15h par jour sur tous les films en numérique dans des conditions réelles d'exploitation. Quels seront les coûts réels dus à la maintenance ? Quelle sera la durée de vie des matériels ? Assistera-t-on comme dans le secteur informatique à une obsolescence des matériels et dans ce cas, comment fait-on pour s'équiper, upgrader les matériels ? La résolution 2K va-t-elle s'imposer ou devenir très vite obsolète ? Aujourd'hui, les salles équipées en 1,3 K sont déjà obsolètes et doivent s'équiper en 2K. Si tout le monde passe au 2K, qui financera le passage au 4K ? Quelle est la fiabilité du matériel lorsqu'il est utilisé dans des conditions d'exploitation normale et non pas en condition de laboratoire ? Le taux de panne en numérique est-il le même qu'en 35mm qui est pratiquement nul ? Ce sont des questions de terrain qu'il faut poser et régler afin que le passage s'effectue dans les meilleures conditions possibles. Vous parliez tout à l'heure de la perte d'autonomie, mais mettons l'accent sur un point plus terre-à-terre : en cabine en cas de panne, c'est l'opérateur projectionniste qui est le premier à intervenir puisqu'il a une formation et une certaine autonomie. Si la panne est trop importante, il fait appel à un installateur. En numérique, son intervention est beaucoup plus réduite : elle se limite comme en 35 mm à la partie lanterne et optique,

en revanche, il n'a pas accès à la partie électronique. Qui intervient, en combien de temps et à quel coût ? Ce sont des questions qu'il faut absolument se poser afin d'envisager le passage au numérique, en plus des questions économiques. Les distributeurs, potentiellement à moyen ou long terme, ont une opportunité de faire des économies très importantes sur le tirage des copies. Je dis bien à moyen ou long terme puisque Olivier Hillaire citait le modèle économique proposé actuellement aux États-Unis par Technicolor ou Christie/AIX. Le coût de la copie virtuelle est présenté de cette façon, je prends des chiffres approximatifs : une copie 35mm coûte environ 1 000 euros, demain une copie numérique coûtera 100 euros. L'investisseur propose à l'exploitant de mettre dans le pot commun ce qu'il aurait dépensé pour le tirage d'une copie 35, et c'est avec ces 1 000 euros que l'investisseur ou tiers financier qui au départ a équipé les salles va progressivement rembourser sa mise de départ. Ce modèle basé sur les « coûts de copies virtuelles » ne pourra pas être transposé tel quel en France où les studios ne réalisent pas les mêmes parts de marché qu'aux USA.

STÉPHANE FAUDEUX : Autant sur les aspects économiques, il reste des choses à préciser, autant sur les aspects techniques je suis plus optimiste. Il ne faut pas avoir peur des serveurs dans les salles de cinéma. En télévision, cela fait 10 ans que l'on diffuse avec des serveurs et je ne vois pas ou très peu d'écrans noirs à l'antenne.

OLIVIER HILLAIRE : Je suis d'accord avec Stéphane. Effectivement, les Américains voudraient faire des tests à grande échelle courant 2006 mais on en sort à peine. La fiabilité des équipements de projection numérique n'a plus à être prouvée, or si des choses restent à préciser, cela relève de l'ordre économique. Stéphane Landfried dit que le distributeur continuera à payer 1 000 euros, le même prix du 35 pour le numérique, mais c'est ce que voudrait la fédération des exploitants américains. Evidemment, plus le distributeur va payer cher sa copie numérique, plus vite l'équipement des salles sera remboursé, et plus vite l'intermédiaire financier disparaîtra de la chaîne. Cependant, les distributeurs de studios américains n'envisagent pas cela de cette manière. Ils veulent faire des économies rapidement et ne désirent pas payer la copie numérique au prix du 35 durant plusieurs années. Je ne pense pas que Thomson ou Christy AIX soient partie sur des dispositions de ce type là, consistant à dire au distributeur de payer la copie numérique au prix du 35 mm.

PIERRE-WILLIAM GLENN : Les deux Stéphane posent les problèmes de la frilosité. Penser que le salut du cinéma européen et français viendra d'Amérique est une folie pure. Depuis 4 ans, j'explique ce qui vient d'être dit à la Fédération française des exploitants, représentée par Stéphane ; à savoir qu'il ne faut absolument pas attendre que les Américains donnent la solution au cinéma européen et français. Il ne faut pas arrêter le principe d'inventivité du cinéma français, ne pas oublier le principe d'un cinéma d'auteur protégé par le CNC, et surtout ne pas attendre des Américains une compatibilité venant d'un système de distribution n'ayant rien à voir avec le système français, modèle qu'il faudrait plutôt exporter au lieu de subir le diktat américain. J'ai clairement exposé cette position en 2001 dans un rapport sur le cinéma numérique, avec le CNC, à savoir qu'il n'y a pas de problèmes techniques, cela fait 10 ans que cela fonctionne. Bien qu'attaché au 35 mm, je reconnais la fiabilité de l'évolution technique numérique. La distribution numérique en salle, aujourd'hui, est de meilleure qualité que le 35 mm, les exploitants le concèdent. L'idée que l'on mette en place, en France, un système d'expérimentation coordonné éventuellement sur l'Europe, garantissant l'indépendance des exploitants indépendants afin qu'ils ne subissent pas les diktats éventuels des Américains, est un point qu'il faut concrétiser. Ce ne sont pas les Anglais qui nous donnerons la solution puisqu'ils n'arrivent pas à distribuer leurs propres films en Angleterre. Stephen Frears, lorsqu'il fait des films américains, peut les distribuer en Angleterre, mais Ken Loach doit les sortir en France. Il faut penser autrement que par l'intermédiaire d'une logique économique. Il existe aussi une logique artistique. Il est dommage que la France ne mette pas en place un système de diffusion de cinéma numérique avec l'Europe. Ce débat – je suis très content qu'il ait lieu publiquement - est un vrai problème. Le problème d'accès et de rentabilité des salles est assez cocasse, que ce soit à la fois les producteurs, distributeurs et exploitants de salle qui nous parlent de modèle économique. Si nous sommes encore là aujourd'hui, c'est parce que l'on n'a pas pensé en termes d'immédiété du produit qu'est le cinéma aux États-Unis. 71 % des films français sont classés Art et Essais, cela doit bien signifier quelque chose. Garantir une indépendance aux personnes faisant autre chose que de l'exploitation de produits industriels est essentiel pour nous.

Public : Ce n'est pas vraiment une question, mais cela rejoint ce que disait Pierre-William Glenn. Lorsque le NATO a décidé de mettre en place sa norme technique, il existait la possibilité d'envoyer par satellite le film numérisé de manière à limiter le nombre de copies. On peut voir dans ce système une façon de verrouiller subtilement la distribution et surtout l'exploitation au niveau des petits exploitants, premier point que je voudrais soulever. Je ne mets pas en cause la spécification technique mais ce qu'il peut y avoir derrière. Le deuxième point, lorsque l'on parle de copie virtuelle et qu'en face il y aura un financier qui décidera à la place de l'exploitant, quelle place sera faite à l'Art et Essais en France ? C'est un débat qui dépasse la sphère économique pour se rapprocher du domaine de la politique culturelle, qui traite d'engagements pris au sein de la profession et pas simplement au niveau du distributeur. Les distributeurs d'aujourd'hui ce sont Viacom, Aol Time Warner, Vivendi. Ils ont à la fois le produit et ce qui sert à le diffuser. C'est un point non négligeable.

PHILIPPE BRUNETAUD : C'est un sujet suffisamment compliqué pour que, par la suite, il y ait une consultation importante. Le Ministère de la culture et de la communication a chargé Daniel Goudineau, directeur à France Télévisions, d'une mission d'expertise sur le développement de la projection numérique en salle. Il doit remettre un rapport sur l'économie du cinéma numérique en France. Ceci afin d'identifier clairement dans quel domaine nous devons accompagner l'ensemble de la profession et notamment soutenir les cinéma Art et Essais dans le but de ne pas les exclure du dispositif. Il a été évoqué plus tôt la question du devenir des salles utilisant le 1,3K. Le CNC a prévu que la norme ne s'appliquerait que pour les nouveaux équipements, les salles équipées en 1,3K conformes aux spécifications de la CST seront considérées conformes à la norme pour une durée suffisamment longue ou au moins jusqu'à l'amortissement du projecteur. Nous avons également affaire à un grand nombre de salles Art et Essais équipées de petits projecteurs de type HD ou de qualité inférieure aux spécifications de la CST. Le fait d'avoir une norme permet d'avoir un seuil minimum requis. C'est un sujet difficile sur lequel nous travaillons.

BENJAMIN B. : Passer en projection numérique transforme-t-il l'identité et la mission d'une salle de cinéma ?

PIERRE-WILLIAM GLENN : Non, pas du tout. Ce sont les mêmes fabricants, Cinemeccanica, Kinoton, Christie ou Barco qui proposent des projecteurs numériques 2K. Cinemeccanica est sur le marché depuis 1920, et lors du dernier congrès de la Fédération des cinémas français, il y avait dans la salle d'exposition, une majorité de projecteurs numériques. Véronique Cayla, directrice générale du CNC, a dit au Congrès des exploitants, que l'on ne voit pas comment éviter, dans un monde du tout numérique, que les salles de cinéma ne passent pas le cap de la projection en numérique. C'est une chose impossible. Essayons de préserver, en partant de cette logique du progrès technique, un patrimoine national artistique. Le fond du problème est de contenu. La France est avancée dans divers domaines grâce aux outils qu'elle s'est donnés, par le CNC et la CST. Nous avons une protection d'un cinéma national enviée dans le monde entier. Il n'y a qu'en France que l'on dit du mal du cinéma français ! Les frères Lumière ont inventé le cinéma, Edison, la télévision. Nous devons préserver cette indépendance créative d'un point de vue technique avec ceux qui la défendent, c'est-à-dire les institutions françaises. Ne cédon pas à l'idée de fuite en avant économique.

STÉPHANE FAUDEUX : Sur un plan pragmatique, par rapport à la question de ce que l'on pourra faire dans une salle de cinéma numérique, tout dépendra de l'exploitant. Dans certains pays, la question ne se pose pas. En dehors de passer des longs métrages, les Américains rentabilisent la salle en faisant des matinées religieuses le dimanche, des matinées scolaires le mercredi, en accueillant des événements comme des avant-premières. Les Chinois, quant à eux, ont prévu en 2008 un parc d'un millier de salles en 2K afin d'accueillir ceux qui ne pourront pas être dans les stades lors des JO. Le choix d'utilisation de la salle dépend donc de l'exploitant. Une salle peut être polyvalente, mais cela reste un choix artistique ou culturel. Le problème soulevé par Pierre-William Glenn est que peut-on diffuser aujourd'hui ? Il est dommage que des films existant sous fichiers numériques ne puissent être diffusés de manière plus simple avec une qualité accrue. Nous avons été les premiers en France en chaîne d'étalonnage numérique, nous avons eu un des premiers projecteurs numériques au Gaumont Aquaboulevard, mais c'est retombé par la suite.

BENJAMIN B. : Nous pouvons nous demander si avec la facilité de la transmission numérique, il ne serait pas possible de montrer davantage de « petits » films, difficiles à distribuer.

PHILIPPE BRUNETAUD : Nous avons de nombreuses réflexions sur ce sujet. Il en ressort deux aspects : la possibilité d'aller voir un match de foot ne dévoie-t-elle pas le but d'une salle de cinéma ? L'identité du lieu n'est-elle pas altérée ? Une salle de cinéma ne doit-elle pas être consacrée, dans son immense majorité, à la consommation de spectacle cinématographique ? Avoir une retransmission de télévision religieuse avec un prédicateur ou du foot, c'est une autre identité de lieu. Dans le domaine culturel français, sommes-nous prêt à faire ce pas, à avoir une salle de multi consommation ? La deuxième piste était effectivement de savoir si la diffusion d'un autre type de film était envisageable. Des personnes équipées en projecteurs numériques font déjà des projections à midi sur des films réputés difficiles ou à diffusion plus restreinte. Cela ouvre de nouveaux horizons. Mais tout cela relève d'une économie difficile. Par exemple, le principal souci de l'économie du court-métrage est qu'il n'existe pas de modèle d'exploitation rentable pour l'ensemble des courts. Toutes ces réflexions sont très délicates. En Suisse, pour projeter des publicités et des spectacles alternatifs, SANYO a équipé des salles en projecteurs HD, de qualité bien inférieure à la norme 2K et ils proposent également de faire des projections alternatives.

BENJAMIN B. : Stéphane, vous aviez fait la prévision que l'on verrait de plus en plus de films sur téléphone portable.

STÉPHANE LANDFRIED : Sérieusement, je ne crois pas que les salles soient en retard. La preuve, si nous l'étions, toutes les salles seraient équipées en son mono, avec des écrans de 4m, voir même en 16mm. Nous n'attendons rien des Américains et ne sommes aucunement contre le numérique mais simplement prudents. C'est une chose que les gens ont du mal à comprendre depuis 1999. Le passage au numérique doit se faire dans de bonnes conditions pour le public et pour la profession. C'est une position inattaquable, un simple respect du public et des personnes travaillant sur les films. Nous sommes tout à fait d'accord sur le fait qu'il faille conserver son autonomie et je rejoins ce que disait Pierre-William précédemment. Pour en revenir à ce que disait Stéphane Faudeux sur les contenus alternatifs, nous n'avons pas attendu l'arrivée de la projection numérique pour tester les contenus alternatifs : projection de match de foot, retransmissions de concerts ou de spectacles vivants... Cela peut représenter en effet de nouvelles possibilités pour l'exploitant, mais ne devra pas changer son cœur de métier qui reste la projection d'œuvres cinématographiques au public. L'exploitant n'est pas un organisateur de congrès ou de séminaires. La salle de cinéma doit rester un lieu de projection de films. Bien évidemment, grâce à la projection numérique il sera possible de projeter un match de foot, ce qui a déjà été fait mais qui n'a pas fonctionné car le meilleur endroit reste le stade ou chez soi. Mais il reste un problème inverse aux Américains qui ont un marché différent du nôtre. Les Américains se plaignent de ne pas avoir suffisamment de films à projeter. Entre 400 et 500 films par an sont projetés sur un marché de 36 000 écrans, alors que nous, sur 6 fois moins d'écrans, nous avons distribué l'an dernier en France 560 films. C'est un niveau déjà beaucoup trop important. Aussi peut-on légitimement se poser la question de l'existence des « nouvelles œuvres » qui avec la technologie numérique prétendent demain à une sortie en salles. Le sujet à aborder est la période de transition car nous ne passerons pas au numérique du jour au lendemain.

BENJAMIN B. : Faut-il imaginer dans un premier temps, deux projecteurs mis côte à côte ?

Stéphane Landfried : Durant la période de transition, ce sera obligatoire et posera un vrai problème car il y aura des salles équipées et d'autres non. Les salles devront avoir deux projecteurs car tous les films ne seront pas disponibles en numérique. Les distributeurs devront tirer à la fois des copies 35 et des copies numériques. À court terme, cela reviendra donc plus cher à tout le monde.

PHILIPPE BRUNETAUD : Tu avais également soulevé le problème du changement de salle qui sera lui aussi difficile.

STÉPHANE LANDFRIED : Exactement, il faut également penser que sur un site il y aura plusieurs cas. Le site où toutes les salles seront équipées. Et puis ce qui existera beaucoup, un mélange de 35 et de numérique. Tout est à l'état d'expérimentation puisque sur les salles équipées en numérique, il n'y a pas d'économie, même pour le distributeur puisqu'il doit fournir les deux systèmes.

Public : Ma question porte sur les logs. J'ai la traduction d'une bonne partie du DCI et une chose m'a interpellé. Il y a en effet, des clefs de cryptage partout et à chaque séance ou panne, tout est enregistré dans un fichier journal. De plus, l'exploitant doit avoir un modem ouvert 24h/24h afin de faire remonter les informations. J'ai entendu dire que cette norme ne serait pas appliquée au maximum dans toute sa rigueur, mais ne serait-ce pas un « super pay per view » pour l'exploitant qui serait obligé de payer à la séance.

STÉPHANE LANDFRIED : Je n'ai pas abordé ce sujet car je ne pensais pas que débat irait si loin dans le détail, mais c'est très bien. Effectivement, les clés de sécurité existent afin de lutter contre la piraterie. Les salles équipées en 35 reçoivent un film, le monte et le projette. En numérique, à l'heure actuelle, les salles reçoivent un disque amovible à charger dans le serveur. Ce film ne peut être joué que si l'exploitant détient la clé gérant les droits d'exploitation. Cette clé peut contrôler la salle précise du site dans laquelle se joue du film, le titre du film, sa version, les horaires et la période de gestion des droits.

BENJAMIN B. : C'est le fameux bouton à Burbank.

STÉPHANE LANDFRIED : Oui. C'est une crainte, et le prochain grand débat qui aura lieu une fois les problèmes techniques résolus et le modèle économique mis en place, portera sur les discussions entre les distributeurs et les exploitants sur ces problèmes de clés. Cela fait partie des discussions entre le NATO, la Fédération des exploitants américains, et les Majors. Je signale au passage que le DCI, Digital Cinema Initiatives, est un consortium créé par 7 Majors dont le NATO ne fait pas partie. Le NATO a essayé d'influer positivement par rapport au terrain et aux conditions d'exploitation sur ce qu'allaient être les spécifications du DCI.

OLIVIER HILLAIRE : Au sujet des clefs et de la sécurisation de la diffusion des films, les majors hollywoodiennes ont effectivement défini des règles de sécurisation mais nous ne serons pas obligés de les appliquer en France. Pour les films américains peut-être, mais à chaque distributeur, à chaque ayant droit de définir le niveau de protection qu'il veut appliquer pour la diffusion de ses films. Les films américains ont une clef d'encryptage, du « water marking », une sorte de filigrane marqué sur chaque projection, afin que l'on puisse identifier où et à quelle heure a été faite la copie pirate. En ce qui concerne la sécurité, tout ne viendra pas des États-Unis. En ce moment la CST pilote un projet, ISA, consistant à étudier la mise en place de toute la chaîne de diffusion numérique des films, y compris la sécurité. Il y a une autre chose sur laquelle je voulais revenir, nous évoquions tout à l'heure les problèmes des petites salles. Ce que l'on fera dans les salles de cinéma numérique ne dépendra pas uniquement des exploitants mais également des distributeurs. Le principe dont je vous parlais précédemment, le fait que la copie au lieu de coûter mille coûtera 100 \$, bénéficiera aussi bien aux distributeurs américains que français. Si les distributeurs Art et Essais veulent bien entrer dans ce système, et donc raisonner sur le fait qu'ils feront des économies de diffusion et par conséquent participeront à l'équipement de la salle, il sera envisageable d'équiper les salles Art et Essais. Pour l'instant, les distributeurs officiellement favorables à la projection numérique sont les distributeurs hollywoodiens. Thomson a pour projet d'équiper 5 000 salles dans les années à venir, Christy AIX c'est 2 000 salles. Ce sont, bien évidemment, de grands écrans. En Europe, pour l'instant, nous entendons peu les distributeurs indépendants parler des bienfaits du cinéma numérique.

PIERRE-WILLIAM GLENN : (...) l'idée de ne pas vouloir faire cela consiste à dire qu'ils ne le feront jamais ou avec d'autres idées politiques, sur une autre idée du spectacle cinématographique. Nous avons besoin de la compréhension de la Fédération des cinémas français.

BENJAMIN B. : Nous avons parlé du passage hybride à la projection numérique, imaginons maintenant que toutes

les salles sont équipées en numérique et qu'il n'y a plus de copies 35 mm. Cela transforme beaucoup de choses dans les industries techniques. À partir du moment où il n'y a plus de copies de série, base de l'économie du laboratoire, les laboratoires sont-ils en danger ? Pierre-William a évoqué la prise de vue avec un négatif 35 mm, elle sera peut-être elle aussi mise en danger car il n'y aura plus que de la diffusion numérique. Peut-être d'autres effets sont à prévoir dans cette industrie du tout numérique ?

PHILIPPE BRUNETAUD : Les laboratoires ont travaillé la question. Ils ont notamment engagé une politique de formation du personnel. Évidemment un plan d'activité à terme devra s'arrêter s'il n'y a plus copies. Quoi qu'il en soit, les salles ont fait un tel effort d'équipements dans les années passées pour le 35 qu'il y a fort à parier que nous en avons encore pour quelques années de projection en 35. Il n'est pas possible de penser basculer du jour au lendemain dans le numérique. À l'heure actuelle, c'est un véritable enjeu pour la profession

PUBLIC : Je suis très contente qu'on annonce la perdurance des projecteurs 35 en salles pour encore plusieurs années car, autant je suis très sensible à la qualité des films vus en France, autant je suis attachée à la diversité de ces derniers. La France est le seul pays au monde où l'on a une telle diversité. Or, il y aura dans les 50 prochaines années quantité de films mondiaux intéressants à voir. Je ne suis pas sûr que ces films-là pourront être mis sur serveur.

Public : Que pense le CNC du patrimoine français en copie 35mm, que l'on peut voir aujourd'hui, et qu'il faudra un jour ou l'autre transférer sur fichier numérique ?

BENJAMIN B. : Jean-François, que penses-tu de cet avenir que nous sommes en train de décrire ?

JEAN-FRANÇOIS ROBIN, AFC : Je voudrais bien ne pas en être la victime. Je voudrais, avec les outils que l'on va nous donner, continuer à faire des films. Et surtout qu'ils soient diffusés de la meilleure manière qu'il soit dans une conformité à celle souhaitée lors de son élaboration. Je trouve tout cela très intéressant, mais il faut absolument sauver les petits films. Pourquoi, en Angleterre, les films nationaux ne sont pas diffusés. Tout simplement parce que les salles appartiennent aux Américains. Ce que je voudrais, c'est que l'on continue à pouvoir faire des films et surtout pouvoir les voir tous, sans restriction.

OLIVIER HILLAIRE : Je ne vois pas lieu de s'inquiéter vis-à-vis des petits films puisque les coûts de diffusions vont baisser, de même que pour la distribution numérique en salle. C'est prouvé. C'est tout l'intérêt du numérique. La technologie de diffusion numérique des films en salle est très au point. Stéphane ne sera pas d'accord avec moi, cependant, le point non éclairci pour l'instant reste la conservation du support numérique. Il n'existe pas de support numérique de conservation qui soit suffisamment pérenne à des fins de conservation à long terme. Des films peuvent être conservés sur support chimique, paraît-il, pendant un bon millier d'années, pourvu que cela soit fait dans de très bonnes conditions.

PHILIPPE BRUNETAUD : Nous avons eu la réponse ce matin avec Boris Todorovitch. La seule façon de conserver un support numérique est sur du polyester.

PIERRE-WILLIAM GLENN : La pérennité du support est liée à la pérennité des industries techniques. Si dans 20 ou 25 ans, il n'existe plus d'industrie photochimique de cinéma, les outils permettant son existence ayant disparu, il ne sera plus possible de regarder une bande d'un pouce. Il vaut mieux penser « comment va-t-on sauvegarder ce que l'on sauvegarde numériquement maintenant », que de penser une fois le matériel obsolète à une meilleure conservation. C'est un raisonnement logique. L'avantage de la copie numérique est qu'elle ne se raye pas.

BENJAMIN B. : J'ose espérer qu'une projection numérique à l'avenir pourra, pour ceux qui le voudront, reproduire parfaitement une projection 35mm. Cette journée de colloque se termine avec cette table ronde et je remercie vivement les intervenants.

ANNE BOURGEOIS : Au nom du festival et de toute son équipe, merci Benjamin pour ce brillant colloque et à tous les participants pour leurs interventions passionnantes et engagées.

LES ENJEUX DE LA FORMATION INITIALE ET PERMANENTE

LA FORMATION CONTINUE : ENJEUX ET PERSPECTIVES

Modérateur : Jean-Jacques Bouhon, directeur de la photographie, AFC, directeur du département Image à La Fémis

Intervenants

Aude Humblet (étalonneuse freelance attachée aux laboratoires Éclair), Richard Billeaud (chargé de la formation professionnelle continue, École Nationale Supérieure Louis Lumière), Jean-Noël Ferragut (directeur de la photographie, AFC), Patrick Montigon (adjoint au directeur de la formation à l'INA), Arthur Cloquet (cadreur, AFCF, enseignant à l'École Nationale Supérieure Louis Lumière).

JEAN-JACQUES BOUHON – directeur de la photographie, AFC, modérateur : Le sujet de la formation permanente nous intéresse fortement pour la bonne raison que le métier est en évolution constante. Jean-Noël Ferragut disait tout à l'heure qu'il regrettait le temps où l'école Louis Lumière faisait des cours du soir. Il est vrai que de nombreuses personnes se sont formées de cette façon, c'était une voie très intéressante. Richard Billeaud, chargé de la formation professionnelle continue au sein de l'école Louis Lumière, va nous expliquer de quelle manière l'école envisage la formation permanente, ce qui existe actuellement et ce qui est prévu dans l'avenir. Je pense pour ma part que l'abandon des cours du soir a été fait lorsque l'école est passée au statut d'école nationale supérieure.

RICHARD BILLEAUD – chargé de la formation professionnelle continue, École Nationale Supérieure Louis Lumière : Tout à fait. La problématique des cours du soir n'a plus été abordée depuis le déménagement de la rue Vaugirard à Paris à Noisy-Le-Grand. Si nous devons faire aujourd'hui de la formation professionnelle en cours du soir, compte-tenu de notre éloignement, cela poserait diverses complications. La localisation de l'établissement est l'obstacle majeur, mais il en subsiste d'autres. Nous en avons principalement en termes de public des intermittents travaillant dans le domaine du cinéma. J'ai en charge à la fois la formation à la photographie animée et des modules sur le son

et la photographie fixe. Le public est autre que celui des intermittents du spectacle. Ensuite, nous avons à garantir, de par le décret qui nous a constitué, une chose simple : répondre de manière concrète et pragmatique aux besoins en perpétuelle évolution de personnes travaillant, souhaitant évoluer ou tout simplement désirant entrer dans ces métiers ; ce qui à mon sens ne peut se résoudre par un catalogue mais plutôt par des formations sur mesure. Je voudrais revenir sur le titre de ce festival, L'industrie du rêve, titre où sont évoqués à la fois le mot rêve et le mot industrie. En ce qui nous concerne dans le domaine de la formation professionnelle continue, nous constatons que de plus en plus de personnes s'adressent à nous car elles sont attirées par le côté rêve et paillettes du cinéma. Nous avons donc une responsabilité consistant à leur expliquer que la formation professionnelle continue ne peut pas tout et qu'il faut tenir compte des données économiques du secteur. Nous ne sommes en aucun cas une officine destinée à vendre à tout prix de la formation professionnelle. Certains sont beaucoup plus équipés en personnel susceptible de s'occuper de trouver le financement pour les stages, beaucoup moins sont en charge de répondre à des besoins correspondants à la réalité du terrain. Nous faisons le contraire, nous ne passons pratiquement pas de temps à aider les candidats dans leurs recherches de financement de stages car j'estime que nous ne sommes pas suffisamment nombreux pour le faire. Je pense surtout que nous nous devons de passer du temps à écouter les demandes et d'essayer d'orienter les gens. Un des axes que je tente de développer est celui de répondre à des demandes collectives, au travers d'entreprises du secteur comme les laboratoires qui sont obligés de penser sérieusement à l'évolution vers le numérique. Ceci ne signifie pas bien évidemment qu'ils doivent abandonner du jour au lendemain le savoir faire du photochimique, mais il y a une co-existence entre les deux. On se doit également de faire passer les personnes qui aujourd'hui travaillent dans les filières purement photochimiques à des filières hybrides. Ce sont des réponses extrêmement concrètes, mais pour y parvenir il ne suffit pas simplement d'avoir un certain nombre de compétences en termes d'enseignants et d'expertise. Il faut surtout avoir une grande capacité à comprendre les demandes qui sont faites dans un contexte donné. Nous avons bien souvent comme stagiaires potentiels, des personnes n'ayant jamais fait d'études, qui sont entrées dans un laboratoire, par exemple, et puis qui selon les opportunités ont été affectées à un poste de tirage ou de maintenance. Lorsqu'il s'agit de les diriger vers un autre domaine, nous avons besoin de reprendre toutes les bases. C'est un travail de compréhension des besoins et d'accompagnement de ces personnes. La formation professionnelle n'est pas simplement un catalogue.

JEAN-JACQUES BOUHON : Que propose l'École Nationale Supérieure Louis Lumière ?

RICHARD BILLEAUD : Nous proposons de répondre aux demandes et aux besoins. Nous axons notre politique de plus en plus vers des réponses à des demandes sur mesure. C'est un gros investissement car à chaque fois c'est un prototype que nous mettons en oeuvre. Nous pouvons être conduits à passer beaucoup de temps à étudier un dossier afin de répondre à une demande sans être certains qu'il y aura une finalité. C'est un investissement lourd, certes, mais il en vaut la peine. Parallèlement à cela, nous continuons à maintenir un catalogue sur des choses basiques. Lorsque je suis arrivé à l'École Nationale Supérieure Louis Lumière, il y a un peu moins d'un an, j'ai essayé de mettre en place des stages « fondamentaux » sur l'optique et la sensimétrie. Pendant un an, nous n'avons eu aucune demande, puis en les modulant différemment, en les raccourcissant, nous avons observé une augmentation des demandes venant d'assistants opérateurs. Entrés dans le métier en pratiquant sur le tas, ils se rendent compte qu'ils ont besoin d'acquérir des bases. Voilà un exemple d'options que nous proposons. Des stages uniquement justifiés par le fait de montrer ce qu'est une prise de vues 16 mm ne sont plus adaptés à la réalité de l'évolution technologique. Je ne dis pas qu'il faille abandonner l'idée d'un stage dédié au tournage en 16 mm, mais il doit être argumenté autrement. En réponse à votre question, Jean-Jacques Bouhon, je ne pense pas que quiconque puisse prétendre avoir une réponse qui vaille. L'un des effets pernicieux de ces formations est le nombre d'heures accomplies par la personne demandeuse. Aujourd'hui, bien trop souvent, on fait de la formation non pas pour se former, améliorer son expertise ou ses compétences, mais pour « s'héberger ».

JEAN-JACQUES BOUHON : Je suis quelque peu désarçonné par votre discours car je pensais que vous aviez une politique de formation de base. Attendez-vous que l'on vous propose des choses ?

RICHARD BILLEAUD : Non. J'ai bien dit que nous avons un catalogue minimum de formation de base. C'est quelque chose de relativement facile et simple à gérer, excepté à faire évoluer. Nous mettons l'accent sur le développement d'une politique de réponse à des demandes précises et faisons par la même occasion des propositions sur mesure. Cela nous paraît être le meilleur moyen de pouvoir remplir notre rôle de formation professionnelle. Un autre problème doit être évoqué, celui de la pertinence des titres et des idées ; nous avons là un devoir de vigilance. Lorsque l'on propose un stage d'aide à l'écriture est-ce réellement là de la formation professionnelle ? Encore faudrait-il l'appeler comme tel : initiation à quelque chose... Les mots ne suffisent pas, il faut voir ce qu'il y a derrière et de quelle manière les gens le perçoivent.

Public : Vous proposez des stages sur mesure, alors que nous, c'est l'inverse. Nous recevons un grand nombre de personnes désirant être formés. Ils ont 30 ans, ont déjà fait des écoles mais il leur manque un petit quelque chose. Pour certains, c'est la technique, pour d'autres l'esthétique, mais ils manquent d'expérience sur le terrain. De qui attendez-vous les demandes ? Si nous vous envoyons tous ceux réclamant des formations en image, son, assistantat de réalisation, scénario, pourrez-vous leur monter leur stage et dans ce cas de figure, qui les financera ? Si c'est l'AFDAS, cela ne fonctionnera pas puisqu'ils n'ont pas leurs heures. Allez-vous vous retourner vers le Conseil régional ?

RICHARD BILLEAUD : Si c'était aussi simple ce serait bien et ce n'est malheureusement pas le cas. En ce qui concerne les demandes individuelles, il est évident que les stages sur mesure sont difficiles à organiser. Je parle en demande collective. Nous en revenons au problème du financement de la prise en charge.

Public : Vous attendez des demandes des entreprises ou des intermittents ?

RICHARD BILLEAUD : Pour les stages sur mesure, ce sont des formations collectives. Les entreprises ont un besoin précis. L'entreprise en question n'est pas forcément un laboratoire, cela peut être une agence photographique ayant besoin de former l'un de ses employés aux techniques d'éclairage.

Public : Les sociétés de production ne se préoccupent absolument pas de formation puisqu'elles ont à faire à des intermittents.

RICHARD BILLEAUD : J'ai dit en préambule que ma responsabilité déborde du cadre de la photographie de cinéma, je n'ai donc pas à m'occuper uniquement de la production cinématographique. C'est une politique globale.

JEAN-JACQUES BOUHON : Si nous considérons uniquement le domaine de l'image, la plupart des stages proposés sont en rapport avec la haute définition, avenir du cinéma. C'est une chose à laquelle certaines personnes n'ont pas été formées à l'école. Vous répondez à ce genre de demande ?

RICHARD BILLEAUD : Nous allons y répondre. C'est un nouveau chantier qui demande un certain temps de réflexion et de mise en place. Il faut tenir compte des contextes. Le problème de la HD en captation, en postproduction et en diffusion est d'actualité. Il faut analyser les différents secteurs. Nous avons déjà identifié certains nouveaux métiers en termes de calibration ou d'ingénieur de la vision. Il faut noter tout de même qu'actuellement pour la HD, nous sommes dans une période intermédiaire. Peut-être que demain, au niveau des caméras ou de la postproduction, il existera des solutions n'impliquant plus que l'on ait besoin d'un ingénieur de la vision. Ce sont des questions auxquelles je ne peux répondre pour l'instant. Nous travaillons non pas dans l'instant mais dans la durée. La mise en place d'un catalogue se fait sur deux ans.

AUDE HUMBLET – étalonneuse freelance attachée aux laboratoires Éclair : Le manque de formation est évident. En plus, le matériel va plus vite que le stage. Le temps que vous mettiez en place votre stage, sur le plan technique vous êtes déjà en retard. Il faut être extrêmement réactif sur ce genre de technologie.

RICHARD BILLEAUD : Nous serons réactifs s'il y a des demandes précises.

JEAN-NOËL FERRAGUT – directeur de la photographie, AFC : Les fabricants organisent déjà des stages en rapport avec le matériel. Leurs stages sont donc toujours actualisés. C'est une chose que vous ne pourrez pas faire. Kodak a organisé un stage sur le super 16 mm le mois dernier en direction des gens ne connaissant que la vidéo. Je pense donc que si vous présentez un stage en 16 ou 35 mm, il y aura des demandeurs. Les personnes n'ayant comme pratique que celle s'appliquant à la vidéo désirent agrandir leur domaine de connaissance. L'industrie fait sa propre formation dans le but de montrer son matériel et de le vendre. Nous, nous pouvons faire des stages pour l'esthétique. La culture de l'image est une chose dont beaucoup de personnes ont besoin.

AUDE HUMBLET : Pour approfondir ce que vous disiez précédemment, vous étiez très étonné que l'on vous demande quels stages étaient organisés en janvier. Du temps où j'étais complètement freelance, je savais pertinemment à quelles périodes j'allais travailler. Je trouvais donc adéquat de ma part d'en profiter pour essayer de me former. Je pense même qu'il est préférable pour un opérateur de faire un stage de perfectionnement dans une période creuse, même si cela paraît insensé, au lieu de passer un mois « à ne rien faire ».

ARTHUR CLOQUET – cadreur, AFCF, enseignant à l'École Nationale Supérieure Louis Lumière : Richard nous a parlé du catalogue sans entrer dans le détail. Nous répondons aux demandes de personnes ayant une pratique vidéo et étant intéressés par le film. Je suis personnellement responsable de trois stages en 35mm destinés aux personnes n'ayant pas de connaissances dans le domaine du film. Nous répondons, par le biais de ces stages, à ce que doit être l'assistant opérateur car nombreux sont ceux qui ayant fait de la vidéo n'ont jamais fait de la fiction. Le travail de la fiction n'a rien à voir avec la vidéo qui est l'outil du documentaire. Le document suit « en direct » le sujet, la fiction, quant à elle, a besoin de découpage, de champ contre champ, de suivre le personnage à la mise au point. Nous avons un stage destiné à faire connaître le métier de l'assistant, le métier de l'image et de la lumière. Ce sont des stages qui ont un coût important en matériel et en laboratoire. Nous parlons beaucoup de matériel, de caméra HD ou film, mais sur un plateau de fiction ce qui importe est de savoir comment faire le point. Pour moi, le support a relativement peu d'importance.

JEAN-JACQUES BOUHON : Je vais passer la parole à Patrick Montigon de l'INA, reconnue depuis un certain temps pour ses formations.

PATRICK MONTIGON – adjoint au directeur de la formation à l'INA : J'aurais aimé ajouter un ou deux points sur ce qui a été dit, tout d'abord sur la formation continue. C'est un besoin et une nécessité sur laquelle nous travaillons depuis les années 70. Au cours de ces trente dernières années, de nombreuses choses ont évolué sur la formation continue. Un point important est la prise en charge des législateurs, par un certain nombre de lois et décrets, permettant de faire de ce système un véritable accompagnement. Je voudrais mettre en parallèle avec la technique argentique et le cinéma, le domaine qui est le mien, la télévision. Par rapport à ce qui a été évoqué sur la formation continue et le catalogue spécifique, je pense que la caractéristique essentielle de la formation continue est de coller à l'actualité et de suivre les besoins des uns et des autres. Cela peut-être fait de manière différente, mais je rejoins Arthur Cloquet pour ce qui est de l'aspect profession. Je pense que le point fondamental de la formation continue est d'accompagner les gens dans leur métier, dans leurs connaissances. La technologie met sur le marché de nouveaux outils dont il faut s'approprier l'utilisation. Cependant, cela reste secondaire par rapport aux bases fondamentales du métier qui est de savoir cadrer, éclairer, réaliser ou monter. L'outil est là pour nous aider. À l'INA, nous sommes plutôt orientés vers la formation de métier. Afin de fonctionner et faire évoluer nos stages, nous avons besoin d'équipement. Cet équipement est choisi le plus possible pour ces caractéristiques pédagogiques mais aussi par ce qu'il est représentatif d'une certaine façon de travailler. Les constructeurs font des formations outils, mais jamais ils ne feront de formation métier. Lors de ces formations, ils cherchent à vendre les qualités de leurs équipements. Je pense que c'est là un point important dans le suivi de la formation continue. Pour cela, nous procédons à une veille autour de l'évolution des métiers et gardons un contact permanent avec la profession. Il a

été évoqué également les heures à faire. Le milieu de la télévision a l'avantage de reposer sur un personnel en poste de manière fixe, même s'il y a un recours important à l'intermittence. Sur l'aspect audiovisuel, télévision broadcast, il y a un socle d'assise un peu plus structuré et conséquent sur lequel il est possible de travailler plus facilement dans le temps. La nécessité d'un catalogue est importante, c'est une forme de vitrine de ce que les entreprises sont capables de mettre sur le marché. Il doit être ouvert le plus possible à la recombinaison en fonction des besoins. L'INA offre régulièrement un catalogue riche d'environ 225 titres différents, pour des formations dites de catalogue. Pour les formations spécifiques, c'est au gré des demandes, sachant que cela représente la moitié de notre activité. La grande orientation que nous sommes en train de prendre est la télévision de haute définition. Cependant, j'aurais tendance à pondérer, dans le milieu télévisuel, la rapidité que vous évoquiez tout à l'heure. Entre le moment où l'on commence à parler d'un certain sujet et le moment où les sociétés sont à même de déployer toute la technologie qui l'accompagne, le laps de temps est non négligeable. J'ai bâti les premiers stades de télévision numérique en 1976 à l'INA ; les matériels sont arrivés en 1985 ! Nous avons le temps de préparer les évolutions technologiques et les professionnels en commençant de manière superficielle à essayer une culture des nouveautés. Pour parler de manière plus générale de l'INA, sa mission principale aujourd'hui est de conserver le patrimoine audiovisuel public. Nous avons en archive tout ce qui a été produit par les entreprises du service public, depuis les débuts de la radio et de la télévision. Tout cela a été produit sur des supports très physiques, 16 et 35 mm, mais aussi des bandes-vidéo de 2 pouces, 3/4 pouces, qui doivent être stockées de manière assez pointue. Notre mission est de faire en sorte que tout ce patrimoine audiovisuel puisse être conservé et mis à disposition. Je parle de notre mission d'archivage par rapport au mode d'écriture ou au mode d'utilisation de l'audiovisuel. Je pense qu'il faut en tenir compte car toute cette mémoire servira dans les années futures à donner naissance à un courant de création ou à une certaine forme d'expression. L'archivage est aujourd'hui un problème dont il faut s'occuper, quelle que soit l'origine des supports. Nous avons un avantage par rapport aux générations plus anciennes : pouvoir laisser des traces de ce que nous avons vécu et mettre en image pour les générations à venir un certain nombre de témoignages. À travers ces missions et parallèlement dans le secteur de l'information, nous essayons de faire un lien entre ce qu'est la télévision d'aujourd'hui et l'utilisation de l'archivage.

AUDE HUMBLET : Précédemment, je faisais référence à la HD par rapport au long métrage où tout change vite et où les chefs-opérateurs doivent répondre à une question: Tourne-t-on en 35 ou en HD ? Je pense que pour les opérateurs de long métrage, le besoin est urgent.

JEAN-JACQUES BOUHON : À l'heure actuelle, il y a des choix à faire. La responsabilité est prise par le(s) producteur(s) et le réalisateur par rapport au mode de tournage, mais ce ne sont pas eux les plus informés. Il y a un vrai problème de formation de ces personnes par rapport aux nouvelles techniques employées. Des confusions s'établissent, c'est là qu'intervient le besoin de formation, pas forcément poussée. Il suffit d'avoir une formation-information.

PATRICK MONTIGON : Cela fait également partie des demandes que nous recevons. Nous avons été sollicités à plusieurs reprises par de grandes chaînes nationales pour organiser des formations de type séminaires, à destination du personnel décisionnaire. Ces formations avaient pour objectif de sensibiliser les strates des entreprises aux différentes évolutions attendues, dans un délai relativement rapide. Dans les grosses structures audiovisuelles, il est facile d'avoir les financements, le public et de les réunir en stage. Parallèlement à cela s'ajoutent des formations s'adressant à des personnels ayant un statut d'intermittent, où le financement existe mais qui est plus difficile à mettre en place. Lorsque je parlais de l'AFDAS, c'était pour citer un des financeurs parmi l'ensemble. L'AFDAS reste tout de même un interlocuteur privilégié.

Public : C'est un financeur, incontestablement. Mais il faut se rapprocher des organisations professionnelles.

PATRICK MONTIGON : Ce que vous soulevez, rejoint ce que je disais précédemment, c'est-à-dire rester en contact permanent avec les clients et les associations. Nous avons reçu un certain nombre d'associations telles que la

FICAM qui avaient en leur sein une représentation de diverses structures.

Public : J'ai eu l'occasion de rencontrer Monsieur Casalta qui m'a dit que l'INA étant plutôt dédiée à l'audiovisuel et Altermédia au cinéma, nous pourrions faire quelque chose ensemble. Cependant, il y a peu d'organisations professionnelles, cinq au maximum. Il faudrait faire prendre en compte à l'AFDAS, le fait que les jeunes professionnels doivent aussi faire financer leur formation professionnelle même s'ils n'ont pas leurs heures.

AUDE HUMBLET : Il y a deux aspects dans la formation continue. Un premier aspect qui est celui de vouloir changer de métier ou faire un métier en parallèle à celui pour lequel la personne a été formée. Le deuxième aspect, quant à lui, est de rester informé de la théorie de ce que l'on est en train de pratiquer. Récemment, pour diverses raisons, je me suis remise à niveau en vidéo qui en 50 ans a énormément évolué. C'est un problème pour tout le monde, et il serait bien de mettre en place un système dans lequel on puisse à ses moments perdus continuer à se former.

Public : Je suis venue assister à cette matinée afin d'avoir des réponses sur la formation continue. Je souhaiterais changer de métier et devenir directeur de la photographie. J'ai beaucoup de mal à trouver des réponses pour avoir une démarche optimale dans le cadre d'une formation. Quelles sont les réponses que l'on peut donner à des gens qui ont vraiment une motivation pour exercer le métier de directeur de la photographie ?

JEAN-JACQUES BOUHON : C'est une question piège car c'est un métier à la fois technique et artistique, pour lequel l'acquisition d'un savoir-faire demande un certain temps. À ma connaissance, à part les écoles privées, il n'y a pas de formation prévue pour des adultes en dehors des écoles. Avant, il était possible de se former sur le tas, aujourd'hui c'est plus compliqué car les choses vont de plus en plus vite.

Public : Il y a néanmoins un bagage technique dont on ne peut se passer, même si la part de créativité est importante. Pour l'acquérir de façon relativement courte, il est très difficile de trouver un organisme de formation qui puisse répondre à ce type de demande.

PATRICK MONTIGON : Acquérir une base technique nécessite deux ans de formation au minimum.

JEAN-JACQUES BOUHON : Il doit y avoir une certaine cohérence dans la manière d'apprendre des choses.

PATRICK MONTIGON : Les stages courts sont conçus pour l'accompagnement de professionnels déjà en poste.

Public : Peut-être connaissez-vous à Paris le Centre Européen à la Production des Films, centre de formation ?

JEAN-JACQUES BOUHON : Ils travaillent surtout sur la production et le scénario. Ils organisent des stages de production et de réalisation, entre autres choses.

Public : Il existe également la Maison du film Court à Paris qui dispose d'un pôle de documentation relativement assez large au regard de la formation.

JEAN-JACQUES BOUHON : J'ai invité Aude car elle fait partie de ces gens de la profession qui ont changé de métier en cours de route, mais surtout parce qu'elle exerce une profession pour laquelle il n'existe aucune formation. Elle est devenue étalonneuse après avoir fait des études de prise de vues.

AUDE HUMBLET : Le fait de vouloir changer de métier provient du fait que, déjà à l'époque, il y avait beaucoup trop de chefs-opérateurs sur le marché. Je me suis donc dit qu'il valait mieux exercer un métier proche de mes connaissances afin de pouvoir les employer au maximum. Dans un premier temps, je voulais faire de l'éclairage en 3D et l'on m'a rié au nez, prétextant que j'étais déjà trop âgée pour la 3D. Cependant, on m'a dirigée vers un

nouveau métier émergeant, l'étalonneur de cinéma. Je suis donc redevenue stagiaire et je me suis autofinancée grâce notamment aux Assedic spectacles. Par la suite, je suis devenue assistante. C'est un parcours classique. Etalonneur étant un métier émergeant, il était normal de ne pas trouver d'écoles dispensant de formation. Le seul moyen d'apprendre était de s'exercer tous les jours, comme pour un instrument de musique et de repasser par le parcours typique, de stagiaire à assistante. Pour n'importe qui souhaitant changer de métier, il est important de s'assurer la garantie d'un travail. De plus l'étalonnage, de métier nouveau devient peu à peu un métier évolutif par l'arrivée du numérique. Les étalonneurs actuels doivent donc se former au vu de cette évolution. À l'heure actuelle, il n'y a plus vraiment de place dans ce métier.

JEAN-NOËL FERRAGUT : Nous parlions d'information et de formation. L'information auprès des producteurs et réalisateurs se fait par le biais de la CST. Elle essaie de faire de l'information autour du choix entre la HD ou le film. Nous avons présenté en petit comité une préparation pour le téléfilm autour du super 16 et de la HD et quelles sont les différentes HD.

JEAN-JACQUES BOUHON : Cela sera le mot de la fin de cette matinée. Je remercie tous les intervenants et le public. Merci à tous d'être venus.

ACTES 7

RENCONTRES PROFESSIONNELLES ART ET TECHNIQUE

PROFESSION : PRODUCTEUR COLLOQUE

7 & 8 DÉCEMBRE 2006
CINÉ 104 - PANTIN

FESTIVAL L'INDUSTRIE DU RÊVE
7^e ÉDITION
5 - 10 DÉCEMBRE 2006

RENCONTRES PROFESSIONNELLES ART ET TECHNIQUE

SOMMAIRE

- 101 . INTRODUCTION « CINÉMA, LE NOUVEAU FAR WEST » par Benoît Delmas, Edouard Laugier
- 103 . LES INTERVENANTS DU COLLOQUE
- 105 . OUVERTURE DU COLLOQUE par Anne Bourgeois, déléguée générale du festival L'industrie du rêve.
- 107 . LA PRODUCTION FAIT SA RÉVOLUTION
Modérateur : Benjamin B., consultant
NOUVEAUX FINANCEMENTS – NOUVELLES TECHNOLOGIES – NOUVELLE PRODUCTION
- 123 . LA PRODUCTION FAIT SA RÉVOLUTION
Modérateur : Benjamin B., consultant
NOUVELLE GÉOGRAPHIE DES TOURNAGES, NOUVELLE PRODUCTION ? OÙ TURNER ?
QUE CHOISIR : STUDIO OU DÉCOR NATUREL ?
QUELLES RÉGIONS OU QUEL PAYS ? AVEC QUELS FINANCEMENTS ? DÉCOR RÉEL OU VIRTUEL ?
- 135 . LA PRODUCTION, TOUTE UNE HISTOIRE
Modérateur : Benjamin B., consultant
GRANDES ET PETITES HISTOIRES, PAROLES DE PRODUCTEURS
LA PRODUCTION FRANÇAISE ET ÉTRANGÈRE D'HIER ET D'AUJOURD'HUI : L'ÂGE D'OR DES STUDIOS,
LA NOUVELLE VAGUE, LE PRODUCTEUR INDÉPENDANT
- 143 . LA PRODUCTION, TOUTE UNE HISTOIRE
Modérateur : Benjamin B., consultant
AU CŒUR DU FILM, LE PRODUCTEUR
LA COLLABORATION AVEC LE RÉALISATEUR – LE SCÉNARISTE
LE PRODUCTEUR COMME ACCOMPAGNATEUR D'UNE IDÉE – D'UN AUTEUR.
L'IMPORTANCE DU CASTING ET DE L'ARGENT – LE JOUR LE JOUR AVEC LE DIRECTEUR DE PRODUCTION.

INTRODUCTION

« CINÉMA, LE NOUVEAU FAR WEST »

par Benoît Delmas & Edouard Laugier

Selon la légende, le cinéma français serait en crise depuis le XVIII^e siècle. Cette boutade, signée du regretté Daniel Toscan du Plantier, résume l'état d'esprit dominant de ce secteur qui actuellement pèse plus de 8,6 milliards d'euros de chiffre d'affaires par an et fait vivre 50 000 personnes, salariés et intermittents cumulés. Il a le blues facile, la larme aisée, le tout avec « une coupe de Champagne à la main », selon un hiérarque de l'industrie. En 2005, 240 films français ou financés par des capitaux hexagonaux ont été homologués par le CNC, l'organisme qui gère le 7^e art. Un record. Sur les 18 premières semaines 2006, le box-office national est en hausse de 19,6 % et les films nationaux représentent 51 % des entrées. Second record. Dans le monde, le cinéma français tient donc décidément de l'exception, Aucun autre pays ne tient ainsi tête au rouleau compresseur hollywoodien. En Allemagne, Japon, Russie ou Chine, les productions nationales plafonnent gentiment à un timide 15 % des entrées globales. Ces deux exceptions ne sont pas le seul fruit du destin. Des stratégies volontaristes expliquent cet état de fait. Permettant d'arbore en plein 59^e Festival de Cannes – lieu où l'intégralité de la planète cinéma se retrouve dix jours durant des chiffres insolents de vitalité.

Un financement qui relève de la dentelle

Autant le cinéma américain repose sur une logique d'amortissement, autant la France, et une bonne partie des pays européens, agissent selon une logique de préfinancement. Les prises de risque y sont minimisées au maximum. Un système mis en place par différents ministres de la Culture permet aujourd'hui aux « professionnels de la profession », selon l'expression signée Jean-Luc Godard, d'exercer leur métier sans risquer à chaque film la peau de leur entreprise. La cavalcade technologique risque-t-elle de rompre ce subtil équilibre ? Accusé Internet, levez-vous ! Le numérique change la donne. Dématérialisées, les informations s'échangent d'autant plus facilement que les tuyaux sont de plus en plus gros, et leurs utilisateurs nombreux. Les œuvres cinématographiques ne font pas exception. Comment le 7^e art peut-il échapper à la curée dont est victime son cousin de la musique depuis maintenant 5 ans ? Quant au cinéma français, saura-t-il conserver l'efficacité de son modèle dans ce big bang technologique ? L'avenir le dira. Seule certitude, production, distribution, exploitation, consommation : les quatre piliers de la maison cinéma plongent dans un nouvel écosystème. Ils y côtoient des acteurs d'un genre neuf à la puissance

financière redoutable. Ce sont les « TélCo », les opérateurs téléphoniques également fournisseurs d'accès Internet. Ces derniers se livrent une course aux contenus pour leurs tuyaux multiples. Téléphone mobile, ordinateur, homes cinéma, baladeurs portables... Longue est la liste des supports possibles. Nouveaux entrants, nouvelles sources de revenus ? Comment le cinéma va-t-il intégrer ces nouveaux entrants ? Pas facile, d'autant qu'au Cac 40 de la pesée boursière, les géants de l'entertainment sont des nains comparés aux opérateurs télécoms ou autres fabricants de produits électroniques. « Nous vivons une révolution », analyse Véronique Cayla, directrice générale du CNC et ancienne DG de MK2 durant sept années. Comme dans toute révolution, il y a des excès. Internet, via un très haut débit permettant de télécharger un long-métrage en une poignée de minutes, malmène le secteur. Fort récemment, la Motion Picture of America – le gendarme américain – a rendu public un chiffre que les grands studios ne souhaitaient pas voir imprimé dans les journaux : le coût du piratage. En 2005, les pertes liées à ce fléau sont chiffrées à 6,1 milliards de dollars ! – Deux fois le seul chiffre d'affaires du seul cinéma français – Internet deviendrait-il la chaîne 24 heures sur 24 des « voleurs », selon la terminologie de Thierry Rogister, PDG de Sony Columbia TriStar Europe ? Pas nécessairement. Toute médaille a son revers. Internet et le numérique sont aussi de formidables opportunités. De par sa nature désormais dématérialisée, le cinéma entre dans une nouvelle consommation de masse qui en démultiplie le rayonnement. Davantage de diffusion, davantage de supports et de formats, davantage de consommation mais aussi plus de diversité. Internet ouvre des portes et génère de nouvelles sources de revenus. 2006 s'annonce comme une année charnière. Le cinéma doit digérer la révolution numérique. Et contraindre les nouveaux entrants à respecter les règles pour ne pas déstabiliser des professionnels du contenu confrontés à des squalas du contenant Un nouveau, western s'annonce. Musique et générique. Moteur. »

Benoît Delmas, Edouard Laugier.

Le nouvel Economiste, n°1346. Jeudi 18 mai 2006

LES INTERVENANTS DU COLLOQUE

NICOLAS SEYDOUX (PRÉSIDENT GÉNÉRAL DU CONSEIL DE SURVEILLANCE DE LA GAUMONT, PRÉSIDENT DE L'ALPA)
MARC TESSIER (DIRECTEUR GÉNÉRAL EN CHARGE DU PÔLE SERVICE MÉDIA – NETGEM)
PIERRE-WILLIAM GLENN (PRÉSIDENT DE LA COMMISSION SUPÉRIEURE TECHNIQUE)
MICHEL GOMEZ (DÉLÉGUÉ GÉNÉRAL DE L'ARP)
EMMANUEL SCHLUMBERGER (PRODUCTEUR)
DANIEL GOUDINEAU (DIRECTEUR GÉNÉRAL DE FRANCE 3 CINÉMA)
MIHAI CRASNEANU (DIRECTEUR DE GLOWRIA – DVD ET VOD),
NICOLAS DUSSERT (RESPONSABLE DU SECTEUR CINÉMA DE SMART JOG)
PASCAL BÉCU (DIRECTEUR DES STUDIOS D'ARPAJON EURO MEDIA)
JEAN-CLAUDE FLEURY (PRODUCTEUR DE JACQUOU LE CROQUANT)
JEAN-LUC OLIVIER (DIRECTEUR DE PRODUCTION DE JACQUOU LE CROQUANT)
HUGUES QUATTRONE (CHEF DU SERVICE CINÉMA DE LA RÉGION ILE-DE-FRANCE)
OLIVIER RENÉ-VEILLON (DIRECTEUR DE LA COMMISSION ILE-DE-FRANCE)
STEPHAN BENDER (RESPONSABLE COMMISSION DU FILM SEINE-SAINT-DENIS)
JIRI MENZEL (RÉALISATEUR TCHÈQUE)
ANDREA METCALFE (PRODUCTRICE TCHÈQUE)
RAYMOND DANON (PRODUCTEUR)
JEAN-PAUL RAPPENEAU (RÉALISATEUR)
ALAIN ROCCA (PRODUCTEUR)
PHILIPPE LE GUAY (RÉALISATEUR)
CATHERINE JACQUES (PRODUCTRICE)
DIDIER FLAMAND (RÉALISATEUR)
PAOLO BRANCO (PRODUCTEUR)
CLAUDE PINOTEAU (RÉALISATEUR)
SERGIO DONATI (SCÉNARISTE DE SERGIO LEONE)
PATRICK DELAUNEUX (DIRECTEUR DE PRODUCTION)
MICHELLE DE BROCA (PRODUCTRICE)
LAURENCE BRAUNBERGER (PRODUCTRICE ET GÉRANTE DU CATALOGUE DE PIERRE BRAUNBERGER, PRODUCTEUR)
MARC SANDBERG (HISTORIEN DU CINÉMA)

OUVERTURE DU COLLOQUE

Par Anne Bourgeois, déléguée générale.

ANNE BOURGEOIS – déléguée générale de l'industrie du rêve : Au nom de Stéphane Pellet, président-fondateur du festival L'industrie du rêve et au nom de toute l'équipe, bonjour et bienvenue pour ce 7^e colloque du festival L'industrie du rêve devenu un rendez-vous régulier pour les professionnels depuis maintenant sept années. Les précédents colloques, avec les trois premiers consacrés à l'arrivée de la technologie numérique, puis les deux derniers dédiés au décor au cinéma et à la lumière, ont, à chaque fois, pu compter sur des intervenants de grande qualité, et pour certains d'entre eux, rares à s'exprimer en public et qui ont bien voulu le faire dans le cadre de nos rencontres. Cette année, nous avons voulu mettre en valeur les producteurs et organiser un colloque sur deux jours autour des métiers de la production. Je vous invite à assister à la toute la journée d'aujourd'hui comme celle de demain où seront présents pour en parler de grands noms de la production. Je souhaiterai rappeler que notre festival est dédié à ceux qui fabriquent le cinéma, festival dont je rappelle qu'il est unique en son genre puisque aucune autre manifestation de ce genre n'existe en France. Je tiens à remercier le Conseil Général de la Seine-Saint-Denis très mobilisé et Gilbert Roger, son premier vice-président en charge du secteur du développement économique. Je remercie aussi la région Ile-de-France, son président, Jean-Paul Huchon et son vice-président Francis Parny qui se sont fortement investis sur la question du cinéma sur le territoire francilien. Merci au CNC et à sa direction des Industries Techniques et Multimédia, également notre partenaire fidèle depuis la création du festival en 2000. Que soient aussi remerciées nos villes partenaires, Bry-sur-Marne, Bondy, Saint-Ouen, Pantin et Paris et nos partenaires, les industries techniques comme Eclair et Transpalux. Je passe la parole à Emmanuel Schlumberger, producteur et fondateur de l'association L'industrie du rêve qui a beaucoup travaillé sur cette édition pour la préparer.

EMMANUEL SCHLUMBERGER – producteur : Je voulais juste rappeler que les colloques sont quelque chose de très important dans le cadre du festival L'industrie du rêve, ils constituent un moment crucial de dialogue et de réflexion. Par le passé, nous avons choisi les chefs opérateurs, les monteurs, les décorateurs et c'est la première fois que nous les consacrons aux producteurs.

LA PRODUCTION FAIT SA RÉVOLUTION

NOUVEAUX FINANCEMENTS, NOUVELLES TECHNOLOGIES , NOUVELLE PRODUCTION

Modérateur : Benjamin B., consultant

Intervenants

Nicolas Seydoux (Président Général du Conseil de surveillance de la Gaumont, président de l'ALPA), Marc Tessier (Directeur général en charge du pôle service Média – Netgem), Pierre-William Glenn (Président de la Commission Supérieure Technique), Michel Gomez (Délégué général de l'ARP), Emmanuel Schlumberger (Producteur), Daniel Goudineau (Directeur général de France 3 Cinéma), Mihai Crasneanu (Directeur de Glowria – DVD et VOD), Nicolas Dussert (Responsable du secteur cinéma de Smart Jog)

BENJAMIN B. – modérateur : Aujourd'hui, nous avons devant nous un groupe formidable d'intervenants. Je les présenterai rapidement dans l'ordre de leurs interventions : Emmanuel Schlumberger d'abord, qui est un producteur indépendant, anciennement de la maison Gaumont; il a participé à la production notamment de Fanny et Alexandre. En tant que producteur indépendant, Emmanuel a travaillé avec Christine Pascal ou Catherine Breillat. À ses côtés Daniel Goudineau, qui comme beaucoup d'intervenants, a eu plusieurs casquettes. En ce moment directeur général de France 3 Cinéma, il a été mandaté par le CNC pour faire une expertise du développement de la projection numérique. Nous accueillons également Pierre-William Glenn, qui est à la fois le président de la Commission supérieure technique (CST) et aussi réalisateur et directeur de la photographie. Si je me souviens bien, Pierre-William, tu as fait la photo de La nuit américaine. À ma gauche, Nicolas Dussert, est le responsable cinéma de Smart Jog et va nous parler aujourd'hui de la distribution virtuelle. Ensuite on laissera la parole à Mihai Crasneanu, directeur de Glowria qui va nous parler de la VOD et des DVD. Michel Gomez est le Délégué général de l'ARP, l'association des réalisateurs producteurs. On lui demandera de commenter les enjeux de la VOD. Ensuite nous passerons la parole à Nicolas Seydoux, Président de la Gaumont, et de l'Alpa, l'Association de Lutte contre la

Piraterie Audiovisuelle qui nous parlera du piratage. Nous concluons avec Marc Teissier qui a été directeur général du CNC et qui est à ce jour directeur général en charge du pôle service Média – Netgem. Le thème aujourd'hui est le suivant : « Nouveaux financements – nouvelles technologies – nouvelle production. » Cela fait beaucoup de nouveaux à la fois ; en bref, nous aimerions traiter aujourd'hui de l'impact éventuel des nouvelles technologies cinématographiques, en particulier la projection numérique et l'Internet haut débit, sur le mode de préfinancement français que le monde entier nous envie. Il n'y a rien de tel qu'un élément concret pour lancer ce genre de débat. Je voulais donc commencer par évoquer l'exemple de la musique. Apple a annoncé récemment avoir vendu trois milliards et demi de chansons sur Itunes. Nous savons tous qu'il y a eu une transformation de l'industrie de la musique depuis que la musique est « dématérialisée », ou plutôt, rendue virtuelle. Je préfère le terme virtuel, car je pense qu'il faut mettre l'accent sur le remplacement des atomes par des octets, du remplacement de la matière par de l'information. Pour illustrer l'Internet haut débit, je vous montre mon Ipod vidéo que j'ai utilisé pour acheter et télécharger un film. J'ai acheté Pirates des Caraïbes sur le site américain d'Itunes pour 13\$99 le jour même de la sortie du DVD. Itunes a lancé ce service de téléchargement de films il y a trois mois. Le téléchargement m'a pris la moitié de la durée du film. C'est-à-dire que j'ai mis 45 minutes à télécharger un film d'une durée de 90 minutes. Le film sur Ipod permet différentes usages: je peux brancher l'Ipod sur la télé pour regarder le film téléchargé ; je peux aussi aller chez un copain et brancher mon Ipod sur sa télé ; par ailleurs Apple me donne le droit de graver le film sur un DVD, et je peux, c'est le dernier cas de figure, un peu étrange, regarder le film dans le métro. Je vais peut-être vous choquer en disant que je pense qu'il y a là un nouvel objet culturel. Je finirai en parlant du nombre de pixels, puisqu'on abordera aussi la projection numérique : ici l'écran est de 320 par 240 pixels, alors que le fichier téléchargé est quatre fois plus grand c'est-à-dire de 640 par 480 pixels. J'ai donc un tout petit écran qui contient un fichier quatre fois plus grand. La proposition habituelle de projection numérique est une image HD en 2K quatre fois supérieure à celle de mon film téléchargé. Notons aussi que la prochaine génération d'Itunes annonce des films en définition HD qui seront distribués avec l'aide du boîtier AppleTV. Si les films téléchargés arrivent bientôt chez nous en HD, faut-il imaginer la projection numérique en 4K plutôt qu'en 2K? Je passe la parole à Emmanuel pour nous rappeler les modalités du système de préfinancement français.

EMMANUEL SCHLUMBERGER : Pour commencer, je voulais mettre en avant l'originalité de la production en France. Celle-ci est très encadrée, en particulier par le CNC. Je crois qu'il existe en France une très grande diversité des films réalisés, tant au niveau du coût que de la conception artistique. On peut ajouter que la production française est un milieu entrepreneurial. Lorsqu'on a besoin d'être directeur de la photo, il faut faire des stages. Pour être producteur, il suffit de dire « je suis producteur », et on l'est. C'est vrai que la carrière des sociétés de production est très variable : certaines durent longtemps, d'autres ont une durée de vie très courte. Je voulais aussi signaler ce qui caractérise la production française par rapport aux autres pays : la propriété du film appartient en France au producteur alors que dans les pays anglo-saxons par exemple, la véritable propriété des films appartient aux diffuseurs. Si l'on prend l'exemple anglais, lorsque la BBC intervient dans un film, elle n'achète pas un seul passage du film mais prend l'ensemble des droits de diffusion en Angleterre. Ce qui limite les possibilités pour un producteur d'exploiter ses droits futurs et la plupart du temps, il reçoit uniquement un salaire et des frais généraux. Il faut aussi reconnaître que le film a connu beaucoup de supports et de nombreux modes d'exploitation en passant par la salle, la télévision, et ensuite les cassettes et les DVD. Je vais donc passer la parole aux autres intervenants pour explorer ce sujet.

BENJAMIN B : Je me tourne vers Daniel Goudineau. Je ne vous demanderai pas de résumer ici le rapport formidable que vous avez écrit à propos de la projection numérique. J'inviterai plutôt le public à télécharger ce document, intitulé « Adieu la pellicule ? » sur le site du CNC. C'est un grand et beau travail. Pourriez-vous néanmoins évoquer l'impact de la projection numérique sur le mode de préfinancement des films.

DANIEL GOUDINEAU – directeur général de France 3 Cinéma : On est dans un domaine d'anticipation. Anticipation dans les deux sens du terme. La projection numérique est pour le moment expérimentale. Quelques salles sont équipées, une vingtaine en France. Aux Etats-Unis et en Europe sur ces 66 000, environ 1000 salles sont équipées

et au niveau du monde entier pour un parc de 165 000, il doit y avoir 1500 salles. Donc, au jour d'aujourd'hui, la projection numérique reste du domaine de l'expérimentation. Je dis anticipation également parce que le but du rapport était d'anticiper ce qui allait se passer. Gouverner c'est prévoir. Plutôt que d'attendre que les choses arrivent, il vaut mieux les anticiper. C'est dans cette perspective que j'ai écrit le rapport. Ce n'était pas pour dire l'avenir avec une boule de cristal : les salles seront numériques à telle date, ou voilà ce qui allait se passer. C'était plutôt examiner, lorsque cela va arriver, ce à quoi il faut être vigilant si on veut que la diversité du cinéma reste ce qu'elle est aujourd'hui en France, voire en Europe. La première chose était de poser les enjeux. L'enjeu ce n'est pas seulement la cabine qui va abriter un nouveau projecteur. L'enjeu, c'est aussi tout ce qui est en amont de la chaîne. Parce qu'on ne va pas nourrir le projecteur avec des bobines comme autrefois. La mutation n'est pas seulement dans la cabine, elle est aussi en amont de la cabine. Et concerne notamment la dématérialisation de la distribution physique du film. Je pense que c'est enjeu important car financier et aussi un enjeu pour la diversité du cinéma. Et puis si on va encore plus en amont, il faut penser que nourrir des projecteurs numériques nécessitera des films numériques. Cela a l'air idiot, mais c'est une des premières conclusions que j'ai posées dans le rapport : cela ne sert à rien d'avoir des projecteurs numériques dans les salles si c'est pour passer des films américains. Donc il y a urgence, dans les trois années qui viennent, à ce que tous les films européens aient une version numérique. Je vais même plus loin et je dis que l'idéal serait qu'il y ait une postproduction numérique, c'est-à-dire, un étalonnage numérique des films, et pas seulement une recopie numérique d'un travail 35mm. Et puis si on va au bout de la chaîne on arrive au tournage numérique. Si on pense tournage numérique, postproduction numérique et sortie numérique, tout est cohérent. J'ai mis de côté le débat sur la qualité. Pour moi c'est un débat qui est derrière nous. En tout cas je n'avais pas de légitimité pour y intervenir. En tant que spectateur, ce que j'ai vu, en projection numérique par rapport à ce que j'ai vu en projection 35mm me paraît du même ordre de qualité. J'ajouterai que pour les dessins animés, pour les films à effets spéciaux, c'est-à-dire tous ceux qui ont une post production numérique voire une production numérique, la projection numérique me semble avoir un plus par rapport à la projection 35mm. Pour les films d'auteur, c'est plus discutable. Il n'y a pas de raison que la charge de la copie numérique revienne au distributeur. Les producteurs ont toujours fourni l'internégatif. On est dans la même chaîne, le master numérique doit être fourni par le producteur. C'était le premier point : pour nourrir des projecteurs numériques, il vaut mieux avoir des films numériques. C'est sûr qu'une post production numérique a un coût. Dans la guerre que se livrent les labos, c'est toujours compliqué d'avoir une vérité des prix : il est estimé aujourd'hui à 100 000 euros, on me dit qu'en Allemagne il est estimé à 50 000 euros. Ce sont des ordres de grandeur, et une charge qui, sur un coût global de production de film, ne paraît pas aberrante ni inatteignable. L'étalonnage numérique, c'est quand même extrêmement intéressant: il vous donne la garantie que ce que vous avez choisi esthétiquement, artistiquement, à la post-production, vous le retrouverez en salle à la projection. C'est la vertu du numérique : ce que vous avez fixé au moment de la post production vous le retrouvez à la projection, alors que tous les gens qui manient du 35 mm savent que ce n'est pas toujours le cas, notamment dans la durée, avec des couleurs qui parfois changent avec les bobines. L'étalonnage numérique vous permet de retoucher le film à votre convenance, lui donner des atmosphères, des couleurs qui sont celles que finalement vous souhaitez. Donc il y a des réalisateurs qui commencent à y prendre goût et s'ils commencent à y prendre goût, à vouloir refaire tout le film à la post production, évidemment cela peut coûter plus cher.

La deuxième chose porte sur la dématérialisation physique du film. Je préfère le mot dématérialisation malgré tout à virtualisation, parce que l'œuvre reste, elle n'est pas virtuelle, c'est le support qui est dématérialisé. D'ailleurs, aujourd'hui, on n'est pas dans une dématérialisation réelle parce que pour nourrir un projecteur numérique, on utilise encore un disque dur amovible. Mais je ne doute pas que dans quelques années on utilisera de la fibre optique, ou des satellites... Au lieu de faire voyager des bobines, on va faire voyager les films dans d'autres conditions. J'ai attiré l'attention de façon un peu obsessionnelle, en tout cas j'ai attiré la vigilance de tous, c'est certain, sur le fait que la distribution dématérialisée peut entraîner une désintégration verticale des industries techniques qui peut entraîner une menace pour la diversité. En effet on voit bien que, à un bout, vous avez la projection numérique et à l'autre bout, vous avez la post-production numérique, et entre les deux, vous avez la distribution numérique. Si c'est le même acteur technique qui tient à la fois les effets spéciaux, la numérisation du film, la post production du film, qui a installé les salles et donc qui détient le matériel de projection, et qui au milieu fait la jonction et qui

arrive à distribuer le film, on aura un opérateur technique qui détient toute la chaîne, de fabrication du film jusqu'à la projection.

BENJAMIN B. : Je vais laisser la parole à Nicolas Dussert. Nicolas vous êtes responsable vidéo de Smart Jog, vous êtes distributeur virtuel, dématérialisé, vous faites de la distribution de ces nouveaux produits de cinéma. Pouvez-vous nous parler de votre activité ?

NICOLAS DUSSERT – responsable du secteur cinéma de Smart Jog : Effectivement nous dématérialisons, puisque c'est le terme que nous employons, nous dématérialisons les contenus, ce de façon concrète puisque aujourd'hui, on effectue les transferts des fichiers et des contenus audiovisuels pour l'ensemble des majors américaines, depuis les Etats-Unis sur l'ensemble du globe ; on est présent dans soixante territoires, on a plus de quatre cents serveurs déployés chez les diffuseurs, donc dans les chaînes de télévision, dans les sociétés de post production pour faire les sorties de films ou les doublages son ou les effets visuels. La prochaine étape sera de pouvoir distribuer les films dans les salles de cinéma comme cela se fait d'ores et déjà aux Etats-Unis. On opère donc un réseau qui est d'environ un Terra Octets, c'est-à-dire mille Giga-octets qu'on transfère par jour. On a eu des pointes sur le trafic de deux Terra en décembre pour les blockbusters de Noël. On transfère tous les contenus de post production ainsi que les bandes annonces. La dématérialisation c'est aussi la suppression du support physique : plus de cassettes, plus de pellicules puisque effectivement, en phase de post production, c'est du fichier qu'on travaille et l'on va dématérialiser tous les contenus télévisuels. Aujourd'hui on va transférer énormément de séries télévisées, voire même la totalité des séries télévisées que vous regardez sur les chaînes et qui rencontrent un fort succès. L'avantage c'est que l'on peut distribuer, en quelques heures sur soixante territoires, la série télé qui va être diffusée ensuite sur les chaînes. Avec également l'avantage de ne plus rencontrer les problèmes de frontière et de distribution physique du matériel. L'avantage et l'enjeu pour le cinéma numérique seront de pouvoir directement livrer le film dans les salles de cinéma en numérique. On fait des tests dans le cadre du projet ISA sur l'Espace Cardin qui dispose de deux salles équipées en numériques. On est capable de récupérer un film qui fait entre cent et cent cinquante giga par un réseau de type ADSL ou satellite puisqu'on opère avec les deux technologies. On peut aujourd'hui à partir d'une connexion grand public à trente euros par mois, livrer un film en l'espace de quelques heures. On a également un déploiement de connectivité de très haut débit, on a des fibres de cent mégas qui vont être connectées chez les particulier et donc qui nous permettrons de livrer de plus en plus rapidement les contenus. Donc aujourd'hui c'est une réalité. Un des avantages du numérique est qu'il permet d'offrir une plate-forme qui est une espèce de VOD pour professionnels sur laquelle on peut mettre les films, les extraits des films et offrant lors des phases de promotion, à tous les professionnels connectés – les chaînes de télévisions, les salles de cinéma, les acheteurs de contenu – de pouvoir accéder directement à cette plateforme et d'avoir accès à l'ensemble des catalogues des distributeurs et des majors.

BENJAMIN B. : Nicolas Dussert, vous disiez lorsque nous discussions ensemble, que cette technologie permettrait ce que vous appelez une sortie unique d'un film ?

NICOLAS DUSSERT : Ce à quoi réfléchissent les distributeurs, c'est à réduire les fenêtres de sorties, pour qu'un film qui sorte aux Etats-Unis – mais cela pourrait être aussi en Europe – soit diffusé en même temps dans le monde entier. Aujourd'hui le problème, c'est qu'un film qui sort dans un pays étranger, bien souvent, va être piraté à partir des ces sorties de films, comme c'est le cas par exemple au Canada. On retrouvera en même temps en France, la version piratée avant même qu'elle ne soit sur nos écrans. Donc, une des façons de faire face à ce vrai problème et de limiter ce risque, serait de sortir simultanément, dans tous les pays, le film. L'avantage de la dématérialisation du contenu, c'est bien entendu de gagner du temps dans les phases de postproduction et de distribution pour faire cette sortie unique.

BENJAMIN B. : Mihai Crasneanu vous êtes le directeur de Glowria qui est un site Internet qui vend des DVD, et tout récemment, vous vous êtes lancés dans la VOD puisque vous assurez la VOD pour la FNAC et pour 9 Cegetel.

Pouvez-vous nous parler de ce service ?

MIHAI CRASNEANU – Directeur de Glowria – DVD et VOD : On a deux activités qui convergent vers la même chose c'est-à-dire distribuer du contenu de divertissement, du film, du documentaire ou des séries, dans les foyers. La première activité, ce n'est pas vraiment de la vente, c'est de la location par Internet et la deuxième est celle que l'on a lancée récemment, c'est la Vidéo à la demande. Sur la partie Vidéo à la demande on opère sur trois plateformes. La première, c'est la nôtre Glowria.fr. C'est du téléchargement d'œuvres sur ordinateur, avec un mode de distribution relativement simple puisque il est proposé à la fois en mode locatif pour une durée de 48h en général pour un tarif de 3 à 5 euros (un peu moins pour des épisodes de séries télé ou les clips) et en mode de vente dématérialisé où le téléchargement est permanent et définitif (on peut s'en servir autant de fois que l'on veut sans limitation dans la durée pour un prix qui va être celui compris entre celui d'une DVD ou jusqu'à moins 20 à 30 %). De toutes les façons, il s'agit de download, et la décision émane des ayants droits. Cela veut dire que le film est téléchargé. Pas nécessairement complètement. Si vous avez téléchargé suffisamment d'informations, le film peut démarrer tout de suite. Donc si vous avez une bonne connexion Internet, généralement, au bout de cinq à dix minutes, le film peut démarrer. Ce même service est relativement complexe à fournir parce que vous avez tout un ensemble de choses que sont l'agrégation des contenus auprès des ayants droits, des majors américaines auprès desquelles nous travaillons, ainsi que des ayants droits français, des plus grands au plus petits, la partie encodage, packaging, distribution, animation du contenu au quotidien, puisqu'il ne s'agit pas de juste mettre en place un service, encore faut-il l'animer, l'entretenir et le faire vivre. On s'est aperçu que dans le monde de la VOD, beaucoup d'acteurs du marché souhaitaient se positionner, évidemment les fournisseurs d'accès à Internet, les câblo-opérateurs, ainsi que les distributeurs de produits culturels. Pour eux c'est quelque chose de stratégique mais pas nécessairement. Ils s'aperçoivent que la VOD fait partie d'un ensemble de produits qu'ils peuvent distribuer au grand public puisque ils sont sur un réseau fermé. Ils détiennent ainsi le consommateur final et donc certains ont fait appel à nous pour justement opérer leur plateforme de Vidéo à la demande. Et c'est le cas de 9 Cegetel et de la Fnac. Ce sont deux cas différents puisque la Fnac, c'est un distributeur de produits culturels que vous connaissez tous. C'est le troisième site marchand sur Internet en France en termes de chiffre d'affaires, ce qui est bien plus important qu'Amazon. Nous opérons donc directement l'offre VOD de la FNAC sur PC. Si vous allez sur le site de la FNAC, vous allez avoir l'onglet téléchargement en haut à droite de la page. Le service 9 Cegetel est un peu différent. Il y a d'un côté téléchargement avec des services très similaires au service FNAC mais il y a surtout un côté télé. C'est très intéressant parce que voilà une autre manière d'arriver de nouveau dans le salon sur le téléviseur, là où tout se passe. 9 Cegetel propose la 9 Box, brillamment conçue et distribuée par Netgem, et ce boîtier permet directement d'avoir accès, via la télé, au catalogue VOD d'une manière instantanée. L'utilisateur va sur un canal spécifique de la VOD, il accède à la mosaïque VOD, il voit les bandes-annonces, et dès qu'un film lui plaît il clique sur le bouton ok, le film démarre immédiatement sans attendre et est débité à la fin du mois sur sa facture.

BENJAMIN B. : Quand on parlait plus tôt, vous me disiez que vous constatiez une croissance extraordinaire du chiffre d'affaires de la VOD...

MIHAI CRASNEANU : La France pour une fois est très en avance sur les autres pays européens parce qu'on a vraiment du haut débit. 37 % des Français sont équipés, et c'est du vrai haut débit. On assiste donc à une croissance qui parfois dépasse les 50% par mois. Cela démarre maintenant mais c'est extrêmement fort.

BENJAMIN B. : Je me tourne maintenant vers Michel Gomez. J'aimerais vous poser deux questions: est-ce que la VOD va prendre la place du DVD ? Et quel est l'impact éventuel de la VOD sur le mode de préfinancement actuel, quelles sont les perspectives ?

MICHEL GOMEZ – Délégué général de l'ARP : Pour comprendre ce que l'on est en train de connaître à travers la révolution numérique, je pense qu'on peut faire des parallèles avec ce qui se passe au niveau de la projection numérique en salle et ce qui se passe au niveau de la télévision. On n'est pas en train de vivre un changement

homothétique proportionnel à ce qu'on connaissait avant. On est en train de vivre quelque chose de beaucoup plus profond qui change les habitudes de consommation, qui change l'industrie, qui fait arriver de nouveaux acteurs, qui change la division internationale du travail et qui peut même avoir des conséquences politiques. Internet peut changer un certain nombre d'habitudes politiques sur comment on va chercher de l'information et où, donc on est en train de connaître dans le secteur du cinéma une deuxième grande révolution. La première, en tout cas en France, a été la quasi intégration du cinéma à la télévision. On est en train d'en vivre une deuxième avec l'arrivée de nouveaux acteurs. De nouveaux acteurs qui présentent un certains nombres de caractéristiques : ils sont très gros, ils viennent d'univers qui n'ont rien à voir avec les contenus. Ils viennent des télécoms, des moteurs de recherches ; ce sont des entreprises de distribution de biens culturels. On a donc une série d'acteurs et de nouveaux acteurs dont le cœur de métier n'est pas le cinéma et qui peuvent avoir une relation très particulière avec le cinéma, par exemple s'en servir comme tête de gondole ou d'autre chose. Mais en tout cas, ce sont des acteurs dont le cinéma n'est pas le cœur de leur métier. L'enjeu qui se pose c'est comment, sur un pays qui est très en avance, maintenir, développer le cap de régulation de notre système qui garantit une certaine diversité, tout en bénéficiant des opportunités de ces nouvelles technologies ? Or la clé du système français de financement, c'est le préfinancement. Qui dit préfinancement dit organisation des modes successifs d'exposition des films, dit chronologie du média. Vous avez posé une question sur le DVD et je pense qu'il faut l'élargir. La Vidéo à la demande, cela permet de télécharger un film, d'acheter les films un par un, de s'abonner. On voit donc très bien que la Vidéo à la demande, demain, va avoir des relations de complémentarité et / ou des relations de substituabilité avec la vidéo physique mais aussi avec des modes de diffusions télévisuelles. Qu'est-ce que sera demain une chaîne thématique de cinéma lorsque le service de VOD par abonnement permettra d'avoir ce type d'offre ? Là aussi, qu'est-ce que l'exclusivité pour une chaîne de télévision, par rapport à la Vidéo à la demande ? L'enjeu dépasse largement la simple substituabilité de la VOD à la vidéo physique. Je terminerai juste par un mot – et Daniel Goudineau l'a très bien évoqué - je pense que spontanément la révolution numérique est un facteur de concentration. Pour la projection numérique, c'est clair, le coût de la copie supplémentaire étant de « o », demain on pourra sortir en France un film sur 5000 copies à moindres frais... La projection numérique est inéluctable. Or les maîtres de l'économie du cinéma dans le monde sont les Américains, et ils ont intérêt aux développements de la projection numérique. On a donc intérêt à s'y préparer pour qu'elle ne devienne pas un facteur d'exclusion des salles indépendantes. Je pense que dans le même esprit, en matière de VOD, si on n'arrive pas à réguler cette activité, elle sera très vite très concentrée.

BENJAMIN B. : Pour revenir à l'avenir technologique, je me tourne vers Pierre-William Glenn, Président de la Commission Supérieure Technique. Pierre-William, qu'aimerais-tu ajouter vis-à-vis de ces perspectives technologiques ?

PIERRE-WILLIAM GLENN – président de la Commission Supérieure Technique : L'idée du numérique est très intéressante, parce que c'est la première fois où deux supports tout à fait différents, le film et l'image magnétique, la vidéo, ont quelque chose de commun, c'est-à-dire que la télévision et le cinéma devront, dans les années qui viennent, parler le même langage. Je voudrais mettre en garde contre le numérique à tout craindre et cette vision du numérique idéale et du regard télévisuel. C'est-à-dire que les vrais défauts de la télévision même HD même HD Cam, c'est une qualité de résolution d'image entre cinq dix et vingt fois inférieure à celle d'une projection numérique 4k. Il ne faut pas tout mélanger. Les compressions qui ont lieu dans les émissions, que cela soit du réseau ou que cela soit du câble, ou que cela soit des antennes, font passer de 80 mégabits à partir de l'émission à 9 mégabits sur le téléviseur. Donc l'image n'a strictement rien à voir avec une projection 4K en salles à savoir 4096 par 2160 pixels. Le cinéma résiste et reste la référence de qualité. Il y a souvent confusion des genres, des gens qui mélangent de manière adroite et malhonnête une captation en NTSC à l'idée de la HD, à l'idée d'une résolution 2 K, à l'idée etc., c'est une escroquerie absolue. Ce qui est l'avenir, c'est le cinéma numérique mais ce n'est pas la HD. Déjà on parle de projection à la maison qui sont des projections en 2K. Tout va très vite. J'ai reproché une seule chose au rapport formidable de Daniel Goudineau, c'est qu'il ne voulait pas parler de qualité. J'ai fait un édit qui dit qu'effectivement que la projection numérique pour quelqu'un comme moi, qui a été élevé avec le 35mm, qui a dû faire une centaine de films avec du 35mm, qui l'a manié de toutes les manières, qui l'a pratiqué, qui a amené des films en salle, qui les a étalonnés comme on faisait dans le temps, l'attachement au film est tout à fait physique.

Mais il est sûr que les qualités d'une projection 4K que nous organisons à la CST, pour un chef opérateur, il n'y a pas photo, c'est-à-dire que ce n'est pas la même chose. C'est une évolution. Dans le même temps il faut préserver le parc des salles françaises comme le dit Michel Gomez, il faut préserver la régulation et bien évidemment prévenir le piratage...

BENJAMIN B. : Nicolas Seydoux vous êtes, si je peux me permettre, l'anti-pirate par excellence, d'ailleurs vous n'aimez pas le mot piratage vous préférez le mot pillage... Pouvez-vous nous parler de ce fléau.

NICOLAS SEYDOUX – Président Général du Conseil de surveillance de la Gaumont, président de l'ALPA : J'aimerais revenir au sujet. Le sujet « nouveaux financements, nouvelles technologies ». On a parlé des nouvelles technologies et l'on a oublié les nouveaux financements... La seule question est de savoir si les nouvelles technologies apportent des nouveaux financements. Or à ce jour les nouvelles technologies sont en train de mettre à bas les anciens financements. Donc je crois qu'il faut être tout à fait clair. Ce dont on parle et ce qui a une influence absolument majeure, ce n'est pas le numérique professionnel qui vient d'être évoqué admirablement, c'est le numérique grand public. Si les Français détiennent l'ADSL, à hauteur d'un tiers de la population, ce n'est pas pour le plaisir de payer des abonnements mais c'est plutôt comme tente de le faire croire une publicité mensongère parce que ces abonnements permettent grâce au haut débit de télécharger des heures de musique et des films à volonté. L'équipement des ménages en ADSL signifie en fait un transfert total des ayant droits vers les fournisseurs d'accès. Aujourd'hui on estime que le téléchargement payant, dans le meilleur des cas, se monte à 5 % et plus vraisemblablement à 1-2%. Nous aboutissons donc à une situation de téléchargement gratuit, parce que les fournisseurs d'accès ont laissé entendre à celles et ceux qui sont dans la salle que l'abonnement implicitement permettait de télécharger des heures de musique et des films. Tout ceci est en train de tuer, je suis précis sur les mots, de tuer la vente physique de la vidéo dont la baisse sera cette année d'une valeur de 10%, la musique étant de 40 / 50 %, et que par ailleurs il est évident qu'une chaîne comme Canal + sera condamnée à terme. Pourquoi le cinéma français est aujourd'hui le deuxième cinéma le plus grand du monde ? C'est grâce à l'appui des pouvoirs publics et des rapports exceptionnels entre la télévision et le cinéma. Il n'y a pas un pays au monde où la télévision représente 30 % de son financement. Et sur ces financements, c'est-à-dire sur ces 300 millions d'euros, les chaînes payantes représentent 170 millions d'euros. Aujourd'hui, le financement du cinéma français, c'est d'abord Canal + et TPS, et c'est ensuite les chaînes généralistes. Quand on parle de nouvelles technologies, la question n'est pas de savoir comment ces nouvelles technologies se complètent, s'additionnent ou dans le pire des cas se substituent, mais comment éviter qu'elles ne mettent à bas l'existant. Aujourd'hui, elles sont en train de mettre à bas l'existant. On ne peut pas parler aujourd'hui du développement du cinéma à la demande payant si on n'arrive pas à faire en sorte de barrer la route au cinéma gratuit de très bonne qualité. Car c'est ce qui doit être dit : aujourd'hui le piller peut obtenir une copie parfaite d'un DVD. Donc tant qu'on n'arrivera pas à le réguler ce phénomène là, et nous n'avons pas encore réussi à convaincre les députés, ce sont les cinématographies les plus fragiles qui seront les premières menacées. Nous sommes le second cinéma du monde, mais nous sommes assez fragiles pour ne pas dire très fragiles. Nous devons donc trouver des moyens intelligents pour faire en sorte que le pillage des œuvres audiovisuelles soit très rapidement le plus limité possible de façon à ce que le cinéma à la demande sur le Net – qui représente évidemment une nouvelle forme de diffusion tout à fait intéressante – participe au financement des œuvres dans leur diversité.

BENJAMIN B. : Marc Teissier, je vous demanderai, si vous le voulez bien, de faire une première synthèse avant d'ouvrir le débat au public.

MARC TESSIER – directeur général en charge du pôle service Média – Netgem : Je crois qu'il faut d'abord remonter en amont sur les habitudes qui sont entrain de changer et qui ne touchent pas uniquement le cinéma mais aussi la presse écrite, les agences de presse, la musique et puis ensuite la télévision stricto sensu. On peut, dans un modèle où une majorité de Français aurait un accès au haut débit, s'interroger sur le modèle de la chaîne de télévision payante type Canal +. On peut s'interroger sur les types de programmes proposés par chacune des

télévisions, et donc sur leur capacité à contribuer comme elles l'ont fait dans le passé, pour les mêmes sommes et pour les mêmes pourcentages, au financement du cinéma. C'est une question qu'il faut aborder dans cet esprit parce que ce n'est pas seulement une nouvelle concurrence qui émerge, c'est aussi un changement d'état d'esprit et d'usage. Il faut donc se résoudre à l'idée qu'on fera demain, moins, ou qu'on passera moins de temps à faire les choses qu'on faisait avant. On le voit déjà quand on compare les habitudes d'une génération à vingt ans d'écart. Je dis cela parce que c'est souvent sous-estimé dans nos appréciations. Et puis il y a aussi des changements sur les modes de consommation. Cela ne touche pas que la logique du piratage, il faut bien le dire, c'est le problème du payant en général. On est tous en train de chercher la meilleure manière de valoriser et donc de trouver des modes de paiement sur les réseaux en question. Car, je vous le rappelle, la publicité se développe énormément sur tous les réseaux, mais elle ne va pas aux mêmes acteurs économiques qu'hier : elle se situe beaucoup plus au niveau des moteurs de recherche et des fournisseurs d'accès que sur les sites eux-mêmes. Donc vous pouvez augmenter le nombre de contacts sur votre site et vous générez en conséquence des coûts supplémentaires que vous devez payer à un moteur de recherche, à un fournisseur d'accès au titre de votre connexion. Ce qui va appeler sa recette publicitaire. Vous augmentez ainsi considérablement la recette de votre partenaire, mais à l'arrivée vous n'aurez que 20 % du potentiel publicitaire supplémentaire que vous aurez généré... Ceci est très important, parce que ce détournement de recettes va toucher tous les medias et le cinéma indirectement. Certaines régies publicitaires évaluent ce détournement des recettes publicitaires par le Net, l'an prochain, tous médias confondus, à 80 % ! Troisième élément, la mondialisation va changer les pratiques dans le cinéma et en particulier sur les modes de sorties des films. Je préside la commission d'aide à la distribution pour les distributeurs indépendants, et c'est vrai que c'est une question que l'on doit se poser. Comment va-t-on maintenant sortir un film ? Et qui va fixer le calendrier de sorties des films ? Avant, on pouvait quand même considérer que les distributeurs de films américains adoptaient, pour le marché français qui est un grand marché, une logique qui était assez franco-française. Maintenant s'ils sont amenés à une logique mondiale. Il faut donc regarder les problèmes de prix de revient des acteurs économiques et s'interroger sur la phase de transition pour les distributeurs et sur la possibilité pour la numérisation d'introduire une économie pour les distributeurs. On voit bien que cette économie est une illusion, au moins pour les quelques années qui viennent, puisque les distributeurs vont diffuser à la fois en analogique et à la fois en numérique. Là le CNC a évidemment un problème sur lequel se pencher... Enfin dernier sujet, c'est ce que disaient Nicolas Seydoux et Michel Gomez, le problème des circuits de financement. On a un mauvais exemple qui est celui de la vidéo : quand on a accepté, pour des raisons compréhensibles, des taux de retours qui sont par définition, inférieurs à ceux qu'on obtenait des télévisions. Si on accepte un mode de consommation qui se substituerait non seulement au DVD mais aussi à la télévision payante, il faut quand même s'interroger sur les taux, et les modes de perception des droits. Parce que dématérialisation veut aussi dire délocalisation. On ne sait pas toujours taper au bon endroit, y compris dans la lutte contre le piratage. Pareil pour l'accès à la source. Je vous rappelle que par exemple un des gros problèmes des autorités européennes, c'est que 15 % de l'économie numérique se fait sur des biens dont on ne sait pas comment les taxer (pour la TVA). On a trouvé des astuces, mais en pratique les administrations fiscales font de l'approximation. Nous dans notre métier, on fera aussi de l'approximation.

Public : Bonjour, j'aimerais revenir sur la question de la rémunération du travail intellectuel. Aujourd'hui quand un livre est publié, l'auteur est rémunéré à hauteur de 10% et ces 10 % c'est royal. En général on est plus près de 5 % que de 10%. Cela me semble un peu léger pour un travail qui consiste à écrire un livre. Donc pour moi ce n'est pas nouveau, cette question du pillage intellectuel. La deuxième chose, c'est un problème d'évaluation des coûts. Aujourd'hui, le même objet, un téléphone en l'occurrence, peut valoir entre 1 et 300 euros. Comment voulez-vous que les gens se repèrent et trouvent des critères de valeur pour un travail intellectuel si déjà la question est floue pour un objet physique ?

NICOLAS SEYDOUX : Dans votre question, il y en a plusieurs. La première est le rapport entre le talent, l'auteur, le réalisateur et le commerçant, la maison d'édition. C'est vieux comme le monde, c'est 5%, c'est 10 % c'est en fonction de la notoriété de l'auteur, à la qualité de son avocat, à la gentillesse ou au côté désagréable de son interlocuteur. Le second point concerne le cinéma. Il y a une différence fondamentale avec le livre. Il y a d'un côté l'effort

intellectuel qui est le même : écrire un scénario ou écrire un livre. Mais le cinéma a une particularité c'est que c'est un art handicapé, dans la mesure où cet art a besoin des moyens de l'industrie. Le livre existe à partir du moment où il a été écrit. Le film n'existe pas tant que l'argent n'a pas été dépensé. Ce que nous appelons un petit film français, c'est quand même 4 millions d'euros. Avec 4 millions d'euros on s'achète une très belle maison. Un film français important, Arthur et les Minimoys, c'est 60 millions d'euros... Donc au delà de la négociation réussie ou ratée entre « le marchands et le saltimbanque », il y a simplement le fait que l'industrie cinématographique a besoin de moyens industriels pour vivre. Mais à la différence de l'industrie, elle ne sait pas faire de l'industrie puisqu'elle ne fait que des prototypes. Donc quelques films aux Etats-Unis et en Europe font vivre l'ensemble du secteur. Si ces films n'engrangent pas les recettes suffisantes, c'est l'ensemble du secteur – le système du fond de soutien – qui meurt doucement. Et ce sont les plus fragiles qui meurent les premiers. Dernier point que vous évoquiez, et ce qui est très grave, c'est que quelque part, les sociétés occidentales sont en train de faire croire à travers des entreprises industrielles (et non pas à travers une doctrine politique) que puisque on s'est abonné au haut débit on a « le droit de télécharger gratuitement ». On fait croire aux gens que les contenus sont gratuits alors que c'est tout sauf gratuit ! D'abord parce qu'ils payent leurs abonnements et que par ailleurs, à travers des voies publicitaires qui sont souvent celle des fournisseurs d'accès, il y a d'autres rémunérations. C'est pour ça que j'utilise à dessein le mot pillage : il y a un détournement complet, au profit des fournisseurs d'accès, de la valeur créée par les auteurs et les producteurs. Il y a un vrai danger si nous continuons sur la dérive actuelle, qui est une dérive sociétale libertaire jugeant que la création comme le résultat de la sueur et des larmes qui n'a pas de raison d'être rémunéré. Je pense en effet que dans le cadre de la mondialisation, un pays comme la France doit être extrêmement attentif à la défense de la propriété intellectuelle parce qu'il est tout à fait clair que pour fabriquer des produits industriels demain nous ne serons pas compétitifs. En revanche il faut que nous le soyons dans la création de valeurs intellectuelles.

MIHAI CRASNEANU : Un simple mot pour répondre à la question du pourcentage. En ce qui concerne le DVD, je crois que les négociations au lancement du DVD ne sont certainement pas en faveur des producteurs et des ayants droits. C'est un peu différent pour la VOD et j'aimerais parler de VOD légale, payante, celle qui permet au spectateur de recevoir un film, en bonne qualité, tout de suite, chez lui, sans avoir l'impression d'être pirate. Pour chaque transaction encaissée par Glowria ou par d'autres, nous reversons systématiquement en moyenne 50 % à l'ayant droit qui est dans la plupart des cas le producteur. Il y a quand même un modèle économique qui existe : 50 % c'est un pourcentage honnête. Le deuxième point du financement qui a été évoqué, c'est celui des chaînes de télévision qui financent le cinéma. Nous, en tant qu'opérateur VOD, on serait ravi de participer au financement du cinéma et pas seulement au travers du compte de soutien qu'on alimente déjà aujourd'hui. Il y a un point que l'on est en train de perdre de vue, c'est que la télévision payante est taxée avec une TVA de 5,5 %. Lorsque vous achetez un film en VOD, quel que soit le mode d'achat, la TVA est à 19,6. Pourquoi ? On vous expliquera que c'est parce qu'il s'agit de vente... Ce n'est pourtant pas vraiment de la vente. Quelle différence il y a-t-il entre une chaîne câblée par abonnement et de la VOD par abonnement ? Pas beaucoup. Nous essayons de proposer d'appliquer une TVA de 5,5. Nous pourrions ainsi utiliser une partie de la baisse de ce taux pour financer le cinéma. On serait ravi de le faire parce qu'on a besoin d'œuvres pour développer nos services et que le premier critère d'attrait pour un service VOD en ligne, c'est avant toute chose le catalogue. On voit aujourd'hui des comportements paradoxaux de producteurs français qui essayent de garder leurs titres et qui essayent de ne surtout pas le donner au VOD. Pourtant, si on ne renforce pas une offre légale, on aura du mal à contenir les pilleurs...

Public : Lorsqu'on tire la sonnette d'alarme dans un train, en général le train s'arrête. Là le train non seulement ne s'arrête pas mais il continue. Première question donc : quelles propositions actives, concrètes, avez-vous pour enrayer ce mouvement négatif ?

MICHEL GOMEZ : Je crois quand même qu'il y a un phénomène réel - et il ne faut pas que la profession du cinéma se voile la face et Nicolas Seydoux l'a dit clairement – c'est que nous sommes confrontés à une évolution profonde des sociétés, des modes de comportements. On voit se développer des logiques d'abonnement à la télévision, mais aussi dans les salles de cinéma, des logiques d'abonnement dans le domaine de la VOD. Se développe aussi

sur un certains nombre de biens une logique véritablement gratuite : ce qu'est en train de vivre la presse écrite est tout à fait révélateur. Je ne dis pas que c'est bien ou pas bien, mais on a un changement de modèle économique qui est en train de se produire et l'on est confronté à un problème beaucoup plus complexe qui est le syndrome de la dématérialisation. Ce syndrome donne le sentiment de ne jamais déposséder quelqu'un de quelque chose. Lorsqu'on vole un bien physique on enlève ce bien physique à quelqu'un. Dans le domaine de la dématérialisation, on n'a jamais le sentiment de priver quelqu'un de quelque chose puisque effectivement on vole quelque chose qui est reproductible à l'infini. Je pense qu'il faut être capable de vivre ce changement en l'organisant. Sinon l'ensemble de notre régulation peu à peu sera vidé de son contenu. Cela ne veut pas dire qu'il faut baisser les bras face au piratage mais simplement que faut faire aujourd'hui face au piratage ? On avait l'idée au départ de construire une nouvelle alliance avec les fournisseurs d'accès. On doit faire avec eux trois choses : développer des offres légales, lutter avec eux contre le piratage et d'autre part, communiquer et sensibiliser. Communiquer et sensibiliser, je vous avoue qu'aujourd'hui je ne connais pas un internaute qui, lorsqu'il vole un bien ne sait pas qu'il le vole... Il faut donc tout remettre sur la table avec l'aide des fournisseurs d'accès à Internet : c'est avec eux qu'on trouvera les solutions techniques et juridiques à la question. Ce sera un ensemble de solutions qui permettra non pas de détruire complètement le piratage mais de transformer le plus possible les 95 % qui ne payent pas en des consommateurs.

MARC TESSIER : Selon moi il y a deux questions. La première : est-ce que dans cette nouvelle forme de distribution des œuvres, est-ce qu'il y a un risque de concentration ou est-ce que contrairement à ce qu'on pouvait imaginer, chacun va y trouver sa place ? Sur le Net un ancien journaliste de rugby peut créer son blog, avoir un sponsor et il apparaît. Donc le problème de base est de savoir si dans une telle effervescence, qui donne le sentiment qu'on va pouvoir avoir autant d'éditeurs qu'il y a de clients, il va y avoir un lieu où va se faire une concentration massive ? Je crois que la réponse est qu'aujourd'hui on a une concentration autour d'un petit nombre de fournisseurs d'accès et de moteurs de recherche. Si on n'y prête pas garde aux Etats-Unis comme en France on va avoir un problème pour le cinéma comme pour le reste. Mais si on arrive à ce que chacun fasse son métier de manière non concentrative, on a peut être un espoir qu'il y aura une situation nouvelle. Quant au taux de rémunération du travail intellectuel par rapport au prix final payé par le client sous une forme ou sous une autre, on pensait ou l'on avait imaginé que sur les réseaux, les distributions seraient plus économiques. On n'aurait pas à imprimer du papier, à passer par les NMPP, à avoir des camions qui vont dans des librairies, des libraires à payer, etc. En fait on se rend compte, c'est malheureux mais c'est comme ça, que les frais de promotion et d'existence compensent, dans un réseau multiforme, en grande partie l'avantage de la dématérialisation en termes de coûts. C'est la même chose pour la distribution des films en salle : dans un réseau théorique rêvé, on enverrait le film ainsi que tous les supports à la salle et ça devrait coûter moins cher (plus de copies à tirer, à transporter...). En fait, je crains malheureusement que les bases économiques ne soient pas fondamentalement modifiées à l'avantage du travail intellectuel.

Public : Je trouve le débat quelque peu excentré dans la mesure où pour financer un film aujourd'hui, la pierre fondatrice de l'édifice, c'est un distributeur, un distributeur salle. Parce que c'est le premier à exposer un film aux yeux du public. Il prend un risque considérable notamment lorsqu'on prend en compte le coût des copies, de la publicité pour un retour incertain. D'où la volonté pour certains de se garantir par un retour en VOD ou en DVD. Même si les distributeurs salles donnent de moins en moins, notamment sur les premiers films, de minimums garantis au producteur, ils ont quand même des frais d'édition, des coûts de promotion très élevés. Pour les producteurs cette question est cruciale parce qu'on a affaire à des distributeurs vraiment en crise qui ne veulent plus prendre de risques.

DANIEL GOUDINEAU : Malheureusement, il y a aujourd'hui deux types voire trois types de distributeurs. Il y a des distributeurs très intégrés qui non seulement font de la distribution en salle mais font tous les autres types de distribution et pas seulement le DVD ou la distribution internationale mais sont aussi acquéreurs des films pour des chaînes de télévisions. Donc, en gros, on a des grands groupes comme Canal, comme TF1, comme M6 qui ont pris des positions extrêmement fortes sur la distribution en salle et sur l'ensemble des moyens de distribution du film et d'exposition du film. Et puis on a des distributeurs indépendants qui eux n'ont souvent que la distribution en salle

pour vivre et qui essaient effectivement de compléter leurs revenus par la vente de DVD ou en s'associant à la distribution internationale. France Télévision s'est associé à quelques distributeurs salles indépendants pour essayer de construire avec eux une offre globale. Et puis vous avez les petits distributeurs qui se positionnent sur des films risqués et qui s'adressent à la commission distribution, j'imagine de façon régulière. Le problème est que dans ce secteur aussi on assiste à une concentration forte de quelques acteurs qui prennent beaucoup de mandats et distribuent beaucoup de films. Je pense qu'il y a une réflexion à mener au CNC pour voir si on ne peut pas distinguer les différents types de distributeurs. Parce qu'il y a ceux qui se garantissent avec la « crosscolatéralisation », c'est-à-dire ceux qui apportent des minimums garantis sur un certain nombre de supports, sur le DVD, la distribution, et qui font masse de tout, et qui se récupèrent dès le premier franc rapporté par la distribution en salle. Pour prendre l'exemple de France 3 Cinéma, en 2005 par rapport à 2004, les films que nous avons co-produits ont rassemblé 47 % de plus de spectateurs. On n'a pas eu pour autant une recette de plus ! Les distributeurs qui arrivent à la fois à jongler sur la part co-pro, sur le minimum garanti et les à-valoir qu'ils peuvent donner sur les frais de sorties, ceux qui ont toute la palette effective de financement et de récupération de financement, sont dans une logique économique très différente par rapport à ceux qui n'ont qu'un seul moyen de récupérer du financement.. On juge un distributeur, et c'est là la perversion du système de pré-financement français, plus à sa capacité de mettre des pré-financements qu'à sa capacité de distribuer de façon attentive et individuelle, le film dont il s'occupe. Malheureusement ceux qui sont encore dans une démarche de qualité produit n'ont souvent pas les moyens de mettre des à-valoir distributeurs importants, donc ils se retrouvent dans une situation extrêmement difficile.

NICOLAS SEYDOUX : Je retiens dans ce qui vient d'être dit d'abord un élément fondamental qui n'aurait peut-être pas été remarqué ici il y a dix ans : c'est l'importance de la salle. Au moment où nous parlons de la révolution de qui se passe au niveau de la diffusion auprès du grand public, la salle a montré sa capacité à continuer à attirer des spectatrices et des spectateurs en France. La différence du film avec les autres œuvres audiovisuelles, c'est la salle. Après cela, il y a aussi une banalisation de la diffusion. Seul le film va en salle, et le film est fait pour la salle et quand Marc Teissier était directeur général du CNC, il a vu un certain nombre de devis où les ressources salles ont marqué les mémoires. C'est aujourd'hui révolu. Je rappelle que la fréquentation était de 115 millions de spectateurs il y a une douzaine d'années elle sera de 190 millions cette année. La France est un des pays qui a le mieux résisté face à la télévision et au DVD, à la baisse de la fréquentation, grâce à la qualité de son parc de salles. Il n'y a pas un pays au monde où vous avez dans un lieu comme Pantin, comme le ciné 104, il n'y a pas un pays au monde où vous avez dans une ville comme Brive autant de salles de cinéma. Non seulement ces salles sont aidées, subventionnées, mais elles ont des spectateurs et elles ont des spectateurs de films français. Les films français cette année représentent 40 % du marché voire plus. Je crois que ce n'est pas arrivé depuis 20 ans et que depuis qu'on a des statistiques, depuis 1945 cela a dû arriver deux fois. Le cinéma français qui a évidemment des problèmes, qui a toujours des problèmes, mais nous sommes à un moment où pour l'essentiel nous avons su résoudre les problèmes du passé et résoudre les rapports entre le cinéma et entre la télévision. Aujourd'hui la vraie question est de savoir comment nous allons résoudre les problèmes du cinéma et des nouveaux modes d'accès sans assassiner les anciens modes d'accès. Il n'y a pas un pays au monde où il y a une discussion comme celle-là parce que nous essayons d'anticiper. Le problème du partenariat avec les fournisseurs d'accès c'est que nous sommes seuls. Et quand il s'agit de pousser des gens dont le chiffre d'affaires est 1000 fois le nôtre, ils sont lourds à bouger... Et en tout cas, il y a deux ans, ils ne comprenaient rien à nos préoccupations. Depuis deux ans on a fait des progrès formidables et l'on n'est pas au bout du travail. Et nous avons besoin que vous, citoyens, compreniez que la gratuité n'est pas la solution. Nous ne sommes pas dans une économie gratuite. Cela n'existe pas. Nous avons besoin que les nouveaux supports, s'ils doivent remplacer les anciens, participent à leur rémunération sachant que le film de cinéma doit être, est et n'existera que s'il y a d'abord des salles. Et que ces salles ont donc besoin, ce qui n'a pas été évoqué, d'un respect de la chronologie des médias. C'est-à-dire que le film sorte d'abord dans les salles parce que s'il est sorti d'abord sur le Net, il y a beaucoup de gens qui n'iront plus le voir dans les salles. Qu'est-ce que vous apportez avec la salle ? Vous apportez le bouche à oreille, vous allez devant une toile blanche et vous en ressortez. Si le film n'est pas bon, c'est tant pis pour nous, mais si le film est bon, il faut qu'on puisse en vivre pour continuer à faire des films. Donc le film c'est d'abord la salle et la distribution est un élément clé. Il y a 30 ans, les distributeurs représentaient 30

% du financement. Aujourd'hui ils n'en représentent plus que 10 mais ce sont les chaînes de télé qui en représentent aujourd'hui 30 % ont fait plus que suppléer. Et ce qui est vrai c'est que si vous n'arrivez pas à convaincre un distributeur, il faut avoir au minimum convaincu Canal. Aujourd'hui la moitié des films français se montent grâce aux chaînes payantes et donc pour nous il est fondamental dans un premier temps de ne pas affaiblir ces premiers financiers du cinéma. Les distributeurs sont moins importants dans le financement, ils sont fondamentaux dans l'exposition du film dans la façon qu'ils convainquent l'exploitant de passer le film et de le garder à l'écran.

Public : Je ne pense pas non plus que le cinéma puisse exister sans une sortie en salle et je me demande quels sont les efforts faits par les distributeurs pour valoriser les sorties en salles. Comment revaloriser les sorties en salle ? D'autre part on parle beaucoup des rétroactions négatives des nouvelles technologies sur le cinéma mais quels sont les enjeux positifs des nouvelles technologies pour le cinéma, comment le cinéma peut en profiter ?

MICHEL GOMEZ : Je ne peux pas répondre à tout mais je crois que Daniel Goudineau a été très clair sur la distribution. On a tendance, quand on parle de métiers du cinéma, à en parler en disant « les distributeurs », « les exploitants », « les producteurs ». Or derrière chacun de ces mots se cache une extraordinaire hétérogénéité. Comment apprécier les prises de risques de chacun ? On doit le faire aujourd'hui en particulier en matière de distribution qui est le maillon le plus fragile. Je reviens sur quelque chose qu'avait dit Marc Teissier. Aujourd'hui dans le domaine des biens culturels on a une augmentation de la production qui oblige chacun des acteurs de la filière à différencier chacun des biens culturels et à communiquer plus. Et le grand paradoxe de l'abondance des biens culturels c'est qu'elle fait des dépenses de marketing et de communication les montants les plus importants des dépenses à venir. La deuxième chose que vous évoquiez : nous ne sommes pas du tout négatifs par rapport aux évolutions technologiques, mais il faut faire attention à ne pas croire qu'elles sont spontanément sources de diversité. On peut imaginer que la VOD a l'avantage, par rapport à la vidéo physique, d'épargner les contraintes de rayons. On peut imaginer aussi que demain la VOD sera la grande bibliothèque universelle du cinéma où il sera possible de trouver tous les films. Mais au milieu de cette multitude, la logique du film et de sa communication va être de plus en plus importante. Cela rejoint ce que disait Marc Teissier à propos de la distinction entre les éditeurs et ceux qui gèrent des tuyaux dont le chiffre d'affaires ne viendra jamais vraiment de l'activité cinématographique : c'est pourquoi il faut dissocier ces métiers afin de protéger les gens qui sont les plus proches possible de l'activité cinématographique. Je pense que ces évolutions technologiques sont plutôt sources de concentration pour des raisons qui ne sont pas liées à la technologie mais à la structure des coûts, et que notre enjeu est d'arriver en évoluant à pouvoir les réguler.

NICOLAS DUSSERT : J'aimerais ajouter, sur un aspect plus technique, puisque je ne pourrais répondre que sur ce volet, que l'avantage d'un système comme le nôtre est d'offrir une visibilité des contenus grâce à la promotion des contenus vers les salles de cinéma qui permettraient de ne pas être soumis aux règles du marketing ou de la distribution. Ce qui veut dire qu'on pourrait imaginer que l'exploitant puisse aller chercher du contenu dans le catalogue disponible de type VOD professionnelle, permettant de montrer des films qui ne sont pas du tout actuellement programmés ou d'aller chercher des contenus qui seraient beaucoup plus anciens. La deuxième chose, c'est que l'on dit toujours que c'est le marché américain qui va arroser le reste du monde mais l'inverse pourrait être vrai aussi. Notre réseau est maillé dans soixante territoires on peut très bien imaginer qu'un film français aujourd'hui qui arrose la planète entière. C'est réversible et ça je pense que c'est un avantage évident. Bien entendu l'aspect financier fait qu'un film numérique peut être distribué avec des coûts nettement moindres que ceux engendrés par la circulation d'une copie physique. Quand un film sort sur 4 ou 5 écrans, c'est un coût non négligeable alors qu'avec la diffusion numérique, on pourrait imaginer être présent sur 1000, 2000 écrans, donc beaucoup plus de salles.

MARC TEISSIER : Je voudrais intervenir sur cet aspect. Il ne faut jamais oublier que l'économie du cinéma, comme l'économie de l'ensemble des œuvres, est une économie de la gestion de la surproduction. Il n'y a pas d'économie saine du cinéma si on ne produit pas plus que potentiellement le marché n'est capable d'absorber. Alors comment réussir à faire entrer un pied qui est trop gros dans une chaussure qui est trop petite ? C'est vraiment le problème

de la distribution. Pour le faire, il va bien falloir compter avec un certain nombre d'acteurs économiques dont il faut bien reconnaître que l'activité repose plus sur du bénévolat que sur la rentabilité économique de leur activité. Quand vous prenez les trente ou quarante distributeurs français dont on examine les coûts pour la structure de l'aide à la distribution, on ne peut pas dire que ce sont des gens qui se payent des sommes énormes. Donc en réalité une bonne partie du système d'aides du CNC est fondée sur l'idée que l'on va les aider à sortir des films qu'aucun autre distributeur de taille supérieure ne prendra. C'est l'intérêt collectif de maintenir une certaine diversité cinématographique. Il ne faut pas non plus oublier qu'on ne distribue pas que des films français. On distribue heureusement les cinématographies du monde entier parfois sur 6 copies 8 copies. Il faut bien qu'il y ait des gens qui continuent d'avoir envie de faire ce métier, même si ce n'est pas avec lui qu'ils vont s'enrichir. Donc heureusement qu'il y a le mécanisme d'aide à la distribution qui contribue à ce qu'un secteur en surproduction se maintienne. Dernier sujet : c'est particulièrement criant pour les sorties en salles et aujourd'hui pour la télévision payante. C'est vrai qu'aujourd'hui, compte tenu de la place des cinématographies étrangères, du nombre de fois où les Français vont au cinéma (même en rêvant qu'ils passent à 250 millions d'entrées), on aura toujours du mal à sortir le nombre de films qu'on sort aujourd'hui. Faut-il alors le diminuer de 150 à 100 ? Je ne crois pas. Peut-être faut-il plutôt essayer de réguler un peu plus les très grosses sorties, mais en tout cas ce n'est pas en diminuant le nombre de films, ni en diminuant le nombre d'acteurs qu'on va régler ce problème.

MIHAI CRASNEANU : J'ai deux commentaires. Le premier, c'est comment faire rentrer un pied trop gros dans une chaussure trop petite ? Problème éternel, on est tous dans une économie du physique et lorsque le physique est là, il y a des problèmes de stocks, de disponibilités de rayonnages... Le numérique inverse la tendance abolissant ce type de problèmes. Vous connaissez tous Ebay, le site de vente aux enchères. Ça n'a rien à voir avec ce qu'on fait ici, mais c'est quand même très proche puisqu'on a d'un côté des gens qui vendent des choses, de l'autre des gens qui veulent acheter des choses... Tout film a envie de trouver un spectateur qui paye pour le voir et inversement, chaque spectateur a envie de voir un film qui lui plait et de passer deux heures agréables. J'ai quelques chiffres à vous donner concernant notre activité de location de DVD par Internet : on a 12 000 titres. 12 000 titres au catalogue, c'est à peu près ce qu'on peut trouver en édition en France. Sur ces 12 000 titres on pourrait imaginer qu'il n'y a qu'une petite partie qui est louée tous les mois comme cela se passe chez Carrefour. 95 % des titres sont loués tous les mois bien évidemment dans des proportions très différentes. Mais ce petit documentaire, dont tout le monde se fiche, il y a des gens qui vont tomber dessus qui vont aimer et le regarder. Je parle toujours de ça car vous avez la courbe de popularité des produits et en face le revenu généré. Ces produits dont le record de vente est très faibles, ceux que n'importe quel magasin voudrait laisser dehors, génèrent pourtant 60 % du chiffre d'affaires. 60 % du chiffre d'affaires chez Amazon est généré par des produits qui ne sont jamais en magasin parce que tout le monde pense que ce n'est pas important de les avoir en magasin ! Chez nous c'est pareil : 60 à 70 % des locations sont faites sur du fond de catalogue et non sur des grosses nouveautés. Deuxième chiffre : Google, vous avez une idée du chiffre d'affaires de Google en 2005 ? 12 milliards de dollars, dont je crois 3 ou 4 milliard de bénéfice net. C'est pas mal. Comment ils font ce chiffre d'affaires ? Avec de la niche. Ce chiffre d'affaires provient uniquement des mots clés que les gens tapent. Ce sont des micro-sociétés qui ont payé 10 centimes-20 centimes par clic. Ce sont des niches, c'est comme ça que l'on connecte une audience qui est là sur Internet. 37 % des Français sur leur PC ou sur leur télé ADSL vont trouver ces contenus parce qu'ils vont les chercher, encore faut-il, je suis d'accord leur faire savoir que ça existe.

Public : L'avenir n'est-il pas d'utiliser tous les modes de distribution, que cela soit la salle, la vidéo, la VOD ou Internet, comme des prestataires de services ? La seconde partie du métier de producteur, c'est de trouver des financements. Aujourd'hui le risque est pris essentiellement par celui qui sort les films en salle alors que les sociétés les plus riches comme Google ou autres fournisseurs Internet profitent de la publicité payée par d'autres pour générer du trafic sur leur propre business. Le vrai décalage est là. Et même si les toutes petites sociétés indépendantes se saignent pour sortir un film, parfois c'est avec un retour négatif : la couverture des frais d'édition devient rare, mais derrière c'est tout bénéfice pour les gens qui utilisent un support numérisé donc pas cher et téléchargé en masse. Que font les pouvoirs publics pour rééquilibrer ces risques ?

Nicolas Seydoux : Sony a racheté Columbia. Il y avait un conseil d'administration où les gens de Columbia expliquaient que deux films avaient gagné beaucoup d'argent, que trois avaient à peu près équilibré et que deux avaient beaucoup perdu. Les Japonais ont dit mais pourquoi avait vous fait les deux qui ont beaucoup perdu ? Si la jeune femme du public qui a posé une question tout à l'heure se retrouve entourée de gens qui ont fait HEC, si ces gens sont vraiment sérieux, si ces gens ont écouté ce qu'on leur a dit dans leur bonnes écoles, alors ils prendront la décision de ne jamais faire de film. Je crois qu'il faut être très clair : investir dans un film c'est être quelque part un peu givré. Investir des millions d'euros sur un talent dit reconnu, le talent dit reconnu demande un à valoir considérable, il travaille avec des acteurs parce qu'il ne veut pas travailler avec des gens inconnus. Donc l'investissement n'est pas de 5 millions d'euros il est de quarante millions d'euros. Si bien que les chances de trouver un équilibre financier ne sont pas aussi difficiles mais proches de celui d'un premier film sur lequel on va être extraordinairement attentif. Donc je crois qu'il faut bien voir que ce que dit monsieur est tout à fait exact : il y a aujourd'hui un accaparement du travail de ceux qui produisent les films par les réseaux. Pour autant je ne sens pas ces réseaux prêts à investir dans le contenu sauf de façon marginale, c'est ce que vient de faire France Telecom et l'on va voir jusqu'où ils vont aller. C'est vrai que pour eux c'est trois francs six sous qu'ils investissent dans le cinéma par rapport aux milliards d'euros que représentent leur chiffre d'affaires. Et ils n'ont pas envie d'avoir de comptes à rendre devant un conseil d'administration. Donc il y a un rapport physique que vous avez, en tant que producteur, avec les talents. Et puis il y a un rapport qui est un rapport plus virtuel, celui de la bourse et de la finance qui est : « mais comment avez-vous fait pour perdre autant d'argent ? » Je peux vous citer un certain nombre de films Gaumont dont vous ne connaissez même pas le titre. Moi je me les rappelle. Si je les rappelle à ceux qui ont participé aux films, ils vont trouver que je dis des grossièretés. Je crois qu'il faut être clair et que la chance du cinéma en France est d'avoir des opérateurs qui sont des exploitants, des producteurs, des distributeurs, qui ont été un certain nombre de personnes au sein des chaînes de télévision qui ont cru et continuent à croire au cinéma. Et puis par ailleurs, vous avez des industriels. Il faut se faire à l'idée que le cinéma n'est pas une industrie.

Public : Les nouvelles restructurations vont sûrement entraîner des licenciements– je pense aux projectionnistes, je pense aux tireurs de copies. Et puis vu que le film sera décliné sur différents supports, cela peut-il avoir au final une incidence sur le tarif d'entrée de la salle ?

PIERRE-WILLIAM GLENN : Pour les projectionnistes et pour les équipes, non il n'y a vraiment strictement aucun risque. La qualification des projectionnistes que la CST assume est une qualification qui va en montant. L'idée selon laquelle il ne faut pas de qualification pour envoyer une projection en numérique est une absurdité. Sur les projections numériques qui se développent en France, la formation est sérieuse et l'on n'en voit pas moins de personnes travailler sur le numérique pour l'instant. Quant au tournage en numérique, à la captation, il suffit que vous regardiez, contrairement à quelques personnes qui ont cru qu'avec une petite caméra ou un téléphone on allait passer sur grand écran, maintenant cette idée est loin derrière nous. Regardez un générique d'un film tourné en numérique, il y a beaucoup plus de gens. Dans les labos, la filiation photochimique est remplacée par plus de personnels dans les labos numériques. Ce n'est pas les mêmes emplois, la mutation va se faire, mais ce n'est pas quelque chose qui devrait dévaloriser les professions et les qualifications. Dans le cadre des écoles de cinéma les qualifications demandées sont des formations plus exigeantes, plus poussées et plus complexes.

DANIEL GOUDINEAU : Sur le prix du billet, il faut comprendre que les projections numériques entraînent un coût supplémentaire d'équipement pour les salles. Aujourd'hui, si on en croit Christie, qui est un des gros opérateurs qui a signé avec les Américains pour s'occuper des salles américaines et qui a pour le moment un marché de 7000 salles, le prix est de 60 000 dollars pour un équipement numérique ; cela représente 50 000 euros, c'est donc 20 à 30 % plus cher qu'un équipement 35mm. L'astuce consiste à dire : peut-on retransférer l'économie qu'on fait sur les copies, c'est-à-dire du côté des distributeurs, sur les salles, pour qu'elles puissent faire leurs investissements ? Mais certaines salles pensent que si on met en place une projection numérique, on devrait pouvoir faire payer plus cher le billet. Sans compter que le numérique permet le relief. La tendance n'est donc pas vraiment à faire payer moins cher le billet.

BENJAMIN B. : Marc Teissier, je me tourne vers vous pour le mot de la fin.

MARC TEISSIER : Je reprendrai ce qu'a dit Michel Gomez au début : on ne sait pas encore très bien comment on va intégrer dans le système assez perfectionné et bâti en France depuis des années, les changements qui arrivent. Ce qui est vrai, c'est qu'on est le seul pays où tous les partenaires se mettent autour de la table. En Allemagne, en Italie, il n'y a pas de réunion comme cela entre les chaînes de télévision, les producteurs, les distributeurs, les fournisseurs d'accès à Internet... Aux Etats-Unis, il y a des réunions entre grands professionnels et grands studios pour trouver des solutions de calendrier, techniques ou mener des actions collectives. Donc si on trouve une solution par exemple pour intégrer la VOD dans les systèmes de financement, si on trouve un système sur la base du rapport Goudineau pour introduire ou faciliter la pénétration de la projection numérique sans remettre en cause le réseau des salles indépendantes, la diversité... On va sans doute trouver des réponses. Simplement ma conclusion serait de dire qu'aujourd'hui je ne crois pas qu'on ait encore trouvé la solution.

LA PRODUCTION FAIT SA RÉVOLUTION

NOUVELLE GÉOGRAPHIE DES TOURNAGES, NOUVELLE PRODUCTION ?

OÙ TOURNER ? QUE CHOISIR : STUDIO OU DÉCOR NATUREL ? QUELLES RÉGIONS OU QUEL PAYS ?
AVEC QUELS FINANCEMENTS ? DÉCOR RÉEL OU VIRTUEL ?

Modérateur - Benjamin B., consultant

Intervenants

Pascal Bécu (directeur des studios d'Arpajon Euro Media), Jean-Claude Fleury (producteur de Jacquou le Croquant), Jean-Luc Olivier (directeur de production de Jacquou le Croquant), Hugues Quattrone (Hugues Quattrone – chef du service Cinéma de la Région Ile-de-France), Olivier René-Veillon (directeur de la commission Ile-de-France), Stephan Bender (responsable commission du film Seine-Saint-Denis), Jiri Menzel (réalisateur tchèque), Andrea Metcalfe (productrice tchèque)

BENJAMIN B. : La question qu'on va se poser aujourd'hui c'est « où tourner ? ». Faut-il tourner en studio, en décor naturel ? Dans quelles régions, dans quels pays, avec quels financements ? Et faut-il tourner en décor réel ou en décor virtuel ? Nous commencerons par faire un tour de table et ensuite nous ouvrirons le débat au public.

Nous avons aujourd'hui comme intervenants Pascal Bécu qui est le directeur des studios d'Arpajon de la société Euro Média, Jean-Claude Fleury qui est producteur d'une cinquantaine de films, on va l'interroger notamment à propos de Jacquou le Croquant qui a été tourné en partie en Roumanie. À côté de lui son collaborateur Jean-Luc Olivier, qui est directeur de production qui a travaillé lui aussi sur Jacquou le Croquant. Hugues Quattrone est le responsable du service audiovisuel de la région Ile-de-France, Olivier René-Veillon est le directeur de la commission Ile-de-France et à leurs côtés, Stephan Bender est le responsable de la commission du film de Seine Saint-Denis. Andrea Metcalfe a plusieurs casquettes puisqu'elle a travaillé dans la distribution et elle est aussi productrice tchèque.

que. Nous terminerons avec Jiri Menzel Pour lancer le débat, notons qu'en 2006 deux des plus gros films français c'est-à-dire Astérix 3 et Sa majesté Minor, le film de Jean-Jacques Annaud, ont été tournés en Espagne dans les studios flambants neufs d'Alicante. Cela me pousse à m'adresser en premier lieu à Pascal Bécu à qui je vais demander de faire un petit exposé des studios français.

PASCAL BÉCU – directeur des studios d'Arpajon Euro Media : L'offre française en studios de cinéma, en tant qu'offre de plateaux, est d'environ 35 000 m², répartie sur dix sites. Dix studios en France, sept en Ile-de-France et trois en région, Marseille pour le dernier construit ; Lyon et Nice. Je mets à part les plateaux de télévision qui sont consacrés à des enregistrements de flux télévision.

BENJAMIN B. : Quel est le dernier studio construit ?

PASCAL BÉCU : Le dernier est celui d'Aubervilliers où trois plateaux ont été construits depuis 10 ans. Dans le même temps je pense qu'il y a 20 plateaux de télévision qui ont été construits ces dix dernières années si on cherche un ordre de comparaison. Pour l'instant, ponctuellement, on peut avoir un peu de sous capacité deux trois fois dans l'année, mais l'offre suffit largement à l'activité.

BENJAMIN B. : Pouvez-vous nous parler d'Arpajon et de Bry ? Et, par ailleurs, vous avez évoqué que le taux d'occupation des studios se situe entre 50 et 60 % aujourd'hui... C'est un chiffre inquiétant.

PASCAL BÉCU : Arpajon a été créée en 1987 avec une activité publicitaire importante qu'on a aujourd'hui perdue. En 1990 l'activité de la publicité représentait 50 % de l'occupation des studios, aujourd'hui on en est à 15 %. Donc on a perdu de l'activité en flux publicitaire, elle s'est délocalisée notamment dans les pays de l'Est.

BENJAMIN B. : Et en particulier en République Tchèque. On assiste à un vrai phénomène de délocalisation mais en même temps nous avons un outil formidable en France: par exemple le 4000 m² à Arpajon

PASCAL BÉCU : Sur Arpajon nous avons dix plateaux. Des surfaces allant de 400 à 4000m². Pourquoi le 4000 m² ? Parce qu'en 1991, quand il a été construit, on avait une demande notamment en films publicitaires pour des surfaces supérieures à 1500m². Le plus grand plateau à l'époque étant celui de Bry-sur-Marne qui faisait 2000m² mais qui était occupé par la télévision, ensuite nous avons le 1500m² d'Epinay.

BENJAMIN B. : Je dois dire que je garde un beau souvenir de ce 4000m² puisque j'y suis allé voir le décor du premier Astérix avec son village gaulois. C'était un petit jardin magique avec des arbres, de l'herbe, des oiseaux, des lapins...

PASCAL BÉCU : On a construit ce studio suite à une demande de Robert Hossein pour filmer un de ses spectacles et ensuite la publicité a enchaîné dessus assez rapidement et effectivement on a du faire trois, quatre long métrage dont Astérix, La cité des enfants perdus et plus tard L'homme au masque de fer avec les Américains.

BENJAMIN B. : Vous me disiez que maintenant en studio on retrouve des films « moyens » comme Coeurs d'Alain Resnais

PASCAL BÉCU : Aujourd'hui le 4000 n'est quasiment plus occupé en long-métrage puisque cela demande une grosse construction pour l'occuper et l'on est confronté au coût de la main d'œuvre française, aux charges, et tous les films avec de grosses constructions à plus de 20 millions d'euros se délocalisent.

BENJAMIN B. : Pouvez-vous nous parler du tournage de Coeurs de Resnais ?

PASCAL BÉCU : C'est un film qu'on a tourné fin 2005 à Arpajon, qui a occupé six plateaux avec neuf décors diffé-

rents. C'est vraiment le cas typique d'un film de moins de 10 millions d'euros, entièrement tourné en studio. C'est encore possible grâce au système d'aides à la fois régionales et au système de crédit d'impôts.

BENJAMIN B. : Et vous disiez également que c'était « la génération pub » qui connaissait les studios qui y revenait ; tu donnais comme exemple 99 francs de Jan Kounen.

PASCAL BÉCU : La pub a redynamisé, il y a une quinzaine d'années, les tournages ; elle a donné la possibilité à des jeunes réalisateurs d'approcher les studios, et cet univers est devenu naturel pour eux. Je pense à des gens comme Olivier Dahan ou Jan Kounen. Mais on voit aussi des réalisateurs comme Patrice Leconte, qui a tourné cinq films à Arpajon d'ailleurs, qui faisait à la fois de la pub et du long-métrage en studio.

Benjamin B. : Nous constatons que les grosses machines vont ailleurs. Les studios français ont de nouveaux concurrents, Alicante en Espagne et les studios de l'Europe de l'Est. Et nous allons nous interroger sur cela. Pour finir quelles sont les raisons selon vous qui poussent à filmer en studio plutôt qu'en décors naturels ?

PASCAL BÉCU : Pour les réalisateurs, le studio apporte la possibilité de tourner des scènes impossibles à tourner en extérieurs, cela permet d'éviter des conditions pénibles, ou de recréer des univers – je pense à Marc Caro qui a tourné son dernier film en studio. Ou pour des raisons d'effets spéciaux, comme c'est souvent le cas, pour effectuer les effets spéciaux de films qui se tournent à l'extérieur, pour les fonds d'incruste.

BENJAMIN B. : Dernière question : comment envisagez-vous l'avenir de vos studios ?

PASCAL BÉCU : En espérant maintenir l'activité actuelle qui est déjà minimale pour faire du cinéma. Après on pourrait, en tant que loueurs de studios, se tourner vers la télévision par exemple, mais ce n'est plus vraiment le même métier.

BENJAMIN B. : Jean-Claude Fleury, je ne veux surtout pas vous décrire comme un producteur qui tourne uniquement à l'étranger. Vous avez produit 53 films un peu partout mais il se trouve que votre dernier film qui est une assez grosse production, a été tourné en Roumanie et en France. Peut-être pourriez-vous nous raconter un peu la genèse de cette décision.

JEAN-CLAUDE FLEURY – Producteur de Jacquou le Croquant : C'est tout simplement pour un problème de coût. Une fois que la production et le financement ont évalué le budget de Jacquou le Croquant, de 18 à 20 millions d'euros, et que ces 18/20 millions d'euros correspondaient à un tournage fait d'une certaine façon dans les pays de l'Est, la décision a été prise. En France le film coûtait 28 millions et ailleurs 20. On a donc taillé, on a fait huit semaines en France et le reste en Roumanie dans les conditions d'un studio qui s'appelle Media Pro, qui est un studio très classique. C'est donc essentiellement pour des raisons de coût, sinon le film ne se faisait pas. On a travaillé avec une grande majorité de techniciens français. Habituellement les producteurs qui vont en Roumanie délocalisent y compris en termes de techniciens, y compris en termes de comédiens. De notre côté on a travaillé avec des équipes strictement françaises.

BENJAMIN B. : D'où venait l'économie de 5 à 8 millions d'euros ?

JEAN-CLAUDE FLEURY : C'est sur le coût proprement dit du studio. Ce n'est pas du tout comparable. C'est vrai qu'en France il y a des problèmes de charges, des problèmes d'organisation, des problèmes syndicaux ; votre colloque s'appelle L'industrie du rêve : à un moment donné il faut garder L'industrie du rêve et en France on ne rêve pas tout le temps. À un moment donné il ne faut plus qu'on se pose nous en tant que producteur à des faux problèmes. Il faut rester à l'intérieur du rêve et le rêve de Jacquou le Croquant se passait en Roumanie

BENJAMIN B. : Pouvez-vous nous parler de ce rêve ?

JEAN-CLAUDE FLEURY : C'est un film inspiré d'une série télévisée filmée dans les années 60. Le film raconte l'histoire d'une vengeance. C'est un peu le comte de Monte-Cristo, c'est-à-dire quelqu'un qui se venge et qui réussit à travers cette problématique. Il est interprété par un jeune garçon qui a une dizaine d'années dans la première partie, et un comédien qui s'appelle Gaspard Ulliel qui est un comédien plutôt montant. Le film est distribué par Pathé, financé par Pathé, co-produit par trois structures, la structure de Laurent Boutonnat le réalisateur ; la mienne et celle de Pathé. Le film sort en salle sur 600 copies.

BENJAMIN B. : Avez-vous eu pour le financement une aide régionale ?

JEAN-CLAUDE FLEURY : Il y a eu une aide de la Dordogne puisqu'on a tourné huit semaines en Dordogne pour des raisons de décors naturels. Le problème avec Laurent Boutonnat c'est que c'est un peu quelqu'un comme David Lean, c'est-à-dire que c'est quelqu'un qui filme l'horizon et c'est vrai que dans des pays comme la Roumanie ou la Bulgarie, l'horizon existe sans caractéristique moderne. Comme l'action se déroulait en 1810, en France il y avait peu d'horizons, c'est une des raisons pour lesquelles on a tourné ailleurs.

BENJAMIN B. : Je vais me tourner vers votre collaborateur Jean-Luc Olivier pour aller un petit peu dans le détail de ce devis. Vous êtes directeur de production, quels sont vos constats à propos d'un tournage délocalisé ?

JEAN-LUC OLIVIER – directeur de production de Jacquou le Croquant : Ce n'est pas du tout comparable. En Roumanie c'était à peu près quatre fois moins cher qu'en France donc on ne peut pas s'attendre à ce que ça marche exactement pareil. Si ça marchait exactement pareil ça coûterait le même prix. Donc évidemment, ce sont des structures qui sont plus vétustes que la plupart de nos installations française, j'entends en termes de confort, de loges et aussi en termes de rapport entre les techniciens français et les techniciens roumains. C'est-à-dire que chez Media pro les studios fonctionnent comme ils fonctionnaient il y a très longtemps en France c'est-à-dire qu'ils ont un personnel permanent. Ce n'est plus le cas en France. En France les studios n'ont quasiment pas de personnel sauf pour assurer l'entretien. Sur le devis de construction d'un décor, la main d'œuvre est incluse parce que c'est de la main d'œuvre très peu chère, on reçoit tout avec les matériaux, le bois, etc. Et ces ouvriers-là ont dans des mentalités très différentes de nos équipes françaises. Ils ne sont pas comme les fameux intermittents du spectacle que nous sommes où nous sommes vraiment impliqués projet après projet et nous sommes vraiment très concernés par la qualité du travail que l'on nous a confié. Là-bas c'est un peu différent, c'est plutôt un travail à l'année, cela pose des problèmes entre mentalités. Les techniciens français se trouvaient ralentis par les techniciens locaux qui n'avaient pas les mêmes motivations. On peut penser que les motivations sont des motivations d'argent, mais je ne crois pas. Parce que les techniciens roumains, leur salaire en rapport avec les salaires moyens est un peu dans les mêmes proportions que celui des techniciens français. Donc c'est plutôt une question de mentalité. C'est vrai que ça a entraîné quelques conflits. Il y a des anecdotes : par exemple l'équipe peinture. Quand il y a un compresseur qui tombe en panne en France, si on est chez Pascal Bécu il y en a un autre tout de suite, dans les 10 minutes. En Roumanie, on essaye d'abord de réparer le compresseur qui est en panne et il y aura un autre compresseur que le lendemain. Il faut essayer de faire le lien entre deux équipes, dont les membres n'ont pas la même formation. En France, on a des techniciens hautement qualifiés parce qu'on fait beaucoup de films ; en Roumanie le fond de commerce pour l'instant c'est plutôt de la série B américaine. Donc les décors qu'ils construisent ne sont pas du tout aux normes de qualités requises pour faire un film français. Tous les peintres patineurs, tous les sculpteurs venaient de France.

BENJAMIN B. : Hugues Quattrone, vous avez la tâche fort sympathique de soutenir les productions qui viennent en Ile-de-France et de leur donner de l'argent. Est-ce que vous pouvez nous décrire la genèse de ce fond de soutien régional ?

HUGUES QUATTRONE – chef du service Cinéma de la Région Ile-de-France : C'est relativement récent puisque le fond de soutien a été mis en place à la Région Ile-de-France en 2001. Le constat fait à cette époque-là, c'était une

délocalisation croissante des tournages et d'une manière générale et progressive, de l'ensemble des différentes étapes de fabrication du film puisque ça concerne également et de plus en plus les travaux de laboratoire et de post production. Donc on a mis en place un dispositif qui s'intitule fond de soutien aux industries techniques, cinématographiques et audiovisuelles qui a un double objectif : concrètement c'est d'abord une aide à la production ayant pour objectif un soutien à la diversité culturelle (on peut aider des films de tous genres et de tous budgets) et le deuxième objectif est un soutien indirect aux industries franciliennes (ne peuvent bénéficier de ce fonds de soutien que les productions qui remplissent les conditions en termes de dépense en Ile-de-France). L'attribution des aides se font en trois temps : d'une part il faut remplir des conditions techniques, c'est-à-dire consacrer au moins 50 % du temps du tournage en Ile-de-France et une part très significative des dépenses qui correspondent à l'ensemble des prestations techniques (en sachant que le montant d'aides est proportionnel au temps de tournage et à la localisation des dépenses). C'est donc la 1ère étape de recevabilité technique. La deuxième étape, c'est un comité de lecture composé d'élus et de professionnels (dont fait parti cette année Pascal Bécu) qui examine les projets et donne un avis favorable qui prend en compte l'ensemble des éléments des dossiers, les éléments techniques donc mais aussi le projet artistique. C'est une aide sélective qui est abondée par des crédits culturels et le succès du dispositif fait que bien que l'on ne cesse d'accroître sa dotation (on est passé d'un 1,5 millions d'euros en 2001 à 14 millions d'euros en 2006 pour les productions cinéma et audiovisuelles ; en 2006, sur ces 14 millions d'euros, 3 millions ont été pour l'audiovisuel, 11 millions pour le cinéma, ce qui correspond à 32 longs-métrages un montant très significatif par projet. Fondamentalement, le montant permet d'aider des projets qui risqueraient de ne pas se faire et d'autre part des films qui pourraient se faire, mais ailleurs. Les résultats sont assez probants puisque par rapport au constat fait en 2001, l'augmentation progressive des aides régionales bénéficie aux productions majoritairement tournées en français fabriqué en France (dans le même temps l'ensemble des régions ont mis différents dispositifs en place et le CNC a instauré le crédit d'impôt qui est un dispositif national). Ce qu'on entend donc de plus en plus, c'est que le cumul du crédit d'impôts et de notre aide - sauf peut être pour des très gros budgets où le différentiel est plus important - permet à un certain nombre de productions, qui il y a quelques années seraient parties, de rester. D'où un temps de tournage en France et en Ile-de-France très significatif en 2004 et en 2005. Il faut dire que la tendance de délocalisation croissante s'est inversée dès 2004 pour le cinéma, dès 2005 pour l'audiovisuel.

BENJAMIN B. : Il est vrai que nous sommes passés de 1 % d'aides régionales en 2002 à 1,3 % en 2005. Est-ce que vous envisagez une croissance à l'avenir ?

HUGUES QUATTRONE : Je ne peux répondre que pour l'Ile-de-France dont la tendance est déjà assez élevée et où il y a une dynamique. Je voulais surtout préciser une chose : c'est que nos bénéficiaires directs sont les producteurs et les bénéficiaires indirects sont les industries techniques puisque notre mode de paiement fait que l'on rembourse les producteurs des factures établies auprès des industries. Donc indirectement, après cinq ans, on est à peu près à 300 sociétés indirectement soutenues. En 2003 la commission du film d'Ile-de-France, dirigée par Olivier-René Veillon, a été administrativement créée, et en 2004 elle s'est mise en place concrètement. On constate ainsi une chose très importante : les incitations financières sont évidemment déterminantes pour localiser des productions sur nos différents territoires. Mais c'est encore mieux lorsque les productions françaises ou étrangères peuvent trouver un service d'accueil au niveau régional ou départemental qui leur permette d'être bien aiguillé sur des lieux pour que, au-delà du maintien d'un maximum de productions d'initiative française, on puisse à l'inverse accueillir des productions d'autres pays.

BENJAMIN B. : Je passe la parole donc à Olivier René-Veillon, Olivier vous disiez que le monde du cinéma de nos jours est un pôle attractif pour différentes régions et que les régions se concurrencent pour faire venir les productions.

OLIVIER RENÉ-VEILLON – directeur de la commission Ile-de-France : Effectivement nous sommes dans une situation de concurrence internationale entre les différents pôles de production audiovisuelles et cinématographiques, ce qui fait que l'activité se développe dans un lieu plutôt que dans un autre est lié à plusieurs facteurs : évidemment

la structure des coûts qui est un élément clé, mais pas le plus important. Le plus important, c'est l'existence ou non d'une véritable industrie et la capacité de cette industrie à faire face à des projets créatifs ambitieux dans un contexte de financement qui permettent à ceux-ci de voir le jour. Donc en Ile-de-France nous avons cela : une industrie audiovisuelle et cinématographique organisée, un financement puissant avec le rôle éminent du CNC qui fait qu'il y a 240 longs-métrages agréés en France pour l'année dernière et une intervention aujourd'hui des régions. La commission du film d'Ile-de-France, dans ce contexte là, joue un rôle précis dans le cadre de la politique de la région Ile-de-France qui, comme l'a expliqué Hugues, a créé d'abord un dispositif de soutien pour localiser la production française pour inciter la production française à se relocaliser. Elle a créé ensuite un outil de développement qui vise non seulement à maintenir la production française mais à attirer des productions internationales qui vont être sensibles à la qualité intrinsèque de l'offre tout en tenant compte de la structure des coûts et en faisant face à la structure de ces coûts. Alors actuellement, sur les productions de moins de 10 millions d'euros, on a à la fois un mouvement de relocalisation effectif qui est lié au cumul du crédit d'impôts et du fonds de soutien régional. Le fonds de soutien de la région Ile-de-France représente 50 % des aides régionales, c'est un effort massif de la région qui, cumulé avec les soutiens du crédit d'impôt malheureusement plafonné à 1 millions d'impôts (c'est le seul crédit d'impôts à être plafonné à un taux aussi bas comparé à d'autres pays d'Europe centrale comme la Hongrie), permet d'arriver à cette situation. Cela permet de maintenir et de re-localiser les productions à moins de 10 millions d'euros. Au-delà, on a eu un très bon exemple avec Jacquou le Croquant, il est clair que nous ne sommes pas, en raison des coûts sociaux, dans une situation concurrentielle très favorable. Par contre nous sommes dans une situation d'être puissamment attractifs en raison même de l'analyse très intéressante qui a été développée sur Jacquou le Croquant, par la qualité de l'infrastructure, des techniciens, des savoir-faire, des compétences. Il y a une centaine de métiers dans le cinéma, des métiers comme ceux qui patinent les décors, ceux sont des métiers très spécifiques : le fait d'avoir tous ces métiers représentés au meilleur niveau d'excellence dans une région comme la nôtre, c'est un argument majeur. Et c'est un argument vécu comme majeur par nos interlocuteurs. Alors évidemment les productions que nous pouvons accueillir sont celles qui peuvent surmonter la difficulté de nos coûts, notamment de nos coûts sociaux. Donc les productions américaines : c'est pour cela que nous travaillons beaucoup avec les productions américaines pour faire en sorte qu'elles viennent et qu'elles viennent sur des projets exigeants, qui ont la capacité à faire face à une ambition artistique forte et une capacité à financer cette ambition. Il y a régulièrement des exemples notables. On se réjouit de voir que malgré la structures de nos coûts et malgré l'absence d'incitation fiscale (car par ailleurs nous n'avons pas de dispositif d'incitation fiscale pour les productions étrangères, on sera bientôt le seul pôle dans le monde à n'en pas avoir), on est attractif donc pour les compétences, la diversité des compétences et la diversité des talents. On est en effet dans des métiers où talents techniques et talents artistiques travaillent si étroitement ensemble que l'on ne peut pas les dissocier. Mais on a un autre argument fondamental, celui sur lequel on a mission de travailler en tout premier lieu, c'est le « non concurrentiable absolu », à savoir les sites eux-mêmes. Il y a une forte demande actuellement dans la production internationale (ça vaut pour la production américaine, mais ça vaut aussi pour la production chinoise et la production indienne) de plus value d'image, liée aux décors extérieurs naturels. C'est l'effet tour Eiffel qui existe depuis les années 50 dans le cinéma hollywoodien. C'est très fort actuellement : si vous regardez le succès du Diable s'habille en Prada qui est un film de studio avec un budget relativement modeste affiché à 30 millions de dollars, (modeste dans la logique hollywoodienne), il est clair que tourner à Paris pour un film comme celui-là est un élément essentiel dans le concept même du film, dans son attractivité et dans sa réussite. C'est quelque chose de complètement intégrée par les studios aujourd'hui. Il y a dans les studios des gens qui font leurs comptes et qui savent bien que c'est à Bucarest qu'ils feront des économies sérieuses. Mais malgré cela ils ne font pas nécessairement le choix d'y aller. Donc on travaille sur l'attractivité de ces sites en les rendant aussi accessibles que nécessaires. Je termine juste sur l'acquis récent que nous avons. Aujourd'hui nous avons cent sites gérés par le Centre des monuments nationaux, avec en plus quatre cents sites gérés par des entités privées et publiques qui sont pleinement, effectivement, pratiquement accessibles aux tournages. Et ce sont des sites majeurs. Rien que sur le domaine de Versailles nous avons cinquante plateaux distincts dans des décors particuliers qui peuvent être mobilisés pour des productions de nature très différente et pour des coûts très différents mais qui toutes offrent, dans le contenu et dans l'image, cette plus value formidable que représente un site naturel. Et Versailles n'est qu'un exemple parmi tant d'autres.

BENJAMIN B. : Je me tourne vers Stephan Bender, Stephan vous travaillez pour le pôle audiovisuel de Seine-Saint-Denis ?

Stephan Bender – responsable commission du film Seine-Saint-Denis : Je travaille pour le Pôle audiovisuel du nord parisien. La commission du film de Seine-Saint-Denis est un outil de cette association qui a été créée en 2002, financée notamment par le département de Seine-Saint-Denis et qui a pour objectif de conforter la filière audiovisuelle et cinéma sur le territoire de la Seine-Saint-Denis, territoire très riche tant du point de vue de l'histoire du cinéma que du point de vue des capacités et des moyens techniques de l'industrie cinématographique actuelle. La commission du film est un outil de ce pôle et à ce titre, elle a pour objectifs de faciliter les tournages sur le territoire de la Seine-Saint-Denis, de mettre en valeur le patrimoine local, de favoriser les relations entre les sociétés de production et tout le territoire, aussi bien avec les habitants que les entreprises, et d'ouvrir le territoire aux productions lorsqu'elles souhaitent y travailler.

BENJAMIN B. : Il y a une concentration formidable de techniciens, de sociétés de prestataires de services en Seine-Saint-Denis. C'est vraiment un peu le centre cinématographique français et d'ailleurs on plaisantait un peu en disant que la Seine-Saint-Denis était peut-être Hollywood sur Seine. Je ne sais pas si vous reprenez cette expression ?

STEPHAN BENDER : Je dirais plutôt Hollywood et la Seine. Puisque effectivement, vous avez raison, il y a ici une concentration importante associée, comme le disait Olivier, à quelque chose d'impossible à égaler, c'est-à-dire la proximité de la Seine, de Paris, l'énorme potentiel de production qui réside en Ile-de-France qui fait que ces moyens techniques, ces compétences humaines trouvent vraiment de quoi s'épanouir. À titre informatif il y a à peu près en Seine-Saint-Denis 4500 emplois permanents liés au cinéma et il y a environ 300 entreprises. Ce sont des chiffres qui ne tiennent évidemment pas compte de toutes les productions qui passent par la Seine-Saint-Denis, de toutes les intermittents...

BENJAMIN B. : Vis-à-vis des productions vous aussi vous dénicher des locaux pour les productions. On parlait tout à l'heure du film 99 francs...

STEPHAN BENDER : Effectivement pour 99 francs, Jan Kounen tourne une grande partie en studio mais il a aussi parfois besoin de faire des extérieurs. Il est notamment tombé sous le charme d'un lieu, le Centre national de la danse, qui est bord du canal de l'Ourcq, et il y a effectivement eu un été torride pour l'équipe de Jan Kounen pour arriver à décrocher ce décor. En tout cas ils y ont tourné et à l'heure qu'il est, le Centre national de la danse a accueilli en 2006, 65 journées de tournage. Ce qui est peut-être trop pour un seul lieu, mais ce qui est emblématique de notre mission, c'est-à-dire mettre en valeur le patrimoine, essayer de sortir un petit peu la Seine-Saint-Denis des clichés dans lesquels elle est souvent enfermée et de trouver des lieux comme celui-ci qui peuvent permettre des images extraordinaires.

BENJAMIN B. : Il faut aussi fournir des locaux. Ce n'est pas seulement des décors mais des locaux où l'on peut fabriquer et préparer des éléments cinématographiques.

STEPHAN BENDER : Exactement. Très souvent des productions sont basées en région parisienne ou tournent à Paris et cherchent des locaux. Je pense là à un exemple très précis qui est Munich de Steven Spielberg : au moment où la décision de tourner quelques séquences de Munich à Paris a été prise depuis la Hongrie, on s'est retrouvé à devoir dénicher en quelques jours un lieu qui puisse servir de local à costumes à proximité immédiate de Paris. C'est ce qui a été fait et la recherche a abouti par mon intermédiaire à Montreuil. J'ai été assez fier de cette petite aventure puisque c'était une sorte de surprise extraordinaire en plein milieu de l'été d'avoir un coup de fil de la production qui était encore en Hongrie à ce moment là.

BENJAMIN B. : En vous écoutant tous on se rend compte qu'il y a un vrai tissu. C'est à la fois comme vous le disiez

les techniciens, les compétences, les sociétés, les prestataires, les plateaux, les commissions, les locaux pour les costumes et évidemment les aides financières et éventuellement les financiers. On a évoqué qu'il manque peut-être un élément à ce tissu du point de vue national, mais avant de revenir à ça, je vais traverser nos frontières et m'adresser à Andrea Metcalfe. Andrea vous êtes productrice d'un film avec un titre bien tchèque : *I served the King of England*. Quel est le budget de ce film ?

ANDREA METCALFE – productrice tchèque : 4 millions de dollars. Le prix moyen d'un film tchèque c'est plutôt entre 800 000 euros et 1 millions d'euros. Donc avec 4 millions nous étions au-dessus des standards. Le film est une coproduction entre la République Tchèque et la Slovaquie. Je suis producteur et distributeur dans ces deux pays. On a reçu des subventions venues de ces pays. Les studios nous ont été prêtés. Mais dans ce budget l'apport du producteur est déterminant.

BENJAMIN B. : Quelle est la part du risque dans ce montage financier ? En arrivant à la première du film est-ce que vous avez plus ou moins financé le film ?

ANDREA METCALFE : Le film a déjà été financé avant le début de la production.

BENJAMIN B. : Évidemment le nom de Jiri Menzel, le grand cinéaste que nous avons parmi nous, y est pour quelque chose. Jiri vous êtes le seul réalisateur à un table de financiers... Pouvez-vous nous dire ce que représente pour vous de tourner en studio ?

JIRI MENZEL – réalisateur tchèque : J'ai été employé de studio et j'ai longtemps attendu avant de réaliser mon premier film. Je pense aujourd'hui que choisir le studio c'est choisir le confort. Le film que nous venons de tourner comporte aussi des séquences filmées en extérieur. En ce moment, il y a énormément de productions à Prague, et au moment où l'on voulait tourner, tous les studios étaient occupés ! Nous avons donc dû tourner dans un hangar.

Public : Je trouve que les questions du débat de ce soir ne vont assez loin. C'est comme si on disait à quelqu'un : « Est-ce que vous préférez aller en vacances au Maroc ou au Groenland ? », « Est-ce que de la glace à la vanille ou de la glace au chocolat ? ». Et le fait de dire « Est-ce qu'il faut faire du décor naturel ou du studio ? », ça n'a aucun sens si on ne rajoute pas la question essentielle du cinéma français. Alors le premier constat que je ferai, c'est que le studio ne concerne pas 120 films sur les 200 produits par an. Les 41 films avec un budget inférieur à 1 millions d'euros ne vont pas en studio. Les 79 films entre 1 et 4 millions d'euros ne font pas du studio n'ont plus. Après il y a 45 films entre 4 et 10 millions d'euros. Pour commencer à faire du studio, il faut être au-delà de dix millions d'euros. Donc en fait le débat d'aujourd'hui concernerait les vingt-deux films les plus riches sur deux cents films français. C'est-à-dire les films qui ont un budget à partir 10 millions d'euros. Je suis moi-même sur une étude d'un film sur lequel on se pose la question : « Doit-on le faire en décor naturel ou en studio ? ». Mais c'est un peu le budget qui va me guider vers le choix du studio ou vers le choix du décor naturel. Donc qu'est-ce que je fais puisque pour l'instant le budget n'est pas encore calé avec mon producteur ? J'engage une repèreuse pour trouver des décors naturels puisque l'action du film pendant les neuf semaines de tournage se déroulera pendant huit semaines dans un établissement scolaire, et je mets aussi des options chez Pascal Bécu et dans d'autres studios en région parisienne.

BENJAMIN B. : J'ai travaillé comme prestataire de service pour le cinéma, et j'aimerais ajouter que les tournages de gros films en studio ont un impact sur le tout le cinéma français. Car les gros films font vivre les techniciens et les industries techniques, et donc indirectement rendent possible le travail et le service moins lucratifs sur des films à petit budget.

Public : Bonjour dans tout ce débat, j'entends parler énormément d'argent. Ma réalité est complètement autre : on a produit un premier long-métrage en numérique qu'on a porté avec très peu de personnes. Ma question est «

Quelle place à nous les jeunes, à nous notre génération qui arrive qui n'a pas forcément d'entrées... Comment on peut faire pour exister ? »

HUGUES QUATTRONE : Je vais vous répondre en revenant sur l'aide à la production dont je vous ai parlé tout à l'heure qui bénéficie à tout type de films. Ça part de films qui coûtent moins d'un millions d'euros jusqu'aux films d'Alain Corneau qui en coûtent vingt. Pour répondre à votre question, typiquement, on a un autre dispositif qui est l'aide à la post production qui permet d'intervenir sur des films tournés comme celui dont vous parliez, c'est-à-dire un peu à l'énergie. Il y a deux, trois régions qui le font. Sur les courts-métrages le département de la Seine-Saint-Denis, sur les long-métrages on le fait, la région Centre le fait aussi. Ce dispositif d'aides permet de nous solliciter après tournage sur un montage images, c'est le même principe que tout à l'heure, c'est-à-dire une commission qui visionne le film et qui propose une aide financière pour le kinescopage, aider à la sortie et à sa visibilité. C'est vrai que c'est un mode d'intervention qui est un peu rare néanmoins. C'est de plus en plus un sujet de débat.

BENJAMIN B. : J'aimerais rebondir avec Olivier et Stephan et vous demander est-ce qu'un film fauché peut s'adresser aux commissions pour vous demander de l'aide au point de vue logistique?

OLIVIER-RENÉ VEILLON : Pour ce qui nous concerne tous types de films peuvent nous solliciter et l'on intervient en fonction des demandes particulières qui nous sont faites sur n'importe quel type de production, sachant que les besoins sont très variés et les outils qu'on met en place notamment avec les sites accessibles au tournage le sont pour tous les producteurs et il y a beaucoup de courts métragistes qui y ont recourt.

STEPHAN BENDER : Pour nous c'est exactement pareil puisque notre service est gratuit et s'adresse à tous types de productions, films, téléfilms, publicités, courts métrages. J'en profite pour revenir sur le fonds de soutien du département de la Seine- Saint-Denis qui est géré par l'association Cinéma 93 C'est un fond de soutien assez particulier qui s'adresse aux films jusqu'à 59 minutes (des court métrages, certes, mais cela peut être des documentaires).

ANDREA METCALFE : Je voudrais ajouter que la France est vraiment connue à l'étranger pour tous ces dispositifs d'aide qui sont très différents et très adaptés. Et c'est grâce à ses programmes que la production française peut se permettre de tourner tellement de films. Pour comparer, en République Tchèque, personne ne vous donne rien, on reçoit au maximum une subvention du ministère de la culture, mais à part ça il faut tout faire avec des fonds privés. Cette subvention du ministère c'est deux à trois millions d'euros par an et elle se partage entre les films, les festivals, les archives des films. Cette année on a essayé de créer un loi sur la production cinématographique qui devait réguler un petit peu ce programme, mais cela a été refusé par notre président qui a dit que l'industrie cinématographique est une industrie comme les autres. Malgré tout, il y a quand même vingt films tchèques qui sortent par an ce qui est beaucoup et c'est grâce à des fonds privés.

BENJAMIN B. : Il y avait une autre question que je voulais soulever. Stephan Bender, vous me parliez du film Renaissance qui était en fait un film qui existe dans un décor plus ou moins virtuel et c'est vrai que c'est une autre solution on peut tourner en décors naturels, en studio et l'on peut aussi tourner dans un espace virtuel.

STEPHAN BENDER : Renaissance était tourné à quelques mètres de nos bureaux tout simplement parce que Attitude Studio qui était la société de prestation qui a réalisé le film (pour le compte d'Onyx Films qui était le producteur), a, à cet endroit, le plus grand studio de « motion capture » d'Europe. J'en parlais en raison de la proximité mais aussi parce que la Seine-Saint-Denis en dehors de tout ce potentiel, de moyens de tournage, de studios, de professionnels, développe également de très fortes capacités et compétences dans le domaine de l'animation. D'ailleurs à quelques mètres d'ici, durant dix-huit mois, plus de deux cents personnes ont travaillé pour la réalisation d'Arthur et les Minimoys. Donc c'est vrai que ce genre de société, ce genre de compétence, ce genre d'équipement existe en Seine-Saint-Denis également.

Public : Bonjour, par rapport à cette question « où tourner ? », je voulais vous faire part de mon expérience. J'ai tourné en 1999-2000 un film médiéval et il était absolument impérieux pour moi de pouvoir à la fois tourner en décors naturels et à la fois en studio. J'ai mis un certain temps puisque c'était mon premier film à trouver un producteur qui accepterait d'aller en studio pour un budget qui était de 14 millions de francs, 2 millions d'euros environ. Cela m'a pris du temps et je n'ai jamais lâché et finalement c'est grâce au Studio du Luxembourg et à la société Deluxe que j'ai pu tourner mon film parce qu'elle m'a permis de tourner les huit jours dont j'avais besoin pour combiner les décors naturels et le studio, en apportant à la fois les studios et une somme d'argent.

OLIVIER-RENÉ VEILLON : L'exemple du Luxembourg, c'est un des éléments dans la concurrence internationale face à laquelle on se trouve. Le Luxembourg a un programme de soutien très puissant qui est surdimensionné par rapport à sa capacité industrielle et surtout à sa capacité créative. Il importe donc de l'activité, notamment de production française, et il le fait à coup d'un financement public massif. C'est le cas de manière très prononcée de tous les Lander allemands. Le système de financement du cinéma allemand dépend des Lander puisque c'est un état fédéral et que la culture est dans l'attribution des Lander, alors qu'elle n'est pas explicitement dans l'attribution des régions en France. Les Landers allemands ont des budgets consacrés au financement de l'activité cinématographique et audiovisuelle d'une tout autre nature. C'est 35 millions d'euros pour la Rhénanie Palatine. Donc on est dans une vraie concurrence en Europe avec des politiques publiques et ces politiques publiques sont la clé du développement de l'activité et de la localisation de la production. C'est aussi simple que ça. Là où les pouvoirs publics sont conscients des enjeux, la production se développe se conforte et s'affermi. Là où les pouvoirs publics sont déficients dans leur vision, évidemment d'autres pôles en profitent. Nous attendons que les pouvoirs publics français prennent conscience de l'enjeu, c'est-à-dire intègrent pleinement le fait que nous sommes dans une concurrence internationale et adapter des dispositifs de soutien qui bénéficient non seulement à la production française mais aussi à la production internationale. Et que les productions françaises, au-delà des budgets médians, puissent bénéficier de dispositifs adaptés pour leur permettre de rester en France, ce qui n'est absolument pas le cas aujourd'hui. Actuellement les plus puissants en Europe c'est Malte, la Hongrie, avec 20 % de crédit d'impôts mais aussi le Luxembourg, la Wallonie et l'on constate l'émergence de la Galice. On aura demain les nouveaux dispositifs allemands et anglais qui vont redéfinir la carte des tournages en Europe. Souhaitons que la France ne soit pas la dernière à réagir et à prendre des mesures.

Public : Concernant la délocalisation des entreprises de post production... Lorsque vous dites qu'elles partent ailleurs, elles partent où exactement ?

HUGUES QUATTRONE : Elles partent essentiellement dans d'autres pays. 90 % des industries sont localisées en Ile-de-France. Il y a néanmoins des vrais tissus sectoriels dans certaines régions françaises. En ce qui concerne les studios, les antennes de location de matériel, quasiment toutes les industries laboratoires et post productions françaises se trouvent en Ile-de-France donc tout ce qui ne s'y fait pas se fait à l'étranger.

Public : Il y a eu une augmentation des soutiens dans les régions. Est-ce que ces aides réussissent à retenir les tournages ?

HUGUES QUATTRONE : On n'a pas encore les chiffres pour 2005 mais c'est imminent. Si on prend 2004 qui est la première année où étaient cumulés les aides régionales et les crédits d'impôts, c'est très significatif. C'est 114 semaines de tournage qui ont été re-localisées en Ile-de-France. Il se trouve que depuis 2003, la plupart des régions se sont mises à soutenir la production cinématographique et audiovisuelle. Sur le cinéma, l'apport des régions incluant l'abondement du CNC, a doublé sur ces trois ans. Il y a eu aussi un effet masse sur l'audiovisuel. Sans sombrer dans l'autosatisfaction, il y a quand même une différence de tendance entre la période 2000 – 2004 et la période 2004 2006.

BENJAMIN B. : Et est-ce que vous concevez comme Olivier qu'il faudrait un mécanisme national supplémentaire ?

HUGUES QUATTRONE : Une bonne partie des industries techniques, de la profession, demande depuis quelques années un crédit d'impôt international. C'est grosso modo ce que font une partie de nos voisins européens en élargissant les avantages fiscaux aux productions internationales. Je pense que tout cela ce sont des chantiers en travaux.

LA PRODUCTION, TOUTE UNE HISTOIRE

GRANDES ET PETITES HISTOIRES, PAROLES DE PRODUCTEURS

LA PRODUCTION FRANÇAISE ET ÉTRANGÈRE D'HIER ET D'AUJOURD'HUI :
L'ÂGE D'OR DES STUDIOS, LA NOUVELLE VAGUE, LE PRODUCTEUR INDÉPENDANT

Modérateur - Benjamin B., consultant

Intervenants

Grand témoin : Raymond Danon (Producteur) - Paolo Branco (Producteur / distributeur) - Sergio Donati (Scénariste de Sergio Leone) - Patrick Delauneux (Directeur de production) - Michelle de Broca (Productrice) - Laurence Braunberger (Productrice et gérante du catalogue de Pierre Braunberger, producteur) - Marc Sandberg (Historien du cinéma)

PROLOGUE AU DÉBAT, PETITES HISTOIRES DE LA PRODUCTION FRANÇAISE DE 1914 À 1944

par Marc Sandberg, historien

En 1913 les films français occupaient un tiers des écrans et les Américains, qui avaient fait une progression assez gigantesque avant la guerre de 14, occupaient aussi un tiers des écrans français. Le reste c'était pour 20 % des films italiens. Les films italiens étaient très puissants avant la guerre de 1914. La guerre 14-18 fut une véritable catastrophe pour le cinéma français. Sont issus de cette guerre deux géants du cinéma : les Américains, avec leurs majors, et l'Allemagne. Il y a beaucoup de paradoxes dans l'histoire du cinéma : l'Allemagne a perdu la guerre, mais elle sort numéro deux mondial du cinéma après 1918 tout simplement parce que le général Ludendorff a décidé, en septembre 1917, de créer le plus grand studio européen à Babelsberg, la UFA (Universum Film AG). Donc des studios à la mesure des studios américains. Pour la France, la sortie de guerre est une catastrophe industrielle parce qu'elle a perdu tout ses marchés : elle a perdu le marché d'Europe centrale, elle a perdu le marché russe parce qu'il y a eu la révolution de 1917. Pour les producteurs cela devient très compliqué d'amortir ou de faire des revenus en produisant les films. C'est comme ça que malheureusement, l'industrie française qui avait dominé le marché mondial avec Lumière, Méliès et les trois empires Pathé, Gaumont et Eclair, au sortir de

la guerre en 1918, est désormais moribonde. Charles Pathé décide d'abandonner totalement la production. C'est une décision d'un conseil d'administration de 1920 ; il vend toute ses unités de production et de distribution, il liquide toutes les succursales (il en avait au moins une centaine dans le monde entier). Gaumont et Eclair vont l'imiter et on n'a ainsi plus de présence à l'étranger. Mais le modèle français qui consiste à faire de la production continue de films, les Américains vont se l'approprier et ils seront beaucoup plus chanceux que les Français. Les Studios Français intégraient toutes les branches sauf les salles qu'ils n'avaient pas. Quand on parle des salles de cinéma Pathé, de 1908 à 1920, il ne s'agit absolument pas de capitaux Pathé, mais de l'enseigne Pathé. Et à part le Gaumont Palace, il n'y a pas de salles Gaumont. Adolf Zuckor de la Paramount avait lui compris que l'argent du cinéma allait essentiellement aux exploitants de salles et non pas aux producteurs et aux créateurs. De l'origine du cinéma à nos jours, ce sont les circuits de salle qui, au minimum, ont 50 % des recettes mondiales du cinéma. Et à l'époque ce n'était pas 50%, c'était peut-être 85 %. Charles Pathé s'en est aperçu en 1912 et en prend acte en 1920, il dit : « producteurs, créateurs, nous sommes les parents pauvres du cinéma, donc j'abandonne ». Aux Etats-Unis, les petits indépendants que ce soit Adolf Zuckor, William Fox, ces petits indépendants qui se battent contre le trust Edison, eux, se transforment en Major en commençant, dès 1905, à avoir des salles populaires, et ils amassent énormément d'argent grâce aux salles. Ils vont ensuite faire de la distribution contre Edison. Zuckor en 1919 fait un emprunt bancaire gigantesque pour acheter des salles. Il veut au moins 500 salles, les meilleures. Dans les années 30, la Warner avait 1500 salles. Les Américains ont su faire ce que les Français n'ont pas fait.

Les années vingt sont une catastrophe industrielle pour la France, mais une merveille pour la création artistique et esthétique. C'est là que s'invente, on peut dire, le terme de producteur indépendant qui produit chaque film comme un prototype. Les nouveaux producteurs en France proviennent des salles et de la distribution : c'est mon grand père Serge Sandberg qui avait cinquante salles, c'est Louis Aubert qui était un propriétaire de salles, importateur de films italiens et distributeur de films qui est devenu le producteur de l'Atlantide de Jacques Feyder. Ces nouveaux producteurs ne peuvent plus amortir en exportant les films. Ils vont essayer de survivre avec le marché français, sauf qu'en 1928 par exemple, les films français ne sont présents que sur 10 % des écrans français. C'est pour cela qu'il y a des gens qui veulent recréer des empires de cinéma et naissent de cette manière deux mastodontes français, deux majors à la française, c'est Pathé- Nathan et GFFA (Gaumont franco films Aubert).

De 1929 à 35, au moment de l'arrivée du parlant, ils vont acheter des salles, intégrer toutes la chaîne, la production, la distribution et l'exploitation. Mais la France n'a pas de brevet concurrentiel face aux américains et allemands. On n'a pas encore inventé le doublage à l'époque, ni les frères Kaganski, le sous titrage avec Titra film. En attendant, il va y avoir de multiples versions sonores et tous les Français qu'ils soient producteurs, réalisateurs ou acteurs vont à Berlin, où une filiale de la UFA qui s'appelle Alliance cinématographique européenne ACE et qui emploie Raoul Ploquin, accueille toutes les équipes française faire les doubles versions en langue française.

Jusqu'au début des années trente c'est l'âge d'or. La crise de 1929 n'a pas encore atteint l'Europe. De 1929 à 1933, la France récupère son marché intérieur à cause de la barrière linguistique. Grâce à cela, les films français reconquièrent à hauteur de 30 % le marché intérieur. C'est très bon pour les producteurs, pour les Pierre Braunberger, Roger Richebé, Adolphe Osso, Édouard Corniglion-Molinier. Mais malheureusement les conséquences de la crise de 29, c'est que les banques américaines ont fait faillite. Et comme il existe des liens entre les banques françaises et les banques américaines, ces dernières, à partir de 1934, les entraînent avec elles dans leur chute, et les productions qui en dépendent avec ; l'ancêtre de la BNP par exemple, la BNC, est la banque de la GFFA, donc lorsque la BNC fait faillite, elle entraîne avec elle dans sa faillite la GFFA. Toutes les grosses boîtes de production sont obligées de s'arrêter. Quand Hitler prend le pouvoir en janvier 1933 il va y avoir un début d'immigration. Le premier pays d'accueil, avant de gagner l'Amérique, c'est la France. Là, de très grands films vont être produits par des producteurs français mais aussi par des producteurs qui viennent d'Allemagne ou d'Autriche. Parmi ces grands producteurs réfugiés en France vous avez Gregor Rabinovitch qui travaillait à l'UFA et qui arrive à produire des films sous le nazisme jusqu'en 1935. Il produit en France, Quai des brumes. Les producteurs français et les nouveaux arrivés se font concurrence. Les années 40 voient naître au moins deux grands producteurs : La Continental Films, en zone occupée, (une filiale de l'UFA et de l'ACE) qui, sous la houlette d'Alfred Greven, va produire Clouzot et Becker. L'ami de Greven, Raoul Ploquin, dirige le comité d'organisation des industries cinématographiques, le COIC, l'ancêtre du CNC et va devenir un grand producteur indépendant à partir de 1943, lorsqu'il doit quitter le COIC pour laisser la

place Louis-Emile Galey. C'est lui qui va produire Les dames du bois de Boulogne de Robert Bresson. Et puis il y a un autre très grand producteur, c'est André Paulvé, qui fait alliance avec les Italiens et qui va produire Les visiteurs du soir, Les enfants du paradis.

BENJAMIN B. – Modérateur : C'est fascinant de noter que la France a dominé le cinéma mondial en 1910 et que ce n'est plus tout à fait le cas aujourd'hui. Faisons maintenant un saut en avant. Nous allons présenter le producteur Pierre Braunberger. à travers un extrait d'un documentaire avant de passer la parole à sa fille, Laurence Braunberger.

EXTRAIT D'UN DOCUMENTAIRE SUR PIERRE BRAUNBERGER

BENJAMIN B. : Laurence Braunberger, cela doit être émouvant de voir votre père parler ainsi. Les descriptions du rôle du producteur et de ses problèmes sont formidables. Qu'est-ce que cela a évoqué pour vous de voir ce petit extrait ? Je pensais en particulier à son rôle sur un film de Renoir Partie de campagne...

LAURENCE BRAUNBERGER – productrice et gérante du catalogue de Pierre Braunberger : Quand Pierre dit qu'un producteur est un chef d'orchestre, c'est qu'il réunissait beaucoup de personnes. Ce qui est particulier pour Partie de campagne, c'est que c'est lui qui a interrompu le tournage du film qui avait duré beaucoup plus longtemps que prévu. Le film avait été tourné en extérieur, il pleuvait beaucoup cet été là et les gens avaient été rémunérés au forfait. Au bout d'un certain temps, ils en avaient marre de ne pas pouvoir terminer le film et l'ambiance commençait à être très mauvaise. Renoir s'énervait, les comédiens aussi et donc il a interrompu le film par amour pour Sylvia Bataille et par amitié pour Jean Renoir. Et puis il s'en est mordu les doigts, il n'a pas pu continuer parce que la guerre est arrivée. Ensuite Jean Renoir n'était plus du tout intéressé par le film, il manquait des plans, et c'est lui qui a conçu le film tel qu'il est aujourd'hui et qui a trouvé le principe d'intertitres pour compléter les scènes manquantes. C'est une conception de la production un peu différente... Il avait aussi fait travailler Prévert pour un nouveau scénario... Il y a une grande part d'auteur dans sa manière de faire.

BENJAMIN B. : Votre père nous rappelle qu'il n'y a pas de cinéma sans producteur et que, parfois, le producteur est un véritable auteur. Raymond Danon, je voulais me tourner vers vous. Vous êtes un grand homme du cinéma. Vous avez été distributeur, président des studios de Boulogne, Président de la chambre syndicale des producteurs, Président d'Unifrance, vous avez fait une soixantaine de films, vous avez beaucoup tourné avec des comédiens fidèles, onze films avec Alain Delon. Vous avez travaillé avec Jean Gabin, avec Romy Schneider. Est-ce que vous pouvez nous raconter vos débuts ?

RAYMOND DANON – producteur : Je n'étais pas du tout destiné à être producteur. J'étais intéressé par les affaires. Donc j'ai fait une école de commerce et jusqu'à l'âge de 28 ans, j'ai fait différents métiers. J'étais marié avec la fille de Maurice Jacquin qui était un exploitant de salles en Afrique mais dont le rêve était de faire de la production en France. Et puis on a parlé de la UFA tout à l'heure. Je suis allé pour le compte de mon beau-père faire le rachat de la branche distribution de la UFA en France. Et le hasard a voulu que mon beau-père, qui s'était intéressé au film La Fayette en production, ait cru bon de reprendre le projet et de créer une société de production qui s'appelait les Films Copernic dont j'étais le président. C'était une énorme production. C'était un projet très coûteux. Je me souviens du slogan de l'époque : « Le plus grand film jamais réalisé à la gloire des héros de la liberté ». Il a coûté une fortune et a eu un succès mitigé. C'est par ce biais que je me suis retrouvé producteur. Je n'avais aucune envie de continuer dans la production parce que je trouvais que c'était un métier de fou, je trouvais tout ceci complètement irrationnel. En tant qu'homme d'affaires qui manie les chiffres, je voyais que les chiffres, avec le cinéma, c'était un peu à l'envers. Et puis tout le monde me disait, tu vas voir, tu vas avoir le virus. Quand on commence dans la production on ne s'en sort pas. Et quarante ans après je suis encore dans la production.

BENJAMIN B. : Vous avez travaillé avec Gabin... Raymond Danon : C'était un grand comédien. Tout le monde disait qu'il avait mauvais caractère. Avec moi il n'a jamais eu mauvais caractère. Il faisait son travail de façon très correcte,

très professionnelle. Je n'ai pas d'anecdote particulière sinon de raconter que lorsqu'on allait au restaurant et lorsqu'un vin ne lui plaisait pas, il disait que la bouteille était bouchonnée. Une fois on lui amène quatre bouteilles bouchonnées. La cinquième est aussi bouchonnée mais il dit : « ça ne fait rien je la garde quand même. »

BENJAMIN B. : Vous avez aussi beaucoup travaillé avec Alain Delon. Ça a été une rencontre importante pour vous ?

RAYMOND DANON : Alain Delon est devenu le parrain de ma fille, c'est quelqu'un que j'aime beaucoup. Je considère que c'est un très grand comédien. Le premier film sur lequel nous avons travaillé était Diaboliquement Vôtre. J'ai ensuite fait dix films avec lui. Ce qui ne veut pas dire que je n'ai pas continué à faire des films avec des personnes que je ne connaissais pas. Il y a bien un début à tout. Lorsque j'ai commencé avec Bertrand Tavernier par exemple, il était attaché de presse. À l'époque, il s'occupait du lancement du film que j'avais produit avec Marco Ferreri qui s'appelle Lisa avec Mastroianni et Deneuve. Et comme c'était un film difficile, je lui avais promis que si Lisa faisait à Paris plus de 250 000 entrées, je produirais son film. Malheureusement le film n'a pas fait les 250 000 entrées, il est donc parti à la recherche d'un autre producteur qu'il a trouvé en la personne d'Eugène Lépicier. Presque tout le montage financier était monté mais Lépicier a abandonné le projet. J'ai repris le film et j'ai d'abord proposé à Lépicier de laisser ses parts dans le film. Il a refusé. Et puis quelque temps après, vu l'énorme succès que cela avait été je lui ai dit : « vous avez vu, vous avez bien fait. » (rires)

BENJAMIN B. : Vous disiez que le métier de producteur indépendant disparaissait. Qu'il y en avait de moins en moins.

Raymond Danon : La profession n'est plus du tout la même. Aujourd'hui tout est entre les mains de télévision, de quelques grosses sociétés. Des producteurs indépendants, comme nous l'étions à notre époque, ça n'existe pratiquement plus. Les producteurs aujourd'hui sont des producteurs exécutifs qui travaillent pour des télévisions ou pour une grosse société.

BENJAMIN B. : Et il y a moins de risques peut être ?

RAYMOND DANON : Il n'y a plus de risques du tout. À l'époque il y avait beaucoup de faillites, de dépôts de bilan, maintenant il n'y en a presque plus. Il n'y a presque plus de risques quand on fait un film. C'est pourtant très casse-gueule d'être producteur.

BENJAMIN B. : Sergio Donati vous êtes scénariste, vous avez notamment travaillé avec Sergio Leone. Mais je sais que vous vouliez commencer en parlant des producteurs italiens.

SERGIO DONATI – scénariste de Sergio Leone : J'ai une connaissance des producteurs comme scénariste. J'ai eu la chance de vivre une grande époque du cinéma italien, j'ai eu la chance de travailler avec des hommes exceptionnels, Dino de Laurentis et Carlo Ponti. Et c'étaient de belles expériences. Je pourrais écrire un livre sur Dino de Laurentis qui est une espèce de génie. Carlo Ponti était complètement différent : il ne lisait jamais les scripts et il disait d'un air très professionnel que la deuxième partie était peut-être un peu trop longue. Un jour, je lui ai apporté un script avec seulement une page en plus où il y avait écrit « Carlo Ponti est une espèce de... » et il s'en allait, revenait avec le script et disait : « maintenant on y est ! » Dino de Laurentis, c'était exactement le contraire. Dino aimait faire le casting, participer à l'élaboration du scénario et il avait le don du désastre. Sa grande chance fut son passage aux Etats-Unis. Dino avait connu une série de revers au cinéma et il était réduit de faire de mauvais films. Puis il a produit un film réalisé par Terence Young, adapté d'une histoire réelle d'un homme issu de la Cosa Nostra. Il a fait ce film avec Charles Bronson, et il a eu du succès. Immédiatement après il est allé avec le roman de Peter Maas chez Al Pacino et il laisse à l'agent d'Al Pacino le soin de s'occuper du film. Il ne voit le film qu'une fois le montage fini en pensant avoir produit l'histoire d'un policier qui devient un criminel. Il faut dire qu'il ne parlait pas un mot d'anglais.

BENJAMIN B. : Je voulais revenir à Sergio Leone. Vous avez été sur le plateau d'Il était une fois dans l'ouest parce qu'on vous avait dit que le scénario était trop long... Sergio Donati : Quand j'ai écrit le scénario d'Il était une fois dans l'ouest, j'avais 420 pages. Le film fini et monté dure plus de trois heures aujourd'hui. Mais 420 pages, je le concède, je l'ai même dit à Sergio Leone, c'était un peu trop long... Je lui ai donc proposé de couper dans le scénario, ce qu'il a refusé de faire. Et il est parti en tournage. Après quelques semaines, j'ai reçu un appel de Sergio me disant que j'avais raison. Je suis donc parti sur le tournage et je suis resté là plus d'un mois à couper sur le papier. Après ce film, Sergio a décidé de produire lui-même les scripts que j'avais écrits : Il était une fois la révolution.

BENJAMIN B. : Je me tourne maintenant vers Michelle de Broca. Vous êtes productrice indépendante. Vous avez produit une vingtaine de films...

MICHELLE DE BROCA – productrice : Je suis un peu comme Raymond Danon, c'est-à-dire que pour rentrer dans le cinéma, j'ai épousé un metteur en scène. À ce moment là bien sûr, je n'étais pas du tout productrice, je n'avais pas du tout l'intention de faire du cinéma. Philippe a monté sa propre société de production pour tourner Le roi de cœur que Les artistes associés ont financé. Mais il ne s'entendait pas du tout avec son directeur de production et sur le plateau, il y avait huit à dix comédiens. La matin j'allais faire mon caoutchouc, l'après midi j'allais sur le set. À la fin du tournage, Alain Besse s'est cassé le pied, on a été arrêté un mois et après ça Les artistes associés m'ont demandé de reprendre le film en main. À la sortie, Philippe est allé se planquer dans le midi parce qu'il avait peur et le film a très mal démarré. Les exploitants nous ont donné une journée gratuite, quelques jours avant Noël. On a donc fait deux pages de publicité, on a fait une journée gratuite, tout le monde est venu, mais ça n'a pas fait démarrer le film du tout. Et les premières expériences sont terribles parce que lorsque vous ne connaissez pas la production, que vous faites une sortie et que c'est la cata complète, ce n'est pas très drôle. C'est toujours fait d'anecdotes le métier de producteur. Je vais vous en raconter une autre au sujet de César et Rosalie. Là c'est un film que j'ai fait complètement en indépendant et c'était un scénario que j'avais lu parce que Sautet travaillait parfois avec Philippe. Il avait laissé traîner le scénario, je l'ai lu et j'ai trouvé ça formidable. Quand je lui ai demandé de le faire, il m'a dit : « mais Michelle tout Paris l'a refusé ce scénario ». J'avais quand même envie de faire cette histoire de femme prise entre deux hommes et qui dit la vérité. On l'a fait. Et là, la sortie s'est très bien passée. À propos de l'Italie. Un jour, on m'avait proposé un film qui s'appelle : L'Italie est une république en liberté provisoire avec un bon metteur en scène. Et le type qui produisait ça était un mec qui produisait des matchs de catch. Lorsque je vais à Rome, je me retrouve dans une auberge où le producteur en question était au bout d'une table entouré par huit autres mastodontes. Finalement j'ai dit que je ne voulais pas le faire. Entre temps j'avais contacté Philippe Noiret pour le faire et Philippe Noiret est allé le tourner. C'est très drôle parce que quand Noiret disait au producteur ne pas avoir touché ses défraiements, l'homme lui sortait de gros billets de 200 000 liras de sa poche... Il y a des aventures extrêmes dans le métier de producteur, mais c'est excitant voilà c'est tout.

BENJAMIN B. : Paolo Branco, qu'est-ce que cette discussion autour du métier de producteur vous évoque ? Vous avez produit deux cents films à peu près, vous en produisez cinq ou six par an. Vous avez un rythme de production qui est extraordinaire...

PAOLO BRANCO – producteur : J'ai appris à produire en produisant. Au départ je ne savais rien. C'était peut-être mon côté joueur et au moins si on compare cela au casino, à la fin, il y a toujours quelque chose qui reste. C'était une question d'aventure et aussi j'étais motivé de travailler avec des gens que j'admirais. De par mes origines portugaises, j'ai voulu être sur deux endroits différents. Au Portugal, pour pouvoir produire les cinéastes portugais, et en France parce qu'à l'époque, elle était la plaque tournante de la production européenne. Je rejoins ce qui a été dit ici : c'est vrai que c'est de plus en plus difficile d'être producteur indépendant. On trouve toujours la possibilité de l'être et surtout de faire exister des films auxquels on croit et non les films que les autres désirent. Donc la plupart de mes films se font sans les chaînes hertziennes parce que leur conception du cinéma n'est pas exactement la mienne. Je me bats pour faire exister des films dont je crois qu'ils méritent d'exister. Pour les anecdotes, je peux vous en raconter énormément. Par exemple, à mes débuts, je pensais que produire c'était à l'ancienne, c'est-à-dire

qu'on produisait des dettes et après on attendait que le succès soit là, qu'on nous achète les films, des choses comme ça. Un des premiers films que j'ai produit, de Raoul Ruiz, s'appelait La vie du pirate. On avait tourné ça en petite équipe au Portugal. Et dans le même temps, on avait un autre petit film. Et un jour, je prends les boîtes et je vais les montrer à Venise pour essayer de convaincre le chargé du festival de prendre le film. Il le sélectionne, mais il sélectionne l'autre film qui n'était pas terminé. Un jour on me parle de l'avance sur recettes; je fais la demande ; le CNC me donne l'avance sur recettes ; je vais au CNC pour chercher le chèque et là on me dit : « attendez c'est pas comme ça que ça se passe ». Et après le CNC m'appelle et constate que je n'avais pas d'agrément, donc que le film n'existait pas. Je ne savais pas ce que qu'était l'agrément. On commence à discuter et j'apprends que je dois faire un dossier pour expliquer comment j'avais financé le film. J'ai inventé un dossier quelconque et l'ai envoyé. Et après cela on m'appelle en me disant qu'il avait reçu un avis négatif à l'unanimité de la commission. J'ai argumenté en disant qu'il me fallait l'agrément en 24h sinon le film ne pourrait pas être à Venise et j'ai menacé de faire un scandale. 24h après j'avais l'agrément, j'avais le contrat d'avance sur recettes, et je suis allé à Venise. Il y a d'autres histoires : par exemple je devais tourner avec Ruiz Le territoire sans argent. Je prenais de la pellicule sur le film d'Oliveira que je tournais à côté. Et un jour, à la fin de l'année, on me dit que Wim Wenders allait venir. Il est venu et il s'extasiait sur le fait que le tournage avançait au jour le jour sans vraiment savoir où l'on allait, ni combien de rouleaux de pellicule on disposait. De son côté Henry Alekan était bloqué avec Hammet de Coppola. Wim voulait reprendre exactement la même équipe et les mêmes acteurs. Je lui ai dit que je n'avais pas d'argent. Il me dit que ce n'est pas un problème. Il voulait surtout travailler avec Alekan. Trois semaines après il revient, on commence à tourner un film sans savoir exactement de quoi il s'agissait avec deux personnes dont Robert Kramer qui écrivait le scénario au jour le jour et chaque jour il y avait un acteur différent qui venait. Il y avait Samuel Fuller qui venait, Viva, Patrick Boucho. C'est devenu un truc incroyable. Pendant cinq semaines de tournage on tournait vingt heures par jour. J'étais chef électricien, j'ai remplacé tout le monde au moins une fois. Un jour il y a Terence Young qui appelle et qui débarque. Glauber Rocha qui était malade venait sur le tournage tous les jours. Et en même temps je devais finir le film de Ruiz. Et c'est comme ça, sur cette base là que pendant six ou huit mois sont nés cinq ou six films. Et le rythme n'a jamais baissé. J'ai aujourd'hui une quinzaine de films en postproduction qui vont tous sortir. Donc tout va bien.

BENJAMIN B. : Patrick Delauneux vous êtes directeur de production, vous avez travaillé sur une centaine de films, et notamment beaucoup avec Chabrol. Je note aussi que vous avez été restaurateur et que vous avez un diplôme d'ingénieur des bâtiments. Pour commencer j'aimerais que vous reveniez sur le projet de Diên Biên Phu...

PATRICK DELAUNEUX – directeur de production : On était parti avec Pierre Schoendoerffer au Viêt-nam et Schoendoerffer avait trouvé un lieu de tournage à 120 kilomètres d'Hanoï. Pour y aller d'Hanoï, il fallait deux heures et demie. On arrive dans un désert total où il n'y avait que des montagnes pour reconstituer Diên Biên Phu. On ne pouvait pas tourner à Diên Biên Phu, parce qu'il avait du maïs partout. Donc j'ai dit ce n'est pas grave. Les directeurs de production, une fois engagés par les producteurs, ils peuvent faire ce qu'ils veulent. Les producteurs sont dans leurs bureaux à chercher de l'argent et nous on le dépense... Et alors je dis au producteur qui était là, ce n'est pas grave, on va construire un camp sur place parce que deux heures et demie de voyage le matin et la même chose le soir, et trois heures de préparation pour les trois cents figurants tous les jours, il faudrait travailler vingt-six heures par jour. Le producteur et le metteur en scène m'ont traité de fou. Mais on a construit un camp. On a également construit une piste d'aviation et on avait tout sur place et on a réussi à faire le film. On a dû faire venir trente-cinq tonnes d'explosif par avion. Ce qui est impossible. Je connaissais quelqu'un en Russie et on a réussi à avoir un avion très spécial du KGB.

BENJAMIN B. : Tous les moyens sont bons !

PATRICK DELAUNEUX : Tous les moyens sont bons dans le cinéma. Il arrive toujours des trucs formidables quand on est engagé. Quand j'ai fait Le Boucher avec Claude Chabrol, on devait tourner quinze jours dans une école. On arrive à Tremola, le maire qui était avocat nous dit qu'il nous faut une autorisation de l'inspecteur d'Académie pour

tourner dans l'école. Huit jours avant le tournage, l'inspecteur nous refuse l'autorisation de tourner dans l'école de Tremola. Alors j'appelle le maire en lui disant que nous allions devoir changer de ville et le maire me demande quarante-huit heures. Après quoi je reçois un contre-ordre du Ministère et de l'inspecteur de l'Académie nous donnant l'autorisation de tourner. Le maire de Tremola, qui était président du conseil régional, a fait virer l'inspecteur d'académie de Dordogne en quarante-huit heures.

Public : En vous voyant tous je m'aperçois que les aventures des producteurs sont exactement les mêmes de part et d'autre des frontières. En tant que directeur la photo, je suis un filtre entre les producteurs et les réalisateurs. Vous avez parlé de la télévision tout à l'heure. Le rôle de producteur maintenant dépend en grande partie de la télévision. Je connais beaucoup de producteurs qui ne peuvent pas lancer un projet s'ils n'ont pas l'avance sur recette, un préachat, ou ceci ou cela. Ils n'ont plus ce pouvoir d'être vraiment autonomes. Autre question que j'aimerais vous poser : en Italie on tourne environ cent quarante films par an, certains d'une qualité exquise. Pourquoi selon vous on n'arrive pas à les voir en France ?

PAOLO BRANCO : C'est quelque chose qui me concerne directement et c'est un des graves problèmes auquel je suis confronté : l'Europe n'existe plus. La circulation des films nationaux dans l'univers européen est devenue dix fois plus difficile qu'avant. Et ce n'est pas simplement à cause de la présence du cinéma américain. Il y a toujours eu d'autres fenêtres d'ouverture que les salles de cinéma. Les salles seules pour un distributeur, c'est devenu très risqué. Ces fenêtres donc sont les télévisions. Or voyez en France à la télévision, le passage des films qui sont ni américains ni français est devenu exceptionnel. Almodovar par exemple a attendu trente ans pour arriver à la télévision française. Nanni Moretti, même chose. Le cinéma portugais, pour le moment, il passe sur le câble et c'est déjà une conquête. Jamais un film de Manoel de Oliveira jusqu'à Je rentre à la maison n'avait été programmé par une chaîne hertzienne. Pour les DVD c'est malheureusement la même chose. Les films américains ont des succès nationaux. Le problème n'est pas seulement français. C'est pire en Allemagne, en Italie et partout où il n'existe pas de fonds de soutien et toutes les aides mises en place en France. Il y a aussi une dérive dans la production. Les films que l'on produit sont de plus en plus formatés pour un goût télévisuel parce que les pouvoirs de décision se sont déplacés. La majorité des films qui se font en France sont produits selon le goût des chaînes et sont ainsi de moins en moins exportables. Les gros succès italiens aujourd'hui sont invisibles dans le reste des pays européens parce que cela joue tellement sur la vaine populiste italienne qu'ils ne s'adressent finalement qu'au marché italien. La même chose avec les comédies allemandes et certaines comédies françaises sont inexportables à part dans certains pays francophones. Il y a une dérive au niveau de la production qui fait que chaque pays se dirige vers son territoire au lieu de se tourner vers l'Europe.

Public : Le festival de L'industrie du rêve a démarré par un hommage à Humbert Balsan. J'aimerais que Paolo nous parle de l'association qu'ils ont créée avec Gilles Sandoz qui s'appelle Pirates pour la production des films.

PAOLO BRANCO : Ce n'était pas pour la production, c'était pour que l'on se voit. C'était une façon pour s'arranger et réussir à manger ensemble une ou deux fois par mois. J'étais très proche d'Humbert et cette association nous a permis d'être encore plus proche. Avant cela, on se croisait toujours par personnes interposées et donc on a inventé cette société simplement pour qu'on puisse être ensemble. On se sentait un peu comme des dinosaures en extinction, à force de travailler dans les marges, on se disait qu'on était là pour justifier la célèbre diversité culturelle qui n'existe pas du tout. C'était donc une façon d'échanger nos expériences. Il me manque énormément. C'est un choc énorme ce qui s'est passé. C'est vrai qu'il y a un vide, et que ce vide sera difficilement comblé s'il n'y pas une révolution dans la production. Le problème est qu'en France, pour changer une virgule, c'est terrible. Tous les gardes fous qui ont été inventés pour faire croire que le risque n'existe plus vont à l'encontre de la création. Je pense que dans un phénomène de création artistique, il faut toujours avoir du risque, c'est en grande partie les producteurs qui les ont inventés. Ce sont les producteurs qui ont finalement créé cette difficulté que l'on a aujourd'hui à pouvoir décider par nous-mêmes. Il y a quelques années on pouvait prendre le risque de faire un film envers et contre tous, mais il y avait la prime au succès. Non seulement la salle, mais aussi la reconnaissance des

autres moyens de diffusion qui finissaient par nous courir après. Maintenant on nous accuse : « Comment t'es-tu permis de faire quelque chose qui en plus a eu un petit succès, contre le système... » Le pouvoir de décision est chez des messieurs qui, pour quelques-uns, sont là depuis vingt ans et se permettent de décider quel est le goût que le cinéma français doit avoir.

BENJAMIN B. : C'est vrai que Monsieur Raymond Danon appelle à un Grenelle du cinéma. Quelle est la solution à ce problème du cinéma pasteurisé ?

PAOLO BRANCO : Je ne sais pas. Je sais que j'essaie parfois de dynamiter tout cela et je pense qu'aujourd'hui, même si c'est très difficile, c'est qu'un producteur qui croit à son projet puisse arriver au bout.

LA PRODUCTION, TOUTE UNE HISTOIRE AU CŒUR DU FILM, LE PRODUCTEUR

LA COLLABORATION AVEC LE RÉALISATEUR

LE SCÉNARISTE

LE PRODUCTEUR COMME ACCOMPAGNATEUR D'UNE IDÉE – D'UN AUTEUR

L'IMPORTANCE DU CASTING ET DE L'ARGENT

LE JOUR LE JOUR AVEC LE DIRECTEUR DE PRODUCTION.

Modérateur - Benjamin B., consultant

Intervenants

Raymond Danon (Producteur) et Jean-Paul Rappeneau (Réalisateur) - Alain Rocca (Producteur) et Philippe Le Guay (Réalisateur) - Catherine Jacques (Productrice) et Didier Flamand (Réalisateur) - Paolo Branco (Producteur) Emmanuel Schlumberger (Producteur) et Claude Pinoteau (Réalisateur) - Jean-Luc Olivier (Directeur de production)

BENJAMIN B. : Bienvenue au dernier volet du colloque de L'industrie du rêve « Profession : Producteur ». Cette table ronde s'appelle « Au cœur du film » et elle est organisée autour de la notion du couple réalisateur producteur qui travaille ensemble pour créer des films. Je vais présenter les invités par ordre d'intervention. À mes côtés, Didier Flamand, réalisateur de *Mother and Child*; à ses côtés se trouve sa productrice Catherine Jacques. Ensuite Jean-Paul Rappeneau nous parlera de sa collaboration avec son producteur Raymond Danon ici présent.

Emmanuel Schlumberger qui est un producteur indépendant nous racontera sa collaboration avec le réalisateur Claude Pinoteau, à ses côtés. Ensuite nous passerons la parole à Alain Rocca, producteur et au réalisateur avec lequel il vient de travailler, Philippe Le Guay. Jean-Luc Olivier qui est directeur de production, et qui vient un peu comme un électron libre, nous parlera de *Jacquou le Croquant* et enfin, Paolo Branco qui a produit plus de deux cents films. Dans la chronologie de la production il faut commencer avec ce que certains appellent le pitch, l'idée.

Et donc je voulais demander à Didier Flamand de commencer avec une lecture d'un synopsis pour démarrer ce colloque.

LECTURE DE LA NOTE D'INTENTION PAR DIDIER FLAMAND, RÉALISATEUR

BENJAMIN B. : Je pensais commencer avec un texte parce que les films, leur projet sont à leur début des textes, des histoires, des paroles. Donc c'est avec ce texte que vous avez commencé à travailler ensemble Didier Flamand et Catherine Jacques ?

DIDIER FLAMAND – réalisateur : Oui, c'est en effet après lui avoir présenté un premier traitement autour de cette idée. La plupart du temps, quand on commence un travail, on choisit un thème qu'on se met à questionner et que l'on ose petit à petit développer. Pour ce qui est de ce scénario, l'idée à l'origine n'était pas de moi. J'ai en effet travaillé sur ce sujet avec un co-auteur et co-scénariste : Gilles Laurent, un ami de longue date, qui m'a proposé son sujet. Lorsque nous avons commencé à travailler ensemble, Gilles et moi, nous nous sommes tout d'abord laissé prendre dans les filets de cette histoire qui s'est peu à peu imposée à nous. Vous savez comment ça se passe : Au début on est dans une vague zone de ressentis, d'idées diverses... on a des envies confuses, on tâtonne, on se documente, on avance à l'intuition. Mais aussi, travaillant à deux, on a l'opportunité d'aller investir des zones différentes, parfois même contradictoires... et aussi la possibilité de pouvoir se perdre. Si cela peut-être un danger pour le scénario, je pense malgré tout que c'est très important, particulièrement au début du travail, de pouvoir se donner cette possibilité de pouvoir se perdre. C'est bizarrement là qu'on peut découvrir de vraies petites merveilles, des idées incongrues et peu conventionnelles. Après avoir obtenu un premier jet du scénario, nous sommes allés le présenter à quelques producteurs. J'avais eu la chance de réaliser mon premier court métrage, *La Vis*, qui avait eu son heure de gloire, ce qui m'a grandement facilité la rencontre avec certains d'entre eux. Cependant, à ma grande surprise, je me suis vite aperçu que la profession s'attendait à ce que refasse plus ou moins la même chose que ce que j'avais déjà fait dans mon court-métrage, cette fois-ci sous la forme d'un long-métrage. Nous avons donc dû essayer de nombreux refus. Les gens étaient inquiets, ne comprenaient pas bien où je voulais en venir, ce qui m'avait conduit au choix même de cette idée. Ce d'autant plus qu'il s'agissait d'un drame et non d'une comédie, comme c'était le cas pour *La Vis*. Le doute s'est installé en nous, mais par chance, nous avons eu très vite l'envie de persévérer malgré tout dans cette voie. Nous nous sommes donc remis au travail jusqu'à ce que nous ayons la chance de rencontrer Catherine et qu'elle nous dise : « Moi, cette histoire m'intéresse ». Alors nous avons pu recommencer à parler du sujet, retrouver une nouvelle énergie grâce à cette nouvelle confrontation et commencer enfin un vrai travail de développement.

CATHERINE JACQUES – productrice : Dans le développement, il y a mille et une façons d'aborder un film pour la première fois. Je connaissais Didier, je l'avais connu sur un tournage lorsque j'étais directrice de production et il m'avait fait mourir de rire. On est devenu copains et le hasard a voulu que mes bureaux étaient dans la rue où il s'est installé et on s'est retrouvés. Et il me répétait tout le temps : « Il faut que je te fasse lire quelque chose. » Il m'a effectivement fait lire sa première mouture. Et c'est là où ça démarre. Moi quand je vois un réalisateur c'est une telle aventure et on partage tellement d'émotions que, si le projet me plaît, je regarde la personne dans les yeux et puis je me demande : « est-ce que je peux tomber amoureuse de cette personne? ». Parce qu'il faut l'aimer à un point délirant pour porter le film du début jusqu'à la fin.

DIDIER FLAMAND : Ce qui est étrange dans la relation : auteur, metteur en scène, producteur, c'est qu'on cherche avant tout quelqu'un qui puisse comprendre votre projet, aider à ce qu'il se réalise, mais aussi quelqu'un qui, tout en partageant la même philosophie, puisse, s'il le faut, s'opposer à vous, vous tenir tête... un bon contradicteur avec ses exigences propres. Un producteur qui ne serait qu'accommodant ne serait certainement pas la bonne personne ! On a en effet besoin d'un point de vue critique « extérieur » pour continuer à avancer, aller plus avant, approfondir le sujet et ne pas se contenter trop vite de ce qui est. Et puis c'est d'autant plus important que viendra fatalement le moment où il faudra bien parler « production » et où le projet artistique devra repasser obligatoirement

par le filtre même de l'argent et des questions tournant autour du coût « réel » ou « possible » du film ! Plus on aura été clair avant, plus on partagera la même idée du film, moins ces étapes obligées et douloureuses seront problématiques. Cela est d'autant plus vrai pour notre film qui non seulement réclame les moyens conséquents que nécessite souvent la réalisation d'un thriller, mais qui de plus, est un premier long-métrage !

BENJAMIN B. : Vis-à-vis du travail d'écriture et de développement du scénario, vous venez de mettre la touche finale au scénario récemment ?

CATHERINE JACQUES : Oui, champagne ! Tout ce que dit Didier, c'est ça un réalisateur ! C'est quelqu'un qui est beaucoup de choses. On ne comprend pas obligatoirement tout ce qu'il dit quand il nous explique le film qu'il a envie de faire. Et la période de développement consiste déjà pour nous à comprendre le film qu'il a dans la tête, à se l'approprier au maximum pour pouvoir, et le conduire dans la bonne direction tout au long de sa fabrication, et convaincre des personnes de nous suivre dans l'aventure de la production, parce qu'en parallèle très vite on pense à trouver de l'argent, on s'interroge sur le potentiel du film. Dans le cas du film de Didier, comme il vous l'a dit, ce n'est pas quelque chose de simple. Il faut l'aider, l'accompagner pour qu'il s'accapare ce film qui comme il vous l'a dit n'est pas construit à partir d'une idée venant de lui. Je me suis plongée dans le travail d'écriture de longs mois à ses côtés et on vient de terminer, je l'espère, la dernière et définitive version.

BENJAMIN B. : Je me tourne vers Raymond Danon, j'ai lu dans une interview que vous préféreriez que le réalisateur vous raconte l'histoire plutôt que de lire le scénario.

RAYMOND DANON – producteur : Je n'ai jamais dit ça. Je ne me contente pas de lire le scénario et je demande aussi au réalisateur de me dire comment il voit l'histoire parce que je pense qu'un même scénario filmé par trois réalisateurs aurait pour résultats trois films différents.

BENJAMIN B. : Dans le cas du Sauvage en 1975 comment cela s'est passé ? Est-ce que Jean-Paul Rappeneau vous a raconté l'histoire ?

JEAN-PAUL RAPPENEAU – réalisateur : Je crois que cela a commencé par une rencontre dans un bureau aux Champs-Élysées. Je lui ai parlé d'un scénario que j'avais dans ma sacoche et Raymond m'a dit : « Non, attendez. Déjà, racontez-moi. ». Je me suis lancé. À la fin Raymond a dit: « Alors là je voudrais voir le film ! Et d'ailleurs je voudrais le produire. »

BENJAMIN B. : Et quand vous avez raconté l'histoire, vous avez commencé comment ?

JEAN-PAUL RAPPENEAU : Tout était venu d'un voyage à Sao Paulo au Brésil, pour un festival. J'avais été très frappé par cette ville brutale, anarchique, violente. Un jour, pour nous changer les idées, on nous a proposé de passer une journée sur une île à touristes, face à la côte. L'île était luxuriante, paradisiaque. C'est là que j'ai eu l'idée d'un film qui commencerait dans une mégapole d'Amérique Latine puis se déplacerait dans une île comme celle là, mais très loin au large. Je pensais qu'il y aurait un contraste saisissant entre les deux lieux. Ce serait l'histoire d'une fille perdue et poursuivie dans cette ville. Un homme viendrait à son secours puis, quand il la croit à l'abri, il disparaît. Mais en fait les ennuis ne sont pas terminés pour elle. Quand elle apprend que l'homme qui l'avait aidée vit dans une île à quelques heures de là, elle part pour le rejoindre. Mais, quand elle arrive dans ce paradis, il est très contrarié car c'est un misanthrope solitaire. Il veut la chasser, et là commence une sorte de bataille entre eux. J'ai dit à Raymond : « une guerre sous les palmes ! » C'est là, je crois que Raymond a dit « Je veux voir ce film ! ».

EXTRAIT DU SAUVAGE

BENJAMIN B. : Comment s'est passé le montage du film ? Avez-vous réunit facilement Yves Montand pour le rôle

de Martin et Catherine Deneuve pour celui de Nelly ? La magie du film repose sur ce couple formidable et ça me rappelait les screwball comédies.

RAYMOND DANON : À la place de Montand, un autre acteur était prévu, Alain Delon, qui n'a pas voulu le faire. Pour parler du film, je laisse la parole à Jean-Paul Rappeneau.

JEAN-PAUL RAPPENEAU : Dans le personnage de Montand, il y avait un mélange de Cary Grant et d'Humphrey Bogart. C'est vrai que le cinéma américain de ces années là m'a formé. C'est vrai aussi que pour le personnage du Sauvage, quand on écrivait l'histoire, je pensais que ce serait un acteur américain et que la fille, elle, serait française. J'avais en tête un acteur qu'on avait vu dans Mash, dans Le Privé d'Altman et même dans un film de Bergman Le Lien : Elliott Gould. J'imaginai très bien ce personnage de barbu un peu rude et une petite française face à cet ours. Mais, quand Jean-Loup Dabadie est intervenu sur le scénario, il a bataillé pour que les deux personnages soient français. J'ai fini par lui donner raison et le casting a commencé. Jean-Loup venait d'écrire trois films pour Montand et n'était pas très chaud à l'idée de le retrouver une nouvelle fois. Alors qui ? Lino Ventura n'aimait pas jouer les amoureux dans les films. Nous avons rencontré Belmondo, mais il est arrivé ce jour là avec Laura Antonelli, suggérant qu'elle pourrait jouer le personnage féminin. C'était exclu pour moi car j'avais déjà formé ce couple dans Les Mariés de l'An deux. Dans les « stars » françaises, il ne restait plus qu'Alain Delon avec qui Raymond avait des liens particuliers. On lui envoie le scénario. Il est réticent, et Raymond part à Madrid pour le convaincre. Mais il revient bredouille, Delon avait refusé. « Tu m'imagines, lui avait-il dit, grim pant aux arbres et faisant ma petite cuisine ! » Nous sommes donc revenus à Montand.

BENJAMIN B. : Et cette île a posé un problème à la production parce qu'elle n'existe pas...

RAYMOND DANON : Il n'existe pas d'île telle que celle que vous voyez dans le film. Il fallait faire croire au spectateur que nous nous trouvions dans une île avec une magnifique végétation...

JEAN-PAUL RAPPENEAU : Il s'agissait de tourner aux Bahamas, mais ces îles sont plates comme des crêpes. Or, dans l'idée que j'avais de cette île, la jungle devait dégringoler de la montagne jusqu'à la mer. Toutes les scènes de jungle, nous les avons donc tournées au Venezuela en ne gardant pour les Bahamas que le décor de la maison, du ponton et de la plage. Quant aux vues de l'île de loin, c'est un mélange de Port-Cros et de l'une des Iles Vierges. Le potager de Montand, a été tourné à St-Cloud...

BENJAMIN B. : Je me tourne vers Emmanuel Schlumberger qui est le producteur des Palmes de monsieur Schultz. Emmanuel pouvez-vous nous raconter la naissance et le développement de ce projet ?

EMMANUEL SCHLUMBERGER – producteur : C'était au départ une pièce de théâtre qui a eu un grand succès puisqu'elle a été jouée très longtemps au théâtre des Mathurins. Je connaissais bien Jean-Noël Fenwick qui avait écrit la pièce et on avait depuis un certain temps l'idée d'adapter la pièce à l'écran. Lorsque je lui en avais parlé, Jean-Noël Fenwick avait des ambitions bien plus grandes: il était parti dans des histoires hollywoodiennes. Il y avait donc toujours un producteur américain qui était en train de développer le projet. Et puis un jour, il m'a rappelé et il m'a dit : « Je suis nulle part et finalement nous pouvons faire le film en France ». À l'époque je travaillais avec le réalisateur Richard Dembo, avec qui j'avais fait L'instinct de l'ange et c'était un projet que je trouvais intéressant pour Richard. On a commencé à le développer. Mais c'était un film relativement cher au départ, qui nécessitait des acteurs qui avaient une certaine renommée pour que le film puisse se monter, et Richard qui avait le sens des choses s'est rendu compte qu'on ne pouvait pas monter le film avec lui. J'en ai donc parlé à Claude Pinoteau qui me dit : « C'est une pièce que j'adore. » Pour l'adaptation, Claude a collaboré avec Richard Dembo. Le sujet n'était pas un sujet très facile.

EXTRAIT *DES PALMES DE MONSIEUR SCHULTZ* DE CLAUDE PINOTEAU

BENJAMIN B : Je crois qu'il faut commencer par parler de ce formidable casting réunissant Isabelle Huppert, Philippe Noiret et Charles Berling...

CLAUDE PINOTEAU – réalisateur : Il est vrai qu'il y a eut beaucoup de films réalisés sur Marie et Pierre Curie, mais l'idée que j'en avais conservée était celle de deux savants attachés à leur laboratoire « radioactif », acharnés à découvrir le radium. Et puis j'ai découvert en lisant beaucoup de livres sur Marie et Pierre Curie, qu'ils avaient vécu, au début de leur rencontre, une grande histoire d'amour. Quand Marie écrivait à sa sœur, elle disait : « Jamais je n'aurai pensé être aussi heureuse et, plus nous vivons ensemble plus nous aimons ». Lorsqu'il est venu la demander en mariage dans la petite pièce mansardée de la rue des Feuillantines, il est arrivé avec un petit bouquet de fleurs à la main, tout intimidé, impromptu. Elle était gênée parce que surprise chez elle. J'avais lu ce récit et ça m'avait profondément touché. Isabelle et Charles ont joué cette scène tout en délicatesse. J'ai ensuite lu les pérégrinations à vélo des Curie de Paris au Mont-Saint-Michel. Ils vécurent des moments magnifiques, une vraie histoire d'amour. Par ailleurs, j'avais vu les photos de Marie jeune, avant sa rencontre avec Pierre, et sa silhouette était d'une similitude frappante avec celle d'Isabelle Huppert. Dès que l'on a parlé du casting, j'ai tout de suite parlé d'Isabelle. Je suis allé la voir à Londres alors qu'elle jouait Marie Stuart ; je lui ai proposé le rôle. C'était un film onéreux parce qu'il fallait construire le laboratoire et le hangar du radium qui occupait tout le plateau A des studios de Boulogne. Il a été construit selon les photographies de l'époque, les cotes précises qui étaient encore représentées à l'école de physique et de chimie. Le travail a été fait avec une minutie extrême. Il y avait le quartz piézo-électrique de Pierre Curie reconstitué en cuivre, exactement comme il était à l'époque. J'ajoute que l'histoire de ce décor est assez cocasse puisqu'au moment où le film a été terminé, au moment où Emmanuel a donné l'ordre de démonter, la directrice du studio lui a demandé de laisser le décor en place pour qu'elle puisse inviter des producteurs et des metteurs en scène à dîner là pour les inciter à venir tourner dans ses studios... Alors que j'allais présenter le film à Tokyo (c'était le centenaire de la radioactivité), les Japonais ont acheté une partie du décor, l'ont emmené au Havre, l'ont mis sur un bateau et l'ont reconstitué là-bas. Lorsque je suis arrivé pour présenter le film, je me suis retrouvé dans mon décor !

BENJAMIN B. : Avant de me tourner vers Alain Rocca et Philippe Le Guay, je propose que l'on regarde un petit extrait de leur film *Les trois huit*.

EXTRAIT *DES TROIS HUIT*, UN FILM DE PHILIPPE LE GUAY

BENJAMIN B. : Philippe Le Guay, comment est née votre envie de faire ce film ?

PHILIPPE LE GUAY – réalisateur : J'avais déjà fait un film avec Alain Rocca chez Lazennec, *L'année Juliette*. Après quoi, j'ai travaillé sur plusieurs projets sans vraiment arriver à quelque chose de concluant et finalement est venue cette histoire d'un fait divers, d'un type dans une usine qui était maltraité par toute une équipe. Peu à peu en enquêtant pendant un an, j'ai visité des usines très différentes, j'ai compris que cette histoire n'existait pas, même si c'était inspiré d'un fait divers, et c'est alors devenu une histoire entre deux hommes dans une usine, deux ouvriers qui ont la même qualification. L'histoire s'est transformée : ce n'était plus un chef qui exerce son pouvoir sur un employé, mais deux ouvriers dont l'un qui fascine et humilie un autre. De temps en temps, en plaisantant avec Alain, je lui disais que c'était la métaphore des rapports entre le metteur en scène et le producteur, ce dernier étant évidemment le sadique qui supprime deux journées de tournage, et le metteur en scène qui peut chercher à se venger en imposant des heures supplémentaires... Plus sérieusement, le film a une connotation réaliste : il se déroule dans une vraie usine et l'ambition était d'amener une équipe de cinéma à tourner dans une usine en marche avec des acteurs. Au départ on avait donc un scénario qui racontait cette évolution fatale du rapport entre ces deux hommes. J'avais écrit pour deux rôles, deux beaux rôles d'homme. Alain, qui vous en parlera, avait un désir de vedettes, d'acteurs connus et moi aussi d'ailleurs. Pour le premier casting, les deux acteurs auxquels j'avais pensé

initialement étaient Philippe Torretton dans le rôle de l'agresseur et Jacques Gamblin dans celui du brave type qui ne voit pas dans quelle espèce de piège il est en train de tomber. Ils étaient tous les deux très contents de tourner dans une usine, de jouer ensemble. Toujours est-il qu'à un moment donné, pour une chose idiote, le film devait se terminer un 16 mars et puis Philippe Torretton me dit qu'il part le 14 en vacances avec sa femme et ses enfants... J'essaie de le convaincre en lui rappelant que nous avions réservé les décors, bloqué l'usine et puis nous n'avons pas pu tomber d'accord. Parfois il y a des moments où les acteurs vous encomrent ! Même si je l'aime et que je continue à l'aimer, j'ai senti que cela ne servait à rien de m'obstiner et j'ai donc du choisir d'autres acteurs. Mais je crois qu'un désir de film doit être partagé et quelque part, là, dans ce cas précis, les difficultés commençaient avant le tournage. J'ai choisi un acteur complètement différent pour le remplacer qui était François Cluzet, toujours avec Jacques Gamblin. Nous avons fait des lectures qui étaient formidables et un jour, Jacques, je ne sais pas pourquoi, a eu peur du rôle et il a disparu. On s'est arrêté pendant un an. Et on est repartis sur un couple d'acteurs qui n'étaient pas des vedettes : Gérald Laroche et Marc Barbé. Au lieu de faire un film en 35 mm, on l'a fait en super 16mm et au lieu d'avoir quatorze semaines de tournage on en a eu six... C'est vrai que l'économie vient avec l'acteur dans la mesure où celui-ci est plus ou moins tête d'affiche, bankable... Il y a d'autres acteurs connus qui voulaient faire le film, mais moi, je n'en ressentais pas la nécessité. Tout cela nous a pris presque deux ans.

ALAIN ROCCA – producteur : Je ne me mêle pas beaucoup des films. Une fois que je dis à quelqu'un : « je produis ton film », je me débrouille pour que le film se fasse. Je suivais quelque peu catastrophé la dégringolade du casting en repensant à comment j'avais essayé de financer le projet sur l'image d'un film réunissant deux vedettes dans une usine. C'est un film auquel je ne croyais absolument pas en le faisant et je l'ai fait parce que c'est un métier où la seule chose qui vous tient, c'est votre crédit, votre parole donnée. Je crois que c'est un des deux films dont je suis le plus fier aujourd'hui. C'est un élément qui nous motive pas mal en tant que producteurs, c'est l'énorme surprise du film. Sinon c'est un bon souvenir avec des épisodes musclés lorsqu'on est passé de quatorze semaines à six semaines de tournage. J'aime les réalisateurs comme Philippe. Je ne sais pas combien d'usines il a visité ! C'est difficile de trouver des metteurs en scène comme lui qui aiment et savent faire des recherches comme ça.

PHILIPPE LE GUAY : Je ne viens pas du tout du monde ouvrier au contraire. L'occasion des repérages a été l'occasion de m'imprégner d'un monde qui m'intriguait et m'effrayait. Dans le cadre de l'usine de Chalon-sur-Saône j'ai rencontré une personne qui a tout de suite compris mon projet. Même si ce qui est raconté dans le film repose sur l'histoire d'une humiliation dans le silence général de l'institution de l'usine, cela correspondait à une forme de vécu et quelque chose est passé.

BENJAMIN B. : Avant de me tourner vers Jean-Luc Olivier, La bande annonce de Jacquou le Croquant un film de Laurent Boutonnat

BENJAMIN B. : Nous avons donné la parole à beaucoup de producteurs. Jean-Luc Olivier, vous êtes directeur de production. En parlant avec les différents producteurs, certains vont souvent sur les tournages, d'autres quasiment jamais... Le directeur de production, lui, est sur le tournage. Jacquou le Croquant, est un projet tourné en partie en France et en partie en Roumanie. Pouvez-vous nous parler de votre expérience à travers ce film ?

JEAN-LUC OLIVIER, directeur de production sur Jacquou le Croquant : Au vu de ce qui a été dit, je pense que le couple producteur-réalisateur est fondamentale. L'entente de ce couple est le gage de la réussite d'un film. En tant que directeur de production je dirais que ma fonction est polygame ; il faut pour que ça fonctionne bien, qu'on forme deux couples, l'un avec le réalisateur, l'autre avec le producteur. Comme vous le dites, la présence du producteur sur le plateau est variable et de toute manière, sa tâche n'est pas de gérer ni la préparation, ni le jour le jour. Nous, directeurs de production, au niveau de la fabrication, on est là pour apporter des solutions et non pas pour enlever des mètres de travelling ou couper des jours de prises de vue. Trouver des solutions pour que le réalisateur ait le maximum de moyens pour fabriquer au mieux son film. C'est optimiser la création dans un minimum de coûts. Là, je peins un monde idéal ; on sait bien que ça ne marche pas toujours comme ça. Par exemple dans Jacquou

le Croquant, à l'exception du couple producteur et directeur de production, aucun des couples n'a fonctionné. Le réalisateur Laurent Boutonnat a un talent indiscutable, mais il est viscéralement contre la production. Il ne peut pas faire confiance à la production et ce, même si on essaie par tous les moyens d'expliquer que nous sommes avec lui, à ses côtés pour l'aider. C'est donc un exemple où cela a fonctionné différemment. C'est vrai qu'on est le relais au jour le jour, on est responsable d'une enveloppe, notre travail consiste à gérer ces dépenses avec la mise en scène. Tous les jours j'essayais donc de peser le pour et le contre. Si tu prends cent figurants en plus dans cette scène, on devra faire l'économie d'une grue dans une autre. J'essaie toujours de trouver des solutions parce que même quand il y a beaucoup d'argent il n'y en a jamais assez.

BENJAMIN B. : Paolo Branco vous aussi vous êtes venu seul...

PAOLO BRANCO : J'ai une chance inouïe je peux parler pour moi et pour le metteur en scène ! Je me souviens de quelques histoires avec des metteurs en scène. Par exemple j'ai travaillé avec Jacques Rozier. Il avait toute la légende d'Adieu Philippine derrière lui quand il est venu me voir en 1985 pour parler d'un projet pas complètement écrit. Il me raconte l'histoire, me dit que cela réunirait Bernard Menez et Luis Rego. Et là je pense tout : « Ah, pour une fois où je vais faire une comédie, pour une fois où je vais faire un peu d'argent ! » Et puis j'accepte de produire son film en lui disant qu'on commencerait dans trois mois, sinon je ne voulais pas faire le film. Je lui ai donné six semaines, j'apportais l'équipe et donnais l'impératif de commencer le tournage le 16 janvier. Évidemment ensuite il fallait que je trouve de l'argent. J'ai appelé deux, trois amis et de fil en aiguille, parce qu'on était à la fin de l'année et que les chaînes de télé doivent produire un nombre X de films, nous avons été en co-production avec une chaîne télé. À l'époque j'allais tout le temps sur les tournages. Mais on m'avait raconté que Rozier décidait de tout... Pour éviter que cela se passe mal, j'ai envoyé là-bas quelqu'un qui n'y connaissait rien en tant que directrice de production. Sur place il cherchait toutes les excuses pour éviter de tourner. Tous les matins, il convoquait l'équipe et ensuite il disparaissait. Il revenait vers 16h de l'après-midi en avançant des arguments surréalistes. Et à la fin des six semaines, il me demande de prendre la caméra sur un bateau pour faire sa fin. Et cette journée-là, il a tourné vingt minutes du film. Un jour il a fallu que je montre le film à FR3. Évidemment, c'est une comédie un peu particulière. Les personnes de FR3 sortent de là blancs comme linge. Le film faisait 2h15. Dans le contrat, il ne fallait pas dépasser les 2 h. Je rentre, j'appelle Jacques. Nous choisissons d'enlever une bobine au hasard en pensant que le film ne passerait que plus tard à la télé. Et je leur ai renvoyé le film avec une bobine de moins. Il y a une autre petite histoire, c'était avec Montero avec qui on a tissé une espèce de confiance. Un jour il a voulu l'adaptation d'un texte de Robert Walser qui s'appelait Blanche Neige. C'est un très beau texte. On a énormément travaillé sur le scénario. On a commencé avec des acteurs portugais. Après quoi il a fallu changé de cap et employer, selon ses désirs, des acteurs français. Il voulait enregistrer le texte avant pour le coller sur les images. Un jour il me dit : « Je préfère ne pas avoir d'acteurs ». On avait tout signé mais j'accepte de faire à sa manière. Je pars sur un autre film, puis un jour, le directeur de production m'appelle et me dit : « Paolo il y a un problème, Montero me dit qu'il lui suffit d'un tissu noir et d'une caméra et qu'il tourne le texte sur le fond d'un tissu noir. » Donc il a tourné une heure vingt de tissu noir avec le texte en off. Le tournage a duré deux heures. Le tournage était terminé. Et après, arguant le fait qu'il y avait différentes sortes de noir, il a passé deux mois à monter, il a choisi une bande son magnifique et il me promettait qu'il y avait de temps en temps de petites surprises. Et le film s'appelle Blanche Neige avec une heure vingt de noir avec de petites surprises avec un gros plan sur lui à la fin, et de petits ciels bleu de temps en temps. Le problème numéro un, c'est qu'au Portugal, j'avais eu l'avance sur recettes et ça s'est su. Après comment justifier les dépenses du film qui avaient quand même été assez importantes? Lui avait peur ne plus jamais pouvoir tourner ! J'ai dû aller expliquer au journal télévisé ce qu'était la création artistique, développer l'importance de ce projet. Après cela, j'ai quand même réussi à avoir ce film sélectionné dans une section parallèle à Venise.

Public : On parlait de couple producteur-réalisateur. Est-ce que vous êtes mariés pour la vie ou est-ce que les réalisateurs vont proposer leurs projets à d'autres producteurs ?

PHILIPPE LE GUAY : Pour filer la métaphore du mariage, je dirais qu'il y a des divorces. On se quitte, on se retrouve.

Il y a des projets qui conviennent mieux à d'autres. Avec Alain, on a fait deux films et puis ensuite j'ai proposé mes projets à quelqu'un d'autre. Parfois un producteur a fait cinq films dans l'année et ne peut pas accepter un nouveau projet. Il y a des producteurs tous terrains, capables de produire des films à un million d'euros, d'autres à dix.

Public : Vous disiez tout à l'heure, Catherine Jacques, que c'était très important de comprendre que vous devez avoir le même film dans la tête. Est-ce que vous avez des anecdotes, des expériences contraires ?

CATHERINE JACQUES : Je suis très attentive à cela, donc ça ne m'est jamais arrivé. Avant de me lancer dans l'aventure je passe beaucoup de temps avec la personne. Ceux sont des détails, mais c'est à ce niveau là que tout commence.

PAOLO BRANCO : Pour revenir sur le sujet du couple, je pense que c'est une union libre. La liaison est faite en toute liberté, sinon c'est impossible. Il faut faire exister un rapport de confiance. J'ai fait 25 films avec Oliveira jusqu'au jour où il dit qu'il voulait faire des films sans moi. Il en avait marre qu'on dise qu'il faisait des films grâce à Paolo Branco, et il a donc choisi un autre producteur à 98 ans. Cette liberté est une règle d'or entre un réalisateur et un producteur.

Public : Envisagez-vous des productions au-delà de l'Europe ?

ALAIN ROCCA : Je crois que la production est assez identitaire. La plupart du temps, lorsque vous êtes un producteur français en France, vous avez un collage avec une culture, une réalité historique et culturelle qui ne vous rend pas forcément la meilleure personne pour produire loin de votre cercle initial.

Public : À vous entendre, la relation producteur / réalisateur serait un jeu complexe de complicité. Pour pouvoir reproduire une certaine forme de rêve et de magie, cela implique entre le réalisateur et producteur le possible et l'impossible, la rencontre entre l'irréel et le réel. Et le fait d'être confronté à l'imprévu permet au réalisateur de faire une œuvre d'art.

DIDIER FLAMAND : Pour résumer, c'est essentiellement l'histoire d'une confrontation. Un romancier écrit un roman. Nous, ça ne se passe pas comme ça. Au théâtre et au cinéma, il y a une part de l'écriture qui s'élabore éventuellement à plusieurs, ensuite on recherche de l'argent et on rencontre évidemment une équipe, un producteur, un directeur de production, et ensuite on travaille avec des acteurs, des techniciens... Au fond, dans toutes ces étapes, il y a la confrontation, un partage, une écoute, un échange avec l'autre. Tout cela concourt à créer une énergie partagée par toute une équipe, une confiance commune et réciproque.

CLAUDE PINOTEAU : J'ai fait neuf films avec un seul producteur Alain Poiré. Je lui expliquais l'idée et si elle lui convenait, on engageait un auteur. À cet égard, je regrette beaucoup les anciens tandems, Carné-Prévert, Clouzot-Janson, Sautet-Dabadie, ces tandems qui ont donné lieu à des chefs d'œuvres, n'existent plus. Aujourd'hui, dès qu'un jeune a des idées, il veut faire son film. Je regrette vraiment qu'il n'y ait plus de scénaristes ou de dialoguistes. L'époque où le producteur engageait le réalisateur et un scénariste pour écrire un sujet est révolue. On pouvait passer six mois ou un an d'écriture avec un contrat d'auteur. Si nous partions de la page blanche, on progressait avec angoisse et bonheur, parce que nous étions maîtres du destin de nos personnages. Cette confrontation avec le co-scénariste est très enrichissante. Aujourd'hui j'ai l'impression que beaucoup de producteurs attendent qu'on leur apporte un scénario terminé. Heureusement pas tous.

EMMANUEL SCHLUMBERGER : Dans ma carrière, j'ai beaucoup travaillé avec Maurice Pialat qui était quelqu'un de conflictuel. Cela arrivait parce qu'artistiquement, il se retrouvait dans une impasse et c'était forcément la faute de quelqu'un d'autre. Il fallait comprendre qu'on n'était dans une telle période et lui laisser le temps de régler son problème créatif. Tous ces tournages ont connu des périodes de création puis de conflit avec toujours à la fin des résultats toujours extraordinaires.

Public : Monsieur Branco, pensez-vous qu'aujourd'hui un parcours comme le vôtre serait encore possible ?

PAOLO BRANCO : N'importe quelle carrière de producteur indépendant est impossible. A partir de cet axiome chacun trouve sa manière, son trajet et surtout comment trouver son plaisir. Au fond, nous sommes des créateurs ratés et nous sommes ravis d'être liés à la création. J'espère que mon parcours ne sera un exemple pour personne.

Public : J'ai été collaborateur de Jacques Deray sur cinq films. Il avait pour coutume de dire qu'il distinguait un bon producteur lorsque celui-ci l'appelait le dimanche. Un producteur qui vit avec son film aussi le dimanche était pour lui quelqu'un de très impliqué. Au-delà, je dirai que parmi les producteurs avec lesquels j'ai eu l'occasion de travailler, il y en a deux qui ont accompagné les films d'un manière prodigieuse, c'est Alexandre Mnouchkine qui s'impliquait dans toutes les phases dont on a parlées et qui dès la préparation était disponible, présent et cela jusqu'au tournage, au visionnage des rushes ; et l'autre producteur était Saul Zaentz, le producteur d'Amadeus qui en France a tourné L'insoutenable légèreté de l'être et qui avait un comportement similaire. Lorsqu'un producteur peut accompagner un projet de la sorte c'est prodigieux et je considère que le film de Philip Kaufman est avant tout un film de Saul Zaentz.

Public : Quand vous avez rencontré un réalisateur et accepté de faire le film quelle est votre première démarche ?

PAOLO BRANCO : Cela dépend du projet. Ce qui est intéressant dans le cinéma, c'est que chaque film est un prototype et il n'y pas de règle. Pour certains projets, comme le rappelait Claude, il faut trouver un scénariste pour travailler avec le metteur en scène. Avec d'autres où l'on part sur des scénarios déjà écrits il faut voir comment on va pouvoir le développer. Ce n'est jamais pareil même avec le même metteur en scène. Par exemple j'ai produit plusieurs films de Raoul Ruiz, chaque film était différent. Avec Le temps retrouvé, je savais que pour adapter Proust, Raoul ne pouvait pas écrire le scénario parce que les premières pages qu'il m'a données étaient illisibles. J'ai rencontré par hasard le scénariste Gilles Taurand, qui était un vrai passionné de Proust. En deux mois il a écrit un scénario magnifique. Dès le premier jet, le film était là. Le film a coûté soixante millions de francs. Le problème était que je n'avais trouvé que trente millions, on est parti avec un trou de trente millions. Je paye encore un peu cette erreur.

EMMANUEL SCHLUMBERGER : Je crois qu'il faut comprendre que lorsqu'on accepte de faire un film en tant que producteur c'est s'engager à faire en sorte qu'il existe. C'est le deal que l'on passe avec le réalisateur. On sait bien que dans cette profession beaucoup de projets avortent. La crédibilité du producteur repose donc sur sa capacité de faire exister à l'écran le projet dans des conditions qui ressemblent le mieux à ce que le metteur en scène avait imaginé.

CLAUDE PINOTEAU : J'ajoute que le producteur épargne au metteur en scène les affres des difficultés financières. Il peut se passer dans les coulisses des choses difficiles, mais il nous protège. Cela dit, quelqu'un en parlait tout à l'heure, le producteur a un rôle très important, c'est de voir les rushes. S'il débusque quelque chose à améliorer, il en parle avec le réalisateur. Vous évoquiez Alexandre Mnouchkine, c'est formidable de sentir un producteur passionné, qui au besoin fera un effort financier s'il sent que le film va être réussi.

Public : Comment expliquez vous qu'on ait autant de mal à exporter les films français ?

ALAIN ROCCA – producteur : D'abord ce n'est pas aussi simple que ça. Le cinéma français est l'un de ceux qui s'exporte le mieux. Ce qui est vrai c'est que sur une production annuelle de deux cents films, une vingtaine vivent de vrais aventures à l'exportation, et une cinquantaine ont une vie en dehors des frontières nationales. Donc le cinéma français n'est pas ce que rapporte le cliché du journaliste mal informé, à savoir seulement un cinéma franco-français. Effectivement, comparé avec le cinéma des studios hollywoodiens, les indicateurs n'ont rien à voir. Mais il s'agit de deux cinématographies très différentes. On pourrait faire un séminaire entier sur l'exportation des

cinémas français, vous ne concluez pas avec cette idée reçue.

BENJAMIN B. : Nous arrivons à la conclusion de ce colloque, je remercie vivement les intervenants, et je tiens à remercier aussi l'équipe de L'industrie du rêve : Son président Stéphane Pellet, la déléguée générale Anne Bourgeois, Anne-Claire Rebibo, Sylvie Demaizière, Christian Conil et Katia Maccaglia.

ACTES 8

RENCONTRES PROFESSIONNELLES
ART ET TECHNIQUE

APRÈS LE TOURNAGE
COLLOQUE

6 & 7 DÉCEMBRE 2007
CINÉ 104 - PANTIN

FESTIVAL L'INDUSTRIE DU RÊVE
8^e ÉDITION
4-8 DÉCEMBRE 2007

RENCONTRES PROFESSIONNELLES ART ET TECHNIQUE

SOMMAIRE

- 157 . INTRODUCTION
L'ÉCONOMIE DU SECTEUR DES INDUSTRIES TECHNIQUES ET DE LA POST-PRODUCTION IMAGE
LES INDUSTRIES TECHNIQUES DE LA POST-PRODUCTION IMAGE EN DÉFINITION
100 ANS DE CINÉMA.
LA SAGA ÉCLAIR
- 165 . LES INTERVENANTS DU COLLOQUE
LA POST-PRODUCTION FAIT-ELLE LE FILM ?
- 167 . LA POST-PRODUCTION : ÉTAT DES LIEUX, PANORAMA FRANÇAIS, ENJEUX ÉCONOMIQUES ET ARTISTIQUES
Modérateur : Christian Guillon
- 175 . LES NOUVEAUX MÉTIERS DE LA POST-PRODUCTION, TECHNICIENS OU ARTISTES ? QUELLES FORMATIONS ?
Modérateur : Pascal Buron
L'IMAGE AU CŒUR DU FILM ?
- 183 . FAIRE L'IMAGE ENSEMBLE, TÉMOIGNAGES ET COLLABORATIONS
Modérateur : Stephan Faudeux
- 189 . GRANDES ET PETITES HISTOIRES DES EFFETS SPÉCIAUX DE 2001 A 2046
Intervenant : Pascal Pinteau
Grands témoins : Georges Demetrau, Frédéric Moreau

INTRODUCTION

L'ÉCONOMIE DU SECTEUR DES INDUSTRIES TECHNIQUES ET DE LA POST-PRODUCTION IMAGE

CHIFFRE D'AFFAIRES DES INDUSTRIES TECHNIQUES

Le chiffre d'affaires des industries techniques est évalué à 1.25 Milliards d'euros en 2005, en progression de 5 % par rapport à l'année précédente. Entre 2001 et 2003, ce chiffre d'affaires a connu un recul, dont les causes sont bien identifiées :

- délocalisation croissante des productions cinématographiques et audiovisuelles ;
- diminution des volumes de production sur les marchés du flux télévisuel et de la production de films publicitaires ;
- évolutions technologiques exigeant de lourds investissements alors que le matériel en place n'est pas encore amorti ;
- délai de paiement pouvant atteindre jusqu'à six mois ;
- nécessité d'employer une main d'œuvre qualifiée, donc coûteuse.

À partir de 2004, le chiffre d'affaires de la filière renoue avec la croissance et progresse sur les deux années 2004 et 2005. Cette évolution procède d'un double mouvement : stabilisation de la crise économique générale d'une part, et relocalisation significative des productions favorisées par les nouvelles mesures de crédit d'impôt et du développement des aides régionales. Le redressement du marché a permis aux entreprises de reprendre leurs investissements et de rester à la pointe de l'innovation en s'appropriant les toutes dernières technologies (haute définition, dématérialisation des données, hausse des capacités de stockage, post-production en temps réel etc.). Les deux principaux marchés des prestataires techniques sont le cinéma et la télévision. En 2005, le marché de la télévision capte 44.7 % des ressources avec une progression de 12% par rapport à l'année précédente. Tandis qu'en 2004, il apparaissait au deuxième rang avec seulement 43.1 %, derrière le marché du long métrage (44.2 % en 2004 et 39.4 % en 2005). Cette hausse du chiffre d'affaires de la télévision s'explique par les investissements réalisés par les prestataires du flux, qui se sont équipés de car régies haute définition. Le troisième marché des industries techniques est celui du film publicitaire (8.2 % en 2004 et 7.8 % en 2005). Le chiffre d'affaires de ce segment progresse légèrement entre 2004 et 2005 (+3 %). Cette hausse des revenus publicitaires fait suite à une diminution continue depuis 2000, la prestation technique s'étant progressivement délocalisée, en particulier l'activité de tournage. Enfin, la part générée par l'animation progresse régulièrement dans le chiffre d'affaires des prestataires

techniques. Elle double entre 2004 et 2005, passant de 1.4 % à 3.1 %. Les recettes liées à l'animation augmentent de 144 % entre les deux années.

CHIFFRE D'AFFAIRES SELON LES ACTIVITÉS

Afin d'évaluer la contribution des sous-secteurs des industries techniques dans les recettes totales de la filière, le chiffre d'affaires de chaque entreprise est réparti entre les différentes activités qu'elle exerce. Il ne s'agit donc pas d'une simple affectation d'une entreprise à son corps de métier dominant (par exemple un laboratoire peut exercer une activité de laboratoire, mais également une activité de post-production). Entre 2004 et 2005, si chaque métier enregistre une progression de son chiffre d'affaires, la répartition entre les activités évolue peu. Les métiers du tournage contribuent à hauteur de 31.1 % du chiffre d'affaires total des prestataires en 2005 (30.7 % en 2004). Les recettes de tournage progressent de 9 % entre 2004 et 2005. La post production image génère 19 % du chiffre d'affaires total en 2005, en hausse de 11 % par rapport à l'année précédente (18.5 % de part de marché en 2004). En troisième position, les prestataires de laboratoires et de sous-titrage enregistrent 141.9M€ de chiffres d'affaires en 2005 (+10 % par rapport à 2004) et sont à l'origine de 18.3 % des recettes totales (18.0% en 2004). L'archivage et le stockage pèsent relativement peu dans le chiffre d'affaires global de la prestation technique (3.7 %) et très peu d'entreprises en font leur activité principale. Toutefois, ces métiers sont essentiels dans la chaîne de la création, tout en étant complémentaires à d'autres activités. L'émergence de nouveaux modes de consommation de l'image, comme la vidéo à la demande, engendre d'ores et déjà des besoins plus importants dans le traitement technique des œuvres, comme dans leur stockage et leur conservation. L'évolution des technologies et des réseaux câblés impacte sur les catalogues de programmes préexistants ou passés. C'est ici que l'activité de restauration prend encore plus d'importance, et que la valeur ajoutée de seulement quelques sociétés spécialisées dans ce domaine est mise à contribution.

EVOLUTION DES MÉTRAGES DE PELLICULES VENDUS DEPUIS QUARANTE ANS

L'évolution du métrage de pellicule vendu permet d'une part de mesurer l'activité de la production cinématographique et audiovisuelle, et par conséquent des prestataires techniques, mais aussi de suivre l'évolution des techniques et des matériels au cours du temps. La pellicule négative 35 mm est majoritairement utilisée pour les longs métrages cinématographiques et les films publicitaires, la pellicule positive 35mm étant le support de projection classique en salles. À de rares exceptions près, souvent motivées par des considérations artistiques ou pour de la restauration, la pellicule noir et blanc n'est plus utilisée. Les ventes de pellicule négative couleur sont toujours prépondérantes, même si la vidéo a capté au fil du temps quelques points de part de marché. L'évolution du métrage est fortement corrélée aux tournages de quelques films à très gros budget. Les ventes de pellicule positive 35mm couleur sont dopées par l'augmentation du nombre de copies, même les copies françaises des films étrangers importants sont rarement tirées sur le territoire national. L'année 2001 avait été une année record, aussi bien pour la pellicule 35mm positive (301 millions de mètres) que pour la pellicule 35mm négative (9.7 millions de mètres). La pellicule 16mm est majoritairement utilisée pour la fiction télévisuelle. L'évolution des ventes est ainsi étroitement liée à la programmation des chaînes, mais également au développement de l'usage de la vidéo pour la prise de vues. En 2005, les ventes de pellicule 16mm retrouvent leur niveau de 1995, mais affichent une baisse de 15 % par rapport à 2000. L'inversible, utilisée dans le passé pour les émissions télévisuelles de flux, notamment les informations, a été remplacée par la vidéo.

LES EXPORTATIONS DES INDUSTRIES TECHNIQUES

L'exportation est l'action de vendre à l'étranger une partie de la production de biens ou de services d'un ensemble économique. Pour les industries techniques de la création, elle résulte de prestations sur le territoire français pour des œuvres étrangères, dont la facturation est effectuée dans un autre pays. En 2005, les industries techniques exportent à hauteur de 76.8 M€, soit 9.9 % du chiffre d'affaires total réalisé par les prestataires techniques. Ce montant est en progression de 22.5 % par rapport à 2004 (62.7M€), où la part de chiffre d'affaires liée aux exportations s'établissait à 8.7 %. En volume, la plus grande partie des exportations des prestataires techniques est réalisée par les entreprises enregistrant plus de 20 M€ de chiffre d'affaires (73.% en 2005, 64 % en 2004). Par contre, c'est pour

les sociétés réalisant entre 10M€ et 20M€ de chiffre d'affaires en 2005 que la progression des exportations est la plus forte par rapport à 2004 (+147 %, pour atteindre 27.6M€). Elles sont en revanche en baisse. Toutefois, si l'on examine le montant des exportations rapporté au chiffre d'affaires par tranche, on constate non seulement que les entreprises situées entre 10M€ et 20M€ réalisent une part plus importante de leur chiffre d'affaires à l'export, mais qu'elles enregistrent la plus forte progression entre 2004 et 2005 (18.2 % de leur chiffre d'affaires à l'export en 2005 contre 7.8 % en 2004).

EXPORTATION SELON LES ACTIVITÉS

Trois activités captent plus de la moitié des revenus générés par l'export : les fabricants (29 %), les post-producteurs image (19 %) et les doubleurs (15 %). Alors que les fabricants et les doubleurs ont vu leur volume d'exportations légèrement diminuer entre 2004 et 2005, les prestataires de la post-production image ont triplé leur chiffre d'affaires à l'international durant la même période. Cette augmentation peut s'expliquer par une présence plus importante des entreprises de post-production sur les marchés internationaux, grâce au soutien et à l'accompagnement de Commission du Film. À titre d'exemple, la Commission Régionale d'Ile de France accompagne dans quatre grandes manifestations internationales aux États-Unis et en Asie (Festival du Film français à Tokyo, Hong Kong FILMART, Showcase « Creative Ile-de-France», Locations trade Show). Extrait du guide FOCUS – édition 2007-2008 – FICAM avec l'aimable autorisation de la FICAM

LES INDUSTRIES TECHNIQUES DE LA POST-PRODUCTION IMAGE EN DÉFINITION

Les laboratoires peuvent intervenir dans les différentes phases de l'élaboration d'un film, qui va du tournage à la finition. On distingue trois départements : le laboratoire de production (développement des rushes du tournage), le laboratoire de postproduction (intégré ou sous-traité par une société spécialisée), le laboratoire de série (tirage des copies). L'activité de laboratoire concerne principalement les marchés du long métrage, de la fiction TV et de la publicité, ces deux derniers travaillant essentiellement avec les laboratoires de production. Outre le tirage, le développement, les effets visuels et le montage étaient au début effectués directement par les laboratoires sur la pellicule, mais cette activité a évolué depuis.

LE LABORATOIRE DE PRODUCTION (tournage, développement des rushes)

Le film tourné sur support argentique est confié à un laboratoire qui se charge de le développer. L'opération chimique en plusieurs étapes consiste à stopper, révéler, fixer, blanchir, nettoyer et sécher le négatif. L'ensemble du négatif ou une sélection seulement, est ensuite transféré sur bande vidéo ou numérique (télécinéma). Sur l'image ainsi obtenue, on incruste le « Time-code » et le « Key-Code » (code barre), qui serviront de repères lors du montage, opération qui consiste à assembler et ordonnancer les images et les sons d'un film selon le scénario imaginé par l'auteur. Si le support de tournage est en vidéo ou numérique, on passe directement à l'étape du montage.

LE LABORATOIRE DE POST-PRODUCTION (intégré ou sous-traité par une société spécialisée)

Alors qu'autrefois le montage s'effectuait directement en découpant la pellicule sur table, à présent la plupart des films se montent virtuellement sur des ordinateurs. On édite une liste des plans montés, avec leur « Time-Code » de début et de fin, et l'adresse en « Key-Code » équivalent sur le négatif. Grâce à cette liste précise, l'équipe du montage négatif, en laboratoire, va coller physiquement bout à bout, à l'image près, le montage. La post-production comprend les travaux de transfert télécinéma ou scanner, la fabrication des effets visuels, les phases d'étalonnage ou conformation, puis le retour sur film via le kinescopage (report vidéo sur pellicule) ou le report 35mm. La post-production numérique pour les longs métrages connaît une forte croissance, y compris au sein des laboratoires. Le négatif final ainsi monté et « truqué » va servir de base pour la fabrication d'interpositifs et internégatifs et le tirage sur copies positives du film.

LE LABORATOIRE DE SÉRIE (tirage des copies)

Les copies peuvent être tirées directement à partir du négatif monté, mais l'opération reste très fragile et risquée car cela suppose de faire tourner sur des machines très rapides ce négatif qui comporte des collures. C'est pour-

quoï depuis plusieurs décennies, on inclut dans les opérations de laboratoires deux étapes supplémentaires; le tirage d'un interpositif étalonné à partir du négatif monté, qui donnera lui-même un internégatif, sorte de copie carbone sans collure du négatif monté, à partir duquel on tirera les copies positives. En complément du tirage dédié à la projection en salle, les laboratoires et les postproducteurs ont une importante activité de duplication. Elle consiste à copier un programme audiovisuel sur un support de même nature, destiné à la diffusion, à l'exploitation professionnelle (copie de travail), ou à l'archivage. les prestataires de post-production image et effets visuels. La post-production englobe l'ensemble des techniques de finalisation d'un film après son tournage : montage, effets visuels, étalonnage. Toutes les étapes de post-production, qui historiquement se succédaient les unes après les autres, ont tendances à se chevaucher avec l'évolution de la technologie et les contraintes de délais. En France, la post-production cinéma était à l'origine intégrée aux laboratoires. Avec l'arrivée de la vidéo, de la télévision et de la publicité, des sociétés ont commencé à se spécialiser dans ce domaine. On peut distinguer quatre étapes dans la post-production :

- 1 - Le montage (voir partie laboratoire pour la définition) : les techniciens ne travaillent pas avec les rushes originaux, mais à partir de copies dans ces rushes. Ces copies ont toutefois tendance à ne plus être réalisées en raison de la numérisation.
- 2 - La conformation (dans une production traditionnelle, équivalent du montage négatif) : en partant des originaux, les images définitives du film sont montées bout à bout sur un master, en y intégrant les éventuels effets visuels.
- 3 - L'étalonnage : consiste à uniformiser des scènes qui ne sont pas tournées dans les mêmes conditions. L'étalonnage est une phase créative très importante qui donne la couleur générale au film et produit des ambiances (permet par exemple de renforcer le sens dramatique d'une scène).
- 4 - Les finitions : générique début et fin, le report son du mixage original sur le master définitif du film. Le master final permettra de fabriquer des bandes respectant des normes spécifiques à chaque chaîne, qu'on appelle communément normes PAD.

EFFETS SPÉCIAUX ET EFFETS VISUELS

Alors que les effets spéciaux sont réalisés lors du tournage (effets pyrotechniques, cascadeurs, effets mécaniques particuliers, maquillage etc.) les effets visuels permettent de manipuler l'apparence et le contenu de l'image par des moyens graphiques informatisés (intégration, trucages numériques, images de synthèses 3D, matte painting, etc.). Ils donnent l'impression au spectateur de voir un événement qui ne pourrait être filmé lors du tournage, en créant l'illusion d'un personnage, d'un objet ou d'un phénomène qui n'existent pas dans la réalité ou trop chers à réaliser. La dématérialisation des supports est un enjeu important des post-producteurs. Les avancées technologiques sur la compression d'un côté, et le développement des réseaux hauts débits de l'autre, présagent une ère où la plupart de ces étapes seront dématérialisées. Les images et le son commencent déjà à être transférés par réseau d'un prestataire à un autre, ou du prestataire au diffuseur.

LES GRANDES ÉTAPES

- Travaux de Méliès : inventeur d'un grand nombre d'effets (arrêt sur image, substitution, fondu, surimpression, etc.) perfectionnés par la suite.
- Arrivée des palettes graphiques : traitement des effets image par image.
- Apparition d'outils informatiques : possibilité de mise en mémoire d'une séquence d'image à trucher.
- Notion de tracking : capacité dans une image de suivre une forme, dont les contours ont été déterminés en vue de la remplacer par un autre élément.
- Image de synthèse : fabrication de décors, personnages, créatures irréelles, etc. La maîtrise des effets spéciaux est aujourd'hui acquise, puisqu'il est possible de réaliser quasiment tout ce que l'imagination est capable de produire, la limite à leur réalisation étant bien plus liée à des considérations financières que techniques.

EXTRAIT DU GUIDE FOCUS

ÉDITION 2007-2008 – FICAM AVEC L'AIMABLE AUTORISATION DE LA FICAM

100 ANS DE CINÉMA : LA SAGA ÉCLAIR

par Marc Sandberg, historien du cinéma

ÉCLAIR 1907 – 1918

Un homme, nommé Charles Jourjon, docteur en droit, face à l'essor prodigieux du cinéma des années 1905-1906, s'associe à un pionnier du cinéma, Ambroise Parnaland, pour fonder le 22 avril 1907, la société française des Films l'Éclair. Éclair, en moins de cinq années se hisse à la troisième place du cinéma mondial, juste derrière ses prestigieuses devancières Pathé et Gaumont. Une série de décisions heureuses préside à cette incroyable réussite :

- L'acquisition en juillet 1907 de la propriété « Lacépède » à Epinay-sur-Seine, lieu idéal pour y tourner des films.

- L'engagement du metteur en scène Victorin Jasset, chassé des studios Gaumont pour outrage à la pudeur !

L'année 1908, est l'année où le cinéma part à la conquête des publics « bourgeois », en mettant à l'écran des sujets tirés de la grande littérature et du répertoire théâtral. À contre-courant, Jasset met à l'écran les héros de la littérature populaire américaine et française, éditée en fascicules et aussi en feuilleton dans la presse populaire, comme « Le Petit journal », « Le Petit Parisien », ou « Le Matin ». Le film Zigomar contre Nick Carter, lui vaut un procès que lui intente en 1912, Léon Sazie, le créateur de Zigomar. Jasset, pour éviter les procès, crée une héroïne, issue de son imagination : Protéa, incarnée par Josette Andriot, espionne au service de la Paix. C'est son ultime chef-d'œuvre. Jasset meurt à la fin du film le 22 juin 1913. Par ailleurs, fidèle à ses origines ouvrières, Jasset a mis à l'écran les drames du monde du travail, comme Gerval, maître des forges, et Au pays des ténèbres, d'après Zola. Sous la direction technique de Georges Maurice, l'automatisation du laboratoire de développement est obtenue en 1913, ainsi que la mécanisation du coloriage au pochoir des films (brevet de l'ingénieur Jean Méry, un ancien de chez Pathé...). Grâce au succès des séries policières de Jasset, Éclair se dote d'agences et succursales à l'échelle internationale et ouvre en 1911, ses studios et laboratoires américains dans le New Jersey à Fort Lee, capitale du cinéma américain avant Hollywood. Le réalisateur, Etienne Arnaud, a quitté Gaumont pour diriger les studios Éclair de Fort Lee. Emile Cohl, le père du dessin animé, chez Gaumont puis Pathé, rejoint Éclair Amérique en cette même période. La production Éclair américaine inonde le marché des « nickelodeons » (10 000 salles populaires à bas prix) à partir de 1911.

Au même moment, à partir de 1911 à Epinay, Éclair lance :

- Les séries comiques, Tommy ; Gontran ; Gavroche ; Pétronille ; Willy ; Dandy. Lucien Bataille (interprète de Balao, l'homme-singe) compose la série des Casimir.

- La série Scientia composée de petits films scientifiques tournés dans les aquariums et vivariums, des studios d'Epinay-sur-Seine.

- L'Éclair-Journal qui comprend en 1913 six éditions : France, Allemagne, Autriche, Angleterre, Russie et Etats-Unis. Éclair, avec sa filiale l'A.C.A.D. (Association Cinématographique des Auteurs Dramatiques), se lance, à son tour en 1911, dans le « film d'Art », sous la direction d'Émile Chautard, qui met à l'écran Eugénie Grandet d'après Balzac ; Barberine d'après Musset... L'arrivée de Maurice Tourneur, en 1912, entraîne l'ACAD sur les traces de Jasset. Maurice Tourneur affectionne les auteurs de la littérature populaire, comme Gaston Leroux dont il met à l'écran Le mystère de la chambre jaune, ou comme Émile Gaboriau, père du roman policier français... Ou encore André de Lorde, maître du genre théâtral « Grand-Guignol », dont il met à l'écran Les figures de cires, que Murnau, en Allemagne tournera dix années plus tard en 1924, sous le titre Le cabinet des figures de cire. La guerre de 1914 éclate. Joseph Menchen, originaire d'Autriche, vend précipitamment à Charles Jourjon son studio, qu'il a fait construire, en mars 1913, sur le terrain de la Villa Saint Joseph, rue du Mont à Epinay-sur-Seine. L'armée réquisitionne les studios et tous les hommes sont mobilisés pour la guerre. La Section Cinématographique de l'armée voit le jour en 1915, grâce aux efforts du lieutenant Jean-Louis Croze (critique littéraire, dans le civil). Seuls les opérateurs des quatre maisons de production (Pathé, Gaumont, Éclair et Éclipse) ont le droit de filmer la « guerre ».

ÉCLAIR 1918 -1930

Vers la fin de l'année 1917, la situation financière d'Éclair est catastrophique. Charles Jourjon convainc son conseil d'administration de confier le sauvetage d'Éclair en des « mains amies », qu'il trouve en la personne de Serge Sandberg, exploitant de salles et Louis Aubert, distributeur, importateur de films, qui ont fondé ensemble le cinéma « L'Aubert-Palace », et qui sont tentés par la production de films. Serge Sandberg produit son premier film en 1916, intitulé Paris

pendant la guerre que réalise un jeune homme de 21 ans, Henri Diamant-Berger. La véritable alliance se fait entre Charles Jourjon et Serge Sandberg. Louis Aubert, (trop autoritaire) est écarté de la nouvelle société, en avril 1919, un an après sa création, où tous les actifs d'Éclair avaient été loués à la S.I.C. (Société Industrielle Cinématographique), concessionnaire de la marque Éclair, avec une promesse de vente, qui sera réalisée en 1924 pour les studios ex-Menchen de la rue du Mont et en janvier 1928 pour les studios et laboratoires « Lacépède ». En 1919, la S.I.C. Éclair construit un troisième studio, et lance la commercialisation de la fameuse caméra Caméréclair (brevet Jean Méry). Sous l'impulsion de Serge Sandberg, Éclair finance à Nice, de 1919 à 1922, la production des « films Louis Nalpas » et celle des films de la société des « Cinéromans » (sous la direction de René Navarre, le Fantômes du film Gaumont de 1913 réalisé par Louis Feuillade). Éclair produit un dernier film muet en 1929 à Berlin, réalisé par Lupu Pick et distribué par les Établissements Louis Aubert : Napoléon à Sainte- Hélène, l'année de l'arrivée du premier film parlant en France, projeté à l'Aubert-Palace : Le chanteur de Jazz d' Alan Crosland.

À partir de 1921, les studios Éclair sont loués aux maisons de production indépendantes. La société Albatros, d'Alexandre Kamenka, à l'étroit dans son studio de Montreuil tourne chez Éclair des films de Jean Epstein, Jacques Feyder, René Clair ou Marcel L'Herbier dans des décors de Lazare Meerson... Éclair qui ne produit plus de films de fiction entre 1922 et 1928 continue néanmoins sous la haute direction de Charles Jourjon la production hebdomadaire d'Éclair Journal. En 1930 Serge Sandberg revend à Charles Jourjon tous les actifs d'Éclair à l'exception des studios ex-Menchen de la rue Dumont...

ÉCLAIR 1930 - 1945

... Qu'il a loué avec promesse de vente, en 1929 à la Société des films sonores Tobis, qui va sonoriser les studios de la rue du Mont avec le procédé allemand « Klang-Film » et lancer une vaste production de films sonores et parlants. La Tobis est détenue à 66 % par des capitaux hollandais, et la direction se trouve à Amsterdam. La Tobis crée deux autres studios sonorisés en plus de celui d'Épinay : un studio à Londres et un autre à Berlin. L'orchestre Padeloup, fondé par Serge Sandberg en 1918 est sollicité d'office aux studios Tobis d'Épinay pour enregistrer la musique des films qui défilent sur un écran devant le chef d'orchestre. Les plus grands metteurs en scène, vont réaliser leurs films parlants avec le procédé Klang-film, meilleur que celui des concurrents américains Western Electric ou RCA. Au contraire des premiers films parlants américains, la caméra, dans les studios Tobis , n'est pas immobilisée dans des grandes armoires insonorisées, mais est mobile et permet les « travellings sonores » du film Sous les toits de Paris, de René Clair, dans les décors de Lazare Meerson. La Tobis fait un procès en 1936, à la sortie du film Les Temps Modernes à Charlie Chaplin pour plagiat du film À nous la liberté de René Clair tourné en 1931 aux studios Tobis d'Épinay-sur-Seine. La Tobis a engagé à l'année Lazare Meerson, qui assisté d'Alexandre Trauner, crée tous les décors des films de René Clair : Sous les toits de Paris, Le million, À nous la liberté, Quatorze Juillet ; les décors des films de Julien Duvivier : Allô Berlin, Ici Paris, David Golder, ainsi que ceux de Jacques Feyder : La Pension Mimosa, La Kermesse héroïque. Pour La Kermesse héroïque, Lazare Meerson crée un « vrai » village des Flandres, traversé par une vraie rivière, qui resservira pour La Reine Margot de Jean Dréville, produit par Adolphe Osso en 1954. La Tobis cesse la production de films après les folles dépenses de La Kermesse héroïque, et reste très active dans la distribution des films de Sacha Guitry, de Julien Duvivier ou de Marc Allégret. Charles Jourjon, pendant ce temps là, équipe ses studios Lacépède du procédé « Klang-film », demande à Jean Méry de sonoriser la Caméréclair, ce sera fait en 1932, et envoie ses opérateurs filmer les événements politiques et sportifs pour alimenter l'Éclair-Journal qui est devenu sonore et parlant.

Charles Jourjon décède en 1934, son gendre Jacques Mathot lui succède à la tête d'Éclair et réussit en 1938 à racheter à la Tobis les studios de la rue du Mont. Pendant la période de l'occupation allemande (1940-1944), malgré la pénurie de pellicule, on tourne à Épinay-sur-Seine, Croisières sidérales, d'André Zwobada, les premiers long-

métrages de Claude Autant-Lara, (*Douce*), et de Robert Bresson (*Les Dames du Bois de Boulogne*). Éclair-Journal, enrégimenté dans les actualités de propagande, produit à côté de cela, des films de fiction, comme *Ce n'est pas moi* de Jacques de Baroncelli, *Le voyageur sans bagages* de Jean Anouilh, *La fiancée des ténèbres* de Serge de Poligny, enfin *Vive la liberté* de Jeff Musso.

ÉCLAIR 1945 – ANNÉES 60

Jacques Mathot, diplômé de l'École Louis Lumière fait appel à l'ingénieur Jean Thérus pour diriger les laboratoires. C'est grâce à lui qu'Éclair est devenu le premier laboratoire en France à traiter les films en couleur (Agrafcolor, Eastmancolor). Jacques Mathot avec André Coutant invente une nouvelle caméra, dont Jean Cocteau dira : « la Caméflex est le rêve pour nous autres qui sommes un œil indiscret. ». De grands films vont être tournés à Épinay-sur-Seine, comme *La Reine Margot*, avec Jeanne Moreau. Jean Gabin dispose d'une loge personnelle, interdite à quiconque. On le retrouve dans *Les Grandes Familles*, *Maigret tend un piège*, *Le Baron de l'écluse...* Dessin préparatoire pour le décor de *La Kermesse héroïque...* Tandis que les jeunes « turcs » de la « nouvelle vague », Claude Chabrol (*Les cousins*, *Le beau Serge*), François Truffaut (*Les quatre cents coups*), Jean-Luc Godard (*À bout de souffle*), peuvent désertier les studios de cinéma, grâce aux nouvelles caméras Éclair, légères, portables à l'épaule, et grâce à une nouvelle pellicule ultra sensible, ne nécessitant pas un éclairage de studio. Le chef-opérateur, que l'on appelle aussi le directeur de la photographie, Raoul Coutard, inaugure magistralement cette nouvelle façon de faire la lumière dans le mythique à bout de souffle de 1958.

ÉCLAIR 1970 – ANNÉES 80

À la mort de Jacques Mathot, en 1971, son gendre, Philippe Dormoy, lui succède, à la tête d'Éclair. Face au développement de la télévision, des années 70, Éclair développe la filière « vidéo broadcast » pour répondre aux besoins croissants des nouvelles chaînes. Les années 70 voient le retour de la nouvelle vague dans les studios, et le « tournage-événement » d'un James Bond *Moonraker* de Lewis Gilbert. Une décennie plus tard, Éclair face à l'explosion du marché de la vidéo, lance un département de duplication des vidéocassettes (VHS) et devient même co-éditeur vidéo de films. En 1988 Éclair s'associe avec « Télétota », laboratoire de postproduction vidéo et avec « Telcipro », pour former le groupe Tectis.

ÉCLAIR 1990 – ANNÉES 2000

Bertrand Dormoy succède à son père, et va diriger Éclair de 1990 à 2005. Il perpétue la politique familiale d'aide aux jeunes producteurs et jeunes réalisateurs. Il fait entrer Luc Besson, comme stagiaire aux laboratoires Éclair et l'aide, quand il crée sa propre maison de production à tourner son premier film *Dernier combat*. Le laboratoire de tirage des copies peut répondre à toute demande de distributeur, même imprévue, de copies pour les salles, en France comme à l'étranger, comme par exemple cinq cents copies de *Léon* pour les États-Unis. Les fidèles d'entres les fidèles qui tournent aux studios Éclair ont pour nom : Claude Sautet, Bertrand Blier, Jean-Marie Poiré, Gérard Oury, Luc Besson, Francis Veber... Éclair, anticipe la révolution numérique et crée en 1995 un laboratoire de restauration numérique des films en noir et blanc, tel *Les tontons flingueurs* de Georges Lautner, ou *Le mécano de la générale* de Buster Keaton, nommé pour les Awards for archive Restoration 2006 ; et en couleur, comme *Peau d'âne* de Jacques Demy ou *Le roi et l'oiseau* de Paul Grimault... En 1999 Éclair inaugure son nouveau site dédié à la vidéo numérique (télécinéma, Béta numérique, DVD...). En 2000 la postproduction est entièrement numérique. 2003 : Éclair devient le premier laboratoire de post production photochimique et numérique d'Europe. Éclair est prêt à affronter les nouveaux défis du XXI^e siècle.

Textes de Marc Sandberg, assisté d'Olivier Sandberg
© Marc Sandberg. Tous droits réservés. Paris 2007

LES INTERVENANTS DU COLLOQUE

CATHERINE ADART (DIRECTRICE DE POST PRODUCTION)
DIANE BARATIER (CHEF OPÉRATEUR)
CHRISTOPHE BARREYRE (DIRECTEUR DE LA PRODUCTION ET DE L'ÉDITION – INA)
RENATO BERTA (CHEF OPÉRATEUR)
JACQUES BLED (PRÉSIDENT DIRECTEUR GÉNÉRAL DE MAC GUFF)
JACQUES BUFNOIR (CHEF DÉCORATEUR)
PASCAL BURON (DIRECTEUR GÉNÉRAL ADJOINT DE MIKROS IMAGES)
ALAIN COIFFIER (PRÉSIDENT DE PANAVISION FRANCE)
CHRISTINA CRASSARIS (DIRECTRICE DE POST PRODUCTION INDÉPENDANTE)
GEORGES DEMETRAU (SUPERVISEUR D'EFFETS SPÉCIAUX)
CAROLINE DETOURNAY (MONTEUSE IMAGE ET SON)
DIDIER DEKAYSER (RESPONSABLE DES PRODUCTIONS)
CÉDRIC FAYOLLE (SUPERVISEUR VFX)
STEPHAN FAUDEUX (RESPONSABLE DÉVELOPPEMENT ET FORMATION – SOCIÉTÉ AVANCE RAPIDE)
CHRISTIAN GUILLON (SPÉCIALISTE EN EFFETS SPÉCIAUX)
PIERRE HUOT (DIRECTEUR DE POST PRODUCTION)
GILBERT KINER (DIRECTEUR DE L'ÉCOLE ARTFX)
GERARD KRAWCZYK (RÉALISATEUR)
SYLVIA LANDRA (MONTEUSE)
JEAN CLAUDE LAUREUX (CHEF OPÉRATEUR SON)
JACKIE LEFRESNE (ÉTALONNEUR NUMÉRIQUE)
FRANCINE LEVY (DIRECTRICE DE L'ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE LOUIS-LUMIÈRE)
PHILIPPE LIEGEOIS (PRODUCTEUR)
JULIEN MEESTERS (SUPERVISION DES EFFETS SPÉCIAUX)
FRANCK METTRE (DIRECTEUR DE POST PRODUCTION INDÉPENDANT)
FRÉDÉRIC MOREAU (SUPERVISEUR D'EFFETS VISUELS)
EMMANUEL MOURET (RÉALISATEUR)
FREDERIC NIEDERMAYER (PRODUCTEUR FILMS)
JEAN-LOUIS NIEUWBOURG (DIRECTEUR DE PRODUCTION)
RIP HAMPTON O'NEIL (RESPONSABLE DE LA RECHERCHE ET DU DÉVELOPPEMENT DES NOUVELLES TECHNOLOGIES – CST)
BRUNO PATIN (ÉTALONNEUR)

LA POST-PRODUCTION FAIT-ELLE LE FILM ?

LA POST-PRODUCTION : ÉTAT DES LIEUX, PANORAMA FRANÇAIS, ENJEUX ÉCONOMIQUES ET ARTISTIQUES

Modérateur : Christian Guillon, directeur de L'Étude et la Supervision des Trucages pour le cinéma (L'EST)

Intervenants

Olivier-René Veillon (directeur de la Commission du film Ile-de-France), Rip Hampton O' Neil (responsable de la recherche et du développement des nouvelles technologies à la Commission Supérieure Technique de l'image et du son, CST), Alain Coiffier (président de Panavision Alga Techno), Sandrine Taisson (responsable du département cinéma de Fujifilm), Julien Meesters (superviseur d'effets visuels, Mikros Image), Thierry de Segonzac (dirigeant de TSF et président de la fédération des industries techniques du cinéma, de l'audiovisuel et du multimédia, FICAM), Daniel Champagnon (directeur de production)

CHRISTIAN GUILLON – Directeur de L'EST : Bonjour. Notre sujet aujourd'hui est vaste. La post-production fait-elle le film ? Je ne sais pas si nous allons pouvoir répondre à cette question. Autour de cette table ronde nous aurons pour objectif de réfléchir sur l'état des lieux, aux enjeux économiques et artistiques de la post-production image. Le cinéma est dans une phase de mutation ; le cinéma est en train de devenir numérique. Cette mutation a touché en premier lieu le département de la postproduction. Ce qui nous offre, en tant qu'acteurs de cette filière, un peu de recul aujourd'hui pour en juger les effets. Pour nous, cette mutation est acquise et avérée. Je ne dis pas que plus aucun film ne se produit dans et au travers des filières traditionnelles. Mais aujourd'hui, on peut constater que la filière de la post-production numérique est stabilisée, les processus se sont standardisés et ce, même si les outils continuent et continueront à progresser. Dresser un état des lieux revient, à partir de cette constatation, à essayer de poser des questions sur les conséquences de cette mutation, d'articuler les problématiques que nous vivons au quotidien. Aujourd'hui, nous allons tenter d'aborder ces conséquences sous l'angle économique. Un mot qui se colorera, j'en suis persuadé, d'un sens différent selon chaque intervenant et activité représentés ici. À travers les enjeux économiques et artistiques, il s'agira également de parler de l'image.

Au cinéma, technique et création ont toujours fait un bon et mauvais couple ; les nouvelles possibilités offertes par la post-production numérique génèrent des demandes nouvelles de la part des créateurs. C'est un sujet très vaste que je vous propose d'aborder en filigrane dans notre discussion. Et puis il y a des conséquences sur les procédures. Pour essayer d'évoquer ces conséquences, je vais poser à nos intervenants quatre questions : La mutation numérique a-t-elle aggravé la rupture entre la post-production et la production ou bien va-t-elle, au contraire, tisser des liens plus étroits entre ces deux phases de la fabrication du film ? Quels constats faites-vous des dérives induites sur la production, du fait des possibilités offertes par la post-production, et en particulier sur le savoir-faire et le professionnalisme des équipes ? Quelles redéfinitions des responsabilités sont nécessaires, en raison du nouveau contexte d'affrontements des prérogatives ? Qui prend en charge les coûts supplémentaires induits par la mutation numérique ? Je me tourne vers Thierry de Segonzac qui va dresser un portrait de la situation économique de la post-production aujourd'hui en France.

THIERRY DE SEGONZAC – Dirigeant du groupe TSF : Bonjour. Le chiffre d'affaires de l'ensemble de la filière en France est de 270 millions d'euros. 110 millions d'euros sont réalisés par les effets spéciaux. La filière compte 40 entreprises, un chiffre en constante évolution. Ces entités ont leurs propres spécificités et spécialités. 40 entreprises donc sur 160 pour l'ensemble de la filière technique. La filière de la post-production a connu ces trois dernières années une croissance de 10 % par an. Sa base salariale représente environ 35 % de son chiffre d'affaires ; c'est-à-dire qu'elle compte environ 1 500 salariés à plein temps et environ 150 000 journées d'intermittents. Les investissements réalisés par chaque entreprise de la filière vont de 7 à 10 % : 7 % d'une manière générale pour la post-production et 10 % pour les effets visuels. C'est un chiffre qui est insuffisant car pour se tenir à un bon niveau technologique dans cette filière, il faut raisonnablement consacrer plus de 15 % de son chiffre d'affaires en investissements. Le chiffre d'affaires global de la filière est de 270 millions d'euros. Il est réparti entre : 20 % pour la publicité, 40 % pour le cinéma et 40 % pour la production audiovisuelle. Il faut savoir que sur ces trois marchés, le marché publicitaire s'est effondré de 70 % depuis dix ans. Aujourd'hui, nous produisons 350 films publicitaires en France chaque année, pour 4 000 films en Grande-Bretagne. Pour terminer, survolons les menaces et les opportunités du secteur. D'abord les menaces avec en tout premier lieu, le prix. À l'origine de cette menace se trouve la difficulté à identifier le coût des prestations, notamment en effets visuels, et lorsqu'il est extrêmement difficile d'avoir une idée précise du prix de revient, il s'ensuit des problèmes de marges. Deuxième menace : le maintien du savoir-faire et le maintien de l'investissement technologique. C'est une vraie menace, parce que de façon insidieuse si chaque année nous perdons 5 à 10 % de notre savoir-faire, nous allons nous retrouver avec un état des lieux technique désastreux. Troisième menace : un certain nombre de prestataires des pays de l'Est qui ont un niveau social très bas, mais un niveau technologique très haut, une vraie légitimité et des vraies racines cinématographiques. Quatrième menace : la dérégulation européenne. La Commission européenne nous met la pression depuis un certain nombre d'années, sur l'ensemble des mécanismes de soutien à la production cinématographique et audiovisuelle. Je termine avec les points positifs. À savoir, quelles sont nos réserves de croissance sur le secteur. Vous allez assister à une démonstration spectaculaire. D'une part, si nous obtenons cette année du législateur et du Parlement le déplafonnement du crédit d'impôts au cinéma et à la production audiovisuelle – qui est plafonné à un million – et nous demandons un déplafonnement à 4 millions, pour intéresser les productions les plus ambitieuses qui nous échappent aujourd'hui, nous pouvons recréer de la croissance pour la post-production à hauteur de 50 millions d'euros sur un terme de trois ans. D'autre part, si nous obtenons cette année de la part du Parlement, le vote d'un crédit d'impôts destiné à la production internationale, les 250 millions d'euros que cette production internationale peut amener à la filière technique de l'image intéresseront la filière de la post-production pour 40 millions d'euros. Si nous obtenons le retournement de cette dégradation de la production publicitaire, la filière bénéficiera de 20 millions d'euros de réserve de croissance. Enfin, le travail remarquable qui est fait par les commissions du film, notamment la commission régionale Ile-de-France que dirige Olivier-René Veillon, qui est ici présent, nous permet d'explorer des nouveaux marchés, comme le marché asiatique, lesquels sont des marchés plus discrets que le marché américain, mais qui sont de nature à nous apporter 20 millions d'euros de croissance. Au total, ces nouveaux marchés et cette croissance représenteraient 150 millions d'euros. Et si je vous propose de ramener ces 150 millions d'euros – sur un terme de trois ans – à nos 270 millions actuels, cela veut dire que nous

avons une réserve de croissance de 60 %. Il n'y a pas beaucoup de filières industrielles qui aujourd'hui pourraient garantir une possible croissance de 60 %, avec des mesures au bout des doigts et un marché à portée de main.

Christian Guillon : Maintenant que le paysage économique est dessiné, je vous propose d'analyser des problèmes rencontrés sur le terrain. Je pense que nous pouvons commencer par nous interroger sur la rupture, terme peut-être excessif. Lors de ce passage entre la production pendant le tournage et la post-production après le tournage, il y a un changement de rythme, d'équipes... Peu de départements connaissent la vie d'un film depuis son début jusqu'à sa fin. Est-ce un simple passage de relais ou un passage de frontière d'un monde à l'autre ? Je me tourne vers Julien Meesters.

JULIEN MEESTERS – Superviseur d'effets visuels, MIKROS Image : D'un côté la filière de la post-production et celle de la production se sont rapprochées parce que les réalisateurs et quelques autres métiers y trouvent leurs intérêts pratiques ou artistiques, et en même temps on peut – à mon avis – encore parler de fossé entre les deux mondes. Par exemple, en production, il y a une très bonne connaissance de comment on produit un film, mais une grande ignorance de ce qu'il y a derrière.

CHRISTIAN GUILLON : Sandrine Taisson, pensez-vous que l'arrivée du numérique a aggravé le fossé entre la post-production et la production ?

SANDRINE TAISSON – Responsable du département cinéma, FUJIFILM : Le fossé a été constaté et il continue d'exister. Il nous faut, à nous fabricants de pellicule répondre aux exigences, pouvoir fournir des produits de tournage mieux adaptés à ce que recherchent les réalisateurs et les producteurs en post-production. C'est un travail quotidien de développement que les fabricants doivent garder à l'esprit. Il est vrai que le numérique commence à nous prendre des parts de marché, mais je pense que la filière argentique a de belles années devant elle.

CHRISTIAN GUILLON : Aujourd'hui on ne peut plus démarrer un film, choisir une filière de production, choisir un format de tournage, sans avoir auparavant bien réfléchi à la post-production et consulté des sociétés de post-production. Sommes-nous en train de retisser un lien entre production et post-production, deux phases distinctes de la fabrication d'un film ?

RIP HAMPTON O'NEIL – Responsable de la recherche et du développement des nouvelles technologies à la Commission Supérieure Technique de l'image et du son (CST) : En ce qui concerne les effets spéciaux, il est très important que les professionnels qui en ont la charge, ainsi que les fabricants, prennent part au projet dès l'étape du tournage. En les associant en amont on peut faire des économies substantielles. Pour faire les bons choix dès le tournage, il est indispensable de savoir exactement ce qui sera réalisable ou non en numérique et surtout à quel prix. Le numérique offre effectivement des possibilités larges, mais il a un coût qu'il s'agit de connaître si on veut garder la maîtrise de son budget de post-production. Parfois, le choix du numérique ne se justifie pas : tourner en pellicule est parfois tout aussi pertinent et bien moins cher. La participation des spécialistes des effets spéciaux et des fabricants au tournage, voire à sa préparation, est la garantie que l'équipe puisse avoir tous les éléments en termes de faisabilité et de budget, au moment où il s'agit de prendre des décisions qui engageront ensuite l'ensemble de la chaîne de fabrication du film.

ALAIN COIFFIER – Président de PANAVISION Alga Techno : Ce qui me semble important en ce moment, c'est que les frontières entre le tournage, la post-production, le laboratoire, la captation sont en train de se redéfinir et/ou – ça dépend comment on voit les choses – de s'estomper. C'est notre mission, par rapport aux créateurs, de faire en sorte que cette évolution soit harmonieuse, pour que les créateurs continuent à avoir confiance dans les moyens mis en forme et qu'ils ne soient pas terrorisés par les nouveaux outils. Ce qu'on peut ajouter, et c'est un fait nouveau et tout à fait remarquable, c'est qu'aujourd'hui, tous les films ont accès aux effets visuels, alors qu'autrefois, il s'agissait des grosses productions, de films plutôt isolés. Ce travail de post-production, les spectateurs ne le voient pas forcément, c'est parfois des éléments, une voiture, qu'on gomme dans un plan.

CHRISTIAN GUILLON : Daniel Champagnon, lorsque vous démarrez un film, quelle place occupe la post-production ?

DANIEL CHAMPAGNON - Directeur de production : Sur un film normal, produit normalement, ce qu'on appelle la post-production correspond à la finalisation de tout ce qui aura été préparé et tourné précédemment. Une bonne post-production commence en préparation. On a tort d'utiliser ce terme, parce que tout ce qui va être décidé, particulièrement en ce qui concerne les effets spéciaux, avec les conséquences que cela peut avoir sur le type de prise de vue, le type de matériel avec les arbitrages financiers et artistiques, tout cela doit être décidé en préparation. De plus en plus, les effets spéciaux sont choisis et décidés en amont et des responsables de la filière participent à des réunions où il se décide toutes les modalités à adopter lors du tournage. Avec les difficultés qu'il peut y avoir : on sait gérer un tournage et on en connaît le prix ; les effets spéciaux, le numérique c'est quelque fois d'un point de vue financier « la bouteille à l'encre » et les erreurs que l'on peut commettre se comptent parfois en millions d'euros.

JULIEN MEESTERS : S'il est vrai qu'aujourd'hui peu sont ceux qui commencent un film sans inclure l'étape de post-production à la préparation de leur projet, il n'en demeure pas moins qu'il y a, de mon point de vue, un problème de rupture. Du côté de la production, il y a une énorme culture du cinéma mais une idée très vague de ce que représente le travail effectué en post-production. En France, parmi les sociétés de post-production spécialisées dans les effets visuels, aucune ne gagne massivement de l'argent et aucune ne rentre dans ses frais.

DANIEL CHAMPAGNON : La méconnaissance, la sous-estimation du coût des compétences et du matériel, la façon dont ce matériel doit être régulièrement mis à jour de la part des producteurs est le fait de l'incapacité des professionnels concernés par les effets spéciaux numériques à communiquer simplement le coût de leur prestation.

JULIEN MEESTERS : Dans l'expertise d'un projet, dans notre univers numérique, il y a une espèce de supposition que nous sommes dans un monde parfaitement maîtrisé, que nous allons être capables de donner des chiffres à la journée, à l'heure près. Nous sommes obligés de faire des estimations. Encore une fois je reviens sur le problème des cultures. On essaie souvent de réduire le budget de post-production au plus serré à un moment où personne n'est capable de dire – y compris nous – le prix que ça va coûter. Quand nous faisons nos estimations et nos devis nous en tenons compte.

THIERRY DE SEGONZAC : Le fond du problème, c'est l'identification des coûts. Parce que si nous, industries techniques nous ne connaissons pas les coûts, nos prix de revient, il semble alors assez difficile d'imaginer de transmettre cette connaissance globale des coûts au producteur. Quand il s'agit de payer un décor un peu plus cher et de se doter d'une valeur ajoutée artistique pendant le tournage, on a encore les moyens de le faire. Mais lorsqu'on est dans la deuxième partie de la production, c'est-à-dire la post-production, on a beaucoup moins de moyens et c'est là où les prestataires se trompent.

Deuxième point, les techniciens de la post-production et des effets sont tellement compétents dans leurs interventions, et leur palette d'intervention est tellement large, quelque part, cela peut créer de la complaisance au moment du tournage. Cette complaisance au moment du tournage engendre-t-elle des coûts imprévus ?

CHRISTIAN GUILLON : En effet les possibilités offertes par la filière en post-production modifient les mœurs du tournage. De ce point de vue, les effets visuels et l'étalonnage numérique sont des exemples emblématiques. On délègue de plus en plus à la post-production des problèmes survenus au tournage. Cela peut être le fruit d'une réflexion rationnelle, mais ce n'est pas toujours certain. Il y a, sur les tournages, une dimension psychologique, un stress, qui poussent à contourner les problèmes. Allons-nous vers une perte globale du savoir-faire, des compétences, de la rigueur des techniciens ?

DANIEL CHAMPAGNON : Autrefois, la période la plus lourde financièrement était le tournage. Aujourd'hui, cela continue à être vrai, mais dans des proportions qui ne sont plus tout à fait les mêmes. Il suffit de regarder le nombre

de personnes citées au générique d'un film où l'on aura vu des effets spéciaux. Ce n'est pas complètement stupide qu'il y ait deux métiers qui se superposent, qui se succèdent. En même temps, sur un tournage, quand les effets spéciaux sont prévus et que nous sommes dans une production sérieuse, il se trouve sur le plateau un superviseur d'effets spéciaux. Si l'équipe doute, s'interroge quant à la faisabilité d'effets, on lui pose la question.

JULIEN MEESTERS : En même temps, un superviseur d'effets spéciaux n'expliquera pas au réalisateur que le plan qu'il désire faire, il ne va pas pouvoir le faire parce qu'il n'en a pas les moyens. Il y a un métier qui s'appelle producteur d'effets visuels qui n'est pas le métier de superviseur. Comme vous l'avez dit tout à l'heure, tout se passe comme si on fonctionnait avec deux productions. Pourquoi pas ? Mais il faudrait dans l'idéal que les deux personnes se rencontrent, se concertent selon leurs activités et moyens. Mais on constate aujourd'hui qu'il y a rarement un suivi économique sur l'ensemble du film.

CHRISTIAN GUILLON : Je vais quitter l'habit et le rôle de modérateur quelques secondes pour vous apporter un témoignage. Je crois effectivement qu'il y a des producteurs d'effets spéciaux capables en temps réel de dire combien cela coûtera de gommer un projecteur resté dans le champ, et il va y avoir des cas où personne sur le plateau ne pourra apporter de réponse. Je me souviens d'un tournage où nous avions tous les jours un petit problème récurrent - ce n'était pas un projecteur dans le champ, mais c'était du même ordre - et où j'ai fini dans le bureau du directeur de production en lui disant : « bon, écoute ! Quand tu seras en post-production on va se manger les genoux. » Et le directeur de production m'a répondu : « tu vas te manger les genoux tout seul, parce que moi, je ne serai pas là. »

RIP HAMPTON O' NEIL : Nous sommes actuellement dans une période de mouvance. Prenons un exemple : l'étalonnage numérique. Quand cette technologie est apparue, je travaillais chez Dubois. J'ai pu constater que les films qui sortaient le mieux étaient ceux qui avaient été tournés de manière classique, sans prendre en compte les possibilités de corrections éventuelles de l'étalonnage numérique. Le résultat était bien moins bon dès que l'équipe de tournage avait pensé pouvoir tout rectifier ensuite en post-production. Il me semble capital, quand on aborde le numérique, de garder à l'esprit que celui-ci ouvre des possibilités intéressantes mais que, en revanche, il ne permet pas tout. Il est particulièrement difficile, actuellement, de rendre belle une image qui à l'origine ne l'est pas. Il s'agit, aujourd'hui, de conserver un fort niveau d'exigence qualitative en ce qui concerne les pratiques professionnelles, même quand on utilise le numérique : c'est la seule garantie d'obtenir au final un résultat satisfaisant. Nous devons approcher le numérique, riches de l'expérience que nous avons acquise et conserver au quotidien la rigueur de travail que la pellicule exige.

ALAIN COIFFIER : Je crois que l'expression « ça s'arrangera au montage » date du cinéma muet. Aujourd'hui elle s'est transformée en « tout s'arrangera à la postproduction. »

CHRISTIAN GUILLON : J'aimerais qu'on aborde un troisième sujet que j'ai appelé le glissement des prérogatives. Dans un film, sur un tournage, chacun défend la qualité de son travail, de ses prérogatives. Avec le numérique sont apparus de nouveaux champs dans lesquels les responsabilités ne semblent plus aussi bien réparties, définies. Prenons l'exemple de l'étalonnage numérique qui est le lieu où l'on prend le pouvoir sur l'image. L'étalonnage était hier la prérogative du chef opérateur. Il venait au laboratoire, donnait à l'étalonneur des indications et était le seul en mesure de le faire. Aujourd'hui, en étalonnage numérique, tout le monde peut venir dire quelque chose sur l'image.

DANIEL CHAMPAGNON : Tu parles de l'étalonnage numérique, mais il y a des choses qui peuvent se passer bien avant, par exemple, au montage où il est possible maintenant de faire des effets spéciaux et même de commencer à étalonner. À l'étape du montage, des décisions se prennent et celles-ci s'avèrent parfois très difficiles à retranscrire au mixage ou à l'étalonnage, parce qu'on ne travaille pas avec le même genre de matériel. Il y a une dérive et un mélange des tâches. Le processus numérique est ainsi fait qu'il provoque des empiètements sur les anciens types

de métiers. Les effets spéciaux peuvent jouer sur tout : la décoration, la qualité de l'image, ou ce qu'il y a à l'intérieur de l'image. C'est comme s'il y avait une espèce de baguette magique qui permettait d'imaginer ou de faire absolument n'importe quoi.

CHRISTIAN GUILLON : On constate que le financement de la post-production ne suit pas le même rythme que son coût. Qui absorbe cet écart ? Comment peut-on gérer cette situation ? Je me tourne vers Thierry de Segonzac.

THIERRY DE SEGONZAC : Pour apporter un éclairage avec des chiffres, entre 2000 et 2006, sur le long métrage, l'inflation de la production nationale a été de 40%. Sur ces six mêmes années, l'inflation de la masse salariale technique des films a été à peu près du même ordre, 42 %, l'inflation des coûts artistiques a été de 73 % et l'inflation de la filière technique de l'image et du son a été de 20 %. En six ans, nous avons perdu 20 % de valeur sur nos prestations, sans doute pour compenser une partie de cette problématique dont on parle depuis une heure.

OLIVIER-RENÉ VEILLON : Je crois qu'il y a une opportunité pour que la filière de postproduction, telle qu'elle existe en France, se projette dans un autre contexte et intègre, en complément, le marché international à son développement. Nous sommes confrontés aujourd'hui à une mutation du travail en interne. Cette mutation, il faut la penser à l'échelle des marchés internationaux et se dire qu'il y a peut-être une chance historique pour l'ensemble de la filière technique en France et, en particulier pour la filière de post-production, d'accéder au marché international, en raison même de la sophistication des pratiques, de la maîtrise des processus, de la qualité de la formation et de l'exigence artistique interne qui fait, qu'effectivement, des savoir-faire spécifiques se sont développés et qu'ils sont la conséquence aujourd'hui de PME. Il y a une opportunité au sens où ces PME maîtrisent des processus complexes dans une économie difficile qui les rend très compétitives pour autant que le contexte en termes d'attractivité globale ne soit pas trop négatif et que le pays mise sur la croissance, l'ouverture aux marchés extérieurs et apporte son soutien au déplaçonnement du crédit d'impôts et à l'ouverture au crédit d'impôts international. L'appel d'air que peut créer le marché international pour les entreprises de la filière peut les conforter en interne dans leur relation avec la production nationale. C'est très important d'arriver à un meilleur équilibre des budgets, une meilleure répartition de la valeur ajoutée et de faire en sorte que l'écart qui a été constaté se réduise : les 73 % de croissances des coûts artistiques en six ans rapportés aux 20 % de croissance des coûts techniques, cet écart qui n'existe que par la fermeture du marché.

THIERRY DE SEGONZAC : La Commission européenne n'a qu'une seule idée en tête et c'est sa doctrine : « mettre l'église au milieu du village ». C'est-à-dire, mettre l'ensemble des pays de l'Union sur un pied d'égalité en matière d'aides et de soutiens... Nous, nous le disons souvent : la France, depuis des décennies, grâce à des dispositifs formidables, notamment ceux qui sont gérés par le CNC ou ceux, plus récents, gérés par les régions, avec sa volonté farouche de s'engager dans le renouvellement des talents, avec un tissu exceptionnel de 5 500 salles et un travail au niveau des auteurs – nous avons de très bonnes ressources en la matière – nous ne partons pas égaux sur la même ligne de départ. La doctrine européenne est absolument opposée à ce qu'il y ait dans les états membres des incitations, des aides, des mécanismes en faveur d'une industrie. Elle est favorable aux mécanismes de la création, mais s'oppose dès lors que ces mécanismes apparaissent, comme le crédit d'impôts international, en faveur essentiellement d'une filière industrielle, qui n'est autre que l'industrie de la création.

ALAIN COIFFIER : En Angleterre dans la problématique du passage au numérique on parle d'ouvrir des salles. En France certaines salles fermentaient.

OLIVIER-RENÉ VEILLON : La doctrine de l'UE pose certains problèmes, mais nous ne sommes pas les seuls en Europe, même si la France est le pays qui a l'industrie cinématographique la mieux régulée, avec le système le plus favorable à la production nationale existante. Mais pour ce qui est de l'activité, on est en train d'être rattrapé, voire largement dépassé, par d'autres grands pays européens qui ont pris la mesure de l'enjeu et qui ont mis en place des politiques volontaristes pour soutenir leur activité, à l'exemple du Royaume-Uni et de l'Allemagne qui vont

beaucoup plus loin que la politique française. Nous, nous vivons sur nos acquis, mais nous avons des partenaires européens qui se projettent dans le futur et qui ont mis en place des crédits d'impôts d'une efficacité redoutable.

Public : En quoi consiste exactement ce crédit d'impôt international ?

THIERRY DE SEGONZAC : C'est le même principe que le crédit d'impôts français : 20 % du total des dépenses à l'intérieur du territoire sont restituées au travers d'un avoir fiscal à l'égard du producteur. La différence avec le crédit d'impôts français est qu'il est plafonné à 4 millions et qu'il n'y a pas de contrainte minimum dans le temps. Un producteur peut venir cinq jours, dix jours, c'est à nous de faire en sorte que les dix jours en deviennent trente.

CHRISTIAN GUILLON : Il y a une autre différence en ce qui concerne le crédit d'impôts français. Seules les entreprises françaises en sont bénéficiaires, alors que le crédit d'impôts international, toutes les entreprises étrangères pourront en bénéficier.

Public : En tant que chef opérateur, je suis assez étonné de voir à quel point les gens de la post-production ne connaissent pas les gens de production. Et une deuxième chose, c'est à propos du crédit d'impôts. J'ai l'impression aujourd'hui de n'entendre parler que des grosses productions françaises, ces crédits d'impôts concernent-ils aussi les petits producteurs ?

JULIEN MEESTERS : Votre remarque est juste. Il y a une méconnaissance dans la post-production de la production. Les gens qui travaillent dans la post-production sont issus d'un univers différent. Il y a effectivement un fossé culturel. À Mikros image, on essaie de travailler sur un partage des connaissances, pour que nous « qui venons des ordinateurs » comprenions le travail de production.

THIERRY DE SEGONZAC : Pour répondre à la deuxième partie de votre question : c'est évident que la première chose qui nous est venue à l'idée c'est la vivacité et la diversité de notre cinéma indépendant. Il faut savoir que le crédit d'impôts intéresse tout particulièrement les productions à petit budget ou à moyen budget et intéressent moins – par effet de levier – les grosses productions. Si l'on demande un déplafonnement du crédit d'impôts - qui est plafonné à un million d'euros - c'est pour les intéresser. Aujourd'hui, la production indépendante est favorisée. Il faut savoir que 80 % des films français sont des films à petit ou moyen budget, même s'ils ne représentent que 50% de la valeur investie dans le cinéma.

LA POST-PRODUCTION FAIT-ELLE LE FILM ?

LES NOUVEAUX MÉTIERS DE LA POST-PRODUCTION, TECHNICIENS OU ARTISTES ? QUELLES FORMATIONS ?

Modérateur - Pascal Buron, FICAM, Mikros image

Intervenants

Didier Dekeyser (directeur des productions, Éclair groupe), Sylvie Landra (chef monteuse), Christina Crassaris (directrice de post-production indépendante (Persepolis)), Pierre Huot (directeur de post-production, Agat Films), Renato Berta (chef opérateur à l'Association française des directeurs de photographie cinématographique, AFC), Jackie Lefresne (étalonneur numérique, Mikros Image), Gilbert Kiner (directeur de l'école de 3D et effets visuels, Artfx), Francine Levy (directrice de l'École Nationale Supérieure Louis Lumière), Gilles Flourens (responsable de la filière montage et post-production à l'Institut National de l'Audiovisuel, INA)

PASCAL BURON – Modérateur : Bonjour. Je vous propose d'articuler notre discussion autour de deux parties. La première, où nous partagerons nos expériences avec les personnes issues de la post-production, et dans une deuxième partie, nous nous interrogerons sur les offres de formation aux métiers de la post-production. Je vous propose de commencer par écouter les directeurs de post-production. On a entendu, lors de la première table ronde, parler d'une rupture entre la post-production et la production. J'ai envie de vous demander de nous livrer votre sentiment à ce sujet. Comment le numérique a-t-il transformé les choses ?

PIERRE HUOT – Directeur de post-production, Agat Films : Quand le numérique est arrivé, les producteurs de films n'étaient pas très informés des aspects techniques, des frais, des délais que cela engendrait ; c'était le grand inconnu. Des personnes comme Christina Crassaris ou moi, nous sommes arrivés pour faire l'interface entre la postproduction - qui devient de plus en plus technique - et des producteurs qui restent dans des logiques plus classiques. J'ai commencé dans ce métier lors de l'apparition de la HD. Au départ, je jouais plutôt le rôle de traducteur des nouveaux médias.

CHRISTINA CRASSARIS - Directrice de post-production indépendante : Pouvoir suivre toutes les parties de la fabrication d'un film n'est pas évident pour un directeur de production. Nous travaillons ensemble dès le début d'un film, cela permet d'avoir des budgets plus cohérents.

PASCAL BURON : En fait, la rupture dont on a entendu parler lors de la première table ronde ne vous semble plus exister ?

CHRISTINA CRASSARIS : Personnellement, cela ne m'arrive plus.

PIERRE HUOT : Il n'y a pas vraiment de rupture entre les deux univers. La post-production est une étape qui s'inscrit dans la continuité d'un film, cela reste de la production.

PASCAL BURON : La première étape après le tournage, c'est le montage. Je me tourne vers Sylvie Landra. Peux-tu nous décrire comment cela se passe ?

SYLVIE LANDRA – Chef monteuse : Le numérique a bouleversé nos méthodes d'organisation. Nous ne procédons plus de la même manière. Avant, il n'y avait pas de directeur de post-production, tout était géré dans une salle de montage. Il y avait plus d'assistants et une façon de faire qui était tout le temps la même. Avec le numérique, nous avons dû apprendre à se réorganiser, et je crois que les productions ont eu du mal à intégrer des directeurs de post-production, parce que ce n'était pas prévu et qu'il fallait les payer... D'expérience, le temps passé en salle de montage est toujours à peu près le même. C'est vrai que le numérique permet de réaliser plusieurs versions et que l'on a la sensation d'avoir tout essayé pour avoir le meilleur film possible.

PASCAL BURON : Les logiciels de montage permettent de faire des tonnes de choses, étalonner par exemple. Autrefois, les rushes étaient présentés à la fin de chaque journée de tournage. Aujourd'hui, on fait un télécinéma avec une direction de lumière que certains appellent « une lumière unique ». On n'a pas forcément une connaissance du comment les scènes vont se mélanger ou s'imbriquer. Toi, Sylvie, tu te retrouves avec le réalisateur et les rushes en salle de montage, et du coup tout le monde s'habitue à ces images. Existe-t-il des tentations d'étalonner ou raccorder les couleurs ?

SYLVIE LANDRA : Dans mon travail avec l'Avid, je n'ai pas tous les talents et sûrement pas celui d'étalonner. En fait, je n'ai pas tellement le temps de faire ça. C'est vrai que l'outil est très pratique... Parfois la lumière unique du télécinéma fait qu'il faut que ce soit plus ou moins clair, un peu plus rose ou un peu plus bleu. Il nous arrive de faire des petits raccords, pour ne pas avoir de gêne quand on regarde le montage. Mais nous n'allons jamais au-delà.

PASCAL BURON : Même si la technologie permet de faire bouger les frontières, les savoir-faire sont propres à chaque métier. Didier Dekeyser ?

DIDIER DEKEYSER – Directeur des productions, Éclair groupe : Pour aller dans le même sens que Sylvie Landra, avec les nouveaux outils pluridisciplinaires, je crois qu'il est difficile, voire impossible, de réunir toutes les compétences et de pouvoir tout faire en même temps. Aujourd'hui, des réalisateurs essaient d'étalonner leurs rushes au moment de la digitalisation. Je ne suis pas sûr que cela soit une très bonne idée ! D'autant que des outils comme un banc de montage Avid manquent d'ergonomie pour étalonner : il n'y a pas de panel, pas de joystick... En ce qui concerne l'étalonnage, je pense que l'avenir est dans une prise en charge en amont, lors de la captation, au travers notamment de la mise en place des sauvegardes et conversions d'images sur le tournage.

RENATO BERTA - Chef opérateur, AFC : Au-delà des vérifications d'usage, il y a, selon moi, un rite qui s'est perdu... Montrer les rushes en fin de journée. Cela permettait à toute l'équipe de savoir quel film on était en train de faire. Aujourd'hui, les rushes c'est devenu une espèce de corvée. Chacun les regarde chez lui sur son ordinateur, sans sa-

voir comment les plans vont interagir ensemble. L'idéal serait de regarder les rushes numériques sur grand écran.

PASCAL BURON : Là, tu abordes une conséquence financière. Tirer des rushes à la journée, c'est quelque chose qui ne se fait quasiment plus. Regarder un montage Avid sur grand écran en faisant des conformations en HD, seuls les très gros films peuvent se le permettre...

RENATO BERTA : La dernière fois où j'ai participé à une réunion syndicale, c'était il y a une quinzaine d'année... Le sujet portait sur l'arrivée de la vidéo. Je soutenais l'idée que tout le monde du cinéma allait se transformer. À l'époque, on m'a traité de planche pourrie. Ce à quoi j'ai répondu que c'était une erreur d'ignorer la vidéo, le numérique. Aujourd'hui, le numérique est en place, sans l'apport de réflexion de chaque métier.

CHRISTINA CRASSARIS : Il faut continuer à tirer des rushes en 35mm, parce que la finalité aujourd'hui reste la pellicule et le grand écran. Jadis, à la projection des rushes, toute l'équipe participait. Le dernier film sur lequel j'ai travaillé, on tirait encore des rushes 35mm, mais j'y allais seule accompagnée par le chef opérateur. En fin de journée, l'équipe est fatiguée et personne ne veut venir pour 10mn de projection. C'est peut-être les mentalités qui ont changé... Aujourd'hui, on demande de plus en plus à l'opérateur du télécinéma des rushes de bien les regarder, parce que l'étape d'après, avec les DVD, ne permet plus de remarquer les problèmes. Avec la compression numérique, on ne peut pas dire si un plan est flou ou net, on ne voit plus rien dans le détail. C'est une catastrophe et en même temps, on ne peut plus tirer vingt minutes de rushes par jour. La solution consiste peut être à tirer des rushes HD, mais c'est une solution très coûteuse.

DIDIER DEKEYSER : Aujourd'hui je vois des films qui sont désincarnés et des chefs opérateurs qui ne se soucient même pas d'assurer un minimum pendant le tournage : visionner des rushes sur moniteur calibré, envoyer une image référence ou, au moins, une indication à l'étalonneur. La technique a bon dos, mais sur le papier les machines sont formidables et les ratés viennent souvent des hommes. Quand on ne prend pas soin de son image, qu'on balance ses boîtes de négatifs en attendant que ça se passe, on a rarement de bons résultats. Un étalonneur qui n'a pas de retour d'un chef opérateur, ou un chef opérateur qui ne soucie pas de savoir s'il va voir ses rushes en DVD, ça ne peut pas fonctionner.

RENATO BERTA : Si on tient à faire des économies partout, évidemment il ne faut plus faire de rushes. Tout dépend ici de la qualité recherchée. Dernièrement, on m'a proposé un film fauché, la moitié du financement du film passait dans le salaire de l'actrice. Avec l'autre moitié, un quart était destiné au réalisateur et le reste devait suffire à tourner le film... C'est un projet que j'ai refusé, mais le film a été tourné.

PASCAL BURON : L'étalonnage – lorsque nous étions dans une filière classique – on s'en approchait petit à petit, selon les demandes du chef opérateur. L'étalonnage entre les différentes parties du film prenait plusieurs semaines. Aujourd'hui, en numérique, on se retrouve avec un film préétalonné au montage. Quand on se retrouve face à la console d'étalonnage, à priori, tous les choix sont possibles. Comment cela se passe ?

JACKIE LEFRESNE – Étalonneur numérique, Mikros Image : C'est une recherche avec le chef opérateur. Tout seul je ne fais pas d'étalonnage, nous travaillons ensemble, le chef opérateur m'oriente, me donne des indications. Il fait les choix.

PASCAL BURON : Le chef opérateur est-il présent, à tes côtés, pendant tout le processus ?

JACKIE LEFRESNE : C'est préférable. La plupart du temps, lorsqu'on commence des choses seul, on ne va pas forcément dans la bonne direction. Il y a tellement de choix qu'il m'est indispensable d'avoir les avis du chef opérateur ou du réalisateur, voire du producteur.

PASCAL BURON : Ce nouveau système d'étalonnage permet de modifier le contraste, d'isoler certaines zones de l'image et donc, du coup, cela ouvre des portes de choix. Pierre Huot, comment cela se passe lorsque vous faites votre devis, comment faites vous pour tenir compte de l'étalonnage ?

PIERRE HUOT : Sur les films, il y a une moyenne. Sur un long métrage, il y a à peu près trois semaines d'étalonnage numérique classique. Avant le film, nous estimons des budgets. Nous essayons avec le réalisateur, selon notre expérience, de budgétiser un film ou le gabarit du film. Il y a toujours des surprises, mais de manière générale, je dépasse très rarement quatre semaines d'étalonnage numérique. Je viens de terminer un film d'une heure et demie qui a été étalonné en six jours, ça s'est très bien passé et c'est très beau. Chaque film est un cas de figure particulier. Souvent, l'économie dictera le cadre et le luxe avec lequel on étalonnera le film. Je parle de luxe, parce que ce sont des moments cruciaux facturés à l'heure, qu'il ne faut pas bâcler. C'est aussi le moment où cela peut devenir critique, si nous ne restons pas dans le cadre qu'on s'était fixé.

PASCAL BURON : Christian Guillon – lors de la première table ronde – parlait de rapport de force entre les équipes lors des tournages, rappelant que chacun essayait de faire au mieux et qu'aujourd'hui se discerne un glissement des prérogatives... Quel est votre rôle en tant que directeur de post-production ?

PIERRE HUOT : Le principe est d'être au fait de ce qui se passe tous les jours, de faire le lien, d'avertir un producteur, le tenir au courant. Parce que les producteurs qui passent lors de l'étalonnage ou au mixage sont rares et si dépassements il y a, qu'ils le fassent en connaissance de cause. Les producteurs sont seuls à avoir le pouvoir de décider si l'on ajoute une semaine d'étalonnage ou non.

PASCAL BURON : Nous allons aborder la deuxième partie de notre table ronde : la formation. Francine Levy nous parlons de l'étalonnage... L'École Nationale Supérieure Louis Lumière forme des opérateurs. L'école aborde-t-elle également les nouveaux métiers ?

FRANCINE LEVY – Directrice de l'École Nationale Supérieure Louis Lumière : L'École Louis Lumière est historiquement une école de photographie qu'elle soit fixe ou animée et les problèmes que vous avez soulevés sont, d'une manière générale, des problèmes que nous nous posons tous les jours. La formation des opérateurs et des gens de photographie et d'image passe toujours par des acquis autour de la lumière, du cadre, de l'éclairage, que cela soit en optique ou en numérique, le problème est fondamentalement toujours le même. Avec l'arrivée des caméras numériques, il a été nécessaire de donner une nouvelle formation sur de nouveaux outils – pas tellement sur les savoir-faire ou sur le regard. Le numérique, ce que ça a changé profondément pour nous, c'est plutôt du côté des effets visuels. C'était une formation qui n'était pas donnée à Louis Lumière et qui est arrivée avec le développement de la post-production. Les futurs opérateurs ont maintenant une formation qui leur permet de suivre leurs images au cours de la post-production dans les meilleures conditions possibles. Ce n'est pas un nouveau métier, mais c'est une spécialisation du métier qui devient nécessaire.

PASCAL BURON : Avez-vous également des formations pour des étalonneurs ?

FRANCINE LEVY : Non. Les étudiants se posent des questions d'étalonneur, apprennent le langage pour communiquer avec un étalonneur – ils font de la colorimétrie – mais je ne pense pas qu'on forme des étalonneurs. Par contre, on pourra peut-être prétendre, à un moment donné, former des opérateurs spécialisés en prises de vues truquées ou à effets visuels spécifiques.

PASCAL BURON : Gilles Flourens existe-t-il des formations d'étalonneur à l'INA ?

GILLES FLOURENS – Responsable de la filière montage et post-production à l'INA : Nous avons une formation courte à l'étalonnage qui s'adresse à des chefs opérateurs, mais aussi à des monteuses. J'aimerais parler des tourna-

ges en HD. Un tournage en HD n'est envisageable d'une façon sérieuse qu'au travers d'une relation étroite entre le directeur de la photo, l'étalonneur, le réalisateur et le directeur de production, très en amont du tournage et, bien sûr, pendant le tournage.

CHRISTINA CRASSARIS : Sur un tournage en HD, comme avec le 35mm, on continue à faire des essais, on n'élimine aucune étape.

DIDIER DEKEYSER : Je crois qu'il y a une petite confusion entre le rôle de l'étalonneur et le rôle de ce qu'on pourrait appeler les réglages. En HD il y a deux méthodologies : il y en a une qu'on peut dire positive, et puis une autre qu'on va appeler négative, non pas dans le sens que l'une soit bonne ou l'autre mauvaise, mais simplement deux manières de voir et de faire. D'un côté, il y a des caméras de type Genesis où l'on travaille sur un fichier informatique, les images ne sont visibles qu'au travers de « Lut » – un réglage général à l'enregistrement, comme un négatif n'est visible qu'au travers d'un positif. Ce n'est pas de l'étalonnage. D'un autre côté, il y a des caméras comme la Sony HD Cam 900 avec lesquelles on travaille en linéaire, en vidéo, visible immédiatement, pas de color box ou quoique ce soit. C'est un résultat que l'on voit tout de suite sur un moniteur, c'est du positif. Le travail de l'étalonneur c'est autre chose. C'est une intention artistique en phase avec le travail du chef opérateur quel que soit le format utilisé.

RENATO BERTA : J'ai vécu le passage de la pellicule vers le numérique. Techniquement, de mon point de vue, c'est la même chose. Évidemment, il s'agit de supports différents choisis selon un type d'images recherchées. En numérique, les solutions techniques sont infinies, mais il faut quand même finir par tourner. En général, je ne fais qu'un réglage sur une caméra HD et je m'y tiens jusqu'à la fin du film. Sur certains points, la lumière par exemple, il suffit parfois de bien régler la caméra pour arriver au résultat désiré, au lieu de passer des heures sur le plateau ou des heures en étalonnage. Ce qui est important, c'est le rapport à la technique et non la technique en soi. Il n'y a aucune différence de rapports entre les images numériques et les images argentiques, mais il y a une différence dans le rapport aux personnes. Si je ne fais pas confiance à mon étalonneur, c'est grave.

PASCAL BURON : Gilles Flourens, je reviens vers vous en ce qui concerne la formation...

GILLES FLOURENS : Nous venons de lancer un stage qui s'appelle « chargé de production et de post-production, un métier », et pour répondre à l'émergence des nouveaux métiers liés au numérique, nous avons également créé INA Sup - l'école supérieure de l'audiovisuel et du numérique - avec deux spécialités. L'une est intitulée « Patrimoine audiovisuel et numérique », formant des responsables de gestion et valorisation des fonds numériques, l'autre intitulée « Production audiovisuelle numérique », formant des futurs responsables de la création audiovisuelle. Ces deux cursus ont chacun une durée de 2 ans. Le diplôme obtenu est au niveau Mastère (Bac+5).

PASCAL BURON : Gilbert Kiner, à l'école Artfx, vous formez des superviseurs, des graphistes spécialisés dans les effets visuels. Pouvez-vous décrire vos activités ?

GILBERT KINER – Directeur de l'école de 3D et effets visuels Artfx : Tout d'abord, Je tiens à vous dire que votre débat me déprime. À vous écouter, on a l'impression que rien ne va, personne ne se comprend et qu'il n'y a que des problèmes d'argent. Je ne vis pas ce métier-là. Au contraire, j'ai l'impression d'avoir vécu dans un univers unique où faire des images, c'est quelque chose de formidable. C'est un métier de création et de collaboration. Le but des effets spéciaux, c'est de pouvoir servir une histoire, un réalisateur, pour ensuite émerveiller un public. Dans les effets spéciaux, il y a beaucoup de techniciens et ces techniciens sont des artistes. Aujourd'hui, les métiers des effets spéciaux sont des métiers artistiques qui nécessitent une vraie culture d'image. Une école d'effets spéciaux aujourd'hui, c'est avant tout une école de cinéma. J'aimerais relever un mot utilisé en post-production. C'est le mot « workflow » ou logique de travail. L'idée que pour faire les choses, il va falloir associer de nombreuses étapes les unes aux autres, et de cette logique-là va naître une image. Le « workflow » devrait se généraliser jusque dans

la production, cela permettrait de se mettre d'accord en amont sur les moyens à employer pour obtenir tel effet ou telle image. Notre métier se mondialise, si nous voulons garder nos talents, il va falloir très vite apprendre à travailler ensemble.

PASCAL BURON : D'un côté, ceux qui travaillent en amont des effets de post-production ont vraiment besoin de comprendre en quoi consiste le travail de post-production. D'un autre côté, les techniciens-artistes en post-production connaissent très mal toute la partie de préparation et de tournage. Si je te comprends Gilbert, aujourd'hui à l'école Artfx, vous formez des étudiants polyvalents sur ce qui se passe avant, pendant et après le tournage, vous les formez à s'intégrer dans une optique, un workflow, pendant trois ans ?

GILBERT KINER : Sur les trois années de formation, 30 % du temps d'étude est consacré aux techniques traditionnelles : acquis culturels ou techniques. Les étudiants se posent des questions de cinéma, ils apprennent à placer une caméra, à construire un cadre ou à réfléchir à l'éclairage. Tout cela à travers des exercices classiques. Ensuite, nous passons à l'image assistée par ordinateur – l'image de synthèse – pour étudier et voir ce que l'outil est capable de faire en comparaison. Nous sommes dans une espèce d'échange de balles, un ping-pong permanent, entre la culture traditionnelle et ce que l'outil technologique va apporter. Dans une technologie qui est aussi envahissante et abyssale que le numérique, il faut savoir poser des repères, mettre des lignes d'horizon, des marques où l'on s'arrête. Notre école est un laboratoire d'essais... On essaye d'apporter des outils de post-production à la prise de vue, de récupérer de l'information de relief avec des caméras additionnelles... Nous anticipons sur le marché du cinéma français, mais surtout sur le marché global. C'est fascinant.

PASCAL BURON : Formez-vous des directeurs de post-production ?

GILBERT KINER : Nous avons deux formations. L'une est tournée vers les métiers de l'animation et l'autre vers les effets visuels. Les formations ont un tronc commun au début, et ensuite on spécialise peu à peu les genres. La troisième année, la formation se fait « à la carte. » Il y aura ceux qui vont aller vers l'étalonnage, le full 3D et pourquoi pas vers le suivi de projet.

FRANCINE LEVY : Je connais bien l'école de Gilbert Kiner. Eux conçoivent une image ex nihilo en quelque sorte, parce que cette image de synthèse, c'est une image qu'on fabrique, une image construite... Les étudiants de Louis Lumière, eux, sont plutôt dans la captation, dans la saisie du réel. Pendant de longues années, ce qui a été difficile à faire, c'était de joindre les deux univers. Cela a nécessité d'avoir un vocabulaire, un territoire, des points de comparaison qui sont maintenant reliés par des formations artistiques convergentes.

PASCAL BURON : Je vous propose également d'évoquer la formation au montage... Gilles Flourens?

GILLES FLOURENS : À l'INA, nous formons au montage et depuis l'arrivée de la HD, les monteurs sont obligés d'acquérir des compétences techniques et technologiques en dehors des compétences strictement artistiques. La multiplicité des possibilités offertes par les stations Avid ou par le logiciel Final cut sur le marché, oblige à acquérir de nouvelles compétences. En long métrage, un monteur sera rarement appelé à faire autre chose que du montage. Mais sur un film court, des magazines, des courts métrages, on demandera aussi au monteur de savoir faire un peu de compositing, d'étalonnage, un léger mixage...

SYLVIE LANDRA : J'ai commencé le montage en vidéo. C'est après que j'ai découvert le montage film. Ensuite, le montage numérique assisté par ordinateur est arrivé... Je suis d'accord pour dire qu'il y a deux formations différentes : l'une technique et l'autre artistique. C'est un peu comme la musique. Pour être un très bon musicien, il faut beaucoup pratiquer pour réussir à transcender la technique. Dans le cadre d'une formation, pour devenir chef opérateur ou monteur, il faut d'abord acquérir un savoir-faire et ensuite savoir réagir à ce qu'on a en face de soi, à créer des choses avec ça, à raconter des histoires. À mon époque, il n'y avait que deux écoles qui formaient

au montage, maintenant beaucoup d'étudiants sortent de BTS montage pour être monteur. Il y avait également tout un parcours où se transmettaient les savoirs, on était stagiaire, puis assistant. Maintenant c'est très différent.

RENATO BERTA : Le numérique a eu une importance considérable sur nos métiers, mais on oublie souvent que derrière cela se cache quelque chose d'autre : l'informatique. Aujourd'hui ce que l'on fabrique n'a plus beaucoup de rapport avec la réalité. Le numérique hérite en quelque sorte de ce grand pouvoir de l'informatique. Les gens qui inventent des programmes, des machins, des trucs, n'ont pas de rapports réels avec les métiers du cinéma. Quand on regarde les caméras vidéo numériques, il n'y a rien de plus imbécile que ces caméras dotées de réglages qui ne servent à rien.

Public : Bonjour. J'aimerais travailler comme assistante de post-production, je voudrais demander aux directeurs de post-production ici présents s'ils ont des conseils ?

CHRISTINA CRASSARIS : Il n'y a pas de formation. Pierre Huot et moi, nous avons deux parcours très différents. J'ai commencé à travailler en laboratoire en faisant de la synchro, de l'étalonnage, je suis ensuite passée dans un laboratoire vidéo. Quand on fait de la post-production, c'est important d'avoir des connaissances étendues au niveau du son et de l'image pour comprendre les problèmes de chacun.

PIERRE HUOT : Nous n'avons pas le même parcours, mais nous partageons l'idée selon laquelle ce métier s'apprend sur le terrain et que chaque film est une expérience. En tant que directeurs de production, nous sommes à la croisée de plusieurs univers. L'aspect le plus important est l'aspect humain, celui de pouvoir comprendre les choses. De mon côté j'ai une formation universitaire et j'ai d'abord appris à regarder et disséquer les films, à reconnaître les réalisateurs.

Public : Bonjour. Je suis directeur de post-production publicité et cinéma. Notre métier est connu, mais il n'est pas reconnu... Pour beaucoup de producteurs, nous sommes une mention facultative dans le budget d'un film. Lorsqu'on regarde une grille de devis cinéma CNC, nous, directeurs de post-production ne sommes pas intégrés. Les trucages n'apparaissent pas. C'est à mourir de rire, il n'y a rien de prévu.

CHRISTINA CRASSARIS : Dans une grille de CNC, il n'y a pas de mixeur non plus et pourtant on mixe des films depuis toujours. La reconnaissance se fait progressivement et je crois, au contraire, que les producteurs l'intègrent de plus en plus. La preuve en est que des directeurs de post-production commencent à être intégrés dans des boîtes de production.

L'IMAGE AU CŒUR DU FILM ?

FAIRE L'IMAGE ENSEMBLE, TÉMOIGNAGES ET COLLABORATIONS

Modérateur - Stephan Faudeux, journaliste

Intervenants

En présence d'une partie de l'équipe de L'Auberge rouge de Gérard Krawczyk et d'une partie de l'équipe pour Les Amours d'Astrée et de Céladon d'Éric Rohmer.

Gérard Krawczyk (réalisateur), Catherine Adart (directrice post-production free lance), Bruno Patin (étalonneur chez Éclair), Jacques Bufnoir (chef décorateur), Jean-Louis Nieuwbourg (directeur de production, Commission Supérieure Technique, CST, et Association des Directeurs de Production, ADP), Philippe Liégeois (producteur REZO Films), Diane Baratier (directrice de la photographie, Association Française des directeurs de la photographie Cinématographique, AFC)

STEPHAN FAUDEUX – Modérateur : Gérard Krawczyk, pensez-vous à la post-production au moment de l'écriture ?

GÉRARD KRAWCZYK – Réalisateur : Il faut que les outils soient au service de votre idée et non le contraire. J'essaye de déterminer le meilleur outil et de rassembler les personnes les plus compétentes pour utiliser, le mieux possible, le temps imparti. Nous sommes dans un domaine où, souvent, la cerise fait le gâteau. C'est une image triviale, mais au cinéma toutes les étapes sont importantes, y compris et peut-être – surtout aujourd'hui – celles qui participent à la finition du film.

STEPHAN FAUDEUX : Pour définir si cette cerise est une griotte ou une burlat, j'aimerais demander à Jean-Louis Nieuwbourg, directeur de production, s'il a constaté un glissement des responsabilités vers la post-production ?

JEAN-LOUIS NIEUWBOURG – Directeur de production : Non. Dans L'auberge rouge de Gérard Krawczyk, il était impossible de construire une auberge à 1900 mètres d'altitude dans les Pyrénées. Si bien que, dès le début, nous avons étudié des solutions pour pouvoir représenter cette auberge.

CATHERINE ADART - Directrice post-production : En post-production, nous ne faisons que ce qu'on a prévu avant et pendant le tournage. Les effets spéciaux offrent parfois des solutions plus réalistes : on va faire l'économie du déplacement d'une équipe sur des décors naturels, par exemple. Je ne pense pas, par contre, qu'en post-production on peut sauver ou créer des effets complexes non appréhendés au tournage.

JEAN-LOUIS NIEUWBOURG : Si on ne cherche pas, dès le début, un équilibre entre la préparation du tournage, le tournage et la post-production, on peut se retrouver face à de graves complications. Lorsqu'on démarre un film, nous avons déjà une vision de toutes les interventions possibles en post-production. Trois ou quatre mois avant le début du tournage, on réfléchit avec le réalisateur à la façon de fabriquer le film et nous estimons les coûts. Le glissement dont vous parliez a donc eu lieu. Autrefois, il suffisait que le réalisateur choisisse trois ou quatre intervenants, d'appeler des prestataires et les choses se faisaient.

STEPHAN FAUDEUX : Je me tourne vers Philippe Liégeois, producteur chez Rezo Films, pour *Les amours d'Astrée* et de *Céladon* d'Éric Rohmer, aviez-vous quelqu'un qui suivait le processus de post-production ?

PHILIPPE LIÉGEOIS – Producteur REZO Films : J'aimerais d'abord faire une remarque. Ce n'est pas parce que la post-production utilise aujourd'hui des machines de plus en plus chères que nous travaillons plus vite.

DIANE BARATIER – Directrice de la photographie : Pour *Les amours d'Astrée* et de *Céladon*, nous avons pratiqué un étalonnage numérique qui a duré deux semaines. Si on avait travaillé en traditionnel, nous aurions été plus vite. Nous attendions sans cesse que les machines fassent leurs calculs.

STEPHAN FAUDEUX : Diane, pouvez-vous nous parler du format particulier de l'image de ce film et de son choix ?

DIANE BARATIER : Nous avons pensé que le film ne pouvait pas avoir le format 1.85, c'est-à-dire un format classique, car il dénaturait le sujet. Nous sommes passés par l'étalonnage numérique pour sortir le film au format 1.33. Pour l'image, Éric Rohmer m'avait donné comme référence les tableaux du Titien. J'avais fait des essais en 35mm, en laboratoire, avec une pellicule qu'on avait poussée à 2000 Asa et dont on avait réduit le cadre. Mais Rohmer n'a pas accroché sur ces premiers essais, et puis il n'aime pas tourner en 35mm. Nous avons donc pris du super 16 mm. Avec Rohmer, on fait d'abord des essais, des tests, on prépare l'image pour qu'à l'étalonnage, on sache exactement ce qui va se passer.

PHILIPPE LIÉGEOIS : À l'image, le numérique permet beaucoup moins de pertes. Si on veut obtenir du 35mm à partir d'éléments en super 16, il faut passer l'image à travers une Truca, une lentille et la projeter sur du 35mm. Ce passage à la Truca s'accompagne de légères pertes d'informations, de définitions et de contrastes.

STEPHAN FAUDEUX : Éric Rohmer est-il actif pendant la post-production ?

DIANE BARATIER : Il ne laisse pas son film se développer seul.

GÉRARD KRAWCZYK : Je crois que tous les auteurs ont un lien affectif avec ce qu'ils créent. Malheureusement, on est obligé de lâcher le film au moment où il est pris en charge par un distributeur. On ne choisit pas les affiches, les bandes-annonces. Alors que vous avez jusque-là suivi entièrement le développement, vous avez le sentiment de perdre votre bébé.

STEPHAN FAUDEUX : Catherine Adart, comment êtes-vous devenue directrice de post-production ?

CATHERINE ADART : J'ai eu la chance d'être au bon moment au bon endroit. Christian Fechner faisait alors de la production pour la télévision. Il produisait une série de seize films en super 16mm. Mon travail – les films étant

produits en même temps – consistait à coordonner le tout. Ensuite, j'ai eu la chance de tomber sur des films complexes, avec pour chaque un des problèmes spécifiques Image et/ou Son : un film en noir et blanc sur pellicule son La fille sur le pont et un des premiers films mixé en Dolby SRD Le bâtard de Dieu... C'est en cumulant ces expériences diverses, sur des gros, moyens et tout petits films, que je suis devenue directrice de postproduction. Mais nous parlons ici de la post-production image, il ne faut pas oublier le travail sur les filières du son – aujourd'hui avec le 5.1 – le tirage des copies numérique ou argentique...

STEPHAN FAUDEUX : Notre table ronde recueille les témoignages de ceux qui font l'image ensemble... Jacques Bufnoir, avec qui un chef décorateur fait-il l'image ?

JACQUES BUFNOIR – Chef décorateur : D'abord avec le metteur en scène. Ensuite, je passe beaucoup de temps avec le chef opérateur, parce que l'emplacement des fenêtres va jouer sur les éclairages. Mais, pour parler de l'intervention du numérique dans mon travail, il se trouve qu'après L'auberge rouge je suis parti aussitôt sur un autre film. J'ai communiqué avec Catherine Adart par mail, par photos et dessins, par téléphone... Et c'est vrai que la virtuosité des effets est telle, que j'ai été surpris par les propositions qui m'ont été soumises. La teinte, dorée et chaude, trahit la patine que j'avais faite sur les murs qui sont devenus plus rouges.

STEPHAN FAUDEUX : Durant la post-production, les chefs opérateurs sont-ils payés ?

JEAN-LOUIS NIEUWBOURG : Je travaille sur des films qui sont, en général, bien financés. L'étalonnage numérique prend beaucoup plus de temps que l'étalonnage traditionnel, on convient donc de forfaits. Le directeur de la photographie est bien sûr payé et finalement, c'est lui qui intervient sur la couleur du film.

DIANE BARATIER : Je suis toujours payée ! J'aimerais revenir sur le contrôle que nous donne le numérique sur le son et sur l'image, et ce qui arrive sur la perte de contrôle que l'on peut avoir. Par exemple, on peut se demander où s'arrête notre contrôle sur une image. Les imperfections sont parfois la marque de l'homme et c'est ce qui en fait le charme...

STEPHAN FAUDEUX : Dans la publicité, on va « recroper » ou « rezoomer » dans une image ou changer complètement la colorimétrie. Sommes-nous face à un danger d'une technique « reine » ? Qu'en pensez-vous Bruno Patin ?

BRUNO PATIN – Étalonneur chez Éclair : Il y a de la place pour tous les types d'images, même en numérique. Les objectifs ne sont pas les mêmes selon les films. J'ai travaillé aussi bien sur le film de Gérard Krawczyk que sur celui d'Éric Rohmer. Les envies, les méthodes ne sont pas les mêmes. Votre description des jeux avec l'image n'est pas le propre de la publicité. On peut le faire dans les longs-métrages, mais c'est plus rare. Sur le film d'Éric Rohmer, ce qui était intéressant, c'était de coller au plus près au naturalisme désiré. Éric Rohmer a été très présent et pointu dans ses choix.

GÉRARD KRAWCZYK : Il ne faut pas organiser un combat pour ou contre le numérique. Nous avons à notre disposition une nouvelle boîte à outils. Tout dépend comment on s'en sert.

STEPHAN FAUDEUX : À quels compromis doivent se plier aujourd'hui les réalisateurs ? La photochimie avait quelque chose de mystérieux. Avec un étalonnage numérique, nous sommes plus proches d'un outil de retouche photographique accessible à tous...

GÉRARD KRAWCZYK : L'auberge rouge est mon premier film étalonné en numérique, mes 9 autres films ont été étalonnés chimiquement. De mon point de vue, c'était plus simple en photochimie. Je comprenais mieux ce qui se passait. En plus, je n'aimais pas les couleurs vertes qu'il y avait au commencement du numérique. Aujourd'hui, la chaîne numérique offre une fiabilité que l'on ne peut pas avoir en photochimie. Les résultats n'étaient pas les

mêmes si on développait le matin ou le soir... Pour répondre à l'autre partie de votre question, vous parlez de compromis, je crois plutôt qu'il faut parler de collaboration permanente. Je ne fais de concession que par rapport au film que je désire. Le premier jour de tournage de L'auberge rouge, il devait faire beau et nous avons été dans le brouillard. J'ai dû m'adapter. Jean Renoir comparait le metteur en scène à un pêcheur en place pour prendre le plus beaux des poissons, mais ce n'est pas le metteur en scène qui fabrique le poisson.

STEPHAN FAUDEUX : Bruno Patin, pour revenir à votre expérience de l'étalonnage ?

BRUNO PATIN : L'étalonnage numérique ce n'est que du bonheur ! On peut contrôler les contrastes, changer les fonds, les visages, réaliser des ciels... C'est inimaginable ! Durant quinze ans j'ai fait de la photochimie, je peux vous dire qu'avec l'étalonnage numérique il y a des frustrations qui sont tombées.

DIANE BARATIER : Il faut avoir une très bonne maîtrise de son négatif à la prise de vue pour avoir toutes les libertés à l'étalonnage numérique. Maintenant, c'est vrai, l'étalonnage numérique permet beaucoup de choses et c'est véritablement pratique de pouvoir simuler à l'étalonnage l'image qu'on aura en salle.

JEAN-LOUIS NIEUWBOURG : On peut rappeler le processus de l'étalonnage numérique. Il s'agit d'un transfert de ce qu'il y a sur la pellicule sur un disque dur. Ensuite, l'étalonneur change les couleurs, les contrastes, travaille sur les hautes lumières et puis une fois que c'est enregistré sur le disque, le film est kinescopé, c'est-à-dire transféré à nouveau sur une pellicule 35mm.

Public : Bonjour. Qu'est-ce que la post-production ? À quel moment commence-t-elle ? À quel moment elle s'arrête ? Pourquoi n'est-ce pas la même personne, le même directeur ou la même directrice, qui fait la production et la postproduction ?

CATHERINE ADART : Je ne suis pas capable de faire le même métier que Jean-Louis Nieuwbourg, c'est-à-dire de budgéter de la décoration. Ce n'est pas du tout le même métier, nous ne travaillons pas avec les mêmes intervenants.

JEAN-LOUIS NIEUWBOURG : Il y a une quinzaine d'années, les directeurs de production pouvaient tout suivre, de la pré-production jusqu'à la post-production : c'est-à-dire du montage du film jusqu'à la copie standard. Souvent, les producteurs se passaient des directeurs de production pour les dernières étapes, puisqu'il suffisait d'engager du personnel. Aujourd'hui, la post-production commence avant le tournage... Au moment où le tournage s'arrête, il y a des choix qui ont été faits initialement et ces choix, ou c'est le producteur qui les suit ou alors, le producteur travaille avec un directeur de post-production.

Public : Que pensez-vous des nouvelles méthodes pour faire des effets spéciaux, notamment celles qui interviennent au moment de la pré-production pour les intégrer au tournage ?

Public – Frédéric Moreau – Superviseur d'effets spéciaux : Dans certains cas, on peut commencer à faire des trucages pendant le tournage. On va construire des personnages en maquette pour que le réalisateur puisse faire sa mise en scène.

GÉRARD KRAWCZYK : Les trucages en 3D coûtent très cher. En amont, si on choisit de trucher beaucoup de plans, on risque d'en faire trop par rapport aux besoins réels. Par précaution, on se met dans des conditions de « trucage possible » et puis, au montage, il reste un certain nombre de plans à trucher. Dans L'auberge rouge, je désirais un pont en bois avec un à-pic profond. Il n'y a plus de pont en bois comme ça en France. Nous en avons trouvé un en pierre dans les Pyrénées. Jacques Bufnoir l'a habillé, décoré pour qu'il paraisse en bois. Il restait des détails comme les piliers, nous les avons redessinés en 3D...

L'IMAGE AU CŒUR DU FILM ?

GRANDES ET PETITES HISTOIRES DES EFFETS SPÉCIAUX DE 2001 À 2046

Modérateur - Pascal Pinteau, journaliste et auteur d'Effets spéciaux, un siècle d'histoires (Éditions Minerva, 2003)

Intervenants

Grands témoins : Georges Demetrau (spécialiste des effets en direct), Frédéric Moreau (superviseur d'effets visuels)

PASCAL PINTEAU – Auteur et journaliste : Je vais tenter de dresser un panorama des principales évolutions des effets spéciaux et des trucages au cinéma. Commençons le 28 décembre 1895, un certain Georges Méliès fait partie des spectateurs d'une séance payante de cinématographe. Cette séance, c'est la première séance publique de cinéma entreprise par Les frères Lumière. Subitement, Georges Méliès prend conscience qu'il se passe quelque chose d'important. Il pense – peut être déjà – à transposer son univers de magie dans ce monde. Il approche les frères Lumière, rencontre leur père, Antoine Lumière, qui tente de le décourager. Méliès ne se décourage pas, au contraire, il se procure des informations sur les autres caméras, notamment celles fabriquées par Thomas Edison et passe commande d'une caméra à deux ingénieurs. Méliès va ainsi découvrir les trucages de façon tout à fait fortuite. Un jour, alors qu'il filme la circulation sur la place de l'Opéra, sa pellicule se coince. Il relance sa caméra et enregistre de nouveau le ballet des automobiles. Lors de la projection, il s'aperçoit qu'un autobus se transforme en corbillard. Euréka ! Il comprend le principe du trucage par substitution, un truc qu'il utilisera tout au long de sa carrière. Méliès – qui était metteur en scène, scénariste, peintre du décor de ses films et un maître du trompe-l'œil –, est aujourd'hui considéré comme le père des effets spéciaux. En 1927, Metropolis de Fritz Lang nous plonge dans une ville futuriste. Cette ville a été construite avec des maquettes d'immeubles dont les plus hauts culminaient à trois mètres. Pour représenter le trafic routier ferroviaire et aérien, une équipe de dix animateurs entrait entre chaque prise dans le décor et déplaçait précautionneusement chaque objet de cinq millimètres. Au bout d'une journée de travail, on arrivait à trois ou quatre secondes utiles. Lors de Metropolis, le chef opérateur Eugen Schüfftan a

mis au point un trucage direct à la prise de vue. Il a eu l'idée de gratter le tain d'un miroir pour créer une découpe transparente. Cette découpe laissait apparaître des acteurs qui étaient plus loin dans le studio, tandis que la partie miroir continuait de réfléchir une maquette. Ce trucage permettait d'obtenir une image composite directement à la prise de vue. Par ailleurs, Metropolis a fortement influencé la science-fiction comme en témoigne son androïde Maria, auquel George Lucas rend hommage, à travers la physionomie de son robot C-3PO de La guerre des étoiles, en 1977. En 1933, un maître de l'animation image par image, devenu le spécialiste de la reconstitution des dinosaures Willis H. O'Brien, supervise les effets spéciaux de King Kong de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack. Willis H. O'Brien mit au point un système d'animation de marionnettes qui ensuite a été utilisé pendant des années. Dans King Kong, la marionnette était placée devant un petit écran sur lequel on projetait les images des acteurs qui avaient été filmés auparavant. L'image de King Kong perché en haut de l'Empire State Building est célèbre. Cette scène a été tournée avec une maquette qui représentait le haut du gratte-ciel : une toile peinte qui représentait le paysage de New York, des avions suspendus à des cordes de piano tendues et la marionnette qui était animée image par image. King Kong a marqué le cinéma également pour son utilisation originale et particulière de la tireuse optique, la Truca. C'était la première fois qu'on utilisait cet outil pour reproduire des images partiellement – à la manière d'un puzzle – pour obtenir une image définitive. À partir de 1933, cet appareil a marqué le monde des effets spéciaux. De là viennent au cinéma les incrustations, les détourages de silhouettes, l'image composite hybride entre peinture et prises de vues réelles. En 1968 avec 2001, L'odyssée de l'espace de Stanley Kubrick, Douglas Trumbull qui venait du milieu artistique et qui avait fait beaucoup de publicités en utilisant des illustrations plates filmées au banc-titre avait poussé ses investigations si loin, qu'il réussissait, en utilisant des documents plats, à créer la sensation du relief. Dans la première séquence de 2001, se trouve un singe-acteur placé devant un écran de projection frontale, c'est à-dire un écran dont la surface est constituée de milliards de microbilles de verre qui réfléchissent la lumière intensément vers la caméra. Ce décor a été obtenu en projetant une image de très bonne qualité sur cet écran géant ; c'est le reflet de cette image qui donne l'impression que le singe est planté dans un décor préhistorique.

En 1977, arrive la première caméra de motion control surnommée « dykstraflex ». Sur la caméra motion control, tous les axes étaient motorisés et asservis à un ordinateur. L'avantage d'une telle technique, c'est que les mouvements de la caméra peuvent être reproduits exactement plusieurs fois de suite, afin de tourner séparément tous les éléments – caches et contre-caches – qui pourront être combinés à la Truca pour incruster les vaisseaux spatiaux sur des fonds étoilés. Grâce à la mobilité de la caméra, on a l'impression que ce sont les maquettes qui bougent. Dans la plupart des plans de Star Wars, les vaisseaux sont immobiles sur leur support et c'est la caméra qui les fait « avancer ». Avec Jurassic Park de Steven Spielberg, ce fut la première fois qu'on voyait au cinéma des images de créatures hyperréalistes réalisées avec des images de synthèse. C'est un énorme tournant dans l'histoire des effets spéciaux et du cinéma. Pour parler d'un autre film bien connu, en 1999 Matrix plonge les acteurs dans un décor virtuel et multiplie l'utilisation du dispositif bullet time photography, où une série de 142 appareils photo, disposés en cercle autour des acteurs, enregistrent l'action sous tous les angles. En passant d'une image à l'autre, on donne l'impression que la caméra bouge à la vitesse de l'éclair et si tous les appareils sont déclenchés en même temps, la succession des points de vue donne l'impression de tourner autour de personnages figés en plein saut. C'est une technique initiée par Michel Gondry pour un clip des Rolling Stones et dans Matrix, le superviseur des effets spéciaux John Gaeta en a fait sa spécialité.

En 2001, Final Fantasy du Japonais Hironobu Sakaguchi marque une nouvelle étape. C'est le premier film où l'on a essayé de représenter des êtres humains en images de synthèse. Les acteurs étaient vêtus de costumes de motion capture, lesquels étaient lardés de petites sphères lumineuses, elles-mêmes détectées par un ensemble de caméras. Ces données sont ensuite intégrées dans un espace en 3D et l'ordinateur reconnaît la base de la silhouette des acteurs ; l'on peut réinjecter ensuite des informations pour animer les personnages. Je voulais revenir avec nos invités, Georges Demetrau et Frédéric Moreau, sur leurs prestations. Quelles ont été vos premières expériences ?

GEORGES DEMETRAU – Spécialiste des effets en direct : J'ai commencé par faire des effets en direct en 1995. Nous avons collaboré ensemble avec Frédéric Moreau sur le film de Jean-Paul Rappeneau Le hussard sur toit. Je m'occupais des interventions en direct. Nous avons, par la suite, collaboré sur d'autres films où je créais des images que

Frédéric retransformait...

FRÉDÉRIC MOREAU – Superviseur d'effets visuels : Lors du Hussard sur le toit, on quittait le trucage analogique à la Truca pour entrer dans l'aire du numérique. Nous avons ainsi pu faire voler des milliers de corbeaux, alors qu'il n'y avait pas un seul corbeau sur le plateau. Cela a également permis un rapprochement entre les métiers, notamment celui de Georges et le mien.

PASCAL PINTEAU : Frédéric Moreau, vous avez commencé par travailler sur un film de François Truffaut. On est loin d'imaginer des effets spéciaux dans les films de ce cinéaste, pouvez-vous nous raconter cette expérience ?

FRÉDÉRIC MOREAU : J'ai commencé avec L'homme qui aimait les femmes. François Truffaut truquait une cinquantaine, voire une centaine de ses plans. C'était un excellent technicien. C'est avec lui que j'ai appris les systèmes d'écriture simples, comme les fondus enchaînés ou, plus subtils, comme des petits recadrages, des petits ralentis. Non seulement François Truffaut ne voulait pas que les effets se voient, mais il ne voulait même pas qu'on en parle, c'était comme un devoir de réserve quant à la fabrication. Tout ce travail m'a ensuite énormément servi, par exemple sur L'ours de Jean-Jacques Annaud, lorsqu'il m'a fallu réenrichir des intentions, remonter de la tension dans quelques plans.

PASCAL PINTEAU : Georges Demetrau, à vos débuts vous avez travaillé sur des scènes très spectaculaires...

Georges Demetrau : Effectivement, à mes débuts, les effets étaient non pas simulés, mais réels. Il fallait réussir à faire quelque chose de spectaculaire sans blesser les gens autour, c'était toute la difficulté du travail.

PASCAL PINTEAU : Vous avez pris l'habitude de gérer les éléments au cinéma, vous êtes devenu un spécialiste des fausses pluies, des tempêtes de neige... Comment gère-t-on cette météo cinématographique ?

GEORGES DEMETRAU : Je travaille avant tout pour un cadre. Il me faut connaître l'angle de vue pour le recouvrir de pluie ou de neige. Pour la pluie, on installe des nacelles ou des rampes pour lancer l'eau en gouttes. Tout cela est très compliqué car on ne doit pas arroser l'équipe technique... Il faut avoir une bonne lumière et décider de la bonne taille des gouttes. On peut installer une pluie très simple - en équipe réduite - ou une pluie torrentielle. Pour l'eau, en général, on se branche sur les canalisations publiques. Parfois, comme ce fut le cas sur le tournage du Pacte des loups de Christophe Gans, nous avons été obligés de transporter l'eau en montagne. Pour la neige, au départ, on utilisait des produits qui n'étaient pas biodégradables, comme des billes en polystyrène broyées qu'on jetait et ventilait du haut de tours. Le gros problème avec le polystyrène, c'est son côté électrostatique : il s'accroche aux joues des acteurs... Ensuite, au nettoyage, il fallait ramasser les billes et c'était un véritable casse-tête pour nous, pour la production. Nous sommes donc passés à des produits biodégradables, comme la fécule de pomme de terre légèrement gonflée.

PASCAL PINTEAU : Et lorsque vous devez faire en sorte qu'une maison brûle, alors que vous devez la rendre intacte à son propriétaire ?

GEORGES DEMETRAU : Si le plan est vu de l'extérieur, on isole complètement l'intérieur de la maison et l'on envoie des flammes par l'intérieur de la fenêtre. Tout ce qui se trouve à l'intérieur est protégé par des revêtements ininflammables. Pour Le hussard sur le toit dans l'histoire elle-même, les acteurs se désinfectent les mains avec du feu. C'était un gros casse-tête à l'époque pour savoir comment faire pour enflammer les mains des acteurs. Le numérique n'était pas encore capable de donner un aspect réaliste aux flammes. J'avais trouvé un truc tout bête, qui consistait à tremper les mains des acteurs dans une eau glacée pour faire tomber la température, puis de les plonger dans un produit inflammable. Aujourd'hui, tout est fait en numérique.

Après le tournage - Actes 8

PASCAL PINTEAU : Frédéric Moreau, lorsque vous êtes sollicité pour des solutions d'incendies, quelles sont les solutions que vous pouvez suggérer ?

FRÉDÉRIC MOREAU : En images de synthèse, on commence à faire des flammes très belles et crédibles. Ce n'était pas le cas il y a seulement deux ans. Très souvent on passait par la solution de la maquette.*

PASCAL PINTEAU : Georges Demetrau, vous avez été amené à animer des animaux ?

GEORGES DEMETRAU : Sur La Reine Margot de Patrice Chéreau, il y avait une scène où un sanglier devait attaquer le cheval du roi. Le roi tombait, le sanglier éventrait le cheval et blessait le roi. Il a fallu faire des plans où un sanglier s'approche le plus possible d'un cheval, pour passer ensuite à un sanglier mécanique. Au début, le cheval avait peur, puis il a très bien compris que ce n'était pas un vrai sanglier ; on a donc réussi à tourner. Nous avons d'ailleurs travaillé de la même manière avec les chiens.

PASCAL PINTEAU : Restons sur ce thème des animaux. Frédéric Moreau, vous avez travaillé aux côtés de Jean-Jacques Annaud sur L'ours...

FRÉDÉRIC MOREAU : Les effets spéciaux ont été nombreux pour ce film. Au début de notre discussion, je vous ai décrit les effets qu'on avait essayés d'ajouter, mais il y a aussi ceux qu'on a retirés. La tranche de saumon ici, un dresseur là ... La scène entre l'ourson et le puma a été la plus fastidieuse. Le puma était terrorisé par l'ourson et l'ourson voulait en découdre avec lui. Et pendant ce temps, l'inclinaison de la lumière, la crue du torrent dans lequel les animaux se battaient, tout se modifiait progressivement...

PASCAL PINTEAU : Quelles différences faites-vous entre vos collaborations avec une production française et une production internationale ?

GEORGES DEMETRAU : Il y a moins d'argent investi sur un film français que sur un film anglophone. Ensuite, il faut savoir qu'avec les productions américaines, il faut multiplier les rapports, les mémos pour éviter tous procès... Est-ce que l'acteur risque ceci, l'équipe technique cela ? C'est compliqué et pointilleux.

FRÉDÉRIC MOREAU : Quand on travaille sur des productions internationales, on a la chance d'avoir des jouets plus gros, des maquettes plus importantes et donc d'aller parfois un peu plus loin. Avec les productions américaines, on a accès à des budgets vraiment intéressants ; c'est vrai aussi que le « reporting » dont parle Georges Demetrau occupe 30 à 40 % de notre temps...

PASCAL PINTEAU : Vous avez travaillé sur des films d'action notamment Jeanne D'Arc de Luc Besson où Milla Jovovich reçoit une flèche dans l'épaule...

GEORGES DEMETRAU : Pour réaliser cet effet, on avait tendu un fil accroché à la partie où la flèche devait arriver. Milla Jovovich montait sur une échelle et au défini elle tournait la tête vers la caméra : la flèche devait se planter dans son épaule. C'est un plan qu'on a fait en direct. Il fallait tirer le fil sur lequel coulissait une flèche que je lançais avec un gros élastique, la flèche se figeait dans un système qui ressemblait à un taquet de bateau. C'était assez compliqué, il y a eu un petit problème : Milla Jovovich portait une cotte de mailles. Au début, j'avais changé les maillons qui étaient en acier avec du fil de plomb, pour que la flèche puisse se figer dans le système qui était en dessous. Mais l'actrice ne se présentait pas comme il le fallait. Le réalisateur a fini par mettre un grand coup de pince dans la cotte de mailles. En fait, le problème ne venait pas vraiment de là. Il a fait un énorme trou. Au final, nous avons quand même réussi à tourner le plan. Ensuite, il revenait aux images numériques de reconstituer la cotte de mailles.

FRÉDÉRIC MOREAU : Je n'y ai pas participé, je m'en réjouis parce que ça été un cauchemar pour beaucoup.

PASCAL PINTEAU : Georges Demetrau, vous avez également la spécialité de catapulte les voitures...

GEORGES DEMETRAU : Avec les explosions, la difficulté est qu'au cinéma on veut des images propres, on veut voir. Vous avez tous probablement vu des images de voitures pulvérisées en Irak. D'un seul coup, on ne voit plus rien. Au cinéma, on dissocie l'effet mécanique généré par de l'air comprimé de l'effet pyrotechnique qui est censé représenter l'explosion de la voiture. Les lois mécaniques nous imposent des règles et c'est selon des paramètres précis qu'on arrive à l'effet escompté.

ACTES 9

RENCONTRES PROFESSIONNELLES ART ET TECHNIQUE

QUEL SON POUR LE CINÉMA D'AUJOURD'HUI ?
COLLOQUE

11 DÉCEMBRE 2008
CINÉ104 - PANTIN

FESTIVAL L'INDUSTRIE DU RÊVE
9^e ÉDITION
9-14 DÉCEMBRE 2008

RENCONTRES PROFESSIONNELLES ART ET TECHNIQUE

SOMMAIRE

- 199 . INTRODUCTION
ÉTAT DES LIEUX DE LA POST-PRODUCTION SON, par Franck Ernould
- 201 . LES INTERVENANTS DU COLLOQUE
- 203 . OUVERTURE DU COLLOQUE
par Anne Bourgeois, déléguée générale
et Brigitte Aknin, chargée de mission Rencontres professionnelles Art et Technique
- 205 . DE LA SALLE DE CINÉMA AU PORTABLE, LA DIFFUSION DU SON : NOUVEL ENJEU ?
Modérateur : Franck Ernould
Grand témoin : Georges Prat
- 219 . ARTISTES SON OU TECHNICIENS DU SON :
QUELLE FORMATION ? POUR QUEL MARCHÉ DU TRAVAIL ?
Modérateur : Franck Ernould
Grand témoin : Georges Prat
- 235 . DE LA CAVE À L'AUDITORIUM : QUELS STATUTS ? POUR QUELS MÉTIERS ?
Modérateur : Franck Ernould
Grand témoin : Georges Prat
- 239 . LE SON AUTOUR DE CÉDRIC KLAPISCH ET SON ÉQUIPE
- 248 . LE SON AUTOUR DE PHILIPPE GRANDRIEUX ET SON ÉQUIPE

INTRODUCTION

QUEL SON POUR LE CINÉMA D'AUJOURD'HUI ? ÉTAT DES LIEUX

Par Franck Ernould, auteur, journaliste et traducteur

Le cinéma s'est passé de son synchrone pendant les premières décennies de son existence – et certains esthètes ont cru que cette forme d'art ne survivrait pas à l'ajout d'une bande son – ce qui est chose faite dès 1927. Dans les années 30, les salles de cinéma accueillent, en pionnières, les premières installations de sonorisation de puissance « moyenne » – une enceinte à haut rendement derrière l'écran et un amplificateur à lampes de quelques watts. Jusqu'à la fin des années 40, malgré des techniques de production et des supports d'enregistrement radicalement différents, le milieu du cinéma et celui du disque, comme celui de la radio, produisent un son de qualité identique : assez médiocre dans l'absolu, mais que les qualités d'interprétation et la conviction des artistes parviennent souvent à transcender. L'important est d'avoir des idées, et l'histoire des chefs-d'œuvre du son au cinéma englobe des films des années 30 (*M le Maudit...*). L'arrivée du microsillon en 1948, puis son passage à la stéréo dix ans plus tard creusent l'écart avec la radio, toujours « grandes ondes » voire « ondes courtes », qui n'adoptera la technologie FM que dans les années 60, mono d'abord, stéréo vingt ans plus tard de façon courante. Le cinéma, lui, doit déjà lutter contre la télévision, en plein essor dans les années 50 aux USA, et voit large : écrans panoramiques, couleurs impressionnantes, son multicanal (déjà !) – mais la majorité des films restent produits et projetés dans des conditions inchangées : piste optique mono, enceinte Voix du Théâtre derrière l'écran, acoustique de la salle perfectible. En France, quelques essais sont menés pour aller plus loin que le son mono. Le plus connu est sans doute *Playtime* de Jacques Tati : l'exemple parfait d'un passionné, dont les bandes son regorgent d'inventivité et d'innovations dès *Les vacances de Monsieur Hulot* ou *Mon Oncle*, mais qui imagine, en 1967, un son stéréo d'une subtilité et d'une expressivité qui font encore rêver aujourd'hui. Hélas, rares sont alors les salles capables de le projeter dans ce format, avec une image 70 mm qui plus est... Ce n'est qu'en 1976, avec l'apparition du Dolby Stereo, que le cinéma reprend l'avantage sur les technologies de reproduction musicales, qui donnent déjà un son très musclé, tant sur disque qu'à la radio ou en concert amplifié. Le public découvre l'immersion sonore dans une ambiance diffusée tout autour de la salle, et un écran élargi par la stéréo. Bien sûr, il subsiste des compromis technologiques, mais ils disparaissent peu à peu avec les progrès des versions suivantes (Dolby SR). La spécification THX, apparue un peu après, oblige les salles à se doter de conditions acoustiques à la hauteur de

la qualité des bandes son, et avec le passage au numérique en 1993 (Dolby Digital puis DTS), le son multicanal en salle gagne un impact et un réalisme impressionnants. Pour le coup, le son « musique » est totalement dépassé – alors que l'apparition du Compact Disc, en 1982, avait donné un coup de vieux à tous les anciens supports analogiques (disques vinyle, cassettes...).

En parallèle, les techniques de production cinéma se modernisent rapidement : une véritable révolution culturelle, qui voit ce milieu pourtant réputé conservateur, où les outils techniques n'ont guère changé en un demi siècle, passer en quelques années au multipiste analogique puis numérique – des outils utilisés en musique depuis longtemps. Dans les années 90, les auditoriums cinéma prennent de l'avance : ils s'équipent de consoles de mixage numériques, parfaitement adaptées au nombre croissant de pistes à gérer. Puis les monteurs son s'équipent de stations de travail d'une incroyable puissance, où ils peuvent désormais traiter le moindre son avec des outils d'une précision chirurgicale. Tous les intervenants y passent – jusqu'aux ingénieurs du son « direct », qui étaient longtemps restés fidèles au Nagra mono en bandoulière et au micro au bout de sa perche. Après avoir appris à dominer le support DAT (une cassette numérique stéréo) puis les micros HF, de plus en plus indispensables à la mise en scène, ils doivent se mettre aux enregistreurs numériques sur disque dur, gérant parfois 8 pistes d'un coup !

Au début des années 70, le mixage d'un long métrage demandait de gérer une vingtaine de pistes au plus, en mono, et demandait une bonne semaine de travail. Aujourd'hui, on compte les pistes par centaines, le format est en Surround 5.1 voire 7.1, et il faut souvent plus d'un mois, parfois deux, pour venir à bout du mixage. D'autant que les techniques de montage image ayant également évolué jusqu'à une virtualité totale, il n'est pas rare de voir le film modifié é plusieurs

fois pendant le mixage, ce qui oblige à conformer les passages déjà mixés. Sans parler des problèmes relatifs aux plans truqués, pour lesquels le monteur son ou le sound designer doivent imaginer ce sur quoi leurs sons viendront se greffer.

Une évolution aussi totale et aussi rapide a de quoi poser bien des problèmes : comment se former ? Dans quelles conditions ? Les recettes en salle devenant de plus en plus minoritaires dans un monde numérique où un film se retrouve décliné en DVD, en flux numériques de Video On Demand, voire en DIVX, et diffusé sur la télévision analogique ou numérique, ou même sur un téléphone portable ou un Ipod, comment respecter le mieux possible les intentions du réalisateur, du mixeur et du monteur son ?

Les statuts des professionnels du cinéma ont eux aussi évolué, en un exact parallèle à leurs collègues du monde de la musique. De salariés d'auditoriums et de studios, ils sont devenus free lance (le régime des intermittents du spectacle, spécificité française, favorisant ce changement de statut), certains accédant même au rang de vedettes dans leur milieu. Mais les conditions économiques difficiles, malgré les aides publiques accordées à la production cinématographique, amènent parfois à certains abus de la part des employeurs. Le statut des intermittents n'a souvent de « liberté » que le nom, et nombre de professionnels du son cinéma se plaignent du manque d'interlocuteurs représentatifs, tant côté production que côté mixeurs. Au final, c'est la qualité du travail fourni qui s'en ressent.

Un grand nombre de questions, donc, auxquelles nous espérons que le colloque Rencontres Art et Technique : Quel son pour le cinéma d'aujourd'hui ? du festival L'industrie du rêve saura apporter quelques éléments de réponses.

LES INTERVENANTS DU COLLOQUE

PHILIPPE AMOUROUX (MIXEUR)
LAURE ARTO (MIXEUSE)
ALAIN BESSE (RESPONSABLE DU SECTEUR DIFFUSION DE LA COMMISSION SUPÉRIEURE
TECHNIQUE DE L'IMAGE ET DU SON (CST))
MIKE BRÜCK (DIRECTEUR DE LA SCHOOL OF AUDIO ENGINEERING (SAE))
STÉPHANE BRUNCLAIR (MONTEUR-SON)
DOMINIQUE DALMASSO (MIXEUR)
FRANCK ERNOULD (JOURNALISTE À SONOVISION)
CLAUDE GAZEAU (RESPONSABLE SON DE L'ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE LOUIS LUMIÈRE ET MIXEUR)
PHILIPPE GRANDRIEUX (RÉALISATEUR)
GILLES HUGO (DIRECTEUR GÉNÉRAL DE SILENCE)
CATHERINE JACQUES (PRODUCTRICE, MANDRAKE FILM)
CHRISTOPHE JANKOVIC (PRODUCTEUR DE PRIMA LINÉA)
CÉDRIC KLAPISCH (RÉALISATEUR)
JEAN-PAUL LOUBLIER (DIRECTEUR DE DOVIDIS ET MIXEUR)
ALEXANDRE MAHOUT (DIRECTEUR DES PRODUCTIONS MUSICALES DE EUROPACORP)
CHRISTOPHE MASSIE (DIRECTEUR GÉNÉRAL ADJOINT DE TÉLÉTOTA)
JEAN-PAUL MUGEL (INGÉNIEUR DU SON)
GILBERT PEREIRA (CPNEF (COMMISSION PARITAIRE NATIONALE EMPLOI-FORMATION),
ANCIEN INGÉNIEUR DU SON CINÉMA)
GEORGES PRAT (INGÉNIEUR DU SON)
DOMINIQUE SCHMIT (CONSULTANT DES LABORATOIRES DOLBY)
BRUNO SEZNEC (DIRECTEUR DE PISTE ROUGE)
ERIC TISSERAND (INGÉNIEUR DU SON ET MIXEUR)
NATHALIE VIDAL (MIXEUSE)
RAYMOND YANA (RESPONSABLE FORMATION BTS AUDIOVISUEL, BOULOGNE BILLANCOURT)

OUVERTURE DU COLLOQUE

par Anne Bourgeois, déléguée générale
et Brigitte Aknin, chargée de mission Rencontres professionnelles Art et Technique

ANNE BOURGEOIS – déléguée générale du Festival l'Industrie du Rêve : Merci à vous tous, aux intervenants - dont certains sont venus de loin, d'Angoulême même - merci au public toujours fidèle du Festival. Pour cette neuvième édition, nous avons voulu parler de la bande son. Je crois que c'est le premier colloque du genre uniquement consacré au son dans sa globalité. J'espère que vous apprécierez les interventions, j'en suis même sûre ! Je voudrais remercier nos partenaires, qui nous soutiennent depuis longtemps : le Conseil Régional d'Ile-de-France, le Conseil Général de Seine-Saint-Denis, partenaire fidèle depuis 2000 - le département est un bassin des industries techniques du cinéma ; les Conseils Généraux du Val de Marne et de l'Essonne, et, évidemment, le CNC, sans lequel ce Festival n'existerait pas, puisqu'il en est le parrain depuis le début. Je voudrais remercier aussi les industries techniques qui nous soutiennent : Eclair et Télétota, représentés par Christophe Massie, ainsi que la société Piste Rouge cette année, représentée par Bruno Seznec, et toutes les industries qui nous amènent, comme TSF, des aides en nature afin que le Festival continue. Je passe la parole à Brigitte Aknin avec laquelle nous avons conçu le colloque, et qui va vous en dire plus sur le programme de ce matin et de cet après-midi.

BRIGITTE AKNIN - Chargée de mission colloque : Bonjour à tous. Je tiens à souligner que, dans cette conception, nos partenaires, Télétota, Piste Rouge et les intervenants, nous ont beaucoup aidés. La différence par rapport aux colloques précédents, c'est que les interventions sont concentrées sur une même journée. En quelque sorte, c'est un fil rouge que nous allons dérouler, toute la journée. Je vous présente, et je vous demande d'applaudir très fort notre grand témoin, Monsieur Georges Prat, qui participera au colloque toute la journée. Nous le retrouverons en début d'après-midi, quand nous reprendrons la séance. Il fera la liaison entre les deux tables rondes, nous donnera ses impressions, son avis éclairé sur ce qu'il aura entendu le matin. La troisième table ronde, cet après-midi, est organisée autour de deux réalisateurs. Cédric Klapisch et Philippe Grandrieux seront là, avec leur équipe - mixeur, ingénieur du son, monteur son - pour des échanges concrets sur la bande son. Le principe de ces Rencontres, c'est de vous laisser un temps de parole. À l'issue de chaque table ronde, vous aurez une trentaine de minutes pour poser les questions de votre choix à nos intervenants. N'hésitez pas, le micro circulera ! Je vais enfin vous présenter notre Maître des cérémonies, qui va dérouler toute la journée ce fil rouge. C'est Monsieur Franck Ernould, journaliste spécialisé. Avec Franck, nous avons convenu qu'il y avait tellement à dire sur le son, que nous avons fait le choix de ne pas faire de table ronde en ouverture du colloque, sur l'état des lieux : c'est lui qui nous le dresse, en s'appuyant sur son expérience et les différentes enquêtes qu'il a pu faire sur le sujet. Nous entrerons immédiatement après dans le vif du sujet, dans les problématiques du programme. Je vous souhaite une bonne journée ! Maintenant nous sommes tous dans le même bateau !

« DE LA SALLE DE CINÉMA AU PORTABLE, LA DIFFUSION DU SON : NOUVEL ENJEU ? »

Modérateur : Franck Ernould, journaliste spécialisé
Grand témoin : Georges Prat, chef opérateur du son

Intervenants

Alain Besse (Responsable du secteur diffusion de la Commission Supérieure Technique de l'image et du son (CST)) - Christophe Jankovic (Producteur de Prima Linéa) - Jean-Paul Loublier (Directeur de Dovidis et mixeur) - Alexandre Mahout (Directeur des productions musicales de Europacorp) - Christophe Massie (Directeur général adjoint de Téléto) - Dominique Schmit (Consultant des laboratoires Dolby) - Bruno Seznec (Directeur de Piste Rouge) - Eric Tisserand (Ingénieur du son et mixeur)

FRANCK ERNOULD : Bonjour, et bienvenue aux Rencontres Art et Technique du gème colloque du Festival l'Industrie du Rêve « Quel son pour le cinéma d'aujourd'hui ? » J'ai moi-même été ingénieur du son, essentiellement à l'image, pendant une quinzaine d'années. J'écris maintenant sur le son dans différents magazines professionnels français et anglo-saxons. J'ai du coup acquis un certain recul et une double, voire une triple vision sur certains aspects du métier et du son. Quelle que soit la manière dont on envisage la situation, il m'apparaît de plus en plus qu'en France, on est culturellement beaucoup plus axé « image » que son. Nous avons eu beaucoup de peintres majeurs, mais peu de grands compositeurs. Charles Cros a inventé l'enregistrement phonographique avec des rouleaux, mais c'est Edison qui en a imposé sa version dans le monde entier, avec le gramophone et ses disques plats. Le cinéma a été inventé en France, mais le cinéma sonore est venu des États-Unis. La radio, le téléphone sont nés outre-Atlantique. Pierre Schaeffer a inventé la musique concrète, mais c'est l'électro-acoustique, dans tous les pays, qui s'est imposée ensuite sur ses traces. On peut aussi citer l'exemple du SECAM : un format de télévision d'une excellente qualité d'image, mais possédant un son médiocre, mono en modulation d'amplitude, comme les grandes ondes - là où nos voisins allemands ou anglais utilisaient le format PAL, d'image à peine moins belle, mais d'un son FM de bien meilleure qualité et permettant la stéréo. Il faudra attendre 1994, pour voir apparaître la stéréo à la télé chez nous, avec le NICAM. Bref, à la télévision, le signal audio n'était pas bien servi, ce qui a dû se répercuter sur les conditions de production des bandes son de l'époque. En France, on constate une dominante du regard sur l'écoute. Mes enfants, au collège ou à l'école, reçoivent un enseignement musical insuffisant et ne sont pas du tout incités à pratiquer la musique, alors que dans de nombreux pays européens, chaque école,

chaque lycée, possède son auditorium, sa chorale, son orchestre. Une sensibilisation précoce qui conditionne par la suite les relations à l'univers sonore. Mais ne soyons pas trop pessimistes : le talent de nos ingénieurs du son « direct » au cinéma est reconnu dans le monde entier. Nous avons gardé quelques noms célèbres dans le domaine des enceintes acoustiques, de la sonorisation, de la hi-fi audiophile ou des consoles numériques. Nous avons des luthiers célèbres, tout n'est pas perdu !

Au cinéma, il y a toujours de l'argent pour l'image. Sur le plateau, on peut refaire plusieurs fois la prise pour l'image ou la lumière, personne ne s'y opposera. Pour le son, c'est beaucoup moins évident : on n'ose pas forcément demander une nouvelle prise, alors que pour l'image on le demande plus facilement... Ceux qui ont déjà vu un preneur du son direct se battre pour imposer le silence sur le plateau, afin n d'enregistrer trente secondes de son seul, savent de quoi je parle ! Et quand on arrive au mixage, le budget de production du film est déjà dépensé ; il est hors de question de rallonger une durée de mixage ou de bruitage, même si c'est justifié é. Nous y reviendrons probablement plus tard, mais les outils actuels servent plus souvent à « réparer » des éléments audio médiocres, qu'à gagner un ou deux degrés de qualité. Les moyens ne sont pas toujours réunis pour créer une esthétique sonore, on cache souvent les défauts ! Heureusement, la génération des réalisateurs de 40/50 ans semble beaucoup plus concernée par les problématiques sonores et paraît parfaitement consciente de ce qu'un beau son peut « apporter » à l'image et au film. On voit souvent des photos où le réalisateur porte un casque pour écouter le son capté pendant la prise. Certains conçoivent même leur scénario et leur découpage en fonction d'éléments sonores ! Cédric Klapisch - que nous aurons le plaisir d'accueillir cet après-midi - en est un bel exemple : l'image de ses films est renforcée par une vraie présence sonore, aux éléments originaux et recherchés. Son équipe est motivée quand elle le voit se rendre en montage son, en bruitage, en mixage... Il y a d'autres réalisateurs qui suivent ainsi toutes les étapes de la création sonore de leur film. Avec la numérisation, la « consommation » de cinéma est en pleine évolution depuis quelques années. Après la banalisation de la musique, qu'en est-il de elle de l'image ? Je suis servi par l'actualité : hier, le magazine *Télérama* a sorti un numéro dont la couverture est consacrée à « la vie numérique ». Le concept : aller voir dans des familles avec enfants - des gens d'une quarantaine d'années, aisés sans être fortunés - comment on regarde les images et l'on écoute les sons ? Le journaliste a commencé par compter les écrans, au sens large : téléviseur, bien sûr, mais aussi moniteur d'ordinateur, iPod, téléphone portable, console de jeux, ordinateur portable... Les résultats sont étonnants. « Famille X : 3 enfants, 12 écrans ». « Famille Y : 1 enfant, 9 écrans, 3 consoles de jeux fixes ». N'oublions pas que certaines consoles de jeux peuvent lire des DVD, voire des Blu-ray. Les frontières sont floues. « Famille Z : 13 écrans, 2 consoles fixes ». Il y a des photos à chaque fois. Cherchez les enceintes, il n'y en a pas de visibles, ou ce sont celles des ordinateurs, à 10 euros la paire. C'est intéressant, ça fait peur aussi, au niveau de la place du son par rapport aux images. Un autre enseignement intéressant de cet article : le fractionnement du visionnage des films. L'acte d'écouter un disque ou de regarder un film n'est plus forcément continu. On peut commencer un film sur le téléviseur et (ou) le lecteur de DVD du salon, le poursuivre sur son ordinateur portable, et le terminer sur l'iPod le lendemain matin. Dans tous les cas, on est loin des conditions de référence : la salle, puisqu'on sait que les films sont mixés dans des auditoriums, dont les propriétés acoustiques et les dimensions sont voisines de celles d'une salle d'exploitation. À cette évolution des modes de « consommation » - je n'aime pas du tout ce mot, mais hélas il est de plus en plus approprié, les contenus culturels devenant des marchandises, voire des produits associés - vient se greffer une révolution technologique dans les méthodes de production, en audio notamment. Le cinéma numérique en salle arrive à grands pas, mais l'ordinateur est omniprésent dans la fabrication des images - montage, trucage, enregistrement - et des sons. Il y a, semble-t-il, de moins en moins d'argent consacré aux budgets techniques, même si les coûts des films restent stables ou augmentent. Du coup, on voit se créer beaucoup de petites structures : il y a de plus en plus de petits auditoriums, équipés en numérique, pour beaucoup moins cher qu'avant, le ticket d'entrée a baissé. Ces prestataires arrivent-ils à maintenir une qualité saine ? Quelle sera la différence entre un « petit » auditorium, un auditorium « moyen » et un « grand » auditorium, au niveau du rendu final du mixage du film ? Comment, à partir d'un contenu « de référence », accompagner sa transposition vers des formats de qualité inférieure, comment faire en sorte qu'il « perde » le moins possible en passant du 5.1 au Dolby Surround, en stéréo, en mono, sur Internet, sur l'iPod ? C'est le thème de notre première table ronde. Les intervenants sont tous là, je les invite à prendre place sur scène. Dans l'ordre alphabétique : Alain Besse, responsable du secteur diffusion de la Commission Supérieure Technique de l'image

et du son (CST). Alain a contrôlé un grand nombre de salles de cinéma dans sa vie, notamment celles du Palais du Festival de Cannes. En ce moment, il travaille d'arrache-pied sur des recommandations pour le son en TVHD, la télévision numérique haute définition, qui a commencé récemment à diffuser ses programmes, et qui apporte le son 5.1 à domicile. Ce qui est plus compliqué à gérer qu'on ne le croit. Christophe Jankovic, est producteur pour la société de production Prima Linéa.

À son actif, pas mal de films d'animation : La peur du noir, U, Marie Caillou... Il est amené à gérer un grand nombre de supports différents pour accompagner le parcours de ses productions, de la salle au DVD. Jean-Paul Loublier, est directeur des auditoriums parisiens Dovidis et mixeur. Il travaille au cinéma et sur des téléfilms. Cherchez son nom sur Internet Movie Database, vous le trouverez, associé à des centaines de films, et encore, il en manque. Alexandre Mahout, directeur des productions musicales de Europacorp, société honorablement connue dans la production cinématographique, et qui possède aussi une activité musicale fournie. Alexandre travaille pas mal à la Digital Factory, où se trouvent de nombreux studios d'enregistrement. Il gère souvent plus de dix formats différents pour un même contenu de départ et nous racontera ça...

Christophe Massie, présent avec une double casquette : directeur général adjoint chez Télétota et vice-président du « stock télévision » à la FICAM – Fédération des Industries techniques du Cinéma, de l'Audiovisuel et du Multimédia - qui représente environ 10 000 salariés et 1 milliard d'euros de chiffre d'affaire par an. Dominique Schmit est consultant pour les Laboratoires Dolby. Le format Dolby Digital est majoritaire sur le son multicanal des copies de films projetées en salle. Dominique fait tout pour que le son issu du mixage du film « passe » le mieux possible en salle. Il commercialise des outils divers et variés pour s'en assurer et le mesurer - notamment pour établir des métadonnées qui suivent les données audio. Dolby entend bien être un acteur de poids dans la TVHD, et se lance aussi sur le marché des téléphones portables. Dominique a un « scoop » pour nous. Bruno Seznec, est directeur de Piste Rouge et mixeur. Sa société possède plusieurs auditoriums cinéma sur Paris et des salles de montage à Angoulême - inaugurées récemment. Il travaille beaucoup pour le cinéma d'animation : Kirikou et les bêtes sauvages, U, Futurikon, Chasseur de dragons, notamment avec Christophe Jankovic de Prima Linéa, ici présent. Il assure aussi pour ses clients des activités de conseil de post-production audio. Eric Tisserand, ingénieur du son et mixeur a été nommé aux Césars pour L'ennemi intime. Il a certainement des choses à raconter sur le passage d'un support à un autre, et sur la façon dont il redécouvre, parfois, et pas pour le meilleur, son mixage en salle ou sur DVD. Maintenant procédons dans l'ordre : partons d'un son mixé dans un auditorium, projeté dans une salle de cinéma comme celle-ci par exemple. Ce sont des conditions « de référence », et pourtant... Alain, tu as contrôlé beaucoup de salles de cinéma, et même s'il y a des recommandations, des valeurs à respecter, finalement, chaque salle est différente, et la notion de « référence » est un peu écornée...

ALAIN BESSE – Je crois que c'est vrai sur toute chose : l'idéal n'existe pas. On essaie de l'atteindre ! Avant de parler de la salle de cinéma, je voudrais apporter un complément à propos de l'article de Télérama que tu citais. Je ferai une simple remarque : sur la télécommande de notre téléviseur, tout le monde sait où se trouvent les touches de réglage du niveau sonore, mais peu savent où se trouvent les réglages de l'image... C'est assez paradoxal : on ne s'occupe jamais de régler l'écran, on considère qu'il est bien comme ça, qu'il n'y a rien à retoucher. Alors que sur le son, tout le monde va se mêler de régler le niveau, les aigus, les graves, etc. Il y a une assez forte contradiction là-dessus, qui est sans doute assez intéressante à analyser sur notre rapport à l'écoute. Pour en revenir à la salle de cinéma, l'idéal est théoriquement de travailler en 1/1, à l'échelle 1, de redonner au spectateur ce que le créateur, le mixeur a voulu faire, en toute transparence. L'outil de diffusion d'une œuvre cinématographique doit être le plus transparent possible. Pour se faire, on dispose d'un certain nombre d'outils et de références qui sont un héritage de nombreuses expériences. La seule « vraie » norme existante sur le son a été établie dans les années 1940. C'était assez empirique à l'époque, mais on a quand même abouti à quelque chose qui a donné satisfaction depuis : on garantit des zones d'écoute. Il existe en France une norme concernant les caractéristiques dimensionnelles des salles de cinéma, appliquées à toutes les salles. Cette norme définit une zone d'écoute qui positionne le spectateur/auditeur - autre contradiction d'ailleurs, au cinéma on parle toujours de spectateur, jamais d'auditeur, encore une prédominance de l'image sur le son - dans une situation à peu près cohérente par rapport aux sources sonores.

Ce qui nous conduit à une autre difficulté fondamentale dans la reproduction sonore : l'immense majorité des recherches menées depuis 30/40 ans, notamment autour de la stéréophonie, ont été centrées autour d'un individu. On doit être à la pointe du triangle équilatéral avec les enceintes. Ce point d'écoute idéal est devenu, avec le multicanal, une zone, le sweetspot, mais, très clairement, on a peu réfléchi aux problèmes soulevés par une écoute collective. Garantir que celui qui se trouve au deuxième rang, à droite, et celui qui est assis dans le fond à gauche entendent la même chose, voient le même film, éprouvent les mêmes sensations, n'est pas évident.

Là aussi, on essaie de trouver des solutions indicatives pour aider les concepteurs de salle, en liaison avec ce qui s'est fait en production, pour offrir au spectateur un son qui soit le plus proche possible de ce qui a été créé. Ces réglementations concernent la position des enceintes acoustiques identique à celle qui est adoptée en auditorium de mixage, mais aussi le respect d'un certain nombre de concepts. Dans l'ordre des priorités pour la reproduction sonore, la première condition demandée à une salle de cinéma, c'est de garantir l'intelligibilité du message sonore. Comme je le dis souvent, d'un théâtre à un autre, l'acteur va adapter son jeu à l'acoustique du lieu, mais dans un film, la bande son est figée. On doit pouvoir passer de Funès ou Jovet dans une salle de cinéma, sans rien changer, ce qui demande des caractéristiques acoustiques particulières. Il n'existe pas de norme, ni de loi, mais uniquement des réglementations techniques professionnelles. La seule norme existante porte sur la courbe de réponse en fréquence, l'ISO2969, courbe X, et courbe N (Academy pour le son mono – encore 10 % de salles en France, et 25 % en Dolby Stéréo analogique matricé). On doit aussi respecter un certain temps de réverbération, qui varie en fonction du volume de la salle. Par rapport à l'ensemble des autres lieux de diffusion – salle de concert de musique classique, théâtre - la salle de cinéma est un milieu relativement mat. Rien d'étonnant, parce qu'une réverbération excessive est l'ennemi de l'intelligibilité. Le traitement acoustique d'une salle de cinéma est d'une importance capitale pour le respect de l'œuvre. Enfin n, le matériel de diffusion lui-même - amplificateurs, enceintes acoustiques - a suscité un certain nombre de réflexions et de recommandations. Il y en a eu voilà 30 ans. Il serait nécessaire de les revoir aujourd'hui avec l'arrivée du cinéma numérique, où, grosso modo, on amène la sortie de la console du mixeur directement dans la salle de cinéma, sans encodage, sans matricage, sans aucun intermédiaire technique, sans consultant Dolby qui effectuait un contrôle et une validation lors de l'encodage du son multicanal en Dolby Digital. Quand ce sont des mixeurs expérimentés qui travaillent, dans de bonnes conditions, il n'y a pas trop d'inquiétudes à avoir ; mais quand on voit arriver des mixages faits parfois, pour caricaturer, dans des cuisines, sur un Pro Tools installé sur la table de nuit de la chambre - ce qui peut se faire techniquement aujourd'hui, mais où disparaît toute notion de niveau de référence et d'alignement - on peut avoir des surprises désagréables. Tout ça pour dire que c'est l'ensemble « matériel de diffusion, plus acoustique de salles » qui est important. Si on se trouve, par exemple, dans une salle très réverbérante, le premier réflexe sera de descendre le niveau sonore de reproduction du film. Dans ce cas, on perd les équilibres entre la voix, les ambiances, la musique et les rapports voulus par le mixeur et le réalisateur ; on perd d'un coup 50 voire 80% du sens de la bande sonore. Ce qui me rappelle une anecdote qui s'est déroulée à Cannes où je descends tous les ans pour la durée du Festival, puisque j'ai la chance d'être responsable de l'ensemble de toutes les projections du Festi28 val. On fait des répétitions - Dominique Schmit est souvent présent d'ailleurs – et parfois des réalisateurs ou des mixeurs nous demandent de descendre le niveau d'écoute de « 0,1, ou 0,2 », avec des dB de valeurs très faibles. On a l'impression qu'ils exagèrent un peu, mais on le fait quand même. Et parfois, quand le niveau est descendu de 0,2 ou 0,3 dB réellement - même pas 1 dB - sur une salle de 2 500 places, on a vraiment une perception acoustique qui change, la perception du film change, ce n'est plus le même. Ça m'est arrivé plusieurs fois. Preuve que la notion d'alignement des niveaux est excessivement importante pour garantir le respect de l'œuvre, sa compréhension.

FRANCK ERNOULD : Tout ce que tu as expliqué sur les propriétés des salles de cinéma, en termes de dimensions, d'acoustique, d'équipement, on le retrouve dans tous les auditoriums de mixage, que ce soit, par exemple, chez Bruno Seznec, ou chez Jean-Paul Loublrier ?

ALAIN BESSE : C'est l'objectif, effectivement. Il doit y avoir une correspondance entre l'auditorium de mixage et la salle de cinéma.

FRANCK ERNOULD : Mais de plus en plus souvent, on voit des auditoriums qui n'ont plus de grands volumes. Si on mixe dans des auditoriums d'un volume insuffisant, on perd la reproductibilité du mixage...

ALAIN BESSE : C'est clair... La salle de cinéma, c'est la notion de spectacle collectif, à opposer au visionnage/écoute individuel. Qui dit collectif, dit dimensions importantes. Il est évident que si le mixage se fait dans un auditorium de « petit » volume, on va mixer différemment. Évidemment, l'expérience, le savoir-faire du mixeur lui permettront de pondérer un certain nombre de choses. Mais il aura, quand même, une tendance à mixer « plus petit », que s'il était dans le grand auditorium de la Digital Factory, qui est l'exemple même de ce qu'on aimerait tous avoir ! Après, il y a des questions de moyens, de place, de volume ; il ne serait pas évident de construire à Paris, aujourd'hui, un auditorium de mixage de ces dimensions-là. Dolby établit des recommandations et « homologue » des auditoriums - comme la CST d'ailleurs - dans le cadre des autorisations d'exercice délivrées aux industries techniques pour les auditoriums. Ils ont, comme nous, établi des dimensions minimales. Si un prestataire nous demande une autorisation d'exercice, et que son auditorium a des dimensions insuffisantes, nous ne délivrons pas de quitus technique, car nous considérons que ce lieu ne permettra pas de finaliser convenablement une bande sonore de film de cinéma.

DOMINIQUE SCHMIT : Pour apporter un complément sur les auditoriums, Dolby ne donne son agrément que si les auditoriums remplissent un certain nombre de critères, notamment en termes de distance de la console de mixage à l'écran, de répartition des haut-parleurs, d'équipements de mixage, console, etc. Quand un producteur paye une licence pour utiliser le son Dolby sur son film, nous sommes là pour garantir que le résultat dans la salle de cinéma sera équivalent à ce qui a été validé, d'un point de vue artistique, dans l'auditorium de mixage.

FRANCK ERNOULD : Bruno, à Piste Rouge, tu es donc dans les critères, les normes, les recommandations ?

BRUNO SEZNEC : Je suis pile à la limite ! J'apporte une petite restriction à ce qui a été dit. On parle toujours de la petite taille d'un auditorium. Parlons aussi de la grande taille : ce n'est pas toujours sympathique de mixer dans un très grand auditorium. Clairement, pour avoir pratiqué les deux, il m'est arrivé aussi de me planter dans des grands volumes ; parce que, justement, l'approche et l'appréhension du son ne sont pas forcément comparables à ce que sera la diffusion derrière. Quand je vois une salle comme celle qui nous accueille ce matin – qui est sans doute l'une des plus communément rencontrées au niveau du volume - un auditorium pourrait être plus grand. On peut donc inverser la problématique : quel va être le résultat si la salle est plus petite ? Je crois qu'à un moment, il faut aussi s'arrêter sur le fait qu'il y a des hommes travaillant avec des outils, qu'ils connaissent parfaitement, et qu'ils sauront les utiliser en fonction de leurs expériences précédentes. Parce qu'il n'y a que l'expérience qui puisse donner une idée du rendu de ce qu'on mixe, dans un autre environnement : dans une salle plus grande, ça va faire ci, ça va faire ça, et même principe pour une salle plus petite ; du même coup, on remet un peu de professionnalisation au milieu de tout ça, sans s'arrêter sur le fait que seul l'outil intervient pour faire des choses qualitatives.

FRANCK ERNOULD : Parce que dans tes auditoriums de mixage, tu peux réaliser aussi bien le mixage d'un film Dolby Digital, que celui d'un produit spécifiquement dédié à la vidéo ?

BRUNO SEZNEC : Tout à fait ! Et le plus bel exemple dans ce domaine, c'est quand j'ai mixé Chasseur de dragon dans mes auditoriums, qui ne sont pas terriblement grands ni franchement petits...

FRANCK ERNOULD : Tu as une idée de leurs dimensions, de leur volume ?

BRUNO SEZNEC : environ 50 m², en gros 4 m de hauteur sous plafond. On est à un peu moins de 200 m³.

FRANCK ERNOULD : Un « petit » auditorium ferait donc 200 m³, un moyen, 600 ou 700 m³, Alain Besse ou Dominique Schmit, combien en compte la Digital Factory, plusieurs milliers, j'imagine ?

ALAIN BESSE : Je ne connais pas les valeurs par cœur, mais on est dans ces ordres de grandeur là. Bruno, je me permets de t'interrompre quinze secondes... Nous avons dans la salle Miguel Adeline, ingénieur du son chez Télétota, qui est un des acteurs très importants et très actifs sur le travail des recommandations pour la TVHD, évoquées par Franck Ernould tout à l'heure. C'est une des problématiques que nous avons fréquemment soulevé dans les réflexions concernant la gestion de la dynamique, les écarts de son, à la télévision, pour la TVHD 5.1 qui va arriver. Sur les déclinaisons de films - et là on a vraiment besoin de l'avis des mixeurs sur cet aspect-là des choses - on doit valider le mixage cinéma, sa version DVD, sa version télévision 5.1, sa version 2 canaux, éventuellement sa version mono. Est-ce que tout ça peut se faire ou pas dans le même auditorium ? Ça pose des problématiques, c'est un des sujets qui n'est pas encore tranché et qui va faire l'objet des débats à suivre sur cette gestion de la dynamique.

BRUNO SEZNEC : Je vais juste finir mon histoire sur Chasseur de dragon qui est typiquement un film façon blockbuster, un gros truc, avec du son « qui envoie » comme on dit. Donc, apparaît la problématique de se dire : « Bon, si on travaille dans un environnement plus modeste, on risque de commettre des erreurs d'appréciation, d'interprétation quant au volume sonore, à l'action réellement physiologique qu'on recherche sur le spectateur, par des poussées de basses ou d'aigus, etc ». Résultat : J'ai eu le plaisir d'assister à une projection du film dans une très grande salle, et j'ai retrouvé vraiment les sensations que j'avais eues en le mixant dans mon auditorium. Ce qui prouve très clairement qu'on peut adapter sa méthodologie de travail... En fait, je dirais que ce sont plutôt des notions de fatigue qui entrent en jeu. Sur des outils plus modestes la fatigue se fait sentir plus vite, parce qu'on est dans une écoute de semi-proximité. Avec un niveau sonore fort, on a rapidement la sensation de s'en « prendre plein la tête » tout le temps. Mais sorti de ce contexte - et du coup avec la possibilité de l'adapter éventuellement - on retrouve quand même des sensations assez identiques. Ce qui laisserait entendre aussi que l'outil - à partir du moment où l'on a une approche professionnelle des choses - peut s'adapter totalement au résultat final qu'on souhaite.

CHRISTOPHE MASSIE - Je vais commencer par la FICAM... tout le monde ici connaît. Autrefois, il existait des chambres syndicales ou techniques : les laboratoires d'un côté, les auditoriums de l'autre. Le regroupement de toutes les activités techniques a mis fin à ce cloisonnement, signe intéressant par rapport à notre discussion. Les professionnels se sont dit : plutôt que d'avoir affaire à des chambres syndicales techniques, procédons par type de programme. Nous avons donc une chambre « long-métrage » et une chambre « stock » qui est celle dont je m'occupe, et qui inclut notamment les fi citons. Avec, à côté, une chambre « flux », pour répondre à une évolution : nous ne sommes pas que des techniciens, on travaille aussi pour un certain type de programmes. Pour en venir à Télétota - au nom de qui j'interviens ici - nous possédons les auditoriums Auditel que beaucoup connaissent, ceux de Jackson et, récemment, ceux de Postmoderne, ex-GL PIPA. Des auditoriums de tailles différentes (en tout 14 auditoriums). Nous avons en plus ce que nous appelons, dans notre jargon, des « studios » (de plus petite taille), qui travaillent sur des documentaires, voire du doublage. Quand nous avons préparé ensemble cette journée, j'ai insisté sur l'intérêt d'expliquer cette notion d'évolution. Ça fait vingt ans que je travaille, d'abord dans le son. À une époque, avec Franck Ernould, on travaillait sur des mixages de documentaires, par exemple sur de l'opéra, au début d'Arte. On faisait un mixage, Franck savait de quoi il parlait, moi aussi, on faisait un beau programme... Ensuite, on tirait un PAD - Prêt A Diffuser - dans un autre service de Télétota, le laboratoire. Un PAD qui allait être diffusé en SECAM, en tenant compte des normes, donc en mesurant les différents signaux. Et là, le technicien du laboratoire, avec ses normes, parfois baissait le niveau audio, pour « ne pas écrêter ». Résultat : on livrait un opéra où l'on n'entendait plus les récitatifs... C'était un de nos premiers problèmes. Ce problème est toujours là... En tant que prestataires des industries techniques, nous essayons d'offrir au producteur, au réalisateur, au mixeur les plus beaux outils pour faire les plus beaux programmes : taille d'auditorium, puissance de consoles, différentes gammes de prix... C'est notre métier, on le fait depuis longtemps, on continue à le faire. Par ailleurs, on a d'autres métiers où le rôle - que ce soit en termes de copies, de PAD ou autres - est d'apporter aux consommateurs - je n'aime pas ce mot non plus, mais il faut l'employer - les programmes, selon le choix qu'il a fait de les regarder : copie 35, PAD télévision sur HDCAM ou HDCAM SR, avec le Dolby E, mais aussi la VOD, le DVD, y compris les VHS. On est donc

toujours dans cette dualité : comment répondre aux personnes qui veulent faire des programmes, avec une certaine exigence de qualité, et comment trouver un compromis, avec les supports que nous fabriquons, pour apporter ces programmes aux consommateurs, aux spectateurs. On navigue un peu entre le marteau et l'enclume, parce qu'on doit gérer au mieux cette question de transparence. La transparence, voilà l'objectif ! On assiste - je le vois depuis quinze ans - à une déviation. On s'écarte de cet idéal, car nous avons d'un côté des mixeurs, des réalisateurs ou des producteurs, qui veulent des auditoriums de plus en plus grands, de mieux en mieux équipés, avec de plus en plus de pistes à gérer ; et de l'autre côté, un son qui, finalement, doit être compatible avec de la VOD et, demain, avec le téléphone. Cette difficulté d'obtenir la transparence du son, je pense qu'elle interpelle un peu tout le secteur. La question à traiter dans cette table ronde, c'est : « Comment on fait ? » On nous demande de faire un son de plus en plus sophistiqué, mais ce son doit être ramené à des modes d'écoute de plus en plus simples. Notre réponse concrète comme prestataire de service, est de dire : « Nous allons vous apporter les moyens de contrôler en auditorium le son sur les différents supports ». On rejoint le souhait de certains mixeurs : donner les moyens - en mixage, et en repiquage - de valider le son, ou plutôt les sons : salle, DVD 5.1, demain un stéréo ou un Dolby E qui sera couché sur la HDCAM qui part en diffusion, et, de la même manière, en VOD. Ces différentes étapes, c'est du temps, de l'argent, mais c'est très important pour éviter les conflits entre un technicien vidéo qui appellerait par exemple un mixeur : « Ton son ne passe pas sur mon PAD ». Ça veut dire quoi : Ton son ne passe pas ? Il n'est pas bon, il y a des problèmes de niveau, de dynamique ?... Toute la question de cette acceptation, c'est vraiment notre quotidien, dans l'industrie technique. C'est cette problématique que j'aimerais approfondir avec vous.

FRANCK ERNOULD : Passons la parole aux mixeurs... Eux sont les premiers confrontés à ce souci. Ils ont mixé un film, ça sonne d'une certaine manière, et ils le redécouvrent ensuite pas mal modifiée. C'est déjà le cas quand vous faites la tournée des salles à la sortie d'un film. Certains « anciens » m'ont fait part de cruelles désillusions dans des salles pourtant bien connues et fréquentées. Même déception pour la version DVD, pour les PAD chez TF1, France 2, Canal+ ou Arte. Évidemment, chaque chaîne possède son cahier des charges et ses propres critères en matière de PAD. Jean-Paul, tu as beaucoup travaillé pour le cinéma et sur des « téléfilms de prestige » ces dernières années. Je me souviens de ton reportage sur le téléfilm Dalida, que tu avais passé au Forum du Son Multicanal, dans un « petit » auditorium à la SFP...

JEAN-PAUL LOUBLIER : Je dirais plutôt, auditorium « moyen ». J'ai passé un certain nombre d'années dans ce métier, d'abord au cinéma. À l'époque, le son des copies projetées en salle était couché sur une piste optique mono, à côté des perforations de la pellicule. On travaillait sur support magnétique en auditorium, bien entendu, mais nous assurions nous-mêmes, mixeurs, le report optique de notre mixage sur 35 magnétique. On était donc liés à des normes. La première, c'était la fameuse courbe Academy, dont Alain Besse a parlé tout à l'heure. Mais surtout, nous n'avions qu'un canal son. Les éléments sonores ne pouvaient être placés que dans le sens de la profondeur. Pas question d'envoyer quelque chose à gauche ou à droite, ça n'existait pas, l'enregistrement optique trouvait vite ses limites. Il fallait savoir, qu'un coup de feu ou un coup de canon, devait se calibrer de façon à ce qu'il puisse passer, afin n d'éviter sur la bande optique, ce qu'on appelait le « flash » à l'époque : le galvanomètre restait fixe, et ça produisait un blanc. Là où il devait y avoir du bruit, on avait du silence ! On s'adaptait, et voilà ! Le son au cinéma a considérablement évolué, et quand on a vu arriver le système Dolby Stéréo, c'était une vraie révolution. Quinze ans plus tard, on a même inventé en France - Franck Ernould ne l'a pas rappelé tout à l'heure - le précurseur du format DTS, le LC Concept. Ce sont les Américains qui l'ont imposé sur le marché, ça arrive très souvent chez nous. Bref, grâce au Dolby, le champ sonore s'est ouvert : on avait un centre à l'écran, on pouvait envoyer des éléments à gauche, à droite, et même dans la salle, sur les côtés des spectateurs. Cette base technique nous a permis de travailler différemment nos mixages : les paroles au centre, mais la musique, les ambiances et d'autres effets pouvaient se répartir de façon plus latérale, et ainsi donner un effet de largeur intéressant. Autre aspect intéressant avec le Dolby : on avait en auditorium les mêmes outils que ceux utilisés en exploitation. Les normes fixées à l'époque en auditorium faisaient qu'on se trouvait comme dans cette salle de cinéma. J'avais eu l'occasion de travailler dans ce qu'on appelait les « grands auditoriums » de l'époque : Boulogne-Billancourt, qui était énorme, 2000m³ peut-être - c'était le seul où on aurait pu jouer au badminton sans problème ! Avec ce paradoxe chez

Jean Neny, le directeur technique ; il avait toujours chaud, il ne mettait jamais de chauffage. L'auditorium n'était donc pas chauffé, et c'était assez surprenant de constater que le matin, on écoutait un son, c'était bien - surtout l'été d'ailleurs - et le soir, on le réécoutait, ce n'était plus le même ! La différence de température - on était peut-être passé de 15° à 25° pendant la journée, voire 30°, le toit de l'auditorium était en tôle - donnait des sensations différentes. On avait donc pris l'habitude de réécouter les bobines déjà mixées le matin, mais pas le soir. Bref, grâce au Dolby, on a eu tous les grands auditoriums qui existent encore aujourd'hui, avec le même matériel qu'en exploitation, les similitudes étaient grandes. En mixage cinéma, je pense qu'on ne peut pas descendre en dessous d'un certain volume, parce que sinon ça devient un peu délicat. Pour un film long métrage, je considère que 200 m3 représentent un strict minimum pour mixer en toute tranquillité. En revanche, pour le DVD ou la télévision, on peut se permettre de travailler dans des volumes un peu plus restreints, à condition qu'ils soient adaptés en niveau et en acoustique, qu'il y ait compatibilité avec le lieu de diffusion. Évidemment, on ne peut pas adapter un auditorium aux dimensions d'un salon chez les gens (d'un particulier), mais on peut connaître certains critères et s'y adapter – quitte à ce que le mixeur aille écouter ailleurs, ou chez lui, ce que ça donne. À l'échelle DVD ou télévision, il faut faire attention aux limites de diffusion qui nous sont imposées par les laboratoires et les systèmes de transport de signal utilisés, que ce soit le Dolby E ou autres. Si les limites sont respectées, si l'on s'y tient, il n'y a pas de problème particulier. C'est mon avis. On est toujours entre le marteau et l'enclume, entre le metteur en scène et le film. Avec ceux qui travaillent avec nous, on a toujours l'impression de faire Ben Hur, alors qu'en réalité, ça finit, comme on dit vulgairement, sur deux casseroles posées de chaque côté d'un téléviseur. L'objectif est de travailler en fonction de la finalité du produit - voilà aussi un mot que je n'aime pas - éviter de se voiler la face et savoir ce qu'on peut faire passer.

Autre aspect, qui n'a pas changé au cours de mes quarante ans de carrière : s'il y a du dialogue, il est incontournable de le comprendre ! Ça c'est la base. Si on ne veut pas le comprendre, on le noie vraiment très facilement : il faut que ce soit une volonté de mise en scène, qu'il n'y ait aucun quiproquo possible. Grâce au Dolby stéréo, et au 5.1, on isole, techniquement, la piste des dialogues sur une seule enceinte, la centrale. Les autres éléments sont le plus souvent envoyés à gauche ou à droite. C'est du mixage, voilà.

FRANCK ERNOULD : Ce qui est paradoxal, c'est qu'avec tous les progrès réalisés ces vingt dernières années au niveau du son multicanal - et notamment au niveau des moyens de production : consoles numériques, multipistes numériques, puis stations de travail audio sur ordinateur, avec des centaines de pistes à disposition, le virtuel qui s'impose partout, de l'image au son - on demande de faire passer de plus en plus d'éléments dans des tuyaux de plus en plus petits... Eric, tu as suivi cette évolution, tu as été confronté à ce problème ?

ERIC TISSERAND : Oui, tout à fait. On est bloqué par différents facteurs. Il faut adapter les mixages, notamment en les vérifiant sur des systèmes plus représentatifs des différents matériels d'écoute, du téléviseur à l'iPod. C'est bien, c'est une avancée. Selon le format pour lequel on mixe, les balances, les équilibres seront différents. On ne peut pas se contenter de « vérifier », il faut aussi, souvent, rééquilibrer les choses, modifier nos balances. Sinon, le travail qu'on a effectué avec le réalisateur - en partant de ses demandes artistiques - sera totalement déformé. On le sait tous, et il est essentiel de nous donner la possibilité de retoucher notre travail initial. Il y a un problème de coût qui n'a jamais été prévu par les productions. Aujourd'hui, pour finaliser un film, c'est compliqué, tu en as parlé, le son est un peu le parent pauvre du cinéma. Les finitions et les déclinaisons de formats ne sont pas budgétées. On a donc une bande sonore réalisée pour être exploitable au cinéma le mieux possible, même si les réalisateurs ne sont pas forcément satisfaits de ce qu'ils entendent en exploitation sur l'ensemble de l'hexagone. Je tiens à le dire aussi, la maintenance des salles n'est souvent pas assez régulière, pas assez précise, en comparaison des studios pour lesquels on travaille, qui sont vérifiés par les consultants Dolby à chaque nouveau film : les niveaux, la bande passante des enceintes, le matériel... La salle de cinéma lambda est vérifiée, en France, au mieux une fois par an. On se bat face à quelque chose qu'il est difficile de faire accepter à un réalisateur, qui nous fait confiance et souhaite que le résultat de notre travail soit le plus transportable possible, uniquement dans les salles de cinéma. Il y a déjà là des choses à revoir.

Pour en revenir aux déclinaisons, il est capital que ce travail soit budgété, afin que nous puissions adapter notre

mixage dans les meilleures conditions. Quand je fais la déclinaison d'un mixage « salle » pour la télévision, je fais poser un téléviseur devant moi, installer de petites enceintes, et je modifie toutes les balances de mon mixage, parce que je sais que la restitution ne sera pas la même. Ensuite, comme le disait justement Alain Besse, chacun touchera à la télécommande de son téléviseur. Mais si on envoie directement aux chaînes le signal 5.1 issu de notre mixage, avec les compresseurs et traitements d'antenne, on sera forcément déçu. La solution est de s'adapter, elle a un coût et ça prend du temps pour le faire.

FRANCK ERNOULD : Christophe est du côté de la production. Tu es donc aussi confronté à des demandes de la part des chaînes, ou des éditeurs de DVD. De quelle façon gères-tu ces demandes ? Arrives-tu à trouver des arrangements pour caser ces manipulations en fin de mixage salle, par exemple ?

CHRISTOPHE JANKOVIC : Dans un premier temps, je ne vais pas parler d'argent, au risque de vous décevoir ! Parce qu'en fait, je ne crois pas qu'il s'agisse en particulier d'un problème d'argent et de budget - même si je suis en partie d'accord avec ce qui a été évoqué sur la difficulté d'arriver en fin de course. Ce n'est pas tant que le son est mal servi, c'est qu'il arrive en bout de course sur un film. À mon avis, il existe plusieurs problèmes, notamment parce qu'on se trouve à une époque-charnière. Depuis ces trente dernières années, les possibilités d'écoute dans le meilleur endroit, la salle de cinéma, n'ont cessé de se perfectionner. Le travail des réalisateurs a donc consisté à utiliser cette richesse dans le spectre sonore et la spatialisation, pour produire des bandes son de plus en plus nuancées, de plus en plus subtiles, etc. Et il y a un premier problème : alors que la qualité potentielle d'écoute du son s'est enrichie, l'écoute dans d'autres circonstances s'est appauvrie, me semble-t-il. On se retrouve à faire des sons aux petits oignons, alors qu'en fait, les spectateurs écoutent ça dans des salles de cinéma qui - je partage l'avis - sont beaucoup trop nombreuses à présenter des défauts au niveau de la restitution sonore. Le nombre de sourds qui bouffent des haut-parleurs est incroyable en France.

ALAIN BESSE : On a mis des produits toxiques dans les membranes, maintenant...

CHRISTOPHE JANKOVIC : Je ne sais pas si ça va être utile comme indication, mais il y a extrêmement peu de salles dont la restitution sonore est parfaite, même parmi les meilleures, même à Paris, même dans le réseau Art et Essai. Je ne parle pas des vendeurs de soupe qu'on peut avoir, notamment dans le Sud-Ouest - pour ceux qui comprennent, je me permets là une allusion à un réseau dont je n'aime pas beaucoup la politique. Je connais des salles classées Art et Essai, dont le son est encore projeté en mono. Alors ce son qui gagne en richesse et en qualité en amont, dans l'auditorium de mixage, se retrouve à l'arrivée, terriblement appauvri. C'est certainement un vrai problème d'argent, mais aussi de logique de travail. Nous avons démarré récemment dans le long métrage d'animation, avec Piste Rouge et Bruno Seznec, nous nous sommes lancés ensemble dans ce secteur. On a mis en place des habitudes de travail - je ne sais pas si c'est la bonne technique, mais le réalisateur travaille sur les sons dans les meilleures conditions, le 5.1. Vous n'avez d'ailleurs pas évoqué un sujet qui, selon moi, pose un autre problème : le travail en 24 ou en 25 images/seconde. Nous avons fait le choix du 24 images/seconde, puis de décliner le son pour les autres utilisations. On n'a pas encore inclus l'iPhone dans les autres utilisations, il sera peut-être nécessaire d'y venir, mais on décline la stéréo et le DVD, stéréo et 5.1. À partir de ces propositions, on a de quoi faire face aux différentes demandes. Ces demandes, d'ailleurs, font rarement référence à des conditions sonores. Quand une télévision nous demande quelque chose, ou quand on vend le film, on nous précise si on veut le format 16/9 ou 4/3, ou 1,66... Sur l'image, ou le support Beta num, HDCAM SR, les critères sont précis, sur le son, beaucoup moins. On nous demande une bande antenne ; il y a deux ou trois endroits à Paris, notamment chez Télétota, qui en fabriquent sérieusement, mais à nos yeux, c'est purement technique. Cela dit, j'ai pu le remarquer pour les publicités que nous faisons aussi, sur la bande antenne, tout d'un coup, certains sons disparaissent. Peut-être y avait-il un problème de niveau, mais on constate un changement lors de cette étape. Et j'ai la forte impression que les diffuseurs, les télévisions en régie finale, pratiquent aussi des traitements et uniformisent tout. J'ai pu également le constater sur l'image. Sur le son, il y a encore des égaliseurs et des compresseurs au niveau de la régie finale. Dans ces conditions, avant même de savoir combien ça coûte, on règle quoi pour quoi ? On n'en sait trop rien... C'est vrai aussi qu'on aimerait bien avoir un support unique, uniforme.

CHRISTOPHE MASSIE : C'est un des grands chantiers qui est en cours aujourd'hui entre la CST et la FICAM : le travail de normalisation, avec édicition de normes techniques s'appliquant aux PAD. Ce chantier a commencé voilà un an, il est en train de se terminer pour le son. À l'issue de ces travaux, il existera des normes communes régissant l'acceptation d'un PAD. Par rapport à ce qui vient d'être dit, il faut savoir qu'il y a eu récemment une considérable augmentation du nombre de refus de PAD à cause du son. On a organisé récemment une rencontre à la Rochelle, CST/FICAM/TF1 et Arte : la part de refus pour le son est en train de devenir prépondérante pour tout ce qui est livraison de PAD HD. C'est le problème aujourd'hui. Pourquoi ? Le Dolby E est quand même assez difficile à manier. Ce n'est plus du tout une technique, il intègre toute une dimension subjective. Miguel Adelise, qui travaille à Téléto et collabore à l'étude de la CST, a écrit récemment un article de trois pages sur le sujet dans Sonovision. Du coup on en arrive à se dire que c'est le mixeur qui devrait le faire. Mais le mixeur n'en a pas forcément les moyens, ni l'envie, ni le temps. Dans quatre semaines de mixage d'un film long-métrage - durée déjà limite - il est impossible de réserver deux jours à des finitions et au Dolby E. Lançons la polémique : on peut peut-être réfléchir différemment ? On sort d'un système qui était somme toute assez simple, pour entrer dans un autre hyper compliqué. On ne peut plus dire : « Il existe une norme purement technique d'acceptation des PAD », c'est terminé ! Autrefois, on avait un SECAM qui était basique, unique et de l'optique, c'était facile. Aujourd'hui, il y a plein de manières de faire du son, du gros ou du petit, et de multiples façons de l'écouter. Comment fait-on face à ça ? Il y a des mécontentements, parce que les techniciens du son ne retrouvent leur son nulle part : ni en salle, ni à la télé, ni sur leur téléphone portable. Nous sommes avec des gens qui nous disent, tous les jours « tu travailles mal ! ». Ça devient super compliqué. En revanche, là où c'est intéressant, c'est de se poser à nouveau les bonnes questions : qu'est-ce qu'on veut faire, à quoi ça sert, qu'apporte-t-on au final ? S'il n'y a pas de prise de conscience de la profession elle-même, les diffuseurs remonteront le niveau, changeront le mixage et bientôt le montage ou l'étalonnage. Ah, vous tournez de telle façon ? Mais vous savez - quand l'image passe en MPEG4, décompression/compression/décompression/compression - votre image qui était travaillée surcouche graphique après surcouche graphique, ne « passe » pas dans les tuyaux du prestataire d'accès Internet. Eux veulent une image claire, RVB, propre, clean, pas compliquée, du simple. Et c'est ce qui nous arrive maintenant, en image comme en son. D'un côté, on est en train de développer des machines d'étalonnage numérique 2k, 4k, ça dure des semaines, et de l'autre, on nous dit : « Mais c'est quoi ton image là, il y a trois arrière-plans différents, c'est pas possible ». On doit tous remettre notre métier sur l'ouvrage. Les clients nous disent : Ah, t'as pas la dernière console avec 428 pistes ? J'ai pas vraiment reconnu le bruit du troisième grillon en haut à gauche sur ton optique. On court chez la SIS pour écouter. Mais vous pensez que celui qui écoute en VOD ou sur son iPod, va entendre, le troisième grillon à gauche ? Ensemble, on doit se dire : où on en est ? et j'en reviens à ce que disait Franck : 12 écrans différents dans une même famille, mais peu de son. Quand on regarde la télé sur son PC, qu'est-ce qu'on entend ? Comment réagir, avec ce grand écart de plus en plus béant : entre un endroit très particulier où l'on fait du son très pointu en passant beaucoup de temps, et la réalité des spectateurs qui regardent et écoutent les images et les sons qu'on fait, et qui est vraiment très différente ? Je suis un peu polémique... je passe la parole à Jean-Paul...

JEAN-PAUL LOUBLIER : Tu fais ça très bien, d'ailleurs, la polémique ! Par rapport à tout ce qui vient de se dire, il faut effectivement parler de « produit » : « A qui ce produit est-il destiné ? ». Si c'est pour la télévision, il vaut mieux réaliser l'aspect sonore dans un cadre télévision. Si c'est destiné au cinéma, dans un cadre cinéma. Mais il faut savoir qu'il est normal que ce produit cinéma passe aussi à la télévision. Ce qui implique de modifier la filière, pour amener le produit dans des conditions techniques normales. Je me permets de dire en tant « qu'ancien » que l'image aussi a considérablement évolué ; notre œil et notre cerveau y sont d'ailleurs beaucoup plus sensibles. Il y a un vieil adage américain, qui date de l'optique et qui dit : « Pas plus de trois informations sonores en même temps ». Je pense que c'est assez juste. À cette époque, on travaillait en mono. Si on avait la parole, c'était une chose, si on avait la musique, c'en était une autre ; il fallait encore prévoir les ambiances, les effets... Il y avait des choix à faire : Savoir ce qu'on voulait faire écouter à un moment donné. S'il y avait des effets, on avait plutôt tendance à les faire passer en succession, plutôt que tous en même temps, où ça ne passait pas du tout. Aujourd'hui, grâce aux nouvelles technologies, les moyens sont réunis pour faire des effets extraordinaires sur une bande sonore au cinéma. Mais je pense qu'on veut donner trop d'informations sonores en même temps, que le cerveau n'arrive

d'ailleurs pas toujours à suivre. Quand on apporte des informations sonores par rapport à une action ou à un dialogue, il y a des choix qui s'imposent : si ce que dit la personne n'a pas vraiment d'intérêt, on peut charger d'un point de vue sonore, mais si elle dit « je t'aime ! » avec le regard qui va avec, ça veut dire qu'il ne faut peut-être pas l'écraser avec la voiture qui passe derrière... Vous voyez ce que je veux dire !

Actuellement, il y a une accumulation d'informations. Le Pro Tools qui nous sert en auditorium est passé de 16, à 32, puis de 48 à 128 pistes, et parfois on en a même deux pistes qui tournent en même temps ! Les mixeurs sont là pour gérer l'ensemble, mais il faut se poser des questions aller plus loin, remonter au scénario, à la réalisation. Si, par exemple, on décide de faire un produit pour la télévision aussi bien à l'image qu'au son, on ne passera pas sur le même support. On ne fera pas du grand écran, on laissera tomber des choses, j'ai entendu dire que ça va arriver sur le téléphone. Que verra-t-on alors à l'image, qu'entendra-t-on au son ? Nous devons commencer à réfléchir là-dessus : commencer par l'écriture du sujet, ensuite les choix à faire en découleront du point de vue technique.

BRUNO SEZNEC : Nous parlons beaucoup du passage du cinéma à la télé, qui est à la limite le moins douloureux. Grâce à l'évolution des technologies, le passage de la 5.1 à la stéréo ne se maîtrise pas trop mal. On l'a tous fait en auditorium, avec des télévisions, avec de petites enceintes, en compensant ici et là. Le vrai problème va bien au-delà. On parle du téléphone portable, de l'ordinateur portable, de ce genre de choses qui ont quand même des transducteurs gros comme des pièces d'un euro... Il y a là un vrai clivage, une vraie démarcation entre les deux, et je dirais, très grossièrement, que par rapport à une bonne écoute, sur un téléphone, on va perdre environ 80 % des informations. J'y vois un gros risque au niveau de la production, qui serait de dire : « Attendez, si 80 % de ce qu'on fait est perdu, à quoi bon les mettre ? ». Ce qui va susciter un nivellement par le bas et des bandes son assez mauvaises, parce qu'on partira du principe que ce sera, de toute façon, mal entendu... Voilà qui relance le débat : Faut-il avoir le courage de produire pour tel ou tel « bon » support, en se préservant d'aller vers des supports qui ne sont, de toute façon, pas adaptés ? C'est un peu aller chez Ikea avec une Ferrari, on ne ramène rien. Il faut savoir arrêter de lutter : non à un gros film en 5.1 fait pour une salle de cinéma, sur un téléphone portable, le son ne sera jamais génial. Il y a deux aspects : le son utile, les paroles, comprendre ce qui se passe, ce qui se dit, la musique, par rapport aux thèmes, et le son dans sa dimension sensorielle, physiologique, qui va procurer un autre plaisir, celui des infra-graves, des sensations purement physiques, à faire froid dans le dos ou pas. Quoi qu'on fasse, c'est là un problème de transducteurs. À partir du moment où il y a une impossibilité de transcrire ce qui a été fait en auditorium - on ne pourra pas avoir ce plaisir - il est inutile d'essayer de le réinventer, il y a là une vraie perte de temps. Comme nous parlions d'argent, il faut peut-être se dire qu'il est superflu de fabriquer des produits « inutiles » : consacrons plus de temps à ce qui sera vraiment utile. Plus de temps sur les œuvres de cinéma, qui ne seront réservées qu'à une écoute cinéma, et un autre temps pour les œuvres télévisuelles etc. C'est un grand débat, ça fabrique des doublons, mais j'attire l'attention que « bien pour tout le monde », ça veut dire, en fait, « mauvais pour tout le monde ».

FRANCK ERNOULD : Alexandre, tu travailles à la division musicale d'Europacorp. Tu es souvent confronté aux problèmes évoqués depuis le début de cette table ronde. Chez vous, sur les films, il existe d'autres mixages que le classique duo cinéma/télévision ?

ALEXANDRE MAHOUT : Oui, on décline en plus une version pour la VOD et une pour Internet. En streaming, les compressions sont différentes, il faut s'adapter. Effectivement, on parlait de 4 semaines de mixage et 2 jours de finitions : chez Europacorp, depuis quelques années, on est plutôt sur 3 semaines 1/2 de mixage, et une vraie semaine de finitions. Je suis un enfant de la stéréo, je viens du disque, je suis un invité dans l'auditorium de mixage film. Je travaille plutôt en studio musique, et je livre mon mixage 5.1 à l'auditorium de mixage. La Digital Factory est un véritable complexe de postproduction, on y fait de l'étalonnage image : cinq auditoriums cinéma, un auditorium de bruitage, un auditorium de post-synchronisation, un studio musique avec un plateau d'enregistrement où je peux faire du rock ou du symphonique. Je livre mes musiques en 5.1, par exemple au grand auditorium 4, - qui fait plus de 2 000 m³- et quand on aime l'image et le son, c'est vrai que c'est agréable. Je ne suis pas technicien, j'ai écouté attentivement ce que vous avez dit, et la problématique qui revient tout le temps, chacun à sa manière, c'est : « Comment peut-on concilier le fait qu'on a des moyens techniques permettant de travailler avec de plus en

plus de finesse, alors qu'il y a une multiplication des moyens de diffusion, de plus en plus souvent mobiles. Ce qui rend la qualité parfois médiocre: les enceintes d'un ordinateur portable, les écouteurs de téléphone portable donnent souvent un son pourri. A quoi bon ? Quand j'étais dans le disque, on me disait souvent - c'est peut-être un peu cliché, ça va peut-être faire bondir : « Si le mixage sonne sur un radio-réveil, c'est qu'on a très bien mixé ! ». On allait souvent écouter nos mixages dans la voiture, sur une cassette, pour voir si ça sonnait bien. Si c'était pas terrible, on retournait à la console. Parce que, finalement, on n'écouterait jamais son CD dans un grand studio. C'est vrai que chez Europacorp, depuis trois ans et demi que je m'occupe des productions musicales, j'essaie de faire avancer l'idée de réaliser des mixages adaptés à chaque support de diffusion. J'ai une anecdote là-dessus. On s'occupe aussi de projets hors musique de film: je produis ainsi la musique des prochains indicatifs de l'UEFA, la coupe des clubs champions 2009. Sur son cahier des charges, le diffuseur demande vingt-sept mixages différents ! Enfin non, pas tous différents, mais ce sont autant d'utilisations demandées. On a du streaming, en différents débits, de l'iPod, iPhone, etc. On est en studio, on mixe, après je monte chez moi, je passe le mixage sur mon ordinateur portable, pour voir comment il sonne. Ce qui a été dit est très juste - il est préférable de travailler avec le support de diffusion final. C'est assez amusant - c'est une contradiction d'ailleurs - d'être en studio, à mixer sur du matériel incroyable, et de se retrouver quelques minutes après à écouter le résultat sur un iPhone, de revenir, de le modifier et de repartir sur un autre mixage pour autre chose. Il faut éviter le nivellement vers le bas. Je ne pense pas qu'à l'avenir, les films soient uniquement destinés à la salle de cinéma d'un côté, et exclusivement pour la télé ou l'iPhone, de l'autre. Ce serait dommage ! La norme devra être de préférence sur la salle de cinéma. Je pense à une anecdote qui m'a été racontée par des ingénieurs du son sur le film de Spielberg, Il faut sauver le soldat Ryan. Spielberg avait envoyé des émissaires un peu partout en Europe pour vérifier que les normes de diffusion étaient bien respectées dans les salles de cinéma. Normalement, on passe les films à un niveau de 7 sur le lecteur son, c'est la norme, mais sur ce film très dense d'un point de vue sonore, les exploitants avaient peur d'abîmer leur matériel et le passaient à 6 ou moins...

ALAIN BESSE : Ces contrôles-là, on les fait régulièrement. La CST est souvent sollicitée pour les distributeurs américains. Si le potentiomètre n'est pas à 7, ce n'est pas tant pour préserver le matériel qu'à la demande des spectateurs eux-mêmes. Effectivement, on n'a pas encore parlé du spectateur, aujourd'hui. Malheureusement, il a pris la très mauvaise habitude quand il regarde un film chez lui, de modifier sans cesse le niveau d'écoute, selon l'humeur de l'instant ou de son envie d'écoute. S'il regarde le Soldat Ryan chez lui, il va baisser le son pendant les vingt premières minutes, durant les scènes de guerre, quitte à remonter le niveau par la suite, plus classique.

ALEXANDRE MAHOUT : C'est vrai, il y a aussi, peut-être, un cercle vicieux : les mixeurs, sachant que le son sera baissé en salle, ont a priori tendance à forcer un peu sur le niveau.

DOMINIQUE SCHMIT : Ce cercle vicieux n'a plus cours aujourd'hui. Nous, chez Dolby, nous refusons de maitriser la bande sonore du film si le niveau n'est pas à 7 au mixage, en auditorium. Depuis que cette décision a été prise, on a vu les niveaux devenir plus raisonnables. Je voudrais juste rappeler que le cinéma est sans doute le seul support qui offre une vraie plage dynamique, donc une créativité pleine et entière. Il serait dommage de perdre ces possibilités créatives.

Je voudrais revenir sur les salles de cinéma. On disait qu'il y a beaucoup de mécontents dans une salle de cinéma. Même si la salle répond aux normes, en courbe de réponse comme en niveau sonore, la subjectivité entre toujours en jeu, ainsi que la connaissance du son. Les personnes qui règlent les salles sont en général des techniciens qui connaissent très bien leur travail, mais ce ne sont pas des gens du son. Pour obtenir une courbe, il y a différentes façons de procéder: la bonne et quinze mauvaises. Très souvent, quand je suis envoyé dans une salle, à la demande d'un distributeur ou d'un producteur pour écouter ce qui se passe, je mesure : c'est bon, puis j'écoute: c'est horrible. Alors je refais, en général, avec dix fois moins de corrections que ce qu'il y avait au départ. Le son, influe sur la perception du spectateur, parce qu'il ne saura pas dire : « C'est mauvais en qualité », mais il dira : « C'est trop fort », dans le sens où il y aura de la distorsion par exemple. C'est pour cette raison que beaucoup de salles passent les films à un niveau relativement bas. Non parce que le niveau global du mixage du film était

vraiment trop fort, mais parce que la qualité de la chaîne de reproduction installée est mauvaise, on entend de la distorsion. Les spectateurs qui ne connaissent rien à la technique, comprennent - quand il y a de la distorsion- que c'est trop fort. J'ai un exemple classique : le petit magnétocassette, qui, poussé à fond, peut être entendu de l'étage au-dessus, parce qu'il y a 250 % de distorsion pour 0,5 W ! C'est un facteur important : les techniciens qui assurent la maintenance des salles ne sont pas toujours des experts en son, et malheureusement, les mixeurs, les réalisateurs, les producteurs subissent ça, dans la mesure où le son n'est pas reproduit correctement.

ALAIN BESSE : La CST a réalisé environ 15 000 contrôles de salle depuis vingt cinq ans, c'est une situation qu'on rencontre fréquemment, et c'est une partie du travail pédagogique qu'on effectue lors de ces contrôles, d'expliquer ce genre de choses. Heureusement, depuis environ vingt huit ans, il y a eu des progrès. Michel Grapin est dans la salle, il était là au début de la mise en place de ces contrôles, et j'ai été embauché par Michel pour créer ce poste. On constate, très clairement, d'énormes évolutions, mais il reste encore beaucoup de travail à accomplir, pédagogique et de formation. Ce n'est pas toujours facile à faire, parce que peu de gens connaissent ces sujets.

DOMINIQUE SCHMIT : C'est aussi un problème économique. Un directeur de salle, au moment de choisir du matériel, prend souvent le moins cher. Il préfère mettre de l'argent dans le système à chauffer les pop-corn et autres... Je voulais revenir sur les téléphones portables, car j'ai une annonce à faire. Il existe une technologie appelée Dolby Mobile, développée pour les téléphones portables, et qui permet, avec une paire d'écouteurs stéréo, de retrouver les sensations d'une écoute 5.1. C'est le même principe que le Dolby Headphones, ou le Dolby Virtual Speaker en son temps, rebaptisé maintenant Dolby Sound Room. On peut étendre la courbe de réponse d'une octave dans les graves, par procédés psycho-acoustiques, et pallier à la disparition des aigus provoquée par les divers algorithmes de réduction de débit numérique de données. Je n'ai pas encore entendu le résultat. Personnellement, je ne suis pas pressé de regarder un film sur mon portable, mais voilà ! Le Dolby Mobile est disponible pour le système d'exploitation Symbian, LG a déjà sorti des téléphones équipés en Corée. Je voulais aussi revenir sur la diffusion domestique, que ce soit sur DVD ou téléviseur 5.1. La première constatation que je fais, c'est que si je regarde un DVD chez moi, et que je vais le regarder chez un copain, je n'ai pas du tout la même impression. La difficulté n'est pas seulement de fabriquer le support, elle est qu'à l'autre bout, on a tout et n'importe quoi. Ce ne sont pas forcément les systèmes les plus chers qui donnent les meilleurs résultats !

FRANCK ERNOULD : Des questions dans la salle ?

GEORGES PRAT - Grand témoin : J'ai entendu aujourd'hui beaucoup de problématiques, et je voudrais revenir sur un point rarement abordé : la qualité d'entretien des salles. J'ai deux anecdotes à ce sujet. J'ai participé au film d'Alain Resnais, Mon oncle d'Amérique. Les rushes étaient projetés en double bande dans une salle d'un grand circuit, qui était aussi producteur du film. Pour qu'on puisse visionner, au moment de faire les mesures pour la luminosité, on n'atteignait pas du tout le nombre de lux voulu sur l'écran. Un peu d'Ajax vitres a amélioré nettement la situation, tout comme le nettoyage de l'écran. Autre expérience sur un film d'opéra, que je suis allé écouter en fin d'exploitation, là encore dans un grand circuit, qui se veut à l'avant-garde intellectuelle. C'était totalement inaudible, il n'y avait aucun aigu, une catastrophe ! Je me suis permis de passer derrière l'écran, et je pense que personne, chez lui, n'accepterait d'avoir autant de moutons sous son lit ! Entre les haut-parleurs et l'écran, il y avait un coussin de poussière. Là encore, un coup de plumeau a bien amélioré le résultat. Ces petites choses, qui font partie de la maintenance régulière d'un auditorium de mixage, pourraient aussi être demandées aux exploitants.

BRIGITTE AKNIN – Nous avons une réaction de quelqu'un du terrain, le projectionniste du 104, qui a suivi tous les échanges depuis la cabine...

Projectionniste : Oui, j'ai entendu ce qui se disait. Le son, normalement, doit être diffusé en salle à 7. Nous, ici, on est à 5. Les salles sont neuves, l'installation a été effectuée par Cinemeccanica, je suis un fidèle des forums Internet de projectionnistes sur toute la France. Je sais ainsi qu'à Gaumont, par exemple, ils sont pratiquement tous à 5

maximum.

Les essais dans cette salle ont été décisifs : à 7, on ne tient pas. C'est comme un concert : c'est trop fort, et on devient sourd. Les films ne sont pas faits que pour les jeunes. Nous sommes une salle Art et Essai, le gros de notre public se situe entre 35 et 50 ans. Même à 6, on se fait lyncher et il est difficile de se faire comprendre des mixeurs. Il nous arrive de recevoir des courriers de boîtes de production nous demandant vraiment de respecter cette valeur de 7, mais on ne peut pas. Les salles sont neuves, équipées de lecteurs Dolby CP-650. La CST a vérifié l'installation, tout est conforme, mais dès le premier jour, on ne pouvait pas être à 7.

ALAIN BESSE : Neuve ou pas, le problème n'est pas trop là. On profite que les exploitants ne soient pas là pour taper sur eux, comme d'habitude, il y a des représentants dans la salle, d'ailleurs... À la CST, on écoute énormément, on va dans des auditoriums de mixage, on va à Cannes, où environ 2 000 projections en 10 jours sont assurées... Cette année, en 2008, dans les 30 salles qu'on gère, on n'a passé aucun film en dessous de 6, plutôt entre 6,5 et 7,5, quel que soit le type et le volume de la salle.

Projectionniste : Je ne sais pas comment vous faites !

ALAIN BESSE : Un principe générique, que Dominique Schmit a évoqué, est la bonne adaptation à la conception même, des différents éléments de la chaîne sonore. Il faut adapter le bon amplificateur à la bonne enceinte acoustique, dans le bon volume et la bonne acoustique de la salle. La CST essaie, depuis plusieurs années, de monter un groupe de travail sur ce sujet, mais on n'a pas assez de temps hélas !

Le deuxième aspect - j'y reviens pour la troisième fois - est la culture d'écoute. Je crois que c'est Christophe Massie qui l'a évoqué tout à l'heure : aujourd'hui, on n'apprend pas à écouter. Je reprends l'exemple de la télécommande. Les téléspectateurs écoutent avec la télécommande en main ; ils acceptent 10 à 15 dB de dynamique, pas plus. Dès qu'on leur en met plus, ils s'y opposent, et n'en veulent pas. Il y a aussi l'utilisation des compresseurs dans les mixages. Quand c'est « remasterisé » pour passer dans des streamings à faible débit, on applique à nouveau une compression, jusqu'à faire parfois apparaître de la distorsion, très agressive, insupportable à l'écoute. C'est un ensemble de choses en fait. Les salles de cinéma ont encore des progrès à faire. Nous avons à mettre en place des recommandations communes à tous les diffuseurs, et c'est le travail accompli avec Miguel, pour la télévision. CST/FICAM/HD Forum/diffuseurs réunis dans un même groupe de travail. C'est une tâche importante, ça redonnera un peu de respiration aux bandes sonores diffusées en 5.1 à la télévision. On compressera moins, il y aura moins d'agressivité. Troisième point sur lequel nous avons tous un rôle à jouer : convaincre notre sympathique Éducation nationale que la formation à l'image et au son ne se résume pas uniquement à un aspect culturel - à connaître le dernier film de l'élite - mais qu'il est fondamental d'apprendre aux élèves à regarder une image et à écouter un son.

BRIGITTE AKNIN : Belle transition pour la table ronde suivante !

ARTISTES SON OU TECHNICIENS DU SON : QUELLE FORMATION ? POUR QUEL MARCHÉ DU TRAVAIL ?

Modérateur : Franck Ernould, journaliste spécialisé

Intervenants

Laure Arto (Mixeuse) - Mike Brück (Directeur de la School of Audio Engineering (SAE)) - Claude Gazeau (Responsable son de l'École Nationale Supérieure Louis Lumière et mixeur) - Gilles Hugo (Directeur général de Silence) - Gilbert Pereira (CPNEF (Commission Paritaire Nationale Emploi-Formation), Ancien ingénieur du son cinéma) - Nathalie Vidal (Mixeuse) - Raymond Yana (Responsable formation BTS audiovisuel, Boulogne Billancourt)

FRANCK ERNOULD - modérateur : La deuxième table ronde de la matinée a pour thème : « Artistes son ou techniciens du son : quelle formation ? pour quel marché du travail ? ». Nous allons notamment insister sur les deux composantes, à la fois artistiques et techniques, liées au travail du son. En France, comparée aux États-Unis, notre « exception culturelle » fait que le cinéma est de préférence considéré comme un art, plus qu'une industrie. Par conséquent, le réalisateur n'est pas un Maître d'œuvre salarié, garant du bon achèvement du film, mais davantage un créateur, un artiste et il est considéré comme tel. Dans les années 1950 et 60, en cinéma comme en musique, la formation des techniciens et des ingénieurs du son s'effectuait par une transmission directe sur le terrain, dans une logique de compagnonnage. Les solutions techniques et les outils étaient simples à maîtriser, le métier appelait à faire preuve d'astuce, et à recourir, le cas échéant, au système D. Le travail de l'ingénieur du son, du « recorder », ne consistait pas à résoudre des équations différentielles ou à maîtriser des logiciels complexes sur une configuration informatique sophistiquée. Les consoles étaient rudimentaires, sans beaucoup de pistes, ni de processeurs audio. Le son devait être fait avant la prise, et impossible à « réparer » au mixage. On savait que les machines enregistreuses et les lectrices avaient leurs défauts, on les connaissait, on les contournait. Une autre tournure d'esprit, par rapport à aujourd'hui, où le virtuel règne en image comme en son. Dans l'esprit des gens, la notion « d'ingénieur du son » reste assez vague. En préparant cette table ronde, j'ai eu l'idée de lancer une recherche sur la fonction dans Google et sur les sites orientés « métier » ; le résultat est assez amusant. Je ne résiste pas à vous lire cette fiche descriptive : « Ingénieur du son (cinéma). Appelé aussi Chef-Opérateur du son. Jusqu'à-là, tout va bien... C'est lui qui assure au cinéma toute la partie sonore d'un film: ambiances, bruits, dialo-

gues. Mauvaise acoustique ? Il faudra peut-être décider d'un autre lieu de tournage ! Sur place, avec sa batterie de micros, il fait la peau à tous les bruits parasites, et veille à ce que l'enregistrement des dialogues soit parfait. Comme le réalisateur, son travail ne s'arrête pas au dernier clap. Artiste, il jongle aussi avec les sons additionnels – voix-off, bruitages, musique. Il travaille en collaboration étroite avec l'assistant du son qui place les micros, et le mixeur qui fixe tous les sons sur une même bande. Ensuite, le monteur son prend la relève : sa tâche consiste à caler le son sur les images. L'ingénieur du son peut être amené aussi à faire des prises de son en studio d'enregistrement, retravailler les aigus et les graves, sonoriser des spectacles. Il est chargé, pour les musiciens, du réglage des instruments et des micros, de la sonorisation de la salle ».

Une vision un peu exotique, en fait : au cinéma, ce serait l'ingénieur du son qui fait tout ! En revanche, le texte d'intro est bien vu : « mi-artiste, mi-technicien, l'ingénieur du son est le responsable de tout l'univers sonore d'un film. Un poste envié, mais où les places sont chères ». Je suis sorti de l'école Louis Lumière en 1984. Il n'existait alors que très peu d'écoles de son en France, ce qui n'est plus le cas aujourd'hui, aussi bien à Paris qu'en province. Un marché qui s'est bien développé dans les années 90, mais où de nombreuses questions se posent à présent, l'univers du son professionnel ayant évolué considérablement ces dix dernières années. Dans une formation au son, il est facile de prendre un tableau, d'y écrire des équations décrivant des phénomènes acoustiques ou électroniques, et de prétendre que si on a tout compris, on saura prendre le son. Il s'avère que c'est un peu plus compliqué que ça... Nous allons pouvoir discuter de cet aspect avec les intervenants de cette table ronde, où se côtoieront les directeurs et les responsables de formation de différents établissements, ainsi que des mixeurs, plus précisément deux mixeuses qui ont suivi un parcours bien différent. Elles nous décriront leurs activités actuelles - où les frontières entre postes ne sont plus aussi figées qu'avant - et où, sans aller jusqu'à l'ingénieur du son Superman qui fait tout le film, un mixeur ou un preneur de son de direct peut aussi faire du montage son. Je vous présente les intervenants :

Laure Arto, mixeuse : Liste rouge, Mille soleils, Le fils de l'épicier, Clara Sheller, Mike Brück, directeur de la school of audio engineering (SAE), Claude Gazeau, responsable de la formation « son » à l'École Nationale Supérieure Louis Lumière et Mixeur, Gilles Hugo, directeur général de la société Silence, qui est une entreprise de sonorisation de spectacle vivant. Gilles possède une double casquette ; il est également Président du SYNPASE - Syndicat National des Prestataires de l'Audiovisuel Scénique et Événementiel - qui est l'équivalent de la FICAM : un syndicat d'employeurs du spectacle vivant, Nathalie Vidal, mixeuse : Les glaneurs et la glaneuse, Le dernier jour, Sauf le respect que je vous dois, Raymond Yana, responsable de la formation BTS Audiovisuel à Boulogne-Billancourt et enfin n Gilbert Pereira, CPNEF - Commission Paritaire Nationale Emploi-Formation – qui est un ancien ingénieur du son cinéma : Céline et Julie vont en bateau, L'enfance nue, Les héros n'ont pas froid aux oreilles. Il est difficile pour des techniciens du son de s'en tenir à une vision technico technique de leur métier, qui consisterait à toujours appliquer les mêmes recettes technologiques, quelle que soit la situation. La formation au son, selon moi, doit insister sur cet aspect. Les métiers du son sont des professions de passionnés, ceux qui arrivent en formation possèdent, en principe, des acquis. Le niveau d'admissibilité dans les écoles de son a beaucoup augmenté ces dernières années. L'école Louis Lumière - alors Lycée technique - recrutait, il y a vingt cinq ans, au niveau Bac, et formait à un BTS Cinéma « option son » - même si ceux qui réussissaient le concours d'entrée venaient, pour la plupart, d'une Math spé, d'un DEUG de maths ou de physique. Claude, qu'en est-il aujourd'hui ?

CLAUDE GAZEAU : Voici quatre ans, cette formation est devenue un Master 2. C'est l'équivalent d'un bac +5 européen. En conséquence, la durée de la formation est passée à trois ans.

FRANCK ERNOULD : Les programmes ont-ils fait l'objet d'une remise à niveau ?

CLAUDE GAZEAU : Je vais avoir du mal à répondre à cette question, n'étant professeur à Louis Lumière que depuis deux ans. Les programmes ont de toute façon changé par l'apport technologique et la complexité croissante de nos métiers. Pour ce qui concerne la formation, il faut suivre, et nous allons beaucoup plus loin désormais, au niveau technologique.

FRANCK ERNOULD : C'est vrai qu'en allant voir sur le site Web de l'école, j'ai remarqué que l'équipement technique des studios n'a rien à voir avec ce dont nous disposions en 1982/84...

CLAUDE GAZEAU : Nous avons abandonné la pellicule et la bande magnétique, pour utiliser en formation les technologies que nos étudiants trouveront lorsqu'ils arriveront sur le marché du travail. On essaie, en permanence, de coller à la réalité.

FRANCK ERNOULD : Existe-t-il toujours un concours d'admission ?

Claude Gazeau : Tout à fait, au niveau Bac +2. Les épreuves d'admission se divisent en deux parties : la première est très orientée « maths/physique » - il faut vraiment avoir un niveau Math spé pour réussir. Les meilleurs ont accès à la deuxième partie du concours, plus orientée « culture générale » et intérêt pour le son : un écrit et un entretien.

FRANCK ERNOULD : Au niveau du BTS de Boulogne, ça se passe comment ?

Raymond Yana : En principe, nous recrutons à partir de la terminale, mais compte tenu de la demande, il nous arrive d'aller jusqu'à Bac+1. Il y a cinq options au BTS Audiovisuel : pour l'option « son », nous recrutons en sortie de bacs scientifiques, S ou STI. Nous recevons chaque année 500 à 600 dossiers pour douze places, on convoque environ soixante candidats aux entretiens - en s'assurant de leur motivation, de la connaissance du métier, et sur le fait d'être plus attirés par la technique que par les paillettes. Nous choisissons douze candidats sur liste principale, et nous constituons une liste d'attente de vingt.

FRANCK ERNOULD : Claude, vous avez les mêmes chiffres ?

CLAUDE GAZEAU : Au dernier concours « son », il y avait trois cents prétendants pour seize places. C'est un nombre constant depuis une dizaine d'années.

FRANCK ERNOULD : Nous étions plus nombreux au concours en 1982 - six cents candidats pour vingt places. Mais à l'époque, il existait moins de formations alternatives...

CLAUDE GAZEAU : C'est exact et d'autre part, depuis l'introduction du statut Master 2, la formation « son » de l'école aboutit à trois Majeurs en dernière année : une Majeur « scénographie » - spectacle vivant, mise en place d'installations ; une Majeur « cinéma » qui, comme son nom l'indique, concerne la prise de son et le mixage cinéma ; et une Majeur « documentaire », qui quitte un peu le strict domaine sonore, pour s'intéresser à la façon d'écrire une histoire, un documentaire, et de le réaliser au niveau sonore, en radio par exemple.

FRANCK ERNOULD : Mike, combien as-tu d'élèves au SAE Institute ?

MIKE BRÜCK : Ici, en France, ça varie entre trois cent cinquante et quatre cent vingt étudiants à l'école, répartis dans une dizaine de formations différentes : d'une formation initiale jusqu'au Master. L'école dispense aussi des petites formations « grand public », genre Responsable de la salle polyvalente d'une petite ville qui organise son bal du 14 juillet. On peut aller jusqu'à un Doctorat. En fait, j'ai aussi plusieurs casquettes : je représente non seulement notre école en France, mais aussi tout le groupe, qui a des centres de formation dans le monde entier - une cinquantaine en tout. Le SAE Institute possède également un label, un groupe de studios professionnels, avec un côté très anglo-saxon. J'ai pris mes fonctions en France, en 1993. J'habite normalement en Australie - je devrais donc être à la plage en ce moment - mais je suis principalement en France. Après quinze ans, je n'ai toujours pas compris le système scolaire français ! Les DEUG, les BTS et autres... Nous voyons les choses un peu différemment, avec une approche plus pragmatique, plus orientée « business ». Si tu peux, tant mieux ; si tu ne peux pas, tant pis.

FRANCK ERNOULD : Il y a un tri à l'entrée du SAE Institute ?

MIKE BRÜCK : Pour les formations « grand public », il y a de la place pour quarante personnes ; elles durent six mois - premiers arrivés, premiers servis. Pour les formations « diplômantes », il y a un concours d'entrée, niveau Bac minimum. Ce qui compte pour nous, c'est de connaître qui est la personne qu'on a en face de nous. Elle se présente par une lettre de motivation, on lui fait faire un test de connaissances : culture générale, tests de physique et de mathématique, un peu d'acoustique. Quelqu'un qui n'a jamais touché à un clavier et une souris, ce n'est peut-être pas la peine de poursuivre ; ce qui nous intéresse, c'est son caractère. Notre but : comprendre si la personne est suffisamment intéressée par la formation.

FRANCK ERNOULD : Gilbert Pereira, vous représentez le CPNEF. Par rapport aux établissements que nous venons de citer, quelle est la différence ?

GILBERT PEREIRA : Ce n'est pas du tout le même domaine. La Commission traite de l'ensemble des métiers de l'Audiovisuel. Elle les recense, regroupe l'ensemble des partenaires sociaux pour débattre de nos métiers, de leur évolution, et se charge d'établir une gestion prévisionnelle des emplois et des formations. À terme, la Commission peut même émettre un avis sur les conventions collectives.

FRANCK ERNOULD : Vous pouvez donc avoir une influence sur le contenu des enseignements, le profil des postes ?

GILBERT PEREIRA : Nous n'en sommes actuellement pas à cette précision, à ce détail, mais nous agissons plus sur l'emploi et les besoins de formation. Là, il y a effectivement un certain nombre de prescriptions, par exemple dans le domaine du spectacle vivant. Il y en aura aussi à terme en cinéma-audiovisuel, mais sous quels délais, je suis incapable de vous le dire : ces commissions paritaires regroupent, par définition, employeurs et salariés, plus l'administration.

FRANCK ERNOULD : Laure Arto et Nathalie Vidal sont toutes les deux mixeuses. Elles ont réussi les concours d'entrée et les examens de sortie d'écoles de cinéma et d'audiovisuel. Elles travaillent depuis des années. J'aimerais bien connaître votre parcours, à chacune... Répondez-vous au portrait-robot du fort en maths/ physique/musicien ? Comment ça s'est passé (après) la sortie de l'école ?

LAURE ARTO : J'ai passé un Bac C, aujourd'hui S ; j'ai ensuite fait un DEUG de maths, et une formation accessible au niveau Bac+2 à la MST de Brest – Maîtrise de Science et Technique - image et son. On en sort avec une Maîtrise, niveau Bac +4 : donc, je crois que c'est devenu un Master, maintenant.

FRANCK ERNOULD : C'est une formation vraiment audiovisuelle...

LAURE ARTO : Tout à fait, assez généraliste sur l'image et le son en première année, plus spécialisée en deuxième. En première année, par exemple, j'ai fait du montage image sur Avid, par exemple. Par la suite j'ai effectué plusieurs stages - notamment aux audis Jackson – société que j'ai intégrée après un stage de deux mois, et qui fait partie du groupe Télétota, représenté ce matin par Christophe Massie. J'ai travaillé 8 ans comme « recorder » - c'est du jargon cinéma, ça signifie « assistant son en auditorium ». Ça consiste à accueillir l'équipe de mixage du film sur toute la durée du mixage, c'est-à-dire plusieurs semaines. On est très proche du mixeur, cela consiste à mettre en place toute la configuration, pour satisfaire tous ses besoins techniques.

FRANCK ERNOULD : Tu fais l'interface entre lui et l'auditorium...

LAURE ARTO : Voilà... Il y a du matériel technique propre au studio, mais il peut aussi y avoir du matériel de location, qu'il faut brancher, configurer... Tous les mixeurs ne travaillent pas de la même manière, il faut s'adapter.

Pendant huit ans, j'ai travaillé entre Jackson et Auditel. Depuis deux ans je travaille en freelance, essentiellement comme mixeuse, mais je fais aussi du montage son, ou j'enregistre des bruitages...

FRANCK ERNOULD : Et toi, Nathalie ?

NATHALIE VIDAL : Je n'ai pas du tout un parcours scientifique. Je suis plutôt littéraire, j'ai arrêté les maths en seconde. Je faisais beaucoup de musique, j'ai enchaîné sur une fac de musicologie, j'ai soutenu une Maîtrise, mon mémoire était consacré à la musique de film. Très vite, j'ai dévié sur la bande son au cinéma. À cette occasion j'ai réalisé que c'était le son en général qui m'intéressait dans son rapport à l'image, plutôt que l'aspect exclusif de la musique de film. J'ai passé le concours la FEMIS deux fois, j'ai travaillé, je prenais tous les stages qui se présentaient - pas seulement en son, mais en régie, en réalisation. Ce qui m'a permis de connaître la réalité du terrain, avant d'intégrer la FEMIS. Je suis très contente que la FEMIS ait été créée pour recevoir des gens dont le parcours ne correspond pas forcément à celui exigé par d'autres écoles : Louis Lumière, par exemple. Si j'avais voulu passer le concours de Louis Lumière, j'aurais dû refaire un an, voire plus, de remise à niveau. J'ai fait partie de la troisième promotion de la FEMIS. Depuis, les choses ont un peu changé, mais au niveau du recrutement, la porte reste ouverte à des personnes qui n'ont pas un parcours purement mathématique ou scientifique. À la sortie de l'école, ça s'est bien passé, et je touche du bois, ça continue depuis...

FRANCK ERNOULD : Tu as enchaîné des stages ?

NATHALIE VIDAL : C'est le parcours habituel ! Cela dit, avec Bac +4, on a déjà envie de travailler... Lors de mes premiers stages avant la FEMIS - notamment un, en montage - j'ai été bien conseillée, parce qu'il existait aussi la formation « sur le tas ». J'étais prête à me lancer, mais on m'a fait comprendre qu'en son, ce serait peut-être bien d'avoir des bases plus précises et plus techniques en faisant une école. Surtout qu'en post-production, le passage au numérique a beaucoup changé la donne pour les stagiaires. Bref, en sortant de l'école, j'ai enchaîné avec le circuit classique : courts métrages, assistantat. Comme la FEMIS prépare à l'ensemble des métiers - prise de son, montage son, mixage - j'ai mis un certain temps pour arriver au mixage, mais je suis contente d'être passé par tous les postes. L'assistantat m'a beaucoup appris, aussi.

FRANCK ERNOULD : Revenons sur ce passage au numérique qui fait qu'on a moins besoin d'assistants. Les gens se débrouillent tout seuls. En auditorium, l'assistant « recorder » se retrouve parfois à gérer simultanément trois ou quatre séances, ce qui n'est pas idéal pour prendre le temps de se mettre à la console, à côté d'un mixeur, et de regarder comment il fait, comment il résout les difficultés. Un autre point primordial du métier, dont on ne parle pas assez selon moi, est : Comment un ingénieur du son gère les aspects psychologiques, les relations humaines avec les gens qui sont à côté ou derrière lui ? C'est vraiment important, et à Louis Lumière, on ne m'en a jamais parlé...

CLAUDE GAZEAU : On en parle un peu plus aujourd'hui. Je voudrais revenir sur ce qu'a dit Nathalie : C'est vrai que le numérique a produit une espèce de distanciation sur un certain nombre de choses. Mais en même temps, je trouve que pour ceux qui ont mon âge ou un peu plus, qui ont connu le « recorder » de l'époque, celui à qui on parlait au travers d'un interphone, et à qui on disait : « Charge-moi la bobine 2 », c'était un peu comme une machine là-haut, tous ces « défi leurs » identiques, synchronisés ; il pouvait y en avoir dix ou quinze chargés en 35 mm magnétique, sur un seul mixage. Le numérique a contribué à rapprocher l'assistant de l'auditorium, du mixeur et des opérations de mixage.

NATHALIE VIDAL : En fait, je parlais surtout de l'assistant en montage image ou en montage son. Le monteur est aujourd'hui assez isolé. Le monteur image aura un assistant qui vient après la journée de travail pour faire de la « gestion », mais la notion de stagiaire ne fait plus partie de l'équipe, du coup, plus d'apprentissage. J'ai des souvenirs, en tant que stagiaire, de rangement de chutes dans la salle de montage où l'on était physiquement ensemble

Quel son pour le cinéma d'aujourd'hui ? - Actes 9

toute la journée. On assistait à l'élaboration du film, avec toutes les problématiques dont on se nourrissait pour avancer sur le travail : la collaboration avec le réalisateur, l'historique du film, comment résoudre les problèmes. Ce ne sont pas seulement des clics de souris !

FRANCK ERNOULD : Gilles, comme tu le précisais tout à l'heure, ton domaine professionnel est davantage celui du spectacle vivant... Même si la notion de « spectacle vivant » est quand même assez large ! Tu retrouves certaines des problématiques, des thèmes déjà évoqués ?

GILLES HUGO : On peut dire qu'il y a le cinéma d'un côté et le spectacle vivant de l'autre, avec l'Audiovisuel au milieu qui communique avec les deux. Clairement, quand on parle de cinéma, ce n'est pas du tout mon univers, mais l'Audiovisuel, c'est le même monde. Aujourd'hui, un « sonorisateur » peut aussi bien se retrouver aux commandes d'une console sur le plateau de la Star Ac' - avec diffusion en direct - que sur une tournée musicale. Le studio d'enregistrement « musique » à l'ancienne n'existe pratiquement plus : le Pro Tools a envahi les chambres d'étudiants, mais aussi les régies de sonorisation – ce qui impose nécessairement une connaissance de l'enregistrement multipiste, à défaut du mixage. Le monde a vraiment changé. Il n'y a plus vraiment de barrières, il y a des spécialités. Je dis souvent que ça ressemble à la compétition automobile : Si Michaël Schumacher s'engage au rallye de Monte-Carlo, il ne le gagnera peut-être pas la première année, mais l'année suivante, il le gagnera sûrement. Et si un très bon pilote de rallye veut passer à la Formule 1, il ne gagnera pas de Grand Prix cette année, mais dans un an, sûrement. Dans nos métiers, c'est globalement semblable : je pense qu'un assistant passera assez facilement du spectacle vivant à l'Audiovisuel, un ingénieur du son aussi - avec des limites évidemment. Je rappelle souvent, et là je rejoins ce qui a été dit avant, que nos métiers, notamment sur les postes de responsabilité - ce qui inclut, pour moi, l'assistant qui pose un micro cravate HF sur un invité ; s'il le pose mal, le meilleur ingénieur du son avec le matériel le plus performant, ne pourra pas « sortir » la voix de l'invité - c'est 40 % de diplomatie, 40 % de psychologie et 20 % de technique. Si on n'a pas les 20 % de technique, ce n'est pas la peine d'essayer ; si on est un excellent technicien, mais qu'on n'a vraiment pas de disposition à la psychologie ou à la diplomatie, il faut rester chez soi... Là on est à 100 % : au-dessus ça s'appelle le talent. On peut en avoir, ça peut aider, mais honnêtement, dans 99 % des situations, c'est pas le problème.

FRANCK ERNOULD : Quel a été ton parcours, Gilles ?

GILLES HUGO : J'ai le parcours inverse de ceux qui ont parlé jusqu'ici. Au départ, je manageais des artistes. C'était dans les années 1970. Il y avait alors très peu d'écoles de son, on ne parlait pas d'audiovisuel, à part Louis Lumière qui servait à former, entre autres, les gens de l'ORTF - on était encore à l'époque de l'Office. J'ai été le premier ingénieur du son free lance à la télévision française, sur une émission de Michel Drucker, qui a été le premier animateur à faire une émission hors des plateaux télé de la SFP, pour ne pas avoir à gérer les syndicats maison.

GILBERT PEREIRA : En 1962, avec l'arrivée de la deuxième chaîne, les prestataires de service ont commencé à exister, et tous les diplômés « son » de Louis Lumière - on disait Vaugirard à l'époque - passaient par la télévision.

GILLES HUGO : Donc, je manageais des artistes. Un jour, l'ingénieur du son qui devait assurer une tournée est parti. Je ne connaissais rien au son, mais je connaissais bien la musique, et je me suis mis à la console de sonorisation. J'ai de plus en plus travaillé à ce poste, de moins en moins comme manager. Quelques années plus tard, Michel Drucker a monté une émission dans un théâtre, dans les conditions du spectacle vivant, hors plateau de télé. On est en 1980 : il existait alors un décalage terrible entre le « service public du son » et le son en concert, où l'on inventait littéralement la sonorisation moderne depuis déjà quelques années. Les gens du terrain construisaient plus d'enceintes qu'ils n'en achetaient. Je suis rentré chez Drucker, et de fil en aiguille, je me suis retrouvé à faire le son de certaines émissions, notamment pour Canal+ : Les Nuls, Nulle part ailleurs... et les Victoires de la Musique. J'ai monté ma société - qui s'appelle Silence - assez vite. En tant qu'employeur, je me suis retrouvé à employer des gens venant des écoles. Là j'ai une vision un peu différente. D'une part, je les accueille dans le

cadre d'un stage d'études - avec convention de stage d'école - y compris des élèves sortant d'établissements, dont nous avons des représentants ici. Par ailleurs, avec nous, le stagiaire parle de son école d'une façon un peu différente qu'à ses parents - qui paient 7 000 euros par an - ou de ce qu'il dit à ses professeurs. Nous avons aussi une approche différente : A la seconde où l'on envoie un stagiaire sur une opération, par exemple : « Va brancher le retour », et qu'on le voit partir avec la mauvaise XLR, on attend qu'il ait tout déroulé, qu'il soit au bout de ses 100 mètres de câble, avec la mauvaise prise au bout, et on lui dit : « D'accord, tu as un Pro Tools chez toi, tu fais DJ le week-end, tu as des grandes connaissances de son, tu as un an et demi d'école, c'est formidable ! Voilà, maintenant, on va repartir de la base, retourner à l'atelier, et t'apprendre la différence entre une XLR mâle et une XLR femelle... » Ce qui est de moins en moins pratiqué dans les écoles.

Il se trouve qu'on emploie beaucoup de personnes sortant des écoles, et là, je rejoins ce qui a été dit avant : la nécessité de faire évoluer la structuration des professions, parce qu'on a beau s'appeler « ingénieur du son », on n'est pas ingénieur pour autant. Appelons les choses par leur nom : il y a des traditions en cinéma, en télévision, en spectacle vivant, il faut les normaliser. Du point de vue technique, il y avait jusqu'à présent, beaucoup de conventions collectives, et des « champs » où il n'existait rien. La normalisation des secteurs d'activité passe par des conventions collectives, par des lois sociales. Nous avons aujourd'hui – à la suite de la demande formulée voici trois gouvernements - huit conventions collectives, plus une, pour ranger, caser tout le monde. Elles ne sont pas toutes signées, excepté la convention pour la prestation technique. J'étais un ardent défenseur du regroupement de l'Audiovisuel et du spectacle vivant, au contraire de ceux qui continuent de dire qu'il faut les séparer. Je pense que ce regroupement est motivé, parce que distinguer « spectacle vivant » et « spectacle enregistré », ne correspond plus à la réalité. Je ne connais pas un seul show de variétés sans caméras, pour alimenter les grands écrans derrière les chanteurs et les animateurs, et aucun show « live » qui ne soit pas enregistré. On se sert des techniques audiovisuelles dans les spectacles vivants, et pour faire beaucoup de télévision, je sais que si la télévision ne faisait pas appel aux techniques du « live », il n'y aurait pas les lumières que l'on peut y voir maintenant, et sûrement pas le son - en particulier le son plateau. Si je prends l'exemple du son d'une émission « hautement culturelle » comme la Star Ac' fait par Silence, nous utilisons simultanément pas moins de 180 micros, dont 80 HF. Dans toutes les écoles, on explique que c'est impossible à faire, alors que ce sont typiquement des techniques issues du spectacle vivant, qu'on apporte de la comédie musicale. Les passerelles sont devenues des viaducs... À part la notable exception du cinéma - qui réussit à être un peu à part - on y utilise de plus en plus le HF, et les mêmes techniques. Bref, j'emploie les élèves sortant des écoles de son françaises, en essayant de leur apprendre le métier.

FRANCK ERNOULD : Voilà une question que je voulais poser, à Raymond Yana : à leur sortie de l'école, leur BTS en poche, que font les élèves ? Ils travaillent directement, ayant reçu des propositions dès l'école, ou ils enchaînent sur une autre formation pour se spécialiser ?

RAYMOND YANA : Avant de parler de ce qu'ils font en sortant de l'école, je vais finir d'expliquer ce qu'ils font à l'école ! Je vous ai parlé de ceux qui entrent en formation initiale, mais nous avons également une quarantaine de stagiaires qui sont en formation en alternance. Ils sont salariés d'une entreprise, et ils viennent chez nous...

FRANCK ERNOULD : Pour se perfectionner ?

RAYMOND YANA : Non, pour présenter le diplôme ! Leur formation est diplômante, dans le cadre des contrats de professionnalisation. Nous accueillons parfois des personnes pour faire des compléments de formation, dans le cadre d'une VAE - Validation des Acquis par l'Expérience - mise en place depuis quelques années. Après trois ans d'expérience professionnelle, on peut prétendre à ce diplôme, en faisant valider son expérience. Maintenant, je réponds à la question. Lorsqu'ils sortent, certains étudiants souhaitent poursuivre leurs études. Beaucoup considèrent que les deux années de BTS leur apportent une formation pratique et technique. Ils s'inscrivent ensuite une année en université, puisqu'il existe des équivalences - un BTS représentant cent vingt crédits européens. Certaines universités les accueillent, et ils profitent de cette année-là, où ils ont un statut, pour faire une formation complémentaire plus théorique, et préparer leur concours, que ce soit celui de Louis Lumière ou la FEMIS.

Quel son pour le cinéma d'aujourd'hui ? - Actes 9

FRANCK ERNOULD : Ça représente combien d'étudiants par an ?

RAYMOND YANA : 25 % des étudiants continuent après le BTS.

FRANCK ERNOULD : Et pour ceux qui sortent et qui travaillent ?

RAYMOND YANA : C'est un peu compliqué. Beaucoup nous disent qu'ils veulent faire comme métier « intermittent du spectacle ». On essaie de leur expliquer que ce n'est pas franchement un métier, mais ils ont l'air de considérer ça comme un label de qualité... j'ignore à quoi c'est dû. Certains travaillent en CDI, mais il y en a beaucoup que je considère - en ayant le statut d'intermittents du spectacle - comme étant au chômage.

FRANCK ERNOULD : Dans quel domaine les retrouve-t-on ? Radio, sonorisation, cinéma ?

RAYMOND YANA : Ça se répartit. Pas beaucoup en cinéma, dans ce domaine, avec un BTS, les possibilités sont restreintes à part pour les plus culottés, mais beaucoup n'y arrivent pas. À la télévision, bien sûr, puisqu'à l'occasion de stages, les étudiants ont l'opportunité de se faire connaître et de montrer qu'ils savent faire la différence entre XLR mâle et femelle, pour reprendre l'anecdote de Gilles Hugo... Ceux qui réussissent la démonstration, sont souvent sollicités pour revenir travailler à la sortie de l'école. Certains travaillent aussi dans le spectacle vivant, en sonorisation. Dans les critères de recrutement figure aussi cet aspect artistique, je crois aussi que c'est le thème du débat : tous nos étudiants sont musiciens. Tous. Ce n'est pas un critère de sélection, mais le hasard fait qu'ils sont tous musiciens.

CLAUDE GAZEAU : À Louis Lumière également !

FRANCK ERNOULD : C'est vrai, dans ma promo, nous étions tous musiciens.

RAYMOND YANA : Beaucoup d'entre eux souhaitent faire cette formation pour prolonger la passion qu'ils ont pour la musique, évidemment en se tournant vers la captation, la sonorisation ou l'enregistrement musique.

FRANCK ERNOULD : Mike, le SAE Institute était voici quelques années, surtout étiqueté « musique » studio, vu l'historique de la SAE. À présent, j'ai l'impression qu'on retrouve aussi tes élèves dans l'Audiovisuel. La formation s'est infléchie pour aller dans ce sens ?

MIKE BRÜCK : Le terme « School of Audio Engineering » a été abandonné voici dix ans, remplacé par le terme SAE Institute, plus général. Audio, c'était spécifiquement le studio, enregistrement et mixage. Depuis une dizaine d'années, on a rajouté des activités « multimédia ». J'en faisais déjà à Sydney en 1986, mais à l'époque, personne ne savait ce que signifiait ce mot... L'image et le son vont ensemble. Le SAE Institute de Paris se trouve à la Plaine Saint-Denis, à quelques mètres des plateaux de télévision où sont tournées, justement, des émissions comme la Star Ac', qu'on mentionnait tout à l'heure. Nous sommes voisins : la semaine dernière, Britney Spears était l'invitée et c'était assez mouvementé dehors ! Sans oublier Carla Bruni, qui est arrivée accompagnée d'une centaine de gendarmes, c'était très sympa... À proximité de chez nous, il y a aussi les studios de doublage Dubbing Brothers, où de plus en plus travaillent nos anciens étudiants. En fait, j'en croise souvent qui travaillent dans les EMGP, du télé-achat à Nagui... Je suis d'accord avec ce qu'a dit Gilles Hugo : la technologie, ça fait peut-être 20 %, mais, aujourd'hui, si on ne maîtrise pas parfaitement les raccourcis clavier de Pro Tools ou d'Avid, on est mort... Mais la qualité essentielle, c'est d'avoir un certain caractère. On voit de plus en plus de jeunes qui pensent qu'une casquette, les fringues et un Pro Tools à la maison, ça fait un grand producteur. Évidemment ce n'est pas vrai ! De toute façon, quand les étudiants me demandent quoi faire après l'école, je leur dis : « Si tu vas dans un studio qui ne fait que de la musique, fais attention ! Va plutôt là où il y a aussi de l'image ». Aujourd'hui, n'importe quelle chanson a besoin d'un clip - l'ingénieur du son est donc forcément confronté au monde de l'image. Synchronisation, terminologie du

time code, c'est partout ! Nous avons d'anciens étudiants qui font des installations multimédia dans des supermarchés Leclerc, par exemple. Il n'y a pas que l'industrie du cinéma ou de la télévision !

Ce qu'on demande aux étudiants, c'est d'être le plus polyvalent possible. L'industrie ne s'arrête pas à la frontière franco-belge ou franco-allemande, le business de l'audio est international, le métier aussi. C'est pour ça qu'on demande à nos étudiants d'apprendre l'anglais. À partir d'un certain budget de production, tout le monde parle l'anglais !

FRANCK ERNOULD : L'anglais est vraiment la langue internationale de l'audio. Si on veut lire Mix, Sound on Sound, Pro Sound News, Installation, bref les revues qui comptent, il faut bien connaître la langue...

MIKE BRÜCK : L'image est partout. Il existe des centaines de chaînes de télé disponibles qu'il faut remplir 24 heures sur 24. Aujourd'hui, quelqu'un qui ne voudrait faire « que » du son, bonne chance ! Normalement, on se trouve tout de suite confronté à l'image, ce qui nécessite de savoir travailler en équipe. Là aussi, la personne qui s'enferme avec des centaines de pistes sur son Pro Tools aura tendance à se perdre. Plus que jamais - même si on a tout chez soi - travailler en équipe est extrêmement important. Sinon, ça n'avance pas !

GILLES HUGO : Je partage à 100 % l'avis de Mike. Une chose très juste a été dite ce matin à plusieurs reprises : c'est la notion de « culture générale ». Les écoles de formation professionnelle ont eu tendance à négliger cet aspect pendant de nombreuses années, avant de se reprendre. Certaines écoles privées qui avaient des cycles de trois ans ont récemment rajouté à leur programme, ce qu'on va appeler une « année de remise à niveau ». Cette année supplémentaire offre un intérêt financier non négligeable pour l'école, mais elle est aussi très intéressante pour les étudiants, quel que soit le champ d'activité, spectacle vivant ou enregistré. Il est clair qu'une personne qui sonorise ou enregistre un débat, et qui ne comprend pas ce qui se dit, ne va sûrement pas anticiper l'ouverture du micro : elle ne suit pas, elle ne sait pas ce que les gens racontent, c'est une situation terrifiante. C'est un exemple symbolique, mais c'est exactement ça. Dès que j'emploie des stagiaires, je leur demande s'ils lisent le journal, quelle radio ils ont écouté la veille ou le matin, et très vite, j'arrive à savoir ce que la personne a dans la tête. C'est aussi important que le sens du travail en équipe qui est absolument fondamental. Très souvent, celui qui est embauché a su se faire accepter par l'équipe en place. Ce n'est pas le niveau technique qui est en jeu, mais celui qui va être un excellent compagnon pour les autres. Ce qui veut dire dans notre secteur : accessoirement, décharger le camion, et aider l'autre à tirer le câble s'il voit qu'il est parti avec le mauvais côté de la prise. Il y a une uniformisation certaine des techniques, beaucoup plus que par le passé. Aujourd'hui, nous passons tous par la case « informatique », ce qui permet de faire plus de choses, mais qui est très formatée, beaucoup plus qu'avant. On voit donc arriver des personnes qui ont reçu, globalement, la même formation. Mais ce qui fait la différence, c'est tout le reste, tout ce qui n'a rien à voir avec le son.

FRANCK ERNOULD : Ce n'est pas toujours facile à détecter lors d'un examen d'entrée ou même pendant les études ! Nous étions vingt dans ma promotion à Louis Lumière, environ la moitié travaillent aujourd'hui dans le milieu du son, et occupent des postes très différents : l'un est Directeur marketing chez un grand importateur audio pro français, un autre est acousticien, un est au Planétarium, un autre sonorisateur, un autre à la SFP... Les dix élèves restants ont complètement disparu de la circulation. Ce phénomène existe-t-il encore aujourd'hui ? Est-ce un tri naturel, compte tenu de ce que nous venons d'évoquer ?

CLAUDE GAZEAU : Ils n'ont pas trouvé leur place, c'est évident. Il leur manquait sans doute l'étincelle et/ou la culture. L'aspect culturel est vraiment important, là j'abonde à 300 % dans le sens de ce qui a été dit par Gilles et Mike.

FRANCK ERNOULD : Les écoles de son passent pour des établissements assez techniques, alors qu'en définitive, la technique a beau être indispensable, elle ne suffit pas...

CLAUDE GAZEAU : Je compare souvent l'ingénieur du son à l'instrumentiste qui doit lire une partition sans problème, et connaître son instrument sur le bout des doigts. C'est seulement après ces acquis qu'on peut parler d'interprétation. Le même principe est applicable à nos métiers. On interprète des bandes son, on interprète des situations humaines, on interprète en permanence.

FRANCK ERNOULD : On a aussi des cas d'élèves qui rêvent de faire du son en professionnel, parce que depuis l'âge de dix ou douze ans, ils ont un petit Cubase ou un Pro Tools à la maison, ils connaissent les menus par cœur et ils sont les champions des raccourcis clavier. Pour eux, tout le boulot est fait ! Ils vont dans une école en pensant qu'ils savent déjà tout...

GILLES HUGO : La technique en elle-même, ce n'est rien du tout. L'important, c'est ce qu'on en fait. Nous sommes tous allés dans des concerts sonorisés avec une console pourrie et deux vieilles enceintes, mais le groupe jouait bien, le sonorisateur était bon, on a pris énormément de plaisir. On a tous fréquenté des gros spectacles... j'ai fait une expérience épouvantable au Stade de France voici quelques semaines, avec Madonna. Le matériel déployé, c'était le Salon du son, mais

au niveau du son, c'était le Salon de la douleur ! Totalement inaudible... En allant sur Internet, sur les blogs anglais ou allemands, on s'aperçoit que partout où Madonna est passée, le son est une catastrophe, avec des gens qui écrivent à Light & Motion pour récupérer l'argent de leurs billets. Ce n'était pas un problème de matériel, ni de compétences, mais un aspect beaucoup plus fondamental qui était en jeu : « Pour qui fait-on du son ? ». C'est à ce point précis que l'on rejoint l'artistique... Est-ce que la star du spectacle est le sonorisateur ? Certainement pas ! C'est la personne sur scène. Le sonorisateur, c'est la seule personne dans la salle qui soit payée. Il connaît déjà le spectacle. Ce serait donc très agréable qu'il ne mixe pas pour lui, mais pour le public, qui est moins bien placé que lui qui se trouve au milieu, à la bonne distance. Il peut faire de magnifiques effets stéréo, mais presque personne ne les percevra correctement. Il connaît tellement le spectacle qu'il sait les paroles par cœur, alors il les sous-mixe, au point que même si le chanteur s'arrêtait, il serait persuadé d'entendre encore les paroles. Pour qui travaille le sonorisateur ? Pour ceux qui ont payé leur place, parfois très cher. S'il mixe Michèle Torr, il peut oublier de faire boum-boum avec les caissons de graves, ce n'est pas vraiment ce qui intéresse le public de cette chanteuse. En revanche, il aimerait bien comprendre les paroles et ressentir un peu d'émotion à ce qu'elle chante si divinement bien. S'il mixe Jennyfer ou un truc pour les gamins - qui ont déjà les oreilles agressées à partir de 60 décibels - c'est pas la peine d'essayer d'allumer le rouge en permanence, c'est hors sujet par rapport à ses clients et à l'artiste. Un sonorisateur, ou un ingénieur du son, c'est juste un passeur : il sert juste à transmettre ce qui a été créé ici, à des gens qui vont l'écouter là. Même si on ouvre la porte du plateau de la Star Ac' - et chacun sait qu'on y travaille fort - passé la porte d'Aubervilliers plus personne n'entend. On a juste besoin d'un ingénieur du son dans un car qui fait la transmission. On a besoin du sonorisateur, parce que même si ça joue fort sur scène, on n'entend pas dans le fond de la salle. Notre travail consiste à comprendre ce qui est dit pour le transmettre aux autres, qui éprouveront à leur tour la même émotion. En anglais, il y a un terme fabuleux pour la sonorisation : c'est sound reinforcement. Le renforcement du son... Sound invention, c'est pas un métier, c'est autre chose. Ce n'est pas l'ingénieur du son qu'on doit applaudir à la fin. C'est aussi valable dans l'Audiovisuel, c'est absolument flagrant, c'est la même chose. C'est aussi valable dans l'Audiovisuel, tout comme au cinéma, j'imagine.

FRANCK ERNOULD : Nathalie, ce que vient de dire Gilles Hugo se transpose-t-il au cinéma ?

NATHALIE VIDAL : Je rebondis sur ce que Claude Gazeau disait à propos de l'analogie avec l'instrumentiste, qui est évidente. J'ai basé mon apprentissage là-dessus. N'ayant pas énormément de formation scientifique et théorique derrière moi, je pense vraiment - et je le vérifie souvent aujourd'hui - que chaque fil, chaque expérience, chaque travail est différent et c'est ce qui va enrichir les compétences, en comptant sur tous les ingrédients dont on a pu parler : la maîtrise technique et la capacité à appréhender un projet. C'est pour ça que pour en revenir aux formations, je pense que c'est la pratique qui est importante. J'ai vécu la FEMIS, et ce qui a été le plus formateur, c'est effectivement un accès à l'outil et une pratique maximale durant le temps de la scolarité. Outre tout ce que pouvait

m'apporter la pédagogie, j'en faisais toujours plus, en utilisant le matériel de l'école. C'est grâce à cet apport que j'ai construit mon parcours. Et puis aussi, à l'école, on a encore droit à l'erreur... on peut expérimenter. Ensuite, on n'a plus le droit et on a plutôt intérêt à maîtriser l'outil. Il y a des recettes, des contingences techniques qu'il faut évidemment connaître, mais après il faut les adapter à un projet, à la demande d'une équipe, d'un metteur en scène, de gens qui sont passés avant nous et qui nous demandent d'apporter la solution, au mixage, du travail accompli par tous ?

FRANCK ERNOULD : Les outils numériques actuels, par leur finesse, leur précision, la visualisation de la forme d'onde sonore à l'écran, ont vite fait de susciter une démarche purement technique. Si on ne suit pas son instinct, si on se laisse dominer par l'outil, tout peut déraiper...

NATHALIE VIDAL : Il faut rester à l'écoute d'un film, d'un projet ou d'un concert, en comprendre les exigences, pour arriver à se dédouaner de l'outil - au même titre qu'un pianiste, s'il a du talent, donnera un beau concert sur un instrument un peu médiocre, mais au travers duquel il arrivera encore à s'exprimer. C'est ce que j'ai appris et que j'essaie de faire passer dans les écoles ou j'interviens de temps en temps : de la pratique, au maximum.

GILBERT PEREIRA : Sur la technique et la manipulation de matériel, il y a de nombreux organismes de formation initiale qui font passer deux ans aux étudiants pour apprendre à gérer le matériel dont ils disposent. Ce n'est pas une formation, c'est très grave ! parce que les étudiants se forment sur un matériel refilé par le distributeur du coin, parfois ni ergonomique, ni professionnel, souvent d'une génération antérieure, et d'une approche un peu surprenante. Les étudiants, du coup, passent leur temps à gérer ce matériel, et naturellement, ils veulent transposer sa gestion dans un métier, or ça ne marche pas comme ça. Il faut avoir compris ce que sont les principes, les moyens à utiliser pour faire ce qu'on nous demande. J'ai encore en mémoire un souvenir de Vaugirard, encore pire que vous tous : à l'exception d'un vieux Perfectone et d'une lectrice SaregNagra, on n'avait pas de matériel, ni de loueur, ni de Nagra.

GILLES HUGO : Il y a deux notions très importantes qui déterminent les différentes familles, et là, on balaye un spectre très large : la fréquence d'écoute et le lieu d'écoute. Pour ce qui concerne la fréquence d'écoute : celui qui va à un spectacle l'écouterà une fois. Il connaît, il est déjà convaincu, il a payé pour venir, il partage ce plaisir avec d'autres, il y a des lumières sur scène, des effets, c'est un moment unique. Tout notre travail consiste à faire partager à la personne qui est dans la salle les émotions éprouvées sur scène. Le contraire de notre formation de départ. Si en revanche, la fréquence d'écoute est multiple, parce qu'on est en train d'enregistrer un CD - quand ça existait encore - ou une émission sur DVD, - qu'on pourra visionner plusieurs fois -clairement, il ne faudra pas faire la même chose. Tout ce qu'on aurait laissé passer la première fois, comme aide à l'émotion, il faudra le retenir, ou filtrer. À la dix-septième écoute, l'éclat de rire du bassiste finira par énerver. Ça paraît anecdotique, mais c'est essentiel. Il faut aller contre-nature, se forcer à l'imprévu : Ce n'est pas comme ça qu'il faudrait faire, mais vas-y vieux ! c'est « gros sabots », ça marche ! Dans les orchestres de bals d'autrefois, on disait : « C'est simple : les jerks, il faut les jouer deux fois plus vite, les slows, deux fois plus lentement. Dans le son, c'est exactement pareil. Plus le contenu est écouté, plus il faut affiner, prendre du temps. Dans les autres cas, il ne faut surtout pas faire ça.

Le lieu d'écoute a évidemment son importance. Au niveau des écoles - et pas seulement des écoles - il y a encore du travail à faire. Clairement, pour une partie de ces activités, on n'a aucun contrôle sur le lieu où le son travaillé va être entendu. À la télévision - je suis bien placé pour vous dire, c'est un problème majeur. Je pourrais vous faire écouter les sorties console de certaines émissions, je vous promets que c'est bien ! Mais à la télévision, je suis d'accord, c'est pas bien. C'est un vrai souci, car cela veut dire que l'ingénieur du son et les autres maillons de la chaîne doivent prendre un recul phénoménal par rapport à leur travail, et encore une fois, se forcer à travailler contre-nature. Cela se traduit simplement en observant les jeunes stagiaires qui arrivent chez nous : je regarde les yeux du gars qui travaille. S'il est plongé en permanence sur la console, j'ai un gros problème. Je sens qu'on va avoir de gros ennuis. Mais quand on fait de la variété, s'il a les yeux dans les yeux du chanteur, qu'il regarde les pieds des gens bouger en rythme, s'il a compris que l'important est ce que « l'auditeur », son public ressent

: c'est gagné ! C'est valable aussi en télé62 vision pour le mixeur qui tient compte du son mono du téléviseur, et qui regarde bien son image pour garder une relation crédible avec le son. C'est l'histoire de l'ingénieur du son qui commence à régler le son de la grosse-caisse avant que le groupe ait commencé à répéter. Le bon ingénieur du son quitte sa console quelques minutes pour aller s'asseoir dans la salle écouter les gars jouer, puis revient à la console en connaissance de cause. C'est à contrario de ce que l'on peut apprendre au départ, quand un élève est vraiment féru de technique, et va se plonger d'abord dans les menus, pour savoir ce qu'il peut faire dans la sixième couche de faders, avec le 24ème compresseur. On a vite fait de lui expliquer que de toute façon, dans la réalité, il n'aura jamais le temps d'arriver au 24ème, qu'il n'y aura qu'une répétition, et qu'elle sera toujours trop courte. Le conseil à lui donner : « Fais simple ! ».

Public : Je voudrais développer un aspect intéressant. Je me souviens de mon passage à l'école Louis Lumière, où j'ai effectivement beaucoup appris grâce à mes professeurs et aux stages mais aussi par les autres élèves. Nous étions dix huit élèves dans ma promotion, venant d'horizons différents. Durant les années d'apprentissage, nous n'avons jamais cessé d'échanger entre nous. J'ai beaucoup appris sur le rock, la musique, et le cinéma. Je remercie mes camarades - c'était pour moi au moins 30 ou 40 % de l'intérêt de la formation que de me retrouver avec des gens de mon âge, qui partageaient ma passion et des intérêts communs.

CLAUDE GAZEAU : Je ne sais pas si tous le savent, mais l'école Louis Lumière, ce n'est pas seulement une formation aux métiers du son, mais aussi à l'image – à la prise de vue, etc. Comme de nombreux exercices sont transversaux, nous avons la chance - par rapport à d'autres écoles - de pouvoir fabriquer, entre nous, des films complets. Le côté humain est primordial dans les équipes de tournage, nous l'apprenons tous !

Public : Je suis chef d'entreprise, je prends pas mal de jeunes en formation dans le cadre de contrats de professionnalisation, et je me pose une question concernant les formations du son. Il existe environ une vingtaine d'écoles de son- peut-être davantage - qui forment chacune une vingtaine d'étudiants par an. Ça fait quatre cents étudiants à l'année, quatre mille en dix ans. Beaucoup de ceux qui sortent des écoles ne trouvent pas de travail. N'y-a-t-il pas là un problème, non pas du côté des ingénieurs du son mais des formations et des écoles ? Franck Ernould se plaignait de ne pas retrouver dix des anciens élèves de sa promotion. Que va-t-on dire de toutes les autres écoles, plus ou moins sérieuses d'après ce que j'ai compris... Avant de proposer des formations, il faudrait peut-être savoir s'il y a des métiers à la clé...

FRANCK ERNOULD : Je suis allé chercher des chiffres sur le site www.observatoireav.fr. Au total, on compte en France 529 cursus de formations dans l'Audiovisuel, de tous niveaux. Ces cursus correspondent à 839 offres de formation, proposées au sein de 381 organismes de formation, publics ou privés, sur l'ensemble du territoire : 69 % sont privés, 25 % sont des universités, l'Éducation nationale en propose 3 %. Dans les autres pays de l'Union Européenne, il a été recensé, globalement, 98 formations...

GILBERT PEREIRA : Et pratiquement aucune formation intermédiaire... C'est-à-dire qu'on vise toujours le poste que l'on considère comme l'élite, mais jamais en dessous. Ce qui fait que nos métiers n'ont pas mis en pratique - bien que les financements soient considérables - la formation continue, tout au long de la vie. C'est ça qui est essentiel...

Cette formation, je l'ai vécue sur le tas. En sortant de l'école Vaugirard, on intégrait des entreprises comme Télé-Europe - parce que c'était la plus importante à l'époque - et l'on travaillait en compagnonnage. Par la suite, on intégrait des équipes de long métrage, ou autres. Peu à peu, on gravissait tous les échelons. Aujourd'hui, c'est extrêmement difficile, quand on met dans la tête des étudiants, des « apprenants », qu'ils vont tout de suite être chefs.

CHRISTOPHE MASSIE, dans le public [cf. intervenant table ronde N° 1] : Nous avons parlé entre nous, lors des réunions de préparation de ces tables rondes, de l'avalanche des BTS Audiovisuel, dans toutes les collectivités

territoriales. Je pense que même la Basse Thiérache possède son BTS audiovisuel ! Ce qui fait fantasmer, bien sûr, toutes les familles, et tous les élus. Un jour, une région m'appelle : « Est-ce que vous n'avez pas envie de développer un Pôle d'Industries Techniques chez nous ? » Il faut arrêter ! Il faut que les collectivités territoriales arrêtent sur la formation, je le dis de façon très officielle. Deuxième chose : les cursus. La découverte que l'alternance stagiaire/élève une semaine sur deux est super compliquée à gérer pour nous, les entreprises audiovisuelles. Il faut nous écouter... Enfin, troisième chose : les BTS montage. C'est quoi, le montage ? Nous recevons, à Téléto, des dizaines de CV de personnes qui sortent de formation, et qui nous disent : « On veut faire du montage ! ». Mais ça ne veut rien dire, en soi...

LAURE ARTO : La plupart du temps, il y a une mauvaise connaissance des différents postes du métier...

CHRISTOPHE MASSIE : Les cursus existent ; le problème est qu'on se retrouve face à des « formateurs » qui les proposent à des milliers de personnes, en certifiant : « Vous allez faire un BTS montage ». Je trouve qu'il y a là un manque de responsabilité de la part de ces formateurs, ils ne savent pas ce que c'est, et ils forment des gens à un métier qu'ils ne maîtrisent pas.

LAURE ARTO : Dans les écoles, je côtoie pas mal de jeunes étudiants. Pas plus tard qu'hier, j'ai eu une conversation avec un jeune homme qui voulait avoir des conseils d'orientation pour une formation. En discutant avec lui, je me suis aperçue qu'il ne savait même pas lui-même ce qu'il voulait faire ! Il me semble que le problème est là : les postes sont très spécifiques, les tâches bien découpées dans la post-production son, mais les jeunes sont dans l'ignorance quand ils rentrent dans les écoles - et leur formation n'est pas saine. D'où l'importance des stages, et l'importance de travailler sur la charnière formation, marché du travail. Pour moi, c'est le coup de l'entonnoir : il existe beaucoup plus de formations qu'il ne faut pour satisfaire le marché du travail. De plus « ingénieur du son », ce n'est pas un diplôme en soi. C'est un terme qui n'est pas reconnu par la commission des titres. On n'est pas recruté en envoyant son CV quand on sort de l'école, ça ne fonctionne pas comme ça dans nos métiers. On travaille beaucoup avec le statut d'intermittent du spectacle. On doit faire son trou ce qui veut dire être sur le terrain, donner de son temps, s'investir. Ce n'est pas du tout un métier classique, il faut vraiment être motivé. Je pense qu'il y a des étudiants dans la salle. Si j'ai un conseil à leur donner, c'est de sortir du lot, s'armer de patience, choisir la bonne direction, définir précisément ses envies, en somme ne pas travailler dans le flou ! Dans nos métiers, on n'aime pas forcément ceux qui disent savoir tout faire, on pense qu'ils ne travaillent pas de manière précise.

FRANCK ERNOULD : Il faut être passionné, mais savoir sortir de chez soi !

LAURE ARTO : Je voulais faire aussi une remarque sur la maîtrise de l'outil. Évidemment, il faut savoir dépasser l'outil, satisfaire les exigences artistiques du réalisateur, bien comprendre comment ça se passe dans une équipe de travail. Ce sont des choses qui ne s'apprennent pas à l'école. Je reviens sur l'importance des stages, les rapports de travail entre les personnes, qui décide de quoi... Il y a beaucoup de psychologie, donc, faites des stages !

Public : Bonjour. Je suis une nouvelle/ancienne élève de l'école Louis Lumière... Actuellement, je cherche un emploi. Je voudrais revenir sur les stages, justement. En sortant de l'école, je n'étais pas tellement fixée au niveau des postes, le milieu étant extrêmement vaste. Je ne savais pas si je voulais travailler dans la musique ou dans le cinéma. J'ai alors fait beaucoup de stages, du bénévolat, j'ai fait partie de pas mal d'associations. Dans la plupart des stages que j'ai faits, honnêtement, je n'ai rien appris, ce n'était pas de l'observation, c'était juste pour remplacer gratuitement quelqu'un - qui aurait dû être payé pour ça. J'étais lâchée devant le Pro Tools ou autre machine, je travaillais dans le speed, quatorze heures par jour. Il est impossible d'apprendre quelque chose dans ces conditions !

LAURE ARTO : C'est vrai, il y a un moment où il faut savoir faire le tri. J'ai fait plusieurs stages en entreprise, dans des studios de musique, où l'on nous considère juste bon à faire le café. Dans ces cas-là, il faut savoir dire : Stop ! je vais chercher ailleurs. Ne pas perdre son temps, multiplier les candidatures, les CV, se déplacer, aller dans les

entreprises, ne pas se contenter d'envoyer une lettre sans aller voir...

Public : Autre problème : le statut ! Un certain temps après être sorti de l'école, on n'est officiellement plus en formation, donc on ne peut plus faire l'objet d'une convention de stage. Là qu'est-ce qu'on fait ? On est coincé !

GILBERT PEREIRA : La clé, dans ces situations-là, c'est le réseau des anciens élèves... On entre souvent dans nos métiers par les réseaux. On l'a tous fait, on en est tous passés par là : commencer à travailler et continuer à apprendre.

Public 4 : Je m'appelle Denis Mercier. Je voulais juste aborder un thème qui n'a pas été traité : la formation continue. Vous dites que les technologies changent très vite, que le métier évolue... La formation initiale est un aspect, mais largement blindé par rapport à ce qui existait il y a 20/25ans. Mais la formation continue ? Allez par curiosité à l'AFDAS, regardez les propositions de stages, et vous comprendrez qu'il y a un vrai problème. Je pense qu'on pourrait alléger la formation initiale, si, derrière, la formation continue existait vraiment pour ceux qui ont déjà du boulot et qui risquent de le perdre parce qu'ils n'ont pas évolué, ou par inertie. Sinon, j'aurais bien voulu que Nathalie Vidal nous parle de son expérience à l'ESAV de Marrakech, parce que c'est une autre option de formation, dont on pourrait peut-être s'inspirer en France ?

GILLES HUGO : Je veux bien compléter cette intervention sur la formation continue. Il se trouve que je suis aussi membre du Conseil d'Administration d'organismes de formation continue. Il y a un problème important qui se pose : la non-reconnaissance par les ASSEDIC des heures de cours donnés par un intermittent. Un artiste a le droit de donner un certain nombre d'heures de cours et de les compter dans ses heures travaillées d'artiste, ce qui n'est pas le cas pour un technicien. Ce qui veut dire qu'on se prive du savoir d'une grande partie des techniciens qui sont, en règle générale, au top niveau. Si une nouvelle console de mixage de sonorisation sort, elle sera en tournée, bien avant d'être disponible commercialement ou dans une école, où le prof lui-même pourra apprendre à s'en servir avant de former ses élèves dessus. Je ne reviendrai pas sur l'aspect « qualité » des profs d'école... On peut évidemment être un mauvais footballeur et un excellent entraîneur ! En revanche, sur les toutes dernières techniques, clairement, ce sont les intermittents qui travaillent qui les découvrent, et si on ne peut pas en disposer dans les cours, on se prive d'éléments importants. Dans ma boîte, j'assure des TP de sonorisation pour quelques écoles, et évidemment, on triche ! Ce qui, en tant que Président d'un syndicat d'employeurs et membre d'un certain nombre d'organismes sociaux, me gêne énormément. C'est un des combats qu'on va essayer de mener, d'obtenir au moins la possibilité pour un technicien de donner un certain nombre d'heures de formation. C'est important, parce c'est le lien direct du métier avec ceux qui apprennent. C'est fondamental, car on ne peut pas laisser passer des incohérences comme celles-là. « Je suis un élève, je fais des trucs, mais je n'arrive pas à entrer dans le métier, tout en y étant un peu. Si je veux me former, je me retrouve à l'école, avec des gens qui ne sont pas du métier ». Le métier n'est pas uniquement intermittent. On garde l'espoir qu'avec la convention collective, on va pouvoir revenir à des emplois plus stables, en tout cas différents, mais la compétence vient souvent des intermittents, et c'est un vrai souci.

NATHALIE VIDAL : Je fais un petit aparté sur l'ESAV, pour faire plaisir à Denis Mercier... Ça se passe au Maroc, c'est l'École Supérieure des Arts Visuels, à Marrakech, créée pour des étudiants marocains et africains de tous horizons sociaux et culturels. L'école essaie, entre autres, de constituer un vrai panel de techniciens qui pourraient travailler au Maroc, pour le cinéma marocain. J'ai eu l'occasion d'intervenir dans cette école - qui en est à sa troisième promotion entrante cette année - auprès d'étudiants en option son. En 2007, j'y suis allée trois semaines, et comme je l'évoquais tout à l'heure, ça fait partie de mes activités occasionnelles au même titre que mes interventions à la FEMIS. C'est très agréable de se retrouver avec des étudiants, ça permet de faire le point : de comprendre où l'on en est soi-même, comment on va formuler des choses, qu'on n'a pas forcément besoin de formuler au quotidien... Que ce soit à la FEMIS, à l'ESAV ou à Louis Lumière, il est primordial de faire appel - lors des formations - à des gens qui vont venir parler de leur expérience, et faire bénéficier les étudiants de leur savoir-faire.

FRANCK ERNOULD : Raymond, c'est aussi votre cas au BTS de Boulogne-Billancourt, j'imagine que vous faites venir des intermittents pour enseigner ?

RAYMOND YANA : Oui, bien sûr, avec la réserve indiquée tout à l'heure. Nous, on ne peut pas tricher, puisque l'Éducation nationale ne peut pas prendre de libertés par rapport à ces questions de contrats. Évidemment, des professionnels interviennent régulièrement chez nous, mais ils savent que ces heures ne seront pas prises en compte pour les calculs relatifs à leur statut d'intermittent. Pour l'enseignement professionnel, nous avons des contractuels : des professionnels qui acceptent - pendant un, deux ou trois ans - de consacrer leur temps à la formation chez nous. Nous devenons leur employeur principal, ils sont en CDD, salariés, mais ils ont toute liberté de pratiquer leur activité professionnelle à côté, notamment pendant les vacances scolaires. Je voudrais signaler à Monsieur Massie que le nombre de BTS publics, sur tout le territoire, pour l'option son - à laquelle tous les BTS Audiovisuel ne forment pas - est de quatorze établissements en France, avec une moyenne de dix étudiants par promotion. À propos du nombre important d'étudiants formés, et de dossiers d'inscription reçus, posons-nous la question : « Pourquoi y a-t-il autant de gens qui veulent pratiquer ce métier ? ». Il est évident que l'enseignement public, qui est gratuit, ne peut pas absorber à lui seul toutes ces demandes. Et s'il n'y a pas plus d'établissements préparant au BTS Audiovisuel, c'est qu'à l'origine de la fabrication des référentiels des BTS, il y a eu pendant un an, une étude menée avec les professionnels, pour déterminer les programmes. Ça a lieu tous les cinq ans. Le nombre des BTS est limité volontairement par les différents rectorats pour ne pas encombrer les marchés de l'emploi. Ensuite, il existe toute une offre d'écoles privées, qui ont le droit d'exister, de monter des formations, etc. Mais côté enseignement public, on compte cent vingt à cent quarante diplômés « BTS son » qui sortent par an, pas plus.

Public 5 : Je m'appelle Gisèle Clark, rédactrice en chef et propriétaire du magazine professionnel Réalisa-Son. Quand j'entends un thème comme « Quel marché du travail ? » je suis très contente. J'ai pris l'option de créer un magazine qui ne parle que de son, ce qui est une option très risquée quand on constate que les studios d'enregistrement ferment les uns après les autres... Je suis donc amenée, au quotidien, à explorer d'autres voies du son, hors les voies purement artistiques. Il y a énormément de salles polyvalentes qui se construisent ; il existe des lieux de culte, des endroits où l'on a besoin de techniciens du son, et peut-être que les écoles devraient s'y intéresser, étant déjà présentes à des manifestations comme le Salon des Maires, où on peut côtoyer des professionnels qui ont d'autres besoins en matière de techniciens du son, que notre petit métier artistique, très limité en nombre... Autre chose, à propos de la formation continue... Je crois qu'en France, nous sommes un peu en retard dans ce domaine. Nous voyons, à l'étranger, beaucoup de personnes mettre leurs deniers personnels pour aller en stage de formation. Il ne s'agit pas de stages de constructeurs - comme en organisent régulièrement les fabricants de console par exemple - mais des organismes internationaux comme le SynAudCom où on retrouve sur les bancs de l'école le Head of Sound de Disney, ou des gens qui se remettent en cause d'une façon perpétuelle pour continuer d'apprendre et peaufiner leur métier.

GILLES HUGO : Je rappelle que pour un employeur d'intermittent du spectacle, la cotisation AFDAS est bien plus élevée que la cotisation normale, et que l'AFDAS a donc encore beaucoup, beaucoup d'argent à dépenser. Parce qu'en réalité, quand on regarde la population des intermittents, il y en a quelques-uns qui se forment vraiment, ce sont toujours les mêmes, et un grand nombre qui ne se forment pas...

CHRISTOPHE MASSIE : La FICAM est tout à fait d'accord avec cette idée. On a aujourd'hui un organisme, l'AFDAS, qui recueille beaucoup de cotisations... Il faut qu'on affine la formation. Je peux vous dire qu'en tant qu'employeur dans l'industrie technique, tous secteurs confondus : flux, stock et labo, il y a l'INA, mais à l'AFDAS, il n'y a pas de réponse. La FICAM possède une commission « formation » qui commence à prendre place. Il faut se poser la question des syndicats d'intermittents, de leur représentation, de la manière dont un syndicat peut préciser les formations dont ses membres ont besoin. Grâce à l'AFDAS, on forme des comédiens, mais les techniciens ont du mal à se former ! Alors que l'argent des cotisations est là, et qu'on a des besoins. Il faut utiliser nos représentants, patronaux ou syndicaux, pour demander à être associé à des programmes de formation, conformes aux besoins.

Quel son pour le cinéma d'aujourd'hui ? - Actes 9

GILBERT PEREIRA : Mais les employeurs ne font pas de gros efforts sur les plans de formation ! Ils financent, sans donner de direction aux demandes de formation. Il n'existe pas de direction claire pour l'ensemble de la profession.

BRIGITTE AKNIN : Pour conclure cette matinée, on a donc compris que le son est le parent pauvre du cinéma, et qu'à l'Industrie du Rêve, il va falloir faire une autre édition consacrée au son. Je vous signale que France Culture diffusera en janvier l'intégralité de ce colloque, dans l'émission Les Sentiers de la Création. Et comme chaque année, l'Industrie du Rêve éditera les actes du colloque « Quel son pour le cinéma d'aujourd'hui ? ». Merci à tous les intervenants et au public !

DE LA CAVE A L'AUDITORIUM : QUELS STATUTS ? POUR QUELS MÉTIERS ?

Modérateur : Franck Ernould, journaliste spécialisé

Intervenants

Philippe Amouroux (Mixeur) - Stéphane Brunclair (Monteur son) - Dominique Dalmasso (Mixeur) - Philippe Grandrieux (Réalisateur) - Catherine Jacques (Productrice - Mandrake Film) - Cédric Klapisch (Réalisateur) - Jean-Paul Mugel (Ingénieur du son)

FRANCK ERNOULD – modérateur : Bonjour et bienvenue au colloque de la 9ème édition du festival l'Industrie du Rêve et à la troisième table ronde de cette journée qui a pour thème : De la cave à l'auditorium : quels statuts ? Pour quels métiers ? Nous allons revenir sur les deux tables rondes de ce matin, avec notre grand témoin, Georges Prat, que nous a présenté Brigitte Aknin, lors de l'ouverture du colloque.

Je voudrais vous rappeler que les trois tables rondes sont enregistrées et seront diffusées sur France Culture en janvier, dans l'émission Les sentiers de la création, de Laurence Courtois. Les actes du colloque paraîtront en 2009. Nous avons la chance d'avoir deux réalisateurs avec leurs équipes son. Nous serons donc dans le concret, ce qui nous permettra certainement de revisiter, sous un autre angle, les thématiques abordées ce matin : De la salle de cinéma au portable, la diffusion du son : nouvel enjeu ? et la deuxième table ronde : Artistes son ou techniciens du son : Quelles formations ? Pour quel marché du travail ? Nous allons demander à Georges Prat, le grand témoin de la journée, ce que lui inspirent ces deux tables rondes.

GEORGES PRAT - Grand témoin : J'ai trouvé la première table ronde vraiment très intéressante, très dense. Elle soulevait des problèmes essentiels, qui n'existaient pas voici quelques années. Comme l'a dit Jean-Paul Loublier : la piste optique mono et la courbe Academy des salles de cinéma ne posaient guère de problèmes. L'arrivée du multicanal avec le Dolby stéréo a apporté une spatialisation intéressante, puis ç'a été l'explosion avec le 5.1, voire le 7.1 ! À titre personnel, je ne suis pas contre, mais je me pose la question - peut-être par rapport à un certain type de cinéma que j'ai fait : « Qu'est-ce qu'on va mettre sur les 7 pistes ? ». Je pense que certains films en ont besoin, mais on a peu parlé de la conception, de l'écriture du scénario, du point de départ du film. Je pense que certains films se contentent parfaitement d'un gauche/centre/droit, les pistes arrière n'apportent rien, elles gêneraient même parfois : une

ambiance stéréo est rarement perçue comme telle. Dans une grande salle de Cannes, quand on est à droite, on ne risque pas d'entendre les oiseaux du canal d'ambiance gauche... Tout le monde revenait un peu sur ses bases traditionnelles : ce qui était intéressant. En tant qu'ingénieur du son, je n'ai jamais fait une prise de son pour moi, pour me faire plaisir. Par rapport au lien avec la mise en scène, le son, c'est bête ce que je dis, mais on fait partie d'une équipe. Ce matin, on a peu parlé des comédiens et des réalisateurs. Je rends hommage aux comédiens, ce sont les seuls qui restent à l'écran - sauf erreur technique de cadrage, d'un pied de projecteur ou d'un micro dans le champ. Heureusement, l'œil du spectateur a tendance à regarder vers le haut de l'image, sinon on distinguerait parfois des rails de travelling, ou quelques câbles électriques traînant au sol...

FRANCK ERNOULD : On nous a prédit qu'avec la télévision haute définition, on ferait des découvertes dans les décors des émissions, des détails qu'on ne perçoit pas du tout aujourd'hui...

GEORGES PRAT : Un micro qui entre dans le champ, comme il bouge, va davantage se remarquer qu'un câble statique...

FRANCK ERNOULD : On nous annonce aussi ce matin qu'avec les contenus à visionner sur portable, non seulement le son allait devoir passer du 5.1 à la stéréo sans trop de pertes, mais qu'on simplifierait aussi l'image, pour qu'elle « passe » bien sur un petit écran.

GEORGES PRAT : C'était une boutade... Les versions DVD et VOD demanderaient presque déjà un traitement image, un montage et un mixage spécifiques pour chaque version, avec écoute de contrôle. Sans trop de dégât, avec quelques retouches, on passe du film à la télévision, en sachant que la qualité de restitution ne sera pas la même. D'autre part, et c'est en cela que le cinéma est magique, je pense toujours à un spectateur qui voit le film. Quelquefois, ils sont des milliers, voire plusieurs millions, chaque spectateur est différent! Quand on tourne, je n'en connais aucun. Il faut alors du travail en équipe, de la psychologie et des astuces pour qu'il reste à l'écran un peu des émotions captées à la prise de son, qui touchera, à des degrés divers, tous les spectateurs. Quand je ressens ça, je remercie les comédiens, je remercie le metteur en scène qui a su amener l'équipe à ce point. S'il faut décliner un film dans toutes les versions, est-ce que Lawrence d'Arabie arrivant dans le désert parviendra à exciter un pixel sur votre téléphone portable ? Je pose la question... C'est insoluble, on ne peut pas faire la même œuvre pour des supports multiples. Malheureusement, un changement se produit à l'heure actuelle, qui n'est pas technique, mais sociétal. Quand je vois des jeunes écouter de la musique dans le métro, ils changent très vite de morceau. On écoute petit bout par petit bout. Je vois des jeunes écouter de la musique dans le métro, ou dans le train, des gens qui regardent des DVD sur leur ordinateur portable, tous « zappent » et ne respectent généralement pas la continuité. On perd ce contact imposé avec l'œuvre dans la salle de cinéma : une fois la projection commencée, on ne peut pas l'arrêter. On voit les images, le montage, le son, conformes aux contrôles faits par le metteur en scène, le producteur ou les studios, si on est dans le système américain. Ce qui m'inquiète dans cette multitude de tuyaux, c'est qu'il faut les remplir... mais qui va contrôler les contenus qui y seront envoyés ? Les nouveaux téléphones portables promettent de télécharger un film- un but purement commercial, de la valeur ajoutée au « produit ». Ce n'est plus vraiment un téléphone, d'ailleurs, puisque l'usage premier d'un téléphone est de passer et recevoir des appels. C'est un peu inquiétant, cette habitude qui va être prise, de regarder un film dans n'importe quelles conditions : d'écouter du 5.1 dans le train avec un casque stéréo. Ça pose un problème pour tous ceux qui collaborent à la chaîne sonore : Pour qui, pour quoi allons-nous travailler ? Est-ce pour la VOD, la salle ? Quelles concessions faire ? Il y a un renversement complet de la situation, une prise de pouvoir des industriels sur les contenus. Franck, dans ton introduction, quand tu as montré le numéro de Téléràma, « La vie numérique », avec les treize écrans dans la maison d'une famille lambda - même au sens large, en incluant l'ordinateur, le portable, la console de jeux, l'iPod, etc. - on s'aperçoit que les gens ont perdu le sens de la continuité temporelle d'un contenu, mais aussi la convivialité.

FRANCK ERNOULD : Il est vrai que la musique ou le cinéma deviennent peu à peu des « produits associés »

pour des vendeurs de tuyaux numériques. Ainsi, voici deux ans, un grand quotidien britannique a offert avec son supplément dominical, l'album Tubular Bells de Mike Oldfield - un des albums les plus marquants de l'histoire de la musique pop/rock, sorti en 1974. À l'époque, il aurait été inconcevable d'en faire un « cadeau Bonux ». Les fournisseurs d'accès haut débit Internet ont très bien suggéré - sans le dire tout en le disant - qu'on pouvait, grâce à eux, télécharger tout ce qu'on voulait. D'où le piratage à grande échelle que nous connaissons aujourd'hui. Pour la restitution sonore d'un film, nous avons un idéal : la salle de cinéma. Le film a été mixé dans un auditorium des dimensions d'une salle de cinéma, pendant des semaines. On s'aperçoit par la suite, que la façon de regarder un film n'a rien à voir avec cet idéal. Ce qui est dommage, car les conditions techniques dans lesquelles sont produits les films n'ont jamais été aussi pointues, tant au niveau du son lui-même que de son assemblage ou de son transport.

GEORGES PRAT : J'ai aussi appris, ce matin, qu'il y avait de plus en plus de refus des Prêts à Diffuser en TVHD par les chaînes, pour le son. Il faudrait qu'il y ait une prise de conscience de la profession sur cette problématique. Je travaille avec passion, les outils s'apprennent et se dominent très vite, mais ce ne sont jamais que des outils. Une bêche, c'est fait pour retourner la terre. La première fois, on ne s'y prend pas bien, mais avec un peu d'expérience, tout le monde y arrive. Il y a aussi cette problématique d'élargissement du paysage sonore par la spatialisation. Évidemment, on peut mettre beaucoup plus d'informations. Avant, avec la mono, passer un coup de feu, une ruade de cheval et une phrase de dialogue, c'était une bouillie. Aujourd'hui, tout peut passer, mais il faut rester modeste. Dans un film, beaucoup d'informations passent par l'audition, et ce sens est plus « lent » que la perception visuelle. S'il y a trop d'informations, on va disperser. On aura une très belle forêt, avec de beaux oiseaux, mais on perdra d'autres aspects importants. On a aussi parlé ce matin d'acoustique, de niveau sonore, de normalisation, mais une chose qu'on ne normalisera jamais dans la meilleure des salles - même une salle neuve - c'est le nombre de spectateurs. Et les spectateurs sont d'excellents absorbants acoustiques. Il y a donc toujours ce risque quand on mixe - je ne suis pas mixeur - qu'une salle pleine présentera plus de déperditions, dans certaines fréquences. D'où la nécessité de faire une cote mal taillée... Et selon sa vie commerciale, un film passe vite d'écrans normaux aux « salles mouroirs », pour moi un terme pas du tout péjoratif. Si on n'a pas vu, pour une raison x ou y, un film lors de sa sortie - par exemple, comme moi, quand je suis en tournage - ou qu'il ne passe pas en province, les séances de rattrapage le jeudi à 11 heures à l'Épée de Bois ou à La Clef sont très précieuses, même si ces salles ne constituent pas, à tous les niveaux, le meilleur de ce que l'on peut proposer. Un film, il faut le voir la première semaine. Au niveau de la chaîne sonore, on a soulevé beaucoup plus de problèmes techniques. Il faudrait qu'il y ait une prise de conscience de notre profession, quand on produit, réalise et diffuse un film. La deuxième table ronde était aussi très intéressante. Le terme « consensuel » ne convient pas, mais il y avait quand même beaucoup de choses qui revenaient.

Peut-être que les enseignements dans les écoles sont un peu trop techniques, il est juste de dire que c'est sur le terrain qu'on apprend, qu'on découvre le côté bidouille. Sur un tournage, le son, ce n'est pas seulement un micro, une perche et un enregistreur, c'est aussi savoir capter la sensibilité d'un comédien, savoir tisser des relations, avoir une certaine complicité, et un metteur en scène derrière soi. J'ai entendu qu'il était difficile pour un ingénieur du son de demander le silence, à la fin d'une prise, pour prendre une ambiance ou un silence plateau, mais ça s'obtient facilement si le metteur en scène le veut. J'ai travaillé avec des metteurs en scène, c'était un vrai bonheur ; parce qu'avant que je demande quoi que ce soit, ils l'avaient déjà demandé, et ils ne quittaient pas le plateau, ils voulaient que les prises soient bonnes. Cette relation avec le réalisateur est fondamentale, il faut qu'il ait conscience de ce que le son apportera au film. En revanche, je suis moins d'accord avec l'idée que la France aurait inventé beaucoup de choses dans le domaine du son, mais sans avoir su les développer et que les inventions seraient parties ailleurs. J'ai pas mal travaillé en Italie et à l'époque, pour avoir du son direct de qualité, on n'engageait pas d'ingénieurs du son Italiens, mais Français. Je connais dans la salle des ingénieurs du son qui ont travaillé en Espagne, au Portugal ou ailleurs... Nous avons en France une qualité, une touche reconnue dans la prise de son direct, alors que les outils sont les mêmes pour tout le monde : micro, perche, enregistreur. La formation semble un problème plus complexe. On parlait des stagiaires qui ont disparu au montage : il n'y a plus ni transmission, ni compagnonnage. Même la stagiaire qui mettait les étiquettes sur les boîtes, entendait ce qui se passait, elle sentait

Quel son pour le cinéma d'aujourd'hui ? - Actes 9

le film naïtre. Le son, aujourd'hui, c'est le transfert, sans erreurs, du contenu sur disque dur par un technicien complètement détaché du film, qui en fait dix ou quinze dans la journée. Je crains que l'approche directe de la matière filmique ne disparaisse, alors que c'est un terreau totalement essentiel.

FRANCK ERNOULD : Ces transferts de données se font désormais de façon complètement muette, alors qu'avant, le repiqueur écoutait forcément ce qu'il faisait...

GEORGES PRAT : Oui, il suivait le film, et souvent c'était une personne très importante. J'ai fait un film voici deux ans, le repiqueur lisait le scénario après avoir écouté les éléments, il revérifiait les éléments pour l'intelligibilité, phrase après phrase. Il lui arrivait d'avoir des doutes (un petit vent dans les feuilles ou autre), et il me fournissait ses réponses avant de tourner le lendemain. Pour l'intelligibilité, il ne voyait pas du tout l'image, il avait donc une écoute particulière. Ce retour qualité est très rassurant. Et à la fin du film, montage effectué, le mixage n'a pris que deux semaines, alors que le metteur en scène était exigeant. Toutes les escarilles avaient été évitées, car avoir quelqu'un comme ça derrière soi me poussait à être plus exigeant sur le tournage. C'était rassurant aussi pour le metteur en scène. Le Directeur de la photo refusait les rushes muets et le metteur en scène préférait tout voir avec le son, dans l'ordre, sinon ça le perturbait. Dans nos métiers, les stages de formation continue ne sont pas évidents. J'ai essayé d'en faire, il faut s'inscrire quatre mois à l'avance. En raison de la chasse aux heures, si on vous propose un gros projet, on va dire à l'AFDAS qu'on renonce... - sauf qu'il faut attendre un an pour refaire une demande. Du coup, j'ai raté deux formations. Comme elles ont une certaine durée, peut-être pourrait-on les étaler, sans en faire pour autant des formations « constructeur » ? Un autre rapport qui s'est modifié au cours de ma carrière, c'est qu'aujourd'hui on travaille pour un « client » ; on utilise le mot « client » pour désigner un producteur : Tiens, là, je viens de perdre un client ! Je trouve dommage la bascule client/consommateur.

FRANCK ERNOULD : Et le film devient un « produit ».

GEORGES PRAT : Le film a toujours été un produit. Je suis désolé ! La Septième Compagnie, ou autres, ce sont des films qui ont un gros succès, mais qui sont faits uniquement pour un marché local. Cette année, le cinquième film au box-office en Italie est un film qu'on ne verra jamais en France. Des films comme « Les gendarmes » ont toujours existé, je ne renie pas du tout ce genre. Quand on travaille sur une comédie, on adapte ses méthodes. Chaque film est un prototype, il faut savoir s'adapter à chacun. Dernière chose : on a pas mal parlé de culture dans les formations - avec le regret que les étudiants n'aient pas plus de culture générale. À chaque fois, on a privilégié la culture musicale. En ce qui me concerne, je m'y oppose un peu. Ce n'est pas parce qu'on fait du son qu'on doit se cantonner à la culture musicale. Il y a la peinture, d'autres formes artistiques, chacun en prend ce qu'il veut, mais à un moment donné, dans votre travail, ça va ressortir. J'ai l'exemple d'un metteur en scène avec lequel nous n'avons parlé que de peinture... Peu après, je rencontre le Directeur de la photo, qui me dit, un peu déboussolé : « On n'a parlé que de musique ! » Mais pourquoi pas ? Par rapport au film, il était beaucoup plus intéressant de parler d'ambiance à travers la peinture - ce qui n'avait d'ailleurs rien à voir avec le sujet du film. Les Directeurs de la photo s'attendent, le plus souvent, à ce qu'on leur parle de leur sensibilité picturale. J'ai fait plusieurs films avec ce réalisateur, je m'en suis très bien sorti. Cependant, je pense qu'il faut une culture éclectique et élargie. C'est ça qui fait le bonus pour s'intégrer, sans pour cela percer, mais c'est un plus par rapport à un technicien lambda, qu'on trouvera toujours.

FRANCK ERNOULD : Merci beaucoup, Georges. La table ronde de cet après-midi a pour thème : De la cave à l'auditorium : Quels statuts ? Pour quels métiers ? Elle se déroulera en deux temps.

LE SON AUTOUR DE CÉDRIC KLAPISCH ET DE SON ÉQUIPE

Intervenants

Cédric Klapisch (Réalisateur) et son équipe : Philippe Amouroux (Mixeur) - Stéphane Brunclair (Monteur son)
Dominique Dalmasso (Mixeur)

FRANCK ERNOULD : J'ai déjà eu l'occasion de croiser Dominique Dalmasso et Stéphane Brunclair, au cours de manifestations professionnelles où ils ont parlé de leur travail sur les films de Cédric. L'univers de Cédric, je le découvre transposé de film en film, avec des points communs, des différences. Lorsque tu penses ton film, que tu l'écris, comment choisis-tu les techniciens avec qui tu vas travailler ? Image comme son ?

CÉDRIC KLAPISCH : Selon l'ambiance du film, forcément. Je pense qu'un film est une œuvre collective, et qu'il est important que le réalisateur en soit le centre. Ça peut paraître paradoxal, il y a un côté très personnel dans la conception d'un film, mais qui rejoint quelque chose de collectif. Pour moi, le cinéma est lié à cette contradiction - qui continue d'ailleurs, quand on va voir un film. On voit l'œuvre d'une personne qui s'adresse au plus grand nombre, à un public. Il y a toujours ce rapport de l'unité à quelque chose de multiple. C'est le cas dès la conception d'une équipe. Quand j'ai fait *L'Auberge espagnole* puis *Les poupées russes*, j'ai demandé à Dominique Collin, qui est Chef opérateur, de travailler sur ces films. Nous étions ensemble au lycée et j'avais avec lui un rapport de complicité. Par comparaison aux autres chefs opérateurs avec lesquels j'avais déjà travaillé, je me disais que c'était peut-être plus intéressant d'avoir ce rapport-là, que d'avoir quelqu'un qui ait des notions plus techniques. À l'opposé, quand j'ai fait *Peut-être* - c'était un des premiers films qui faisaient appel aux trucages numériques - j'avais besoin d'un Chef opérateur qui connaisse le nouveau monde numérique. Philippe Lesourd n'avait fait que de la publicité, c'était son premier long métrage. Au niveau du son, c'est un peu pareil : il y a cette notion, qui est autant psychologique que technique. Il m'est apparu évident que ce soit Dominique Dalmasso qui mixe *Les poupées russes*, puisqu'il avait fait *L'auberge espagnole*. J'avais besoin d'une continuité qui ne soit pas technique, mais psychologique, du rapport qui existe depuis longtemps entre nous. Et c'est pareil pour l'ingénieur du son tournage. C'est très difficile de séparer les notions techniques des notions humaines.

C'est un peu dans la continuité de ce que j'ai entendu. Pour moi, le son a été révolutionné plusieurs fois depuis dix ans, mais il y a une vraie révolution de l'usage du son. Voici encore pas très longtemps, tout le monde utilisait un Nagra : ce n'est plus le cas aujourd'hui. Il y a des choses comme ça qui sont dépassées, la technologie a changé, et en tant que réalisateur, je sais l'importance du dialogue que j'ai avec les techniciens. Olivier Le Vacon et François Waldisch ont été les premiers ingénieurs du son avec lesquels j'ai travaillé, et c'est vrai que c'est Olivier qui m'a expliqué ce que c'était qu'un MS, par exemple. C'est important pour moi de savoir comment ça marche, et comment je vais pouvoir utiliser ce savoir dans la mise en scène ; et du coup, me poser des questions sur une sensation mono opposée à une sensation stéréo... Je pense que ce dialogue humain avec des techniciens, c'est quelque chose qu'il faut poursuivre. Tous les ingénieurs du son devraient parler davantage avec le réalisateur, ne serait-ce que leur faire écouter le son d'un HF, puis ceux des différents micros qu'ils utilisent - parce que les réalisateurs ne connaissent pas les différences entre ces micros.

FRANCK ERNOULD : Tu as toi-même des connaissances techniques sur le son ? Tu étais musicien ?

Quel son pour le cinéma d'aujourd'hui ? - Actes 9

CÉDRIC KLAPISCH : Non, je ne suis pas musicien...

FRANCK ERNOULD : Chanteur, peut-être ?

CÉDRIC KLAPISCH : Non, c'est une des grandes lacunes de ma vie, j'aurais aimé avoir plus de connaissance en musique. Les connaissances techniques, je les ai acquises au fur et à mesure auprès d'Olivier Le Vacon, Cyril Moisson, les mixeurs avec qui j'ai travaillé : c'est vrai qu'on est obligé d'apprendre ce qu'est le 5.1 par rapport à la stéréo.

FRANCK ERNOULD : Comment ça s'est passé lorsque Cyril Moisson t'as décrit comment il voulait concrétiser ses idées dans L'auberge espagnole, où la ville est considérée comme un personnage sonore du film, où des micros indépendants sont posés pour les ambiances synchrones, tandis que les acteurs sont au premier plan ? C'est assez complexe techniquement...

CÉDRIC KLAPISCH : C'est réfléchi au niveau conceptuel. Il m'en avait déjà parlé avant le tournage, de cette histoire de mise en place. Ce qui est compliqué, dans le son, c'est que ce n'est pas juste une qualité sonore qu'on recherche, c'est aussi une qualité de travail. Sur L'auberge espagnole, j'ai beaucoup utilisé l'improvisation : en fait, je ne peux utiliser le même micro que si le texte est déjà écrit, comme dans Un air de famille, où, à la virgule près, on sait exactement qui va parler, à quel moment et dans quelle langue. De plus, dans Un air de famille, on était en studio, le son était totalement maîtrisé, alors qu'à Barcelone, non seulement on ne savait pas qui allait parler, mais on ignorait quelle voiture allait passer à quel moment... Il y a tous ces aspects à prendre en compte. On choisit une personne, une technologie, une mise en scène : finalement, tout est réuni.

FRANCK ERNOULD : Tu y penses déjà lors de l'écriture du scénario ?

CÉDRIC KLAPISCH : Oui, mais c'est très évolutif. J'ai toujours pensé que la mise en scène, c'est l'idée qu'Hitchcock en a donnée : avoir un rêve et l'appliquer ; ensuite, il disait ne pas pouvoir être là sur le tournage, tout était storyboardé, les techniciens savaient ce qu'ils devaient faire. Moi, je suis tout le contraire. Le film s'invente seconde après seconde, jusqu'à la dernière minute du mixage. Finalement les choses que j'ai dites au début du tournage s'avèrent totalement fausses et après je fais le contraire au mixage.

FRANCK ERNOULD : C'est comme ça sur tous tes films ?

CÉDRIC KLAPISCH : Oui, je crois, c'est une méthode de travail... Avant j'avais des scrupules, que maintenant je n'ai plus. Je pense, d'ailleurs, que c'est une des choses que j'ai apprises de la Nouvelle Vague. C'est une des spécificités françaises de dire : « On invente tout le temps ». On ne fait pas forcément aujourd'hui ce que l'on a écrit il y a un an. Dans Paris, le jour où il neige, je filme autre chose que ce que j'avais prévu !

FRANCK ERNOULD : La scène avec Romain Duris sur le balcon est née comme ça ?

CÉDRIC KLAPISCH : On attendait bêtement que la neige tombe, et plutôt que d'attendre, on a filmé !

FRANCK ERNOULD : Une autre spécificité française est le son direct. Je crois que tu y prêtes une grande attention dans tes films...

CÉDRIC KLAPISCH : Oui, j'ai fait des découvertes en faisant L'Auberge espagnole. Notamment en Allemagne et en Italie où, contrairement à la France, les cultures de « consommation », « d'écoute » d'un film sont très différentes. En France, on a la culture du son direct. Je crois que c'est aussi un héritage de la Nouvelle Vague, fondé sur cette notion du temps présent, de la spontanéité. Du coup, on développe des astuces techniques extrêmement sophistiquées, pour répondre à la difficulté de la prise de son direct : le rapport à la caméra - qui doit être peu sonore - la

synchronisation du son à l'image, etc. On a cette attention qui est liée, je pense, à notre culture littéraire. La culture française, c'est Balzac, Zola, Flaubert, une attention au réel, alors que la culture anglo-saxonne, c'est plutôt dans la fantasmagorie et la fiction, au sens de Lewis Carroll ou Shakespeare...

Quand on se penche sur les auteurs littéraires anglais ou américains, on s'aperçoit qu'ils sont toujours plus éloignés de la réalité que les auteurs français. Il y a un traitement de la réalité qui passe sur le son. Pour moi, le son, c'est ce qui donne la réalité à un plan ; et la réalité d'une image, c'est quel son lui est associé. Le meilleur exemple, c'est de voir un clip : la bande son est une chanson, il n'y a aucun son de ce qui est filmé, il y a une déréalisation de l'image, et toute la recherche du clip se fait sur le côté onirique, hors réalité. Alors que très souvent, le travail qu'on fait à la prise de son comme au mixage, c'est de donner une réalité au plan, à l'acteur, à la situation. Effectivement, on fait vivre la ville ou pas, le grain de la voix ou pas, on l'éloigne ou pas, mais il y a des choix qui sont faits pour gérer la dose de réalité dans une situation.

FRANCK ERNOULD : Dans Paris, le groupe de rock qui joue a été pris en direct ? Comment as-tu géré ça ?

CÉDRIC KLAPISCH : Justement, voilà une situation qui a été très complexe à organiser... J'explique la tambouille : avec Cyril Moisson, l'ingénieur du son, on a préparé un play-back des musiciens, quelques jours avant de tourner. On est venu sur le tournage avec l'idée d'utiliser le play-back, ou d'utiliser le son direct. Il nous servait surtout à avoir un tempo fixe d'une prise à l'autre. Finalement, il est impossible de savoir si le chanteur est en play-back ou en direct ; au mixage on ne savait même plus. Il chantait avec une oreillette sur le play-back, il était donc parfaitement sur le même tempo que ce qu'il avait enregistré auparavant. Et au mixage, avec Cyril Holtz et Philippe Amouroux, on a choisi phrase par phrase, mot par mot, ce qui était le mieux entre le play-back et la chanson en direct. Parfois, l'acoustique de la pièce était plus intéressante ; parfois, avec le play-back, le fait d'entendre plus la musique, devant les ambiances, était plus intéressant. Si je me souviens bien, c'était vraiment plan par plan, assez morcelé, avec une mise en place très compliquée, y compris pour l'acteur. J'avais choisi quelqu'un qui était chanteur et acteur, ce qui lui a permis, à chaque prise, d'être juste et dans le tempo. Mais encore une fois, ces problèmes humains et techniques se retrouvent jusqu'au bout de la chaîne...

FRANCK ERNOULD : Stéphane, tu n'as pas travaillé sur Paris, mais sur Les poupées russes et L'auberge espagnole. Tu avais raconté, lors d'une journée de la CST, que tu étais arrivé, pour la première fois sur Les poupées russes, à tenir toute la chaîne du signal en 24 bits, ce qui mettait pratiquement à genoux le matériel de l'époque...

STÉPHANE BRUNCLAIR : Oui, à l'époque on n'était pas préparés à ça, on avait été surpris par l'ampleur des calculs demandés aux ordinateurs...

FRANCK ERNOULD : Quand Cyril Moisson commence à mettre des micros partout sur le tournage, c'est toi qui les récupères après !

STÉPHANE BRUNCLAIR : C'était formidable, mais il fallait aussi les gérer derrière, c'est sûr que c'était un problème... et nourrir toutes ces pistes après, de toute façon.

FRANCK ERNOULD : Que ce soit lors des tournages à Paris ou à Barcelone, les films de Cédric possèdent toujours des ambiances d'une ampleur et d'une qualité remarquables. C'était Cyril Moisson sur ces trois films, d'ailleurs...

STÉPHANE BRUNCLAIR : C'est un vrai challenge, dans ces villes très bruyantes, avec plein de problèmes.

FRANCK ERNOULD : Il a réussi à en garder les aspects positifs, sans les côtés parasites. Mais toi, de ton côté, tu re-bidouilles aussi ces éléments, ou tu les gardes vraiment tels quels ?

STÉPHANE BRUNCLAIR : Sur les sons directs, il y a eu tout un travail de fait, mais la magie venait du fait qu'au départ, les sons directs étaient beaux ! La base était là ; après, on a construit des choses autour, mais l'essentiel

Quel son pour le cinéma d'aujourd'hui ? - Actes 9

c'était quand même la beauté des sons directs, c'était une chance pour la bande son.

FRANCK ERNOULD : Et en montage des sons additionnels ?

STÉPHANE BRUNCLAIR : On a créé pas mal de spatialisations autour, ce qui demande beaucoup de travail, mais la structure de départ était là, très belle.

FRANCK ERNOULD : Dans Paris, il y a une séquence de cauchemar, qui évoque la panne d'électricité dans l'auberge espagnole. L'occasion pour les mixeurs de se lâcher, de se lancer dans les spatialisations et les traitements les plus étonnants...

CÉDRIC KLAPISCH : Oui ! Pour revenir sur ce qui a été dit précédemment - sur les évolutions technologiques - la plupart des sons qui m'impressionnent dans les films, sont des sons en mono. Pour moi, Jacques Tati est un maître absolu de la mise en scène du son, Jean-Luc Godard aussi. Mon premier long-métrage est en Dolby Stereo, et puis il y a eu les évolutions avec le 5.1, et ça continue d'évoluer. Je n'ai pas vraiment de discours là-dessus. Je n'ai pas une politique de remplissage des canaux. Je me dis que Dreyer c'est très beau, parce que c'est en noir et blanc et qu'il n'y a pratiquement pas de son, que Bresson c'est pareil, et que Lynch c'est génial parce que c'est le contraire ! Je peux faire l'éloge de la simplicité comme celui de la complexité. On vit dans une époque complexe, toutes ces histoires de zapping dont on parlait, la discontinuité de notre vie, les téléphones portables et tout le reste... C'est vrai, mais ça fabrique une autre vie, et j'ai l'impression - quand je fais Paris, l'auberge espagnole ou Les poupées russes - que j'essaie de parler de ça. Alors, je me sers du 5.1 pour parler du bus qui passe en même temps qu'on parle, du téléphone qui sonne en même temps qu'on regarde la télévision, car c'est notre vie. Le 5.1 permet très bien de dire tout ça. Et au mixage, depuis que j'utilise la spatialisation du son, c'est dans ce sens de la multiplication du monde qui nous entoure. On n'est pas en train de suivre un acteur, on est en train de suivre une ville et un acteur, de voir comment je décris un espace. Quand on a fait Paris, on réfléchissait aux emblèmes sonores de la ville de Paris. On s'aperçoit alors que l'ouverture de la porte pneumatique d'un bus, si vous demandez à un Parisien de fermer les yeux et de reconnaître le son, il vous répond : « C'est un bus ». Mais c'est un bus parisien : à New York, un bus n'a pas le même son. Il y a une acuité qu'ont les gens pour savoir à quelle image renvoie un son qui est énorme. Si vous cherchez un son de fontaine, vous en trouverez mille : des fontaines à vasque, à jet d'eau... et chaque son correspond à un style de fontaine. Dans les différents films que j'ai faits - en ville ou dans des endroits clos - quand on faisait une mise en scène sonore, on choisissait les sons qui pouvaient passer en même temps qu'un dialogue. Tout ça pour revenir à l'évolution technologique : j'essaie tout bêtement d'utiliser le 5.1. C'est au moment de Chacun cherche son chat, puis de l'auberge espagnole, que j'ai fait de vraies tentatives. Sur l'auberge espagnole, quand on faisait des croisements de sons avec les autoroutes, c'était pour montrer la confusion qu'il y a dans la tête de Xavier : lui en voix-off en même temps que les sons des voitures qui passent de gauche à droite et d'avant en arrière; on essaie que le remplissage des canaux ne soit pas que du remplissage. Ce sont des idées qu'on ne pourrait pas faire passer en mono. Ce que je trouve excitant dans cette nouveauté technologique, c'est de l'utiliser au profit de la mise en scène. Aujourd'hui, on peut faire un film en mono, on peut faire un film en noir et blanc, mais personnellement, je trouve ça dommage. Je préfère David Lynch ou James Gray, j'ai vu récemment La nuit nous appartient ; quand vous voyez ce que fait l'essuie-glace dans la scène de la poursuite de ce film, le choix de l'essuie-glace est un élément de mise en scène phénoménal. Cet essuie-glace suscite une émotion. Ce qui est fort dans une mise en scène sonore, c'est d'utiliser la technique qu'on a actuellement, de la gérer plan par plan, pour qu'elle nous conduise vraiment à une émotion nouvelle...

FRANCK ERNOULD : Dominique et Philippe, quand vous mixez pour Cédric, vous voyez arriver brusquement sur vos consoles plein de sons intéressants, des ambiances travaillées, des directs... mais il faut quand même les mettre en forme d'une manière qui serve le film. Comment gérez-vous ça ?

DOMINIQUE DALMASSO : Pour la gestion des éléments, comme le disait justement Cédric tout à l'heure, c'est

un travail collectif, et une préparation dès la prise de son. Sur L'auberge espagnole ou Les poupées russes, Cyril Moisson avait déjà travaillé en multicanal, le monteur son avait aussi fait ses choix...

FRANCK ERNOULD : Tu m'avais expliqué que vous communiquiez beaucoup entre vous, tout le temps...

Dominique Dalmasso : Oui, c'est vrai, mais c'est pas comme ça sur tous les films, et tous les réalisateurs ne provoquent pas ce genre de rencontres. Avec Cédric, on s'est vu avant L'auberge espagnole, et Les poupées russes. Cédric, j'imagine pour Paris que tu as aussi réuni avant toute l'équipe. Avec Cyril, on avait évoqué - avant le tournage - les prises de son stéréo ou multicanal, et on avait décidé d'utiliser cette stratégie de prise de son, d'avoir un premier plan et un deuxième plan, synchrones, mais différents. Je savais qu'au mixage, je retrouverais ces éléments. Sinon, le travail est quotidien : on essaye, on écoute, on cherche, on propose, on discute. On ne s'engueule pas ! On est d'accord ou pas, mais on ne s'engueule pas. Et puis on aboutit à un résultat...

FRANCK ERNOULD : Tu suis toutes les étapes du son ? Tu vas au montage son, au montage des directs...

Dominique Dalmasso : Non, je n'y vais pas forcément. On se parle beaucoup au téléphone, ou en projection de travail. Il y a une première projection lorsque le montage image est à peu près en place, une autre pour la détection, qui permet de décider les scènes où le dialogue est à refaire en post-synchronisation ; on peut aussi y déterminer quels sons additionnels on va créer. À ce stade-là, on parle beaucoup du montage sonore. Il y a l'enregistrement des bruitages, que j'essaie de faire le plus souvent possibles, qui est un moment très important. Dans beaucoup de films, il y a un grand nombre de bruits rajoutés - surtout dans ceux de Cédric - et c'est aussi un moment où l'on se téléphone pas mal avec le monteur son. Les idées peuvent venir d'un côté comme de l'autre : le monteur son va demander un bruitage particulier à tel endroit, et moi je l'appellerai pour lui dire : « Tiens, à tel endroit, ce serait peut-être pas mal si on mettait tel ou tel son en piste arrière. » Dans L'auberge espagnole, par exemple, quand Xavier fait la course aux papiers pour avoir son Erasmus... Et puis au mixage, c'est de la construction. On essaye des choses, on recommence, ou au contraire, il arrive qu'une séquence marche toute seule... Pour en revenir à l'histoire du multicanal, dans les films de Cédric ; pour ceux que j'ai mixés, il y a des parties qui sont complètement en mono. Quand il n'est pas nécessaire de mettre du son partout, on n'en met pas, tout simplement !

FRANCK ERNOULD : Même pas en stéréo ? Que du central ?

DOMINIQUE DALMASSO : Même pas en stéréo ! Je me souviens d'une séquence dans une chambre, avec le frère de Wendy, William... Il n'y avait pas nécessité d'introduire le monde extérieur avec une ambiance : il est là, dans sa chambre, il est inutile de mettre du son derrière, devant, à gauche, à droite, ça n'a pas d'intérêt. Alors on n'en met pas, et puis voilà ! Par contre, quand on a envie de créer le bordel, alors là on y va !

CÉDRIC KLAPISCH : Je voulais juste citer l'exemple - parce qu'il est assez marquant par rapport à ce que tu disais - de collaboration, de travail d'équipe... Dans L'auberge espagnole, le bruiteur parlait avec Stéphane Brunclair, le monteur son, qui parlait avec le musicien, et qui disait que la musique était composée de façon cohérente. Chacun s'envoyait les éléments en cours d'élaboration, sur disque dur. Le musicien devait connaître le bruit du TGV, au début du film, de façon à ce qu'au niveau des fréquences, ce soit cohérent, et que le bruitage passe sans problème. Tous avaient la notion de fabriquer une musique ensemble. Le montage son, c'est une musique, la musique ne peut pas se faire contre, c'est pareil pour le bruitage. Même chose pour la séquence de rêve dans L'auberge espagnole. À un moment, on entend un cheval qui passe : ce bruitage a été donné au musicien, de façon à ce que le tempo de la musique soit cohérent avec les sabots, qu'il y ait un passage de la réalité à la musique qui se fasse en harmonie. Il y a un énorme besoin de dialogue entre tous ces acteurs.

FRANCK ERNOULD : Et c'est toi qui le supervise de bout en bout, ou une fois que les choses sont lancées, ça se passe tout seul ?

Quel son pour le cinéma d'aujourd'hui ? - Actes 9

CÉDRIC KLAPISCH : C'est moi le lien. Souvent, j'ai besoin de dire : « Téléphone lui ! »

FRANCK ERNOULD : Tu suis la post-production du son de bout en bout...

Cédric Klapisch : À la fin, tout se catapulte. Souvent, je ne peux pas être tout le temps au bruitage. Mais je sais que c'est différent quand je suis là ou pas. Les sons que j'obtiens sont beaucoup plus précis. Si je dis que dans la cage d'ascenseur, il y a des sons de câbles, si je les demande à un bruiteur, ce sera très différent si je suis présent. Tout ça donne des couleurs de sons, des couleurs de sensations, c'est très technologique, mais tout est lié, au fond, pour provoquer des sensations. Plus c'est technologique, plus on ne parle que de sensations. C'est vrai aussi en musique, où l'on ne parle plus de notes ni de mélodies, mais de sensations ou d'ambiances sonores. C'est assez frappant : plus la technologie avance, plus on est psychologique dans les dialogues.

FRANCK ERNOULD : Philippe, tu as mixé Paris avec Cyril Holtz...

PHILIPPE AMOUROUX : Oui, Cyril était le mixeur principal, j'étais co-mixeur. Je voudrais revenir sur quelque chose que disait Cédric et qui est très important : avec lui, tous les acteurs du son : ingénieur du son, monteur son, bruiteur, mixeur, travaillent ensemble. C'est rare, peu de réalisateurs le font. C'est important que Cédric soit là, à chaque fois, partout, qu'il fasse parler tout le monde ensemble. Et au final, ça fait les plus belles bandes son.

FRANCK ERNOULD : Cédric, comment Cyril Holtz est-il arrivé sur Paris ? Tu n'avais jamais travaillé avec lui, et son travail est vraiment multiforme...

CÉDRIC KLAPISCH : Avec Philippe et Cyril, on avait déjà travaillé ensemble, sur Ni pour ni contre. Je ne me souviens plus comment on s'est rencontré, avec Cyril. J'avais pensé à lui pour le côté thriller, sans doute. Je voudrais évoquer un souvenir très marquant du mixage de Paris. C'était le dernier jour, les dernières heures, on a eu une discussion incroyable... On était évidemment en dépassement, on empiétait, il était deux heures du matin, tous très fatigués, et l'on a abordé ce qui est presque le dernier plan du film. La discussion a commencé à deux heures, on a dû la finir à cinq heures, parce que Philippe Heissler, le monteur son, avait préparé tous les éléments pour accompagner la voiture dans laquelle se trouve Romain Duris, qui passe le périphérique, avec tout un traitement sonore en spatialisation. En référence à un plan que j'ai vu dans Soy Cuba, un film où il n'y a pas beaucoup de son de façon générale, mais où il y a un moment où le son s'arrête complètement. Je me suis dit que ce serait bien d'essayer sur le passage du périphérique, que le son s'arrête complètement. Soit on utilisait le montage son, avec toute sa sophistication, plan par plan, soit on arrêtait tout. Et l'effet obtenu ainsi était tellement fort que finalement, on a tous eu peur. C'est pour ça qu'on en a parlé pendant trois heures, alors qu'on était en dépassement et que ça revenait cher... Aujourd'hui, beaucoup de gens me parlent de ce moment très symbolique, où quelqu'un qui est proche de la mort, traverse le périphérique. Le fait de mettre du son ou pas crée une implication très différente. Je vois à quel point on a eu raison de ne pas mettre de son, on a tout coupé pour le passage du périphérique. Il y a une sorte d'arrêt qui met mal à l'aise les spectateurs, c'est précisément le résultat que je cherchais. À ce moment-là du film, il y a une espèce de trou, dans lequel on tombe, une vraie image de la mort qui est le signifiant du film. Quand on utilise toutes les compétences des gens, on parle de sensation, de poésie, de philosophie.

FRANCK ERNOULD : Des questions dans la salle ?

Public : J'ai beaucoup apprécié le son de L'auberge espagnole et Chacun cherche son chat, notamment pour le travail sur l'ambiance sonore des villes. Pour avoir organisé la Convention de l'AES à Barcelone - exposition professionnelle sur le son au niveau européen - voici quelques années, je suis montée sur le toit de la Segrada Familia, et j'ai retrouvé exactement la même ambiance que dans le film. Comment avez-vous procédé ? Vous avez fait des samples de son sur place ?

CÉDRIC KLAPISCH : Au niveau de la mise en scène - et c'est pareil pour les images et pour les sons - je pars de l'observation. Je vois que la Segrada Familia est en construction depuis 150 ans, il y a des bruits de chantier. Quand je me dis qu'on va faire le portrait de Barcelone, si on va à la Segrada Familia, je choisis que ce son soit audible. De la même façon que dans Chacun cherche son chat, on parle de la destruction du quartier de la Bastille, c'est audible aussi, et j'essaie de jouer avec le bruit des grues et des gravats... ou comme, au tout début du film, on entend la batterie d'un voisin. Et c'est vrai que dans les ambiances parisiennes - je parlais du son du bus tout à l'heure - on entend un son de piano, de flûte... Là il y a un son de batterie, dès le premier plan du film, si je me souviens bien. Et il s'avère que ce son de batterie devient un personnage, plus tard, celui de Romain Duris, le voisin de la jeune fille, sujet principal du film. C'est le son de la ville, pendant un moment, et après c'est le son de quelqu'un. C'est avec ces petites choses-là que l'on joue. Le son de la grue, c'est le son de la grue, puis le son de l'église qu'on détruit à côté de l'immeuble où habite la jeune fille. Il y a une espèce d'évolution de ce qu'est le son dans l'image. J'essaie de faire en sorte qu'il y ait une liaison entre la psychologie du personnage, l'acteur tel qu'il joue son rôle et le son, de la même façon dont je fais attention au décor. Dans Paris, si je filme quelqu'un devant un mur, je mettrai le personnage de Romain Duris plutôt devant du bleu, et le personnage de Fabrice Luchini plutôt devant du jaune. J'essaie de donner une signification à ça, et finalement c'est pareil au niveau du son.

Public : C'est très réussi, ce que je trouve frappant, c'est d'être parvenu à bien mixer le tout. Entre prendre un son direct d'une ambiance de ville et arriver à le retransmettre à l'image, il y a une différence. En bruitage, on sait bien que le « vrai » bruit d'un objet n'est pas forcément bon à l'image. Il faut trouver des astuces pour faire sonner plus vraie une porte qui claque, par exemple... Chapeau !

DOMINIQUE DALMASSO : Sur le travail de fabrication de l'ambiance de L'auberge espagnole, je me souviens très bien d'un gros boulot. Pour reconstituer cette atmosphère, on avait énormément d'éléments très disparates, qu'on a beaucoup fait bouger, parce qu'on voulait suivre, à un moment, le vertige de Chloé – jouée par Judith Godrèche. On a fait beaucoup de panoramiques pour accentuer cette impression de vertige.

STÉPHANE BRUNCLAIR : Je voulais dire aussi que c'est une chance pour nous, et je remercie encore Cédric aujourd'hui, de nous avoir donné une semaine pour repartir à Barcelone, pour refaire des sons seuls. C'est très rare de pouvoir se le permettre. Cyril Moisson avait beaucoup de travail sur le plateau, il ne pouvait pas assurer la globalité des sons seuls qu'il y avait à faire. C'était aussi une chance pour nous de retourner sur place, et de prendre le temps d'enregistrer - notamment à la Segrada Familia, où nous étions retournés exprès pour reprendre de la matière et revenir avec un maximum de sons. C'est très important de donner au monteur son la possibilité, sur ce genre de film, d'accumuler des choses originales ; parce que souvent, on se retrouve très juste au commencement du montage. Encore une fois, c'est rare !

FRANCK ERNOULD : Lors des réunions préparatoires de ce colloque, nous avons discuté avec Laure Arto et Nathalie Vidal - les mixeuses qui étaient présentes à la deuxième table ronde de ce matin - sur l'impression qu'elles avaient, souvent, de travailler séparées des autres techniciens et qu'en général, il n'y avait pas de volonté de cohésion. On s'était demandé si la raison ne venait pas du statut d'intermittent du spectacle, avec ses périodes de travail intense, sans répit, où l'on ne peut pas prendre de pause pour aller voir ce que font les autres ; ce qui expliquerait qu'on arrive à cette segmentation des tâches, qui empêche toute communication entre les différents techniciens. Tout le monde trouvait ça dommage...

STÉPHANE BRUNCLAIR : Je ne suis pas certain que ce soit la seule raison... Je pense qu'aujourd'hui on est beaucoup trop dans la spécialisation des métiers, Georges Prat l'a dit très justement tout à l'heure : nos métiers sont artisanaux. Il faut préserver cet aspect. À partir du moment où l'on essaie de trop segmenter les tâches, trop spécialiser les gens, on perd quelque chose. On est là dans une logique financière d'optimisation des coûts - évidemment, c'est important, la finance, il faut bien faire les films, mais on risque alors de s'écarter de l'essentiel. Il faut garder

Quel son pour le cinéma d'aujourd'hui ? - Actes 9

ce côté artisanal.

DOMINIQUE DALMASSO : La volonté du réalisateur est un aspect extrêmement important. Il y a souvent des films dont le mixeur n'est pas choisi alors que le tournage est terminé ! Les équipes son ne sont pas forcément constituées avant le tournage, alors que c'est capital...

FRANCK ERNOULD : Ce n'est pas la règle ? Je me faisais des illusions alors... Stéphane, tu possèdes ton propre matériel de montage son ? Sous quel statut ?

STÉPHANE BRUNCLAIR : Ça rejoint le problème dont on parle... On a trop tendance encore aujourd'hui à nous imposer des lieux et des outils, je pense que ça représente un certain danger. Les techniciens sont habitués à utiliser certains outils. En règle générale, pour le son, comme c'est assez lourd au montage, on a tendance, pour simplifier, à posséder nos propres outils. C'est vraiment le côté artisanal : on est maître de notre ordinateur, on sait ce qu'il y a dedans, on bricole, au sens noble du terme. Il faut laisser la possibilité aux techniciens de s'exprimer avec leurs outils, mais on a du mal à faire passer ce message dans les productions, c'est un peu dommage. Pareil, pour les lieux de travail : de plus en plus on nous impose de travailler dans tel endroit, dans telles conditions - pas forcément les meilleures.

FRANCK ERNOULD : Dans quelles conditions, justement ?

Stéphane Brunclair : Dans des salles qui ne sont pas faites pour le son ! Souvent, on se retrouve dans un bureau fait pour accueillir un ordinateur et écrire un scénario, pourquoi pas, mais pas pour faire du son. Il n'y a pas de traitement acoustique, pas d'isolation, on ne sait pas ce qu'on entend. Je me suis déjà retrouvé dans des lieux où si je bougeais de 30 cm, je perdais 6 dB sur des voix. Une chute de moitié, c'est énorme ! Je ne savais pas du tout ce que je faisais... Alors dans ce cas, on travaille en aveugle. Je m'étais construit un lieu chez moi pour faire des vérifications - mais tout le monde n'a pas la possibilité de le faire. Je trouve scandaleux, quelque part, de louer aux productions des lieux qui ne sont pas adaptés. Ce sont des lieux récents, qui ont une renommée, mais il y a quand même des problèmes à soulever par rapport à tout ça.

FRANCK ERNOULD : Tel que ça fonctionne, tu ne pourrais pas dire : « Le montage son de ce film, je veux le faire chez moi ! » ? Tu ne pourrais pas imposer ça ?

STÉPHANE BRUNCLAIR : Tout dépend de la relation qu'on a avec le réalisateur... Cédric laisse une grande liberté. Il laisse aux gens la possibilité de s'organiser comme ils l'entendent, avec la contrainte de rester dans le budget. Le but est quand même d'être cohérent, en préservant sa liberté. Ce n'est pas uniquement une question d'argent, mais, avant tout, de volonté. D'autres productions pourraient nous laisser plus de liberté, ça ne leur coûterait pas plus cher. Il ne faut pas vouloir trop canaliser les gens dans une certaine direction, je pense que c'est dangereux...

FRANCK ERNOULD : Et au mixage, qui choisit les lieux ?

PHILIPPE AMOUROUX : La production nous demande où l'on veut mixer, mais les lieux sont toujours les mêmes, il n'y en a pas énormément. On se retrouve un peu dans les mêmes auditoriums : le fameux trio SIS/Joinville-Boulogne/Jackson, quand tout va bien.

FRANCK ERNOULD : Cédric, te fais-tu parfois l'avocat de l'ingénieur du son, du monteur son ou du mixeur auprès de la production pour lui donner plus de liberté, plus de moyens, comme cette semaine de prise de son supplémentaire à Barcelone, alors que le tournage était terminé ?

CÉDRIC KLAPISCH : Il y a tout le temps des problèmes de cet ordre-là. En tournage, souvent, avec Cyril Moisson, j'ai besoin d'aller dans son sens. On a parlé de la scène musicale de Paris, au niveau de la mise en place, l'enregis-

trement préalable du play-back, sa diffusion sur le plateau, la prise de son sur le plateau de tournage, avec plein de micros pour les musiciens et une oreillette pour le chanteur - si on veut que ce soit bien fait, ça coûte cher ! Il y a un coût, dont il faut discuter avec le directeur de production, et bien sûr, il faut que je sois là, et pas juste Cyril qui dise : « J'ai besoin de ça ». Ensuite c'est une discussion avec la production, avec le directeur de production qui choisit, dans la volonté de mise en scène, s'il a le budget ou pas pour le faire. C'est toujours un calcul : entre la volonté artistique et les moyens, on balance entre les deux. C'est toujours le cas ! Il y a un autre exemple : dans Les poupées russes, quand Romain Duris est dans la boîte de nuit et qu'il y a une espèce de discours sur les enceintes qui diffusent les graves, c'était assez compliqué à filmer C'est un cas de figure où le compositeur de musique doit être en harmonie avec le bruiteur, la prise de son, ce qui exige de réunir beaucoup de gens pour obtenir la cohérence de l'effet sonore. Et même dans ces conditions - je ne sais pas si tu te souviens, Dominique - le mixage avait été très compliqué. On utilisait beaucoup le caisson des graves, or d'une salle de cinéma à une autre, ça peut très bien passer ou pas du tout. Dans ce cas précis, on est obligé de faire des compromis, sur une métaphore qui est clairement liée aux battements du cœur, en essayant de mettre en rapport les battements du cœur avec les battements de graves des infra basses, de voir comment cette idée peut passer techniquement. Par cette entrée-là, on arrive vraiment aux limites de la technique...

FRANCK ERNOULD : Nous arrivons au terme de cette première partie... Merci à Cédric Klapisch et à son équipe. En guise de transition, nous accueillons maintenant Laurent Zeilig - César du meilleur son 2008 pour La même - qui est membre fondateur et Président de l'AFSI – Association Française du Son à l'Image. Il avait appris qu'un colloque se préparait, il nous a envoyé un mail - ce qui m'a permis de découvrir l'existence de cette association. Elle possède un site Web, www.afsi extrêmement intéressant, où de nombreux professionnels du son s'expriment sur des forums, et pas seulement du son à l'image. Peux-tu nous présenter l'AFSI ?

LAURENT ZEILIG - AFSI : Nous avons monté l'Association Française du Son à l'Image voici deux mois, en octobre 2008. On regroupe et on fédère tous les intervenants du son à l'image, de la prise de son au mixage, passant par le montage son. Nous accueillons aussi des gens du broadcast et de l'ENG – reportage, actualités. Je reconnais d'ailleurs certains membres présents dans la salle... Nous commençons des ateliers, des conférences, des débats. Par exemple, la semaine prochaine - grâce à Gérard Lamps et Jean-Paul Loublier qui étaient là ce matin - nous avons un atelier sur le traitement des paroles, qui est ouvert à tous les membres de l'AFSI. Le mois suivant, on a prévu des ateliers sur la technologie des HF et le multicanal. Beaucoup de choses sont à faire, beaucoup de discussions à avoir ensemble. C'est, à l'origine, le but de l'Association : que tout le monde puisse discuter, transmettre des savoirs, dans l'idée que les gens du direct discutent et échangent leurs connaissances avec ceux du montage son et du mixage. Nous avons déjà dépassé la centaine de membres, nous recevons tous les jours de nouvelles adhésions, et nous vous attendons tous, les bras ouverts, pour grossir le nombre des adhérents. Nous accueillons aussi des partenaires, nous allons travailler avec les entreprises du milieu, et nous accueillons donc aussi toutes les entreprises qui voudraient participer à cette aventure...

FRANCK ERNOULD : Et sur les forums du site Web de l'AFSI, on lit des contributions signées William Flageollet, Steven Ghouti, François Groult... dans beaucoup de domaines, de l'état des lieux des auditoriums au montage son, on apprend plein de choses. Merci Laurent !

LE SON AUTOUR DE PHILIPPE GRANDRIEUX ET DE SON ÉQUIPE

Intervenants

Philippe Grandrieux (Réalisateur) - Catherine Jacques (Productrice - Mandrake Films) - Jean-Paul Mugel (Ingénieur du son)

FRANCK ERNOULD : L'idée de cette deuxième partie est de parler du film: de sa conception, de la place du son et de la façon de le concrétiser ; en somme de créer le film tel qu'il nous arrive en salle, tel qu'on le désire et qu'on l'apprécie. Le cinéma de Philippe Grandrieux est exceptionnel. « La vie nouvelle » est présentée comme « une expérience sensorielle » : j'aime beaucoup cette idée, de s'évader d'un cinéma d'approche traditionnelle, d'aller s'immerger dans un autre monde, où les lois habituelles n'ont plus cours. Même s'il reste des sons directs dans le film, des bruits, qui prennent parfois une importance incroyable, il y a des séquences où on s'évade dans un autre monde sonore. Pour ceux qui n'ont pas vu le film, l'image est très élaborée, déformée, extraordinaire. Au son, c'est pareil, on est sans cesse désorienté, il faut se laisser faire. Philippe, comment ça se passe, quand tu pars dans un film comme La vie nouvelle ? L'histoire existe, mais le traitement que tu en fais est très personnel.

PHILIPPE GRANDRIEUX : J'ai l'impression que rien n'est séparé... Le son et l'image, qu'il n'y a pas, comme ça, des étapes... C'est un seul geste. Il s'agit de le porter. Le cinéma est l'accomplissement de ce geste. Ensuite, qu'il y ait du son, de l'image, de la lumière, des cadres, des acteurs, des décors, une histoire, un scénario, des producteurs... Cette place-là, surtout, est décisive, parce qu'elle permet au geste d'être joué, entendu. Je crois que rien n'est séparé, pas découpé. Il n'y a pas de corporatisme, dans le cinéma, ou s'il y en a un, c'est que le cinéma est affaibli. Quand Artaud parle du cinéma, il ne parle pas d'un cinéma, qui s'organise dans des savoir-faire... Il est difficile de remonter la pente vers quelque chose qui nous fera entendre où est, précisément, la question du son.

BRIGITTE AKNIN : Je voulais préciser que votre venue est moins due au hasard que celle de Cédric Klapisch. Pourquoi ? Parce que lors de la préparation de ce colloque, plusieurs personnes, du CNC aux ingénieurs du son, nous ont parlé de vous, comme de quelqu'un qui mettait en avant le son. Tous les réalisateurs de cinéma s'intéressent au son, travaillent avec le son. Bien sûr, comme vous le précisez, c'est un geste. Quand on voit vos films, comme dit justement Franck : c'est une expérience sensorielle, mais c'est d'abord et avant tout le son. Dès le scénario ! C'est pour ça que Catherine Jacques, votre productrice, est à côté de vous : on s'est dit qu'aujourd'hui, en France, quelqu'un qui va accorder plus d'importance au son dans l'écriture dans la manière de le penser, a beaucoup plus de difficulté pour trouver de l'argent, parce qu'on ne peut pas lire le son, on n'a pas cette culture en France. Voilà une autre façon de vous parler du son...

PHILIPPE GRANDRIEUX : Ce que j'essaie de vous dire, peut-être maladroitement, c'est que le film commence dès qu'il est pensé. Le cinéma ne s'exécute pas, ne se réalise pas. Il n'y a pas de phase distincte où on le ferait, on le penserait, on l'écrirait, on le produirait. Il est là, le film. La question du son, elle est décisive, mais comme celle du rythme de l'écriture, de la façon dont les scènes arrivent, de la manière dont le film se met, petit à petit, à être à l'intérieur de vous-même, pour qu'après on puisse juste l'entendre. C'est ça que j'essaie de vous dire... Bien sûr que le son, c'est décisif à plein d'égards, par le travail avec Jean-Paul Mugel ou d'autres ingénieurs du son. Mais

je pense qu'il faudrait qu'on l'entende dans un processus plus large, dans un chemin plus large. Si dès le début de l'écriture du fi lm, on écrit : « 1 - extérieur jour, cuisine de Paul » - je fuis. Le cinéma ne me paraît plus possible, quand j'entends ça. Il y a un écœurement absolu dans cette manière de penser la façon d'écrire le fi lm, de se saisir du fi lm. C'est abject, l'intérieur cuisine de Gérard. Alors on voit tout le bazar, l'intérieur cuisine, le décorateur qui va vous dire : « Mais alors, comment on fait pour que ça ait du sens, cette cuisine ? », on mettra la petite pendule... Tout va avec ! Après, on a un cinéma affaibli, à genoux : sans puissance poétique, sans désir, sans énergie, sans vitalité, sans brutalité, sans sauvagerie. Un cinéma qui n'existe pas, qui accomplit sa petite besogne régulière de raconter la petite histoire, avec le minimum d'émotions garanti. C'est inadmissible. C'est difficile pour moi de venir parler comme ça, parce que le cinéma demande autre chose, un autre geste. Je n'ai pas la prétention de l'accomplir, mais je pense que c'est juste plus grand. C'est plus grand quand on travaille avec Jean-Paul ou avec Catherine. Je vais vous laisser parler...

FRANCK ERNOULD : Jean-Paul, tu intervies à quel moment du film ?

JEAN-PAUL MUGEL : J'intervies pendant le tournage. Je peux passer lors du montage, je me tiens au courant, mais souvent je suis sur un autre tournage, je ne suis pas libre au moment du mixage. Avec Philippe, je vais raconter un peu comment ça se passe... Il est très spécial en tournage. D'abord, il fait lui-même le cadre de ses films. Il a besoin de se mettre en situation. La musique de La vie nouvelle avait été écrite avant, par le groupe Étant Donnés ; il fallait lui mettre la musique super fort sur le plateau. Il tournait comme un lion en cage sur le décor, et puis d'un coup, il disait : « On y va ! » Il prenait la caméra et il tournait. Moi, je ne pouvais pas faire le son, je n'aurais enregistré que la musique ! Donc j'attendais, je le laissais faire trois, quatre prises qui ne pouvaient pas être dans le fi lm, mais la tension montait, le jeu des comédiens évoluait, et à un certain moment, je lui disais : « Ça y est, Philippe, je crois qu'on peut y aller, on peut faire une prise en coupant la musique ». Et là, on arrivait à faire du son. Lui me faisait confiance pour arriver à ce que je voulais avoir au niveau du son. C'est une méthode de travail très spéciale. Je sais que d'autres ingénieurs du son ont été complètement perdus à l'idée de ne pas pouvoir travailler comme d'habitude, ils prenaient cette exigence comme une attaque personnelle. Alors que je voyais que c'était la manière dont Philippe voulait approcher son travail.

CATHERINE JACQUES : C'est effectivement très spécial, par rapport à la norme. On se dit qu'on doit faire du son : « Chut, silence, moteur, ça tourne ! », c'est ça le cinéma, apparemment. Avec Philippe, ça ne se passe pas ainsi, et pourtant il y a de l'image, du son, chacun fait son travail, Jean-Paul Mugel fait le sien, comme ingénieur du son. La différence, c'est qu'avant de partir dans la grande aventure, quand Philippe parle du geste, il s'agit d'un geste unique, tout le monde ensemble. Et ça, on l'a bien compris, on est tous d'accord - que ce soit moi, la productrice ou le stagiaire régie. Quand on va sur le fi lm, le premier jour, à la première minute de tournage, on fait tous le même geste, et si on réussit ce geste, on réussit le fi lm. Ce que disait Jean-Paul, c'est qu'il n'attend pas que Philippe fasse sa musique, son cirque, tout ce qu'on veut, on s'en fout, ça n'a aucune importance. Moi, je mange des M&Ms quand je fais des devis, ça m'aide. Philippe, lui, a besoin d'écouter de la musique quand il tourne ! Peu importe... Seulement, Jean-Paul fait son son, et Philippe sait que Jean-Paul fait son son, comme il sait que son opérateur fait son image, sa scripte fait son boulot, bref que tout le monde fait ce qu'il a à faire. Et le soir, on sait qu'on a tourné ce qu'on avait à tourner, on reprend le lendemain, et c'est comme ça qu'on filme. C'est une danse, on est joyeux, on est heureux, on vit pleinement ; on n'est jamais autant vivant que quand on est en tournage avec Philippe Grandrieux. Ce n'est pas spectaculaire, dans l'idée qu'on a de faire un fi lm. Si quelqu'un arrive sur le tournage, il verra qu'on court beaucoup, que ça bouge, mais on travaille ; il n'y a rien d'extraordinaire. Et pour répondre à la question soulevée tout à l'heure, je ne suis pas une productrice de bande sonore. Du tout ! Je produis plusieurs films, plusieurs types de réalisateurs. Avec Philippe, c'est comme ça que ça se passe. Quand je lis son scénario, quand il me raconte une histoire, je vois et j'entends déjà tout. C'est indissociable. Je ne suis pas en train de me dire : « Oh là là, il va falloir que je produise la bande son, que je trouve plus d'argent pour ça ». Ce n'est pas ainsi que ça marche. Il me raconte une histoire, après il fait tout pour être à peu près prêt, à avoir envie de faire son fi lm, et quand il est vraiment au point, je transcris avec des chiffres, je l'appelle, il vient s'asseoir à côté de moi, on regarde ça ensemble,

Quel son pour le cinéma d'aujourd'hui ? - Actes 9

on se regarde dans les yeux, on tape et on fait. C'est aussi simple que ça. Il n'y a pas de questionnement sur l'importance relative du son, de l'image, des costumes, du maquillage, du décor, du champagne qu'on va boire le soir si on en a envie... Tout est aussi important, et ça ne fait qu'un.

BRIGITTE AKNIN : Drôle de façon de parler du son !

FRANCK ERNOULD : D'autant que les sons que tu rapportes du tournage Jean-Paul, ne sont le plus souvent qu'une base, ils sont extrêmement retravaillés après, soit dans leur substance même, soit par mélange...

JEAN-PAUL MUGEL : Oui, Philippe m'oriente sur certaines pistes. Il voulait trouver pour La vie nouvelle une élocution un peu différente, un peu étrange, et on a eu l'idée d'aller dans une école pour sourds-muets - c'était une idée de Philippe je crois - et je suis allé enregistrer plein de sons, pour essayer de trouver ces intonations que personne ne pouvait prononcer. Je suis allé aussi au zoo de Sofia, enregistrer des lions au moment des repas, j'avais des sons incroyables, pour les scènes tournées avec la caméra thermique.

PHILIPPE GRANDRIEUX : Catherine, tu as très bien décrit la manière dont on travaille. On met les énergies là où on sent qu'elles sont justes, qu'elles nous paraissent pertinentes. Pour le dernier fi lm, Un lac, j'ai mis beaucoup de temps pour trouver les acteurs et le décor. Ça peut paraître invraisemblable, quelqu'un qui va en Finlande, en Norvège, en Suède, et qui dit : « Finalement non, on va se retrouver en Suisse ». En fait, c'est un cheminement, à la fois physique et concret : on prend des avions, on va voir des gens, on fait des castings. C'est un cheminement concret dans le temps ; mais aussi psychique, mental, qui permet de s'approcher d'un objet, qui est un fi lm, que personne ne connaît, dont on a une intuition très grande, mais qui, entre nous tous, a comme une possibilité d'existence, et que petit à petit on met à jour.

C'est pour ça que la question du cinéma, pour ma part, je crois qu'elle est toujours trop pensée, trop conçue, pas à la place où les véritables choses sont en jeu - aussi bien par rapport à l'histoire qu'au récit. Il faut attaquer la chose de toutes parts. Quand vous voyez Rodin sculpter, il ne se dit pas : « Je vais d'abord faire la main, et ensuite ça... ». Non, il a le bloc devant lui, et il tape, paf, paf, paf, paf ! et puis ça se dégage, les éclats de marbre poudrent sa barbiçhette, il tape sur le marbre, et petit à petit une main apparaît ; mais ce qui apparaît, c'est bien plus qu'une main ! Ce qui apparaît, c'est le désir infini qu'il a pour les corps, c'est la brutalité qu'il a en lui. C'est ça qui apparaît dans le marbre. Une main, on s'en fout... Donc que ce soit ça ou autre chose, c'est pas la question. On a l'impression que le cinéma avance comme un âne, et qu'il ne voit pas, justement, que les questions sont plus vastes. Et que s'il s'agit de filmer une main, il s'agit de la filmer de telle sorte que, voilà... C'est compliqué !

Public : Dans le cas de Rodin, c'est toujours Rodin, du début à la fi n... Là, c'est vous qui avez eu l'idée, mais d'autres personnes interviennent...

PHILIPPE GRANDRIEUX : C'est toujours le metteur en scène, du début à la fi n.

Public : C'est le fruit d'un travail collectif...

PHILIPPE GRANDRIEUX : C'est le fruit d'un travail collectif, et pas d'un travail collectif. Dans la notion de travail collectif, il y a une idée bien-pensante, politiquement correcte, de partage. Le cinéma, c'est des amitiés fortes, des amours, c'est très grand, immense, ça porte la vie. On est avec son fi lm. Chacun est avec le fi lm à des postes différents. Il y a une communauté. Voilà... C'est plus un travail en communauté qu'un travail collectif.

Public : Avec la notion d'acceptation des idées des autres...

PHILIPPE GRANDRIEUX : Oui, parce qu'on n'est pas dans une hiérarchie de l'autorité, ce n'est pas une place souveraine qui ferait qu'il y aurait une sorte de metteur en scène au-dessus de tous. C'est un sentiment de communauté, qui tourne. Par exemple, quand on tourne, on voit bien que chacun est à la fois à sa place, indispensable,

mais dans un seul et même mouvement. C'est un seul et même corps qui travaille. Encore une fois, c'est un seul et même geste qui s'accomplit. Avec les acteurs, mais aussi les arbres, le ciel, la neige... La neige est là comme le visage, l'ingénieur du son, la caméra. C'est une seule question ! Pourquoi vouloir constamment diviser, organiser ? Ça entraîne un affaiblissement de la possibilité de l'acte.

Public : Ce côté intuitif que vous avez sur le plateau, vous le gardez au montage, tout au long du film ?

PHILIPPE GRANDRIEUX : Oui, j'essaie. Je suis aidé, évidemment, par les relations que j'ai avec Catherine. Ce n'est pas que de l'amitié ou de la confiance. Elle n'est pas une productrice qui vient me dire « On a dépassé ! », ce ne serait pas possible. Sur Sombre, au début, Catherine voit les premiers rushes de la première journée de tournage, qui sont envoyés à Éclair à Epinay, ça revient à Saint-Étienne où on tournait, avec une lettre d'Éclair comme quoi il fallait faire jouer les assurances... C'est vrai ! Catherine ne me connaissait pas bien, à ce moment-là, elle m'a dit : « Tu es sûr de toi ? », je lui ai répondu : « C'est ça l'image, on continue ». Si j'avais eu un producteur ou une productrice qui m'avait dit : « Non mais t'es complètement taré ? Tu exposes ta pellicule deux diaph en dessous ? », ça n'aurait pas pu fonctionner. À un certain moment, on tournait quand il y avait marqué « Error » sur la cellule... Mais Catherine, est très intuitive. Si elle n'avait pas eu cette intuition qu'on pouvait faire quelque chose ensemble, le film se serait arrêté deux jours plus tard. Ils nous ont vraiment emmerdés, chez Éclair. Je voulais qu'on me tire mes rushes comme je les avais exposés, mais eux les rehaussaient en lumière. Je voyais des trucs clairs ! C'était hallucinant ! Alors qu'on tournait au diaph que je voulais. Il a fallu ensuite décaler la machine d'étalonnage, on a fini par virer l'étalonneur. Je m'en souviendrai toute ma vie, il m'a dit : « On peut pas faire ça ! ». Ça veut dire quoi, « On peut pas faire ça ? » Quel sens ça a ? Pour vous répondre sur cette question de l'intuition, avec l'âge, je commence à avoir des personnes importantes qui sont proches de moi ; l'une d'elles est Françoise Tourmen, la monteuse avec qui je travaille, elle est décisive dans mes films.

Public : Ce qui naît sur le plateau, cette liberté qu'on sent dans vos films, vous la retrouvez au montage ?

PHILIPPE GRANDRIEUX : Complètement... Je peux tout remettre en cause. Sur La vie nouvelle, je tournais sans arrêt, en 35 et en DV : j'ai 80 heures de DV, dont on n'a pas monté une seule image. Je trouve ça formidable, aussi, l'idée de la dépense, dépense nerveuse j'entends, tourner en DV, ça ne coûte rien du tout - en plus c'était ma caméra. Bref, on commence, on travaille, c'est un geste, il s'accomplit de ces manières-là, multiples mais précises. Sur La vie nouvelle, par exemple, je cadrais, je ne voulais pas voir les rushes. C'est Françoise qui les voyait, qui a commencé à monter le film pendant qu'on tournait à Sofia, je n'ai pas vu une seule image des rushes, je voulais que le film me reste dans l'œil.

Public : C'est la première fois que vous travailliez comme ça ?

PHILIPPE GRANDRIEUX : Pour Sombre, je voyais les rushes. Pour La vie nouvelle, je ne les ai pas vus. Pour Un lac, je voyais les rushes mais je faisais le cadre et la lumière. Je ne voulais pas qu'il y ait de séparation, je voulais pouvoir tourner sans devoir attendre qu'on me mette une ampoule...

Public : Pour garder de la liberté...

PHILIPPE GRANDRIEUX : Oui, parce que c'est de la blague... C'est ça qui est terrible...

BRIGITTE AKNIN : Et le son là-dedans ?

FRANCK ERNOULD : Comment le groupe Étant Donnés vient-il prendre sa place dans le film ?

PHILIPPE GRANDRIEUX : Les musiciens étaient là quasiment dès le départ. Je les ai connus via Nicole Brenez, qui m'avait montré leurs films, qui sont magnifiques, si vous avez l'occasion de les voir, allez-y. Du cinéma expé-

rimental, très très beau. Ils ont aussi fait du son, de la musique, et on s'est reconnu des affinités. On est entré en contact, ils m'ont envoyé des éléments pour la bande son, que j'ai utilisé pour le tournage. Jean-Paul mettait le son, et comme il l'explique, c'était tellement fort qu'on ne pouvait pas enregistrer. Et puis on arrêta et il pouvait enregistrer. Jean-Paul a aussi fait un travail invraisemblable sur les sons seuls : des sons de chiens, d'aboiements dans les forêts... Ces sons-là possédaient une dimension poétique extrêmement puissante. Au moment du montage son, les musiciens du groupe Étant Donnés sont venus. Et là, pendant quinze jours, ils ont recomposé les nappes sonores - en fonction du montage son et du montage image. C'étaient des allers-retours, entre le son, la musique et l'image.

FRANCK ERNOULD : Outre les nappes, ils ont aussi créé les parties plus rythmiques, comme pour la scène dans la boîte de nuit, par exemple ? Il y a aussi beaucoup de travail là-dessus... Il y a aussi des bruits qui prennent un relief étonnant, comme celui du couteau de guerre qui coupe les cheveux de l'actrice principale... À en faire grincer des dents !

PHILIPPE GRANDRIEUX : C'est Jean-Paul qui a fait cette prise de son... Sur Un lac, le travail du son a été d'un autre ordre, mais chaque film est un autre geste...

FRANCK ERNOULD : Dans La vie nouvelle, on a aussi des sons non trafiqués, déformés, qui restent à l'état naturel, et qui du coup, acquièrent un relief différent. Les sons de tramways, par exemple...

CATHERINE JACQUES : Mais ce n'est pas un « truc »...

FRANCK ERNOULD : Non, parce que ce n'est pas artificiel, ce n'est pas pensé pour ressortir, pour être remarqué en tant que tel.

PHILIPPE GRANDRIEUX : Ce n'est pas assujéti à une idée ; celle qu'on va faire une séquence qui fera ci ou ça. Pas d'assujétissement du son, ni de la lumière, ni du décor, ni des costumes à une expression psychologisante du réel ou de la réalité. Ce qui m'importe, c'est le réel, pas la réalité. La distinction se ferait à cet endroit-là...

FRANCK ERNOULD : Qui a mixé ?

PHILIPPE GRANDRIEUX : Stéphane Thiébaud, qui a aussi mixé Un lac.

FRANCK ERNOULD : Au mixage, ses éléments étaient fi gés, ou il disposait encore d'une certaine liberté ?

PHILIPPE GRANDRIEUX : Non, non, on a eu trois semaines de mixage, il a eu toute latitude.

CATHERINE JACQUES : Stéphane Thiébaud est présent, lui aussi, depuis le début du film, et même avant qu'on commence à tourner - comme l'expliquait l'équipe de Cédric Klapisch tout à l'heure. Une fois qu'on a bien compris ce qu'on allait tous faire ensemble, chacun s'organise. Philippe a le talent de faire en sorte qu'on soit tous au top de ce qu'on est capable de faire. C'est une confiance qui est donnée à tout ce petit monde qui est autour de nous. Quand on travaille avec lui, je me sens la plus grande productrice du monde, on est capable de donner ce qu'on a de meilleur en nous, tout simplement parce qu'il nous fait une confiance totale. À aucun moment il ne vient vérifier, écouter ou quoi... Si Jean-Paul Mugel lui dit que c'est bon, c'est bon. Si moi, il me regarde, genre : « Je peux continuer ou pas ? », et que je lui indique du regard que ça va, c'est bon. On est calés. C'est facile de travailler comme ça, mais le plus compliqué, c'est de se caler !

FRANCK ERNOULD : Nous arrivons au terme du temps qui nous est consacré...Merci !

ANNE BOURGEOIS : Merci à tous les intervenants, aux réalisateurs, aux producteurs et techniciens venus au fi l

de cette journée passionnante. Quand les hommes du son sortent de leur silence, finalement, cela fait pas mal de bruit, vous l'aurez remarqué ! Bravo à Franck, le maître des cérémonies des trois tables rondes, merci à Philippe Grandrieux et à sa radicalité qui fait du bien. Un lac sort en février dans les salles. Sombre et La vie nouvelle sont édités en DVD. Philippe a aussi son site Web, www.grandrieux.com. Pour clôturer ce 9ème colloque du festival l'Industrie du Rêve, je vous convie à la projection d'un documentaire de 30 minutes sur le son de David Lynch. J'appelle les deux réalisateurs, Elio Lucantonio et Michaël Souhaité, pour parler de ce reportage exceptionnel que vous avez fait à New York...

MICHAËL SOUHAITÉ, réalisateur : Bonsoir. C'est un documentaire qu'on a mis assez longtemps à faire. On l'a tourné en plusieurs parties, c'était assez compliqué. Il est toujours de bon ton de critiquer les producteurs quand on est technicien ou réalisateur, mais là, pour une fois, il faut rendre hommage au producteur, qui s'est vraiment battu pour que ce documentaire existe. Il a fallu batailler pour trouver un diffuseur, des aides, et pour négocier les extraits. Évidemment, un documentaire sur le son chez David Lynch sans extraits, ça ne mène nulle part. Thomas Kornfeld s'est beaucoup battu pour ça, il nous a obtenu tout ce dont on avait besoin.

ANNE BOURGEOIS : C'était un film que vous vouliez faire sur le son, spécifiquement, ou sur la musique dans les films de Lynch ?

MICHAËL SOUHAITÉ : Le point de départ est un bonus DVD. On cherchait des sujets avec Elio, et ça nous a paru évident tout de suite : on voulait parler du son, du son en général. Dont la musique, mais ce n'est qu'un aspect du son...

ELIO LUCANTONIO, réalisateur : En effet, le processus de création de ce documentaire a été très long et tortueux. Quatre longues années se sont écoulées entre l'écriture du traitement du documentaire et sa multidiffusion en janvier 2008 sur la chaîne câblée Ciné-Cinéma Culte.

ANNE BOURGEOIS : La projection de ce film est une avant-première en France. Il a été projeté dans une salle en Italie, mais pas en France.

MICHAËL SOUHAITÉ : Outre cette diffusion sur le câble, il fait aussi les festivals.

ANNE BOURGEOIS : Comment s'est passée la rencontre avec David Lynch ? Pas trop impressionnés ? Il s'est prêté au jeu ?

MICHAËL SOUHAITÉ : On l'a contacté, et il a tout de suite accepté le sujet. Pour une fois, on voulait l'interviewer hors du cadre de la promotion d'un film. L'idée n'était pas de lui poser des questions sur le sens de ses films, la tarte à la crème classique... On parlait purement « technique », c'est ça qui a dû le séduire.

ELIO LUCANTONIO : En plus, pour lui, le son est réellement premier. Le son a une place primordiale dans ses films. L'impulsion qu'il a apportée au cinéma, c'est par son travail sur le son. Il a donc été sensible à notre requête.

ANNE BOURGEOIS : Je crois que Lynch met aussi, sur le plateau, la musique à fond, comme Philippe Grandrieux ?

MICHAËL SOUHAITÉ : Effectivement, vous allez le voir dans le documentaire...

ANNE BOURGEOIS : Bonne projection, merci à vous tous d'être venus, et rendez-vous l'an prochain pour les 10 ans du festival l'Industrie du Rêve, où on mettra sous le feu des projecteurs, tous les métiers du cinéma...

ACTES 10

RENCONTRES PROFESSIONNELLES ART ET TECHNIQUE

PLEINS FEUX SUR LA 3D

MASTER CLASS SUR LE RELIEF

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE LOUIS LUMIÈRE - NOISY LE GRAND - 3 DÉCEMBRE 2009

OU VA LE CINÉMA ?

COLLOQUE

CINÉMA LE MAX LINDER PANORAMA - PARIS - 4 DÉCEMBRE 2009

FESTIVAL L'INDUSTRIE DU RÊVE

10^È ÉDITION

1^{ER} - 6 DÉCEMBRE 2009

RENCONTRES PROFESSIONNELLES ART ET TECHNIQUE

SOMMAIRE

259 . LES INTERVENANTS DU COLLOQUE

OÙ VA LE CINÉMA?

261 . PLEINS FEUX SUR LA 3D

MASTER CLASS SUR LE RELIEF

Modérateur : Jérôme Diamant-Berger

279 . OUVERTURE DU 10^e COLLOQUE DES RENCONTRES PROFESSIONNELLES ART & TECHNIQUE

Modérateur : Serge Siritzky, rédacteur en chef d'Écran Total.

287 . LA PAROLE AUX TECHNICIENS.

Modérateur : Serge Siritzky

303 . LA PAROLE AUX RÉALISATEURS

Modérateur : Serge Siritzky

321 . CONCLUSION DES DÉBATS DE LA JOURNÉE PAR RÉGIS DEBRAY, PHILOSOPHE

LES INTERVENANTS DU COLLOQUE

ALAIN DEROBE, STÉRÉOGRAPHE

ANNE SEIBEL, CHEF DÉCORATRICE.

CÉLINE TRICART, RÉALISATRICE

CHRISTIAN GUILLON, L'E.S.T

CLAUDE BAILBLÉ, ENSEIGNANT-CHERCHEUR ENS LOUIS-LUMIÈRE ET PARIS 8,

ERIC GAUTIER, DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE, AFC

GILLES GAILLARD, MIKROS

JACO VAN DORMAEL, RÉALISATEUR

JEAN LABADIE, DISTRIBUTEUR

JEANNE GUILLOT, RÉALISATRICE

JEAN-PAUL MUGEL, INGÉNIEUR DU SON

JÉRÔME DIAMANT-BERGER, RÉALISATEUR

LAURENT VERDUCI, STÉRÉOGRAPHE, EXPERT RELIEF AUPRÈS DE L'AGENCE NATIONALE DE LA RECHERCHE.

MICHEL HAZANAVICIUS, RÉALISATEUR

MICHEL REILHAC, DIRECTEUR D'ARTE FRANCE CINEMA

NICOLAS SAADA, RÉALISATEUR

OLIVIER-RENÉ VEILLON, DIRECTEUR DE LA COMMISSION DU FILM ILE-DE-FRANCE

PASCAL MARTIN, ENSEIGNANT-CHERCHEUR ENS LOUIS-LUMIÈRE

PIERRE-WILLIAM GLENN, PRÉSIDENT DE LA CST

RÉGIS DEBRAY, PHILOSOPHE

RITHY PANH, RÉALISATEUR

SERGE SIRITZKY, CONSEILLER ÉDITORIAL ECRAN TOTAL

THIERRY DE SEGONZAC, PRÉSIDENT DE LA FICAM

WIM WENDERS, RÉALISATEUR

OÙ VA LE CINÉMA ?

PLEINS FEUX SUR LA 3D

MASTERCLASS RELIEF - JEUDI 3 DÉCEMBRE 2009 - ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE LOUIS LUMIÈRE

Modérateur : Jérôme Diamant-Berger

Intervenants

Céline Tricart et Jeanne Guillot, réalisatrices, Claude Bailblé, enseignant chercheur ENS Louis-Lumière et Paris 8, animateur du groupe de recherche « Quelles écritures pour le cinéma relief? », Pascal Martin, enseignant-chercheur ENS Louis-Lumière, et Laurent Verduci, stéréographe, expert relief auprès de l'Agence Nationale de la Recherche.

FRANCINE LEVY, directrice de l'Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière : Je suis ravie de vous accueillir pour cette Master Class relief 3D à l'Ecole Nationale supérieure Louis Lumière. Cette Master Class est le fruit d'un partenariat que nous avons avec le festival L'industrie du rêve depuis 3 ans. J'accueille d'ailleurs Anne Bourgeois, sa déléguée générale. Cette Master Class va être modérée par Jérôme Diamant-Berger. Y participeront Claude Bailblé, Pascal Martin, tous deux enseignants à l'Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière, Laurent Verduci, stéréographe. Nous verrons les films de Céline Tricart et de Jeanne Guillot, qui sont tous les deux des films réalisés en relief. C'est la raison pour laquelle vous avez des lunettes entre les mains. Je laisse la parole à Anne Bourgeois. Bienvenue à tous et merci d'être là.

ANNE BOURGEOIS, déléguée générale de L'industrie du rêve : Nous sommes très heureux de faire cette Master Class relief à l'Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière, en effet, partenaire fidèle de L'industrie du rêve, qui ouvre nos 10e Rencontres professionnelles Art et Technique. Vous allez avoir des intervenants de grande qualité tout au long de ces trois heures qui vont retracer les grandes étapes de la technologie 3D. Vous bénéficierez de l'expérience de deux réalisatrices qui vont vous parler et montrer leurs films de fin d'études en relief. Les Rencontres continuent demain au Max Linder, avec notre colloque autour de la question Où va le cinéma ? Je vous invite d'ailleurs à y venir

nombreux – si vous n’avez pas cours - pour assister à une table ronde de techniciens de renom le matin et de grands réalisateurs comme Wim Wenders, Jaco Van Dormael, Rithy Panh, Michel Hazanavicius et Nicolas Saada, l’après midi. On peut maintenant déclarer ouvertes ces 10èmes rencontres officiellement. Je passe la parole à Jérôme Diamant Berger. Merci à tous.

JÉRÔME DIAMANT-BERGER : Bonjour. Je suis en train de travailler sur un projet de film de long métrage. Et j’ai décidé après avoir rencontré les quelques personnes présentes à cette table ronde de tenter de le tourner en relief. J’ai découvert que Laurent Verduci qui est ici et qui est stéréographe a créé un site Internet formidable qui répond à peu près à toutes les questions que l’on pourra se poser ensemble aujourd’hui, donc nous aurons les réponses en live aujourd’hui. Sur ce site se trouve un lien vers un autre site où il y a la liste de tous les films américains tournés et à tourner en relief qui sont tous des films plutôt important, des films spectacles. 200 longs métrages qui commencent à débarquer en Europe et n’ont pas fini de débarquer. Si ces films existent déjà et dans cette quantité et que d’autres sont en préparation, dont le fameux Avatar qui représente le sommet, c’est que les Américains sont déjà sur la question. Il y a-t-il un retard à l’allumage en France ou pas et faut-il mettre les bouchées doubles ? D’où la question que l’on doit se poser. Ce qui est formidable, c’est qu’ici à l’Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière, nous sommes au cœur du sujet avec Pascal Martin, enseignant à l’école et Céline Tricart, élève de l’école, réalisatrice d’un film très réussi en relief. Commençons à apporter une réponse française au débarquement américain. Il y a quelques jours, j’ai été à des rendez-vous franco-allemand et les allemands se posent très sérieusement la question du relief. J’ai proposé à nos intervenants que Claude Bailblé fasse l’introduction sur une partie plus théorique sur le relief. Nous passerons ensuite à la phase pratique, où l’on va parler de ce que ce que s’est de préparer tourner un film en relief de le post produire et de le sortir.

CLAUDE BAILBLÉ, enseignant-chercheur ENS Louis-Lumière : Je vais essayer d’amener la théorie face à la pratique. Tout d’abord, je commence par donner quelques termes de vocabulaire. On dit cinéma en relief. Qu’est ce que c’est le cinéma en relief ? C’est une appellation commode mais erronée. Il faudrait parler du relief et de la profondeur. Le relief est sur l’objet, la profondeur est entre les objets. Ce cinéma va essayer de redonner une 3e dimension aux deux autres déjà existantes à l’écran. Le relief est local sur le visage, sur la peau. La profondeur est globale, dans la scène et le décor. On appelle cela aussi le cinéma 3D. La bonne blague. Ce n’est pas du 3D, le 3d vient de la géométrie euclidienne puis ensuite de l’informatique. On synthétise un champ objet en 3 dimensions et à partir de là on fait un point de vue, une perspective qui va pouvoir circuler dans l’objet informatique 3D, et montrer une image 2D ½ compressée en 2D. Qu’est ce que ce charabia me direz-vous ? C’est celui du prix Nobel de 1980 en neurosciences qui a parlé de la vision. David Marr n’est pas très connu du grand public et pourtant il a beaucoup travaillé sur la vision au point de la formaliser et de créer la visionique en fabriquant des appareils qui voient presque aussi bien que nous. Nous voyons des images qui sont cadrées, un rectangle et nous voyons des images qui sont coplanaires, tout est dans le même plan d’examen; c’est une représentation et jamais une perception directe. Même dans le cinéma en relief on sera toujours dans une représentation. Pourquoi ? Parce qu’il y a un rectangle, même s’il y avait une géode, cela serait pareil. Ce point de vue n’est pas celui du spectateur mais celui du cinéaste. Ce point de vue ne lui appartient pas, il veut bien l’épouser le temps d’une projection. On est bien devant une représentation et non pas devant ce fantasme du cinéma total, c’est-à-dire une réalité bis qui se substituerait à la réalité une et qui en quelque sorte serait le max du max. Nous ne sommes dans cette direction avec un cinéma en relief, nous sommes dans une représentation améliorée. Pourquoi le cinéma total est un pur fantasme ? Parce qu’il est impossible d’aller dans le lieu de l’action pour y faire un tour, alors que dans le réel on peut sortir de la salle et y rentrer alors que dans l’écran on n’y rentrera jamais. C’est une représentation intouchable. On n’est pas dans un système interactif. Le spectateur voit un écran qui n’est pas le produit de sa vision binoculaire. C’est le résultat de la vision de deux caméras qui ne voient pas comme les yeux. Les yeux ne voient que sous 5 degrés d’angles, ils ne cessent de bouger par saccades, panoramiques mouvement de la tête, du cou, des yeux, 100 000 saccades par jour avec une optique confinée à 5 degrés d’angle solide à haute fréquence. Quand on veut voir clairement on se tourne de côté; on ne s’appelle pas Leica nous les humains. Nous sommes une simple cornée, d’où cet appareil mobile de focale 22mm8 qui s’appelle l’œil, un télescope en quelque sorte. Nous voilà avec un appareil opto moteur qui

va chercher en haut, en bas, à droite, à gauche mais aussi en profondeur. Quand je regarde une mouche qui tape sur la vitre je ne la confonds pas avec le Boeing qui tape dans la tour un peu plus loin. L'exemple est gros. On sait toujours où on regarde. L'image représente du réel mais on ne pourra pas rentrer dedans. Pour tout ce que je viens de vous expliquer, ce n'est pas un produit binoculaire de nos yeux mais celui de deux caméras et enfin parce que ce c'est du 2D $1/2$. L'œil sert à transformer du 3D en 2D. Le monde objet est en 3D mais l'image est du 2D miniature. Par quel truchement passe-t-on du 3D réel au 2D image ? Par un système géométrique qui est la projection conique. On passe par la lentille à une toute petite image du monde réel qui vient s'imprimer dans le fond rétinien et la netteté optique n'est disponible qu'au centre. Pour analyser, il faut bouger tout le temps de l'œil pour explorer la scène. L'œil mobile ne voit pas bien partout. Regardez bien dans cette grille. Vous voyez des points qui se forment et qui disparaissent. Nous croyons voir le réel, en fait on voit surtout les capacités de son œil. Comment retrouver ensuite la réalité ? Il faut refaire la profondeur qui a disparu dans l'œil qui ne peut pas accueillir des sculptures mais que des images plates. L'œil est obligé d'encoder la profondeur par toutes sortes de moyen. Pour encoder la profondeur, il y a la convergence et puis les muscles qui sentent à quel endroit on converge. Ce sont les capteurs qui sont dans les muscles qui vous disent où vous regardez, ce sont des senseurs intramusculaire qui permettent de connaître le pointage à distance. On combine cela avec la dimension de l'image pour savoir quelle est la taille de l'objet. La combinaison du pointage musculaire et de la taille rétinienne vous donne la dimension et la distance exacte. Cela s'appelle la constance de taille. Tout cela monte au cerveau par le nerf optique, en mode digital avec des impulsions de 30 à 1500 pics/seconde. Il faut transformer toute cette électricité cérébrale en apparence visuelle. Vous avez des qualia, fabriqués par des sous modules du cerveau. Le terme qualia vient d'Aristote mais est utilisé par les neurosciences, qui sont des éprouvés sensibles élémentaires qui sont la couleur, la texture, l'eau, le mouvement, le contour, l'ombre, l'espace, la taille, le volume. Vous avez une orange avec 4 qualia, la sphère, la texture peau, la taille, la couleur. Vous changez un des qualia, vous vous retrouvez dans le pamplemousse rosé. N'importe quel objet visuel est un assemblage des qualia fabriqués par des modules. On aboutit à une scène en 2D $1/2$. Je vais vous faire une démo. Au fur et à mesure que je me déplace, les aspects changent ; mon point de vue bouge et glisse. Je suis vraiment en 3D toujours au sens de David Mare. L'aspect ne cesse de changer quand je déplace mon point de vue, essayez d'en faire autant devant une image! Avec une image, l'aspect est déterminé par le point de vue caméra, c'est cela la 2D $1/2$, c'est un aspect figé, un sous ensemble des apparences. La 3D intervient quand non seulement l'aspect change mais que je suis capable de fermer les contours et les volumes. Même ce que je ne vois pas je le vois, je ne vous vois pas aspectuellement mais je vous vois intégralement en 3D réelle car mon cerveau fabrique des générateurs de contours volumiques qui ferment les objets dans leur dos. C'est ce qu'on appelle le réel devant moi. Ce n'est plus une image égocentrée sur le point de vue, le réel est centré sur l'autre. Quand je regarde le monde, je ne pense pas au point de vue, je l'oublie, il est éliminé de la conscience, c'est le réel qui s'impose.

Le 2D $1/2$ a de la profondeur, c'est un point de vue égocentré ramassé sur un écran. C'est une vision coplanaire, écrasée sur la vitre perspective. Les arts plastiques sont nés de cela, de la compression de la profondeur sur un plan. Aspectuel, cadré et compressé. Quand on passe au relief, on décompresse le coplanaire et on va lui donner une certaine boîte scénique de profondeur. La mise en relief précède la reconnaissance des formes. Pas besoin de connaître l'œuf et la poule pour voir le volume et le relief. Il suffit que les disparités gauche/droite existent pour que le cerveau voie une forme en relief. Ce sont les stéréogrammes de point aléatoire. Pourquoi arriver au 3D ? Parce qu'on a besoin de connaître le volume, les parties cachées de l'objet. Au cinéma on se débrouille avec le découpage. Si on avait un plan fixe d'une heure et demi, quel ennui ! Le découpage permet de voir sous des angles variés différents aspects et le travelling latéral de changer continuellement l'aspect, ainsi que le traveling avant, arrière, le panneau... La variation de l'aspect permet de reconstituer les volumes en leur entier. Une image toute seule ne permet pas d'accéder au volume, seulement à l'aspect figé. C'est pourquoi le cinéma primitif a du rapidement inventer le montage dès 1905 et la caméra subjective dès 1909. Pour sortir de l'aspectualité figée du 2D $1/2$ compressé 2D, il faut faire des petits mouvements de la tête cylindriques – des géons - pour échapper à la fixité du 2D $1/2$ et arriver aux informations manquantes, fermer le volume et de faire du 3D avec notre cerveau, avant même de parler de caméra. Les formes supérieures du cerveau rétablissent le réel, impossible de simuler le réel sur un support 2D. Seul l'hologramme y arrive mais on y voit au travers. Il n'y a rien donc de mieux que la vision humaine pour l'instant.

Ces données visuelles sont méconnues. Dans le réel on habille les objets avec des images i3D. Ce que nous voyons, c'est de l'i3D recouvrant du 3D à sa place exacte.

Il y actuellement deux problèmes majeurs dans le cinéma relief. Le premier c'est le conflit entre convergence et accommodation, le deuxième c'est le conflit entre superposition et convergence.

JÉRÔME DIAMANT-BERGER : On va faire un peu de montage et passer la parole à un autre intervenant. Pascal Martin, pouvez-vous vous présenter ?

PASCAL MARTIN, enseignant chercheur à l'Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière, Je suis maître de conférences, enseignant chercheur à l'Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière, depuis 25 ans. J'enseigne l'optique appliquée en photographie et en cinéma. Nous avons un groupe de travail auquel appartient Claude Bailblé qui réfléchit sur les problématiques liées au cinéma en relief et notamment à la fatigue visuelle. Je peux rebondir sur une partie des propos de Claude mais nous serions trop prolixes. Je vais donc aller à l'essentiel. Nous avons la chance d'avoir plusieurs spécialistes stéréographes. Nous allons les laisser parler de leurs techniques actuelles. Pour les personnes qui sont ici et qui vont découvrir le relief, je vais rappeler quelques principes simplifiés. Pour bien comprendre où nous en sommes aujourd'hui, commençons par de l'épistémologie pour voir là où nous en étions hier.

Le point qui n'a pas été évoqué, c'est que nous avons deux yeux qui ne sont pas au même endroit. C'est la notion cyclopéenne. En relief, on voit avec l'équivalent d'un œil. Le processus fort compliqué d'un point de vue visuel et anatomique, c'est que chaque rétine va envoyer des infos dans des zones particulières visuelles que sont les corps genouillés et le cortex visuel. Indépendamment, lorsque vous fermez un œil, vous ne voyez pas en 2D mais en 3D. Il faut un certain temps pour que le mécanisme se mette en place pour voir en 2D. En ce qui nous concerne, nous avons des habitudes un peu particulières. Claude parlait tout à l'heure des stéréogrammes de points aléatoires de Bela Julesz. Quand il a sorti cette théorie, elle a permis de comprendre que finalement nous avons deux principes de perception en relief. Une première qui est je vois avec l'œil droit, je vois avec l'œil gauche, il y a une reconnaissance monoculaire, combinaison binoculaire, stéréopsie. Les mécanismes sont complexes. Nous avons parlé de système de séparation pour voir les images en relief. On peut néanmoins les voir à travers un autre dispositif. Un chercheur dans les années 80 affirmait que pour voir en relief, il suffit de croiser les yeux ce qui permet de se passer de lunettes. Essayez de croiser les yeux. Certains y réussirent, comme Céline ! En fixant le point, on peut réussir à avoir une image en 3D. Nous avons fait quelques expériences à l'Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière. Ce chercheur nous avait dit que dans les années 2000, tout le monde réussirait à voir comme cela et que toutes les campagnes publicitaires se feraient sous cette forme. Evidemment, on n'en est pas là et nous avons toujours un facteur limitatif dont nous allons parler.

Pour créer du relief, au départ deux yeux, schématisons et symbolisons ces deux yeux au moyen de deux prises de vue. Ces deux images, on va les projeter avec deux projecteurs différents ou réaliser un couchage particulier sur un film ; procédé d'anaglyphe, on va mettre une image en rouge, une image en cyan, en bleu... Et puis on va faire en sorte que ces deux images soient dissociées au niveau de la réception. C'est pour cela qu'on utilise des lunettes. En résumé, il y a une seule chose à retenir. Il faut recréer deux images différentes du même objet et faire en sorte que chaque œil voit l'image qui lui est destinée. Le principe est aussi simple que cela. Tout repose là-dessus. Euclide en 280 avant JC avait déjà formulé que voir en relief c'est recevoir au moyen de chaque œil l'impression dissemblable de deux images séparées. Leonard de Vinci s'y est intéressé aussi. Winston et Brouster pour les stéréoscopes. L'exposition universelle de 1851 a été remarquable en cela que la reine Victoria a mis ses yeux dans un stéréoscope, a trouvé les images magiques et a dit que tout le monde devait voir ces images là. Un prêtre l'Abbé Moignot convaincu par cette technique, a rencontré la reine Victoria. Il s'est dit qu'il fallait importer cette technique en France. Il est parti voir en France François Arago, député et scientifique qui avait participé à l'avènement de la photographie avec Daguerre en 1839. Arago souffrait de diplopie, il louchait et la première fois qu'il a regardé dans un stéréoscope, il n'a rien vu. L'abbé est parti voir un autre savant, Savart, qui avait aussi un problème : son œil était quasiment borgne. Et puis, Pouillet, Biot, ne voyaient rien et il a fallu que cela soit quelqu'un de l'Académie des Sciences qui dise qu'il voyait quelque chose. Les choses ont alors été lancées. Parmi les techniques que l'on

connait, il y a le système des deux caméras, on va en reparler. Je voudrais vous signaler que vous pourrez assister à une démonstration à la fin de la conférence avec un procédé que l'on a fabriqué, un système de capture et un système de projection. Je vous parlerai des systèmes atypiques comme le procédé Bonnet dont je vous parlerai, qui aboutit à l'alioscopie qui peut être la télévision de demain qui permettra de voir des images sans lunettes.

Quand on voit une image on accommode à des distances différentes, nous en cinéma on va changer la mise au point avec nos deux systèmes, il faut une base modulable par rapport à la prise de vue, on a un écart inter pupillaire qui est fixe d'environ 6 ½ cm mais en cinéma pour modifier des effets reliefs on est obligé de le faire varier. On peut travailler avec des axes optiques parallèles ou avec un angle parallactique : quand on vise on crée une convergence entre les deux axes.

Nous avons essayé de recréer la prise de vue à partir de deux images enregistrées et le fait que nous ayons du mal à respecter cette base de 6 ½ cm que la nature nous a donné parce que le système de deux caméras est encombrant, nous avons besoin d'un système compliqué que l'on appelle Derick avec un miroir semi aluminé c'est-à-dire qu'on va conjuguer un centre optique d'une caméra dans une autre. On va faire en sorte que les deux caméras donnent l'impression d'être très proches l'une par rapport à l'autre. Tout dérive de ces fameux stéréoscopes créés au 19^{ème} siècle, les anaglyphes ont été la première technique avec deux couleurs différentes. Pour cela on a besoin que chaque œil voit l'image qui lui est destinée, à savoir l'œil gauche, l'œil droit. En projection, à partir du moment où on avait deux images, on devait projeter avec deux projecteurs. Et puis arrive le bouleversement du numérique. On peut projeter une image de gauche, une image de droite et faire en sorte qu'au moyen d'un système d'obturation visuelle, ce sont les lunettes que vous avez sur les yeux, on voit l'image de gauche, ensuite l'image de droite. Ce sont les lunettes actives. Des plus anciennes existent avec des filtres polarisants, un des verres va laisser passer la lumière dans une direction, l'autre dans une direction qui lui est perpendiculaire. On pouvait réaliser des films en relief et en couleur mais c'était limitatif car il fallait toujours deux projecteurs. Grâce au numérique, il suffit juste d'avoir un projecteur numérique. On projette en haute définition à 140 kHz.

Juste un mot sur le procédé Bonnet. Maurice Bonnet, un chercheur avait mis au point un procédé avec des réseaux lenticulaires. Ce sont les images « Vache qui rit » avec des images qui changent quand on incline. C'est un procédé avec des réseaux, ce réseau fait en sorte que lorsqu'on bouge très légèrement la tête, on voit une image et ensuite on en voit une autre. Compte tenu que les deux yeux ne sont pas au même endroit, par définition le relief est recréé. Pour que cela fonctionne bien, il faut mettre beaucoup plus d'images. Pour les années 70, le principe de Maurice Bonnet était bigrement ingénieux et compliqué à mettre en place à l'époque. Aujourd'hui, on utilise donc ces fameux réseaux. Il faut faire beaucoup d'images pour arriver à couvrir toute une surface. A l'Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière, on essaye de reprendre ces techniques là et de les mettre à jour dans le cadre de certains mémoires de recherche et de fins d'études. Aujourd'hui, c'est Pierre Alliot avec ses fameux écrans qui dit que demain peut-être on aura une télévision en relief et surtout sans lunettes qui restent un facteur limitatif. Il ya différents courants de pensées. Demain le cinéma sera-t-il tout relief ? Ces facteurs limitatifs sont importants, et ils ne sont pas les seuls. Le cinémascope n'est pas arrivé par hasard. Le relief n'est pas nouveau, les premières images en relief ont été en 1850, ensuite il y a eu des grandes vagues en 1900, 1950. On a fait des films en relief dans les années 30. Alors pourquoi subitement le relief revient aujourd'hui ? Pour la raison technique que j'évoquais, à savoir qu'aujourd'hui on a besoin que d'un seul projecteur. On peut aujourd'hui projeter dans pratiquement toutes les salles pour peu qu'on soit équipé d'un projecteur et d'un dispositif de ce type là. Concernant le Cinémascope, Henri Chrétien a inventé l'hypergonar en 1927, il n'a été commercialisé qu'en 1954. Les français n'en ont jamais voulu, et c'est la 20th Century Fox qui a utilisé cet objectif pour faire en sorte que l'on ait des films sur des écrans très larges pour lutter contre la désertification des salles de cinéma à cause de l'arrivée de la télévision. On est en train de faire quelque chose de similaire, on fait du relief au cinéma car pour le moment on n'a pas encore le relief à la télévision. Pour conclure, il faut que le spectateur puisse aller dans une salle de cinéma et éviter que la séance ne s'achève comme cela. Les effets de jaillissements très plaisants peuvent mettre le spectateur dans des situations très inconfortables au niveau visuel. Ce jaillissement nous fait forcer le cerveau par le biais des aires de Panum et des points homologues à essayer de retrouver des images et à combiner des images difficiles entre elles. Cela entraîne des migraines ophtalmiques. Demain, il faudra travailler sur l'esthétique et équiper toutes les salles de cinéma d'un écran numérique.

Où va le cinéma ? - Actes 10

JÉRÔME DIAMANT-BERGER : On a parlé de Céline Tricart, Jeanne Guillot a été présentée rapidement tout à l'heure. Elle a aussi fait un film en relief, plus long que celui de Céline. Céline était stéréographe sur le film de Jeanne qui est un film de fin d'études de la FEMIS. Je vous propose de voir le film *Réminiscence* de Céline Tricart. Céline tu veux dire un mot sur le film avant qu'on le voie ?

CÉLINE TRICART, réalisatrice : C'est un film que j'ai réalisé il y a un an et demi. Vous vous tenez dans la salle où mon envie pour faire du relief a commencé. J'étais en première année à l'Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière lorsque j'ai vu ici une projection en relief avec un appel des spécialistes de l'époque qui disaient que la technique était prête mais que maintenant c'était au tour des réalisateurs, des scénaristes de transformer ça en quelque chose de vraiment intéressant et d'aller creuser les possibilités de cette technique. En 3ème année, j'ai écrit mon mémoire sur la mise en scène en relief. Je pense que c'était un petit peu prétentieux car j'étais très loin d'effleurer la question de la mise en scène en relief. A la fin de cette année-là, j'ai réalisé ce film que vous allez voir. Il y a beaucoup de problèmes techniques, je m'en excuse d'avance.

JÉRÔME DIAMANT-BERGER : Mettez vos lunettes et on envoie le film.

PROJECTION

JÉRÔME DIAMANT-BERGER : Avez-vous des questions à poser à Céline ?

Public : Le relief permet-il de travailler sur le flou et la netteté ? Sur les différentes zones ?

CÉLINE TRICART : Contrairement à ce que beaucoup de gens disent, le flou n'est pas incompatible avec le relief. On peut faire du flou en relief, on peut faire une profondeur de champ de 3cm en relief, il n'y a aucun souci. Le seul bémol, c'est que là où c'est très flou, on ne voit plus le relief, on ne voit que des taches floues. Pour profiter au maximum de l'effet relief, on aime bien être net et laisser au spectateur le loisir d'aller regarder où il veut. Il n'y a pas de grand paysage dans mon film, c'est un univers assez clos mais c'est vrai que quand on a de grands plans en relief de paysages, de montagnes, on aime bien aller voir dans tous les plans de profondeurs et c'est un vrai plaisir d'aller se déplacer dans la profondeur de l'image. Quand on a une faible profondeur de champ, on retire au spectateur cette liberté là. C'est un aspect de la mise en scène en relief qui est à réfléchir et à utiliser.

JÉRÔME DIAMANT-BERGER : Nous aurons l'occasion d'en reparler avec le film de Jeanne.

Public : En introduction vous avez parlé de défauts, est-ce que vous pouvez les décrire ?

CÉLINE TRICART : A l'époque, on m'avait gentiment prêté deux caméras numériques qui à l'époque ne se synchronisaient pas. Pour les films en relief, la chose la plus importante est d'avoir deux caméras parfaitement synchrones, à chaque instant, le capteur va venir capturer la lumière exactement au même moment entre la caméra gauche et la caméra droite. Quand vous avez enlevé vos lunettes, vous avez vu une sorte de double image. C'est comme cela qu'on reconstitue le relief. Quand les caméras ne sont pas synchrones, cela crée ce que l'on appelle des artefacts qui viennent casse les effets relief. Sur certains plans, j'ai eu de la chance car les caméras se sont synchronisées d'elles-mêmes. A la fin du film, dans le plan où il s'adosse contre le mur, vous avez peut-être noté une sorte de gêne dans l'image car les images n'étaient pas synchrones. Quand vous verrez le film de Jeanne, qui lui était synchrones, vous verrez peut-être la différence.

JÉRÔME DIAMANT-BERGER : Le choix de tourner dans un espace clos et de travailler sur deux époques a-t-il été un choix important pour ta décision de tourner en relief ? Quelle est la raison pour laquelle tu as voulu tourner ce film spécifiquement en relief ?

CÉLINE TRICART : Tous les choix d'histoire et de mise en scène que vous avez vus découlaient directement du fait que le film soit en relief. Je me suis d'abord dit que je faisais un film en relief, et ensuite j'ai écrit l'histoire. Le lieu de l'espace clos n'est pas une décision en soit, c'est venu avec l'histoire. Par contre, la première question que je me suis posée était comment moi, réalisatrice, j'utilise le relief pour faire passer une émotion, pour raconter quelque chose. J'en suis venue à la chose la plus simple et bateau que l'on pouvait faire, c'est-à-dire que l'on va jouer avec les effets de relief pour signifier que l'histoire a changé, en l'occurrence on avait un voyage dans le temps et qu'on était ailleurs. Tout tourne autour de l'idée de la photographie qu'il retrouve à la fin, la photo qui est l'image d'une personne projetée sur une feuille plate. On perd le côté charnel, réel d'une personne sur cette photo, sauf pour les photos en relief évidemment. Mon but de mise en scène était de faire en sorte que tout se qui se passe au présent aurait un relief très doux, pas exubérant avec des moyens et longues focales, des caméras très rapprochées l'une de l'autre. Dès que l'on passe dans le passé, au moment où cette femme existe, elle est en trois dimensions dans son monde, d'un coup le relief s'approfondit et je vais jouer sur un effet de jaillissement qu'est l'appareil photo pour venir capturer cette image. L'histoire et le lieu découlent de l'idée de raconter quelque chose en relief.

JÉRÔME DIAMANT-BERGER : Nous allons aborder le côté pratique des choses. Une fois sur le tournage, si on n'a pas bien préparé son découpage en pensant au relief, on peut vraiment faire d'énormes erreurs. Un nouveau métier est né avec le cinéma en relief, c'est le métier de stéréographe. Laurent Verduci, avec Alain Derobe, est l'un des premiers stéréographe. Alain Derobe, absent aujourd'hui car il est sur le film de Wim Wenders, est un pionnier du relief. C'est un chef opérateur très connu qui s'est intéressé au relief il y a plus d'une dizaine d'années, à peu près en même temps que Laurent Verduci. Je vais maintenant donner la parole à Laurent Verduci qui va nous parler de la façon dont on doit appréhender un film quand on a un projet en relief, dès le départ, dès l'écriture du scénario et la préparation du film.

LAURENT VERDUCI, stéréographe : Bonsoir à tous. Il y a un nouveau métier qui est le métier de stéréographe mais cela englobe beaucoup de genre. Le stéréographe est celui qui à priori s'est penché sur le relief à un moment donné et a essayé de comprendre comment cela marchait, ce qu'on allait utiliser comme matériel. On s'est rendu compte que sur le marché il n'y avait pas de matériel ni en location ni à l'achat et qu'il fallait fabriquer son propre matériel si on voulait tourner en relief. On commence à regarder quel type de caméra on peut prendre, comment on peut les mettre côte à côte pour pouvoir filmer. J'ai démarré il y a une quinzaine d'années, j'ai pris des petites caméras, je les ai mises l'une à côté de l'autre, j'ai mis des cerveaux moteurs de radio modélisme et je me suis servi du manche à balai de l'émetteur pour pouvoir faire bouger les caméras, les écarter, les faire converger. J'ai commencé à enregistrer du relief à essayer de comprendre ce qui marchait et ce qui ne marchait pas. Tout ne marche pas en relief. Il y a des contraintes à respecter, des règles à essayer de trouver au fur et à mesure. En fonction de ça, il faut garder en tête qu'il faut préserver un confort visuel à la projection avant tout. Cela m'a permis de comprendre le relief dans un premier temps, et de passer ensuite à des caméras broadcast beaucoup plus larges, beaucoup plus compactes. Le fait de les mettre l'une à côté de l'autre, je me suis rendu compte qu'on dépasser largement la distance inter pupillaire. On se retrouvait sur du 12cm, du 14cm et quand on projetait ces images on était en diplopie. Le cerveau, le système visuel était incapable de fusionner les deux images de caméra gauche et caméra droite et d'en former un volume. On a étudié des modules à miroir, on va essayer avec une partie optique, une glace sans teint, de pouvoir rapprocher virtuellement les axes optiques des deux caméras, la caméra gauche étant mise très souvent à l'horizontale et la caméra droite étant mise en vertical. Les deux caméras sont à 90° en opposition et un miroir sans teint mis à 45° permet de reprendre le trajet optique de la caméra verticale au dessus du miroir et de le remettre à l'horizontale. On a ainsi deux axes optiques à l'horizontale qui peuvent être rapprochés voire être confondus, c'est-à-dire on peut démarrer de 0 de distance d'écartement et aller jusqu'au moins la largeur de la caméra vu qu'au-delà de cette largeur là, on peut remettre les deux caméras côte à côte. Généralement si on fait des vues aériennes en relief, on peut avoir des espacements très larges puisque l'on a des premiers plans qui sont très loin. Si on fait de la macroscopie en relief, on a simplement quelques millimètres d'écartement entre ces deux caméras.

JÉRÔME DIAMANT-BERGER : Céline, comment tu as fait pour savoir ce qui allait marcher à l'avance et ce qui

Où va le cinéma ? - Actes 10

n'allait pas fonctionner ?

CÉLINE TRICART : C'est une bonne question. Pendant mon année d'écriture de mémoire, j'ai récupéré deux petites caméras DV, un petit rig, et j'ai passé des journées entières à faire des tests. J'ai fait des images horribles et petit à petit j'ai commencé à voir ce qui techniquement fonctionnait ou ne fonctionnait pas. D'un point de vue de mise en scène, on est face à un grand vide. Personne ne dit rien là-dessus. Je parlais sans rien d'un point de vue de la mise en scène. Je ne suis pas très satisfaite de ce que j'ai fait d'ailleurs.

JÉRÔME DIAMANT-BERGER : Tu veux dire qu'aujourd'hui on n'a pas plus avancé sur le sujet ?

Céline Tricart : Je pense avoir continué ma réflexion et c'est pour cela que je me lance d'ici moins d'un mois dans mon prochain court-métrage en relief. Pour l'instant, beaucoup de gens se posent la question, on discute entre nous, mais personne n'a vraiment avancé sur la question. Pour l'instant ce sont des tests. C'est comme si on était retourné un siècle en arrière et qu'on réinventait le travelling, le cadrage, etc. Tout est différent. Rien que la règle des 180°, il faut l'oublier. Toutes ces règles de mise en scène doivent être revue car pour moi c'est un média différent, c'est quelque chose de nouveau.

JÉRÔME DIAMANT-BERGER : En principe le stéréographe que l'on va engager sur le film doit pouvoir nous dire au moment du story-board ce qu'il vaut mieux faire et pas faire ?

CÉLINE TRICART : Un bon stéréographe ne dira jamais ça c'est bon, ça ce n'est pas bon. Il dira ce plan là est intéressant, mais que dirais-tu de le tourner différemment dans notre boîte, maintenant ce n'est plus un écran mais une boîte dans laquelle se place la mise en scène, que dirais-tu de faire tel type de cadrage, tel type de mouvement caméra ? Je pense que le meilleur stéréographe c'est le réalisateur et je pense que le métier de stéréographe n'est pas amené à perdurer longtemps. Le stéréographe est là pour apporter une caution technique et faire en sorte que tout se passe bien, et c'est au réalisateur de choisir ce qu'il va placer dans sa boîte.

CLAUDE BAILBLÉ : Il y a deux niveaux dans la maîtrise du cinéma de relief. Il y a la maîtrise technologique très lourde, des savoir faire pratiques de métier, des précautions pour éviter toutes les malfaçons irrattrapables en post-production, tout ceci est actuellement pris en charge par le stéréographe. Mais le stéréographe n'est pas seulement un technicien, par son expérience il a accumulé autre chose que du savoir-faire technique. Il a aussi du savoir-faire scénographique et donc il peut négocier, discuter en permanence avec le réalisateur. Le fond de la question va être d'inventer des formes nouvelles. Quand on sera au 4K, avec une image parfaitement stable, plus de problèmes de perforations 35mm, plus de problèmes de fourmillements argentique, donc quand on aura une image totalement nouvelle et qu'en outre on sera avec une définition très confortable qui restaure la tactilité visuelle. Quand on a une image à très haute définition qui ne bouge pas, qui n'a plus de fourmillement, le toucher visuel réapparaît. On va toucher en profondeur et en volume le visage du personnage. La peau, la texture va devenir un élément de mise en scène qui ne pouvait pas exister en 35mm, car pour que cela existe il faut de la convergence binoculaire, du toucher à distance. Que va-t-on faire de la tactilité visuelle retrouvée ?

JÉRÔME DIAMANT-BERGER : Laurent, tout à l'heure tu parlais de boîte. Il n'y a plus de cadre au sens classique, il y a une fenêtre, on est plus dans l'idée d'une boîte. Est-ce qu'on pourrait imaginer, au lieu de faire des story-board, de travailler sur des maquettes ? Un peu comme font les architectes. Ou simuler en images de synthèse ?

LAURENT VERDUCI : J'ai constitué un module stéréoscopique dès que les premières caméras Sony Ciné Alta sont arrivées en Europe, en 2001. Pour faire mon module, je suis passé directement sur un logiciel d'image de synthèse de manière à pouvoir modéliser le modèle, la caméra et pour regarder comment j'allais pouvoir le fabriquer. Fin 2002, on a fait un pilote HD. On a carrément modélisé : j'ai continué à modéliser la pièce dans laquelle on allait tourner afin de pouvoir mettre une focale de caméra virtuelle et le châssis, car le châssis était relativement encom-

brant et on ne pouvait pas pousser les cloisons derrière nous. Cela date de 2002. Les Américains travaillent sur des logiciels qui permettent de faire vraiment des previews stéréoscopiques bien avant le tournage pour voir le compositing s'il y a de l'image de synthèse, mais aussi pour voir le placement des caméras et le choix des focales. Tout cela est vraiment déjà en route.

JÉRÔME DIAMANT-BERGER : Tu parles de logiciel. Y a-t-il un logiciel que tu proposes ?

LAURENT VERDUCI : Le logiciel que j'ai utilisé en 2001 est un logiciel que l'on utilise plutôt aux Etats-Unis ou en Asie, cela s'appelle Lightwaves qui est le pendant 3DS max et de Maya. C'est un logiciel d'animation d'images de synthèse où on va simplement placer des objets dans une scène en reconstruisant des murs et en construisant un module stéréoscopique basique sur lequel on reprend deux caméras virtuelles que l'on met côte à côte. Il suffit de promener ce module dans la pièce, de choisir des trajectoires, des focales, des changements de focales dans les plans. Tout est possible virtuellement. On a vraiment des choix à proposer aux réalisateurs et puis cela permet de gagner du temps sur le travail.

JEANNE GUILLOT, réalisatrice : Bonsoir, pour ma part j'ai fait la section image à la FEMIS. Je voudrais rebondir sur la question de la préparation, j'étais très inquiète à ce propos. Le story-board est à la fois une manière de mettre ses idées sur papier, de savoir où l'on va, une manière de communiquer avec l'équipe. Mais, en préparation du tournage, ce qui m'angoissait beaucoup c'était de m'enfermer sur un projet technique déjà figé, d'avoir pris toutes les décisions à l'avance, d'arriver sur le plateau et reproduire mécaniquement ce qui était prévu. Il y a plusieurs façons de travailler dans le cinéma. Il y a ceux qui vont sur-storyboarder, photographier tous leurs plans à l'avance et les appliquer, et d'autres qui sont plus dans l'improvisation. Je pense que l'on peut travailler dans le relief de manière assez libre, c'est une question de temps que l'on accorde à ça sur le plateau aussi. En ayant passé l'année à travailler sur le sujet, je savais aussi ce que je voulais. Avoir des connaissances techniques permet de s'adapter plus facilement.

JÉRÔME DIAMANT-BERGER : Laurent, quand on a un stéréographe sur le tournage, ce n'est pas nécessaire de tout dessiner ?

LAURENT VERDUCI : Sur le film de Jeanne, j'étais tuteur et stéréographe et j'étais avec Céline qui était assistance caméra et stéréographe également. Jeanne a eu la chance d'avoir deux stéréographes sur son projet. Concernant le story-board, je ne suis pas de cet avis là. Si on prépare un tournage à l'avance, dès le synopsis, on laisse la créativité au scénariste et au réalisateur dans les idées qu'ils peuvent avoir, on essaie de voir les possibilités du relief. Je parle d'un réalisateur qui n'est pas stéréographe, qui n'a pas déjà eu le temps d'expérimenter ou de comprendre les effets qu'il voulait avoir dans son film. Il n'a pas les contraintes relief et la façon dont il va pouvoir exploiter toutes les possibilités des effets. Donc si on attend le tournage pour lui dire « tu as carte libre, on intervient au dernier moment », cela me paraît un peu court le temps qu'il comprenne tout ce qu'il pouvait tester et tout ce qu'il pouvait comprendre du relief. C'est quelque chose qui se prépare en amont. Aux Etats-Unis cela se passe comme cela et ça permet de ne pas partir en dérive pendant le tournage.

JÉRÔME DIAMANT-BERGER : Avant de voir le film de Jeanne, avez-vous des questions à ce stade de la discussion ?

Public : Tout à l'heure concernant les paysages vous disiez que l'écart entre les caméras pouvait être plus important, et donc à fortiori lorsque c'est des plans plus rapprochés, c'est absolument l'inverse.

LAURENT VERDUCI : Il y a plusieurs écoles. Pour les plans larges, les plans aériens, on a la possibilité d'écarter les images et avoir un relief qui préserve le confort visuel mais qui est exagéré. On appelle ça de l'hyper stéréoscopie. Il y a une école type Jean-Jacques Annaud avec Les Ailes du Courage ou vous avez des survols de la Cordillère des

Où va le cinéma ? - Actes 10

Andes qui sont avec un anthrax inter pupillaires qui respecte l'anthrax humain, autour de 6,5 cm, ce qui fait qu'on ne voit rien. Au-delà de 100m, on ne distingue pas la stéréoscopie, on ne distingue pas ce qui a le plus entre l'œil gauche et l'œil droit. Puis, il y a l'école d'Alain Derobe qui est que si l'on est sur un survol des volcans d'Auvergne, on va avoir des caméras qui vont être écartées de 70 à 80cm. Je suis plus dans la réalité. Tant pis si on n'a plus de relief à partir de 100 mètres. Je suis dans un relief naturel et humain. Par contre, dans l'autre sens, quand je fais de la macroscopie, je n'ai pas d'autre choix que d'avoir quelques millimètres entre les deux car ce serait infusible si j'avais un écartement plus fort.

Public : On ne peut pas jouer sur des reliefs lorsque c'est des plans plus rapprochés ? Faire en sorte que l'effet soit plus fort ou moins fort.

LAURENT VERDUCI : A un millimètre près vous allez avoir ce que vous êtes en train de demander.

JEANNE GUILLOT : Je voulais rajouter qu'effectivement il y a deux écoles et je pense que c'est avant tout une question de mise en scène selon ce que le réalisateur veut dire, selon ce que le plan va apporter, on choisira l'une ou l'autre des solutions. Le stéréographe sera là pour conseiller. Mais, sur un plan rapproché, on peut faire un relief très plat tout comme on peut faire ressortir le nez d'un visage. C'est un choix de mise en scène.

LAURENT VERDUCI : Je voulais reprendre par rapport aux paysages, quand je disais 70 ou 80cm d'écartement entre les caméras, il faut vous imaginer comme si vous étiez un géant avec des yeux écartés de 80cm. Vous allez avoir l'impression de regarder les humains comme des fourmis, vous allez avoir un effet de maquette qui se passe au fur et à mesure qu'on écarte ces caméras. On peut accepter d'une manière cette maquette tout comme on peut ne pas l'accepter car on n'a pas envie d'avoir cet effet là dans le film. Ces écartements de caméras donnent une différence d'intensité relief qui va exprimer quelque chose de différent.

Public : A votre avis, est-ce viable d'imaginer un spectacle vivant où l'on créerait des images en relief en temps réel avec des comédiens ?

LAURENT VERDUCI : Je passe directement la parole à Céline, on revient du festival 3D Stéréo Média de Liège, et il y a eu de très bonnes captations de spectacles vivants.

Public : Avec une écriture intégrée au spectacle ?

CÉLINE TRICART : Captation de spectacle vivant certes, mais aussi intégration d'image projetées en direct dans un spectacle. Cela a déjà été fait par Alain Derobe et le Cirque Phoenix il y a quelques mois. Il y avait le spectacle de cirque et des projections en direct en relief. C'était un petit peu ennuyeux car il fallait que les spectateurs remettent leurs lunettes. Il y avait trois grands écrans qui projetaient des images qui introduisaient le spectacle. Je pense qu'il y a vraiment des choses à faire sur l'intégration des images en relief, qui peuvent être projetés sur des écrans de fumée, au sein d'un spectacle.

Public : Je pensais plutôt à des images qui sont créées en direct sur scène.

CÉLINE TRICART : A Liège hier nous avons fait une incrustation fond vert en direct en relief, dans un univers virtuel en relief. Cela demande une sacrée machinerie derrière. Mais finalement, ils ont fait un univers virtuel avec un avatar virtuel en relief. Un présentateur belge sur fond interagissait en direct avec l'avatar. C'était la première fois dans le monde que l'on faisait ça.

Public : Vous parliez d'écriture d'image, on est limité au niveau des focales ?

JEANNE GUILLOT : On n'est pas limité mais cela a une incidence sur le relief. On pourrait dire qu'on aurait tendance à préférer les courtes focales en opposition aux longues. Les longues focales écrasent les plans et, de la même manière que le flou limite le regard dans le relief, on pourrait croire que c'est contradictoire avec le relief. Mais je trouve cela très beau et utilisable et encore une fois, à la mise en scène cela peut créer des choses magnifiques.

PASCAL MARTIN : Ce sont typiquement des choses que l'on essaie de mettre et de tester à savoir les rapports inhérents entre la base -l'angle de convergence- et la variation de focales. On peut faire ce que l'on veut. C'est un problème d'une part d'écriture, de scénario mais aussi un problème de fatigue visuelle. Il faut se souvenir qu'il y a des limites qui sont des limites infranchissables pour les spectateurs. Nous ne sommes pas tous égaux devant l'image en relief.

LAURENT VERDUCI : Je voudrais juste rajouter un mot par rapport à ce que disait Céline sur la profondeur de champ, on peut effectivement tout faire en relief. On peut avoir des profondeurs de champ très faible mais on a quand même des conditions à respecter. Si on laisse le spectateur rentrer dans l'image et vouloir aller dans les zones où volontairement le spectateur a décidé que ce serait flou, il va y avoir un inconfort visuel puisqu'on va essayer de s'accommoder à un endroit où il y aura toujours une zone de flou vu que cela a été décidé ainsi. Quand on est en monoculaire ou sur un écran 2D il n'y a pas de souci, quand on est en relief cela demande plus de concentration et une fatigue visuelle que l'on n'aurait sur un écran 2D. Donc, cela peut se faire à condition d'avoir un centre d'intérêt dans l'image qui impose au spectateur d'aller regarder plutôt à gauche ou plutôt à droite sur une durée bien déterminée du plan qui permettra pas au spectateur d'avoir le temps d'aller se coincer sur les zones de flous. Tout ceci dépend de la profondeur de relief qu'on a décidé dans une scène. S'il y a des grandes profondeurs où l'on va chercher des éléments qui sont devant et d'autres très en arrière, il va y avoir un temps pour aller chercher ces deux profondeurs de relief sur une scène relativement étroite en plage de relief, on peut se permettre ces plages de profondeur de champ assez faible.

JÉRÔME DIAMANT-BERGER : Je propose que l'on regarde le film de Jeanne Guillot où il y a une palette d'exemples à propos de ce que l'on commence à parler. A vos lunettes !

PROJECTION

JÉRÔME DIAMANT-BERGER : Avez-vous des questions à poser à Jeanne ?

Public : Comme Jeanne et Céline ont toutes les deux fait une école qui est à la fois une école de cinéma et de son, ma question est pourquoi n'a-t-on pas encore parlé du son dans le cinéma 3D ? Est-il à traiter différemment du cinéma mono ?

CÉLINE TRICART : J'ai fait mon mémoire avec un autre étudiant de l'Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière qui s'appelle Arnaud Marten, qui était étudiant en section son et qui a écrit son mémoire sur le son dans le cinéma en relief. C'est lui qui a fait le son dans ce film. C'est du 5.1 traditionnel donc vous n'avez pas pu écouter son travail mais il a utilisé une technologie d'enceinte MS et il a fait tout le son du film, sa spatialisation, etc. Mais on n'a pas le système sonore ici pour en profiter.

CLAUDE BAILBLÉ : J'ai encadré son mémoire sur le son en profondeur et en relief. Ce système est fondé sur l'enceinte MS, Middle Side, c'est-à-dire une enceinte qui a trois haut-parleurs : un qui parle devant comme en mono et deux en opposition de phase sur les côtés, exactement comme un micro à rubans ou un microphone bidirectionnel. De cette manière, il n'y a plus de problème de placement dans la salle puisque c'est comme de la mono améliorée qui rajouterait la dimension profondeur. La prise de son a lieu avec deux microphones MS. Le premier étant un MS détaché, avec la perche ou le HF classique, le second étant un bidirectionnel placé au bon endroit, cela dépend

des acoustiques. On peut mettre un deuxième microphone plus loin, MS à son tour, de façon à pouvoir régler les rapports de grosseurs de plans, d'encombrement spatial et d'aération. Avec deux microphones MS, on peut régler l'aération, la distance, la grosseur de plan, etc. On a essayé et apparemment ça marchait pas mal. On avait le sentiment de profondeur. Quand la tension est devant l'écran, tout à coup il y a un bruit derrière et là le regard va être attiré sur ce qui se passe au fond de la boîte scénique. Le metteur en scène doit travailler avec cette boîte. Le problème qui se pose au metteur en scène, c'est de savoir où va être diffusé le film.

LAURENT VERDUCI : Je veux vraiment rebondir là-dessus car je sors d'une conférence ce matin à Liège sur la spatialisation du son 3D et comment on pouvait la lier à l'image 3D. J'ai modélisé une salle de cinéma avec un écran de 12mètres de base et j'ai situé un premier rang de spectateur à 7mètres et un dernier rang à 30mètres. Le spectateur moyen serait dans une rangée située à peu près à 18 mètres de l'écran. Ensuite, j'ai regardé sur cette distance moyenne dans la profondeur de l'écran pour envoyer un effet de jaillissement. Tout ceci est virtuel, j'ai modélisé une clochette. Je la positionne en effet de jaillissement dans la salle pour qu'un spectateur qui se situe au milieu, donc à 18 mètres de l'écran, puisse voir sortir à 70% de sa distance cette clochette. On ferme les yeux, on entend la clochette sonner, on rouvre les yeux et on se rend que la clochette est devant nous puisque la spatia-lisation du son a été fait pour la moyenne de la salle. En proportionnalité des effets, quand le réalisateur a décidé qu'un effet devait sortir de 70% de la distance du spectateur à l'écran, si le spectateur est à 20 mètres de l'écran l'effet relief sort à 14 mètres de l'écran. Si le spectateur se rapproche à 10 mètres, l'effet de jaillissement sortirait à 7 mètres. On est toujours dans une linéarité à 70% de cet effet. J'ai fait cet essai et à la place d'avoir un spectateur moyen, avec une distance entre les yeux d'environ 63mm, j'ai pris le cas d'un enfant, avec une moyenne de 48mm de distance inter pupillaire, au lieu d'avoir un effet qui sort à 14 mètres, l'effet va sortir à plus de 15 mètres. L'effet est encore plus fort pour les enfants. Les hypothèses dans cette salle sont d'envoyer un effet qui soit vu à 70% par une personne qui se situe au milieu de la pièce. C'est un calcul qui permet de dire que les points homologues de la clochette, si on al regarde sur l'écran en enlevant les lunettes, sont situés au centre de l'écran, à la fois en hauteur et à la fois en largeur, avec 146mm d'écartement entre ces deux points qui représentent le même objet, vue par une personne moyenne de 63mm de distance entre les deux yeux. Une fois cette base d'hypothèse de travail donnée, on regarde tout ce qui se passe dans cette salle en mettant un enfant et un adulte au premier rang à gauche par exemple, et puis un adulte et un enfant à droit en haut de la salle, c'est-à-dire à 30m de l'écran. Le son est toujours à peu près perçu centralement mais l'image de la clochette n'est pas du tout vue au même endroit. L'enfant voit la clochette à 23,70m de l'écran, au premier rang, la clochette se situe à 6,90m de l'écran. Il y a une grosse distorsion entre les deux. J'ai fait ça pour des objets de jaillissement, mais aussi pour des objets situés à l'infini. Je suis parti sur une hypothèse où une clochette ne doit pas rentrer en divergence au niveau des enfants, il faut que les points homologues ne soient pas excédentaires par rapport au 48mm qui est la distance entre les yeux des enfants. J'ai mis les points homologues à 48mm et j'ai regardé où voyait le spectateur moyen, où voyait l'enfant, où voyait l'adulte en fonction de sa localisation dans la salle. Quand on se retrouve à la première rangée, c'est-à-dire à 7m, on a une parallaxe de 0.85° pour les sièges à gauche, de 1 à 0.5° pour l'adulte. Mais si toutefois, le spectateur est assis à 6m, la parallaxe est de 2° et là, on a des risques forts d'avoir des images relief droite/gauche non fusionnables. On rentre en diplopie. Pour revenir aux objets à l'infini, on se rend compte que l'adulte qui est fond de la salle voit l'objet à une distance de 95m, et que la personne moyenne à 63mm d'écartement la voit à 126m. Si on prend un autre cas extrême en revenant au premier rang, on a 29m pour l'enfant et 22m pour l'adulte. Entre le haut de la salle et le bas, il y a presque 100m de perception de relief de différence. Le réalisateur va faire son relief et sa narration relief en fonction d'un emplacement moyen dans la salle mais il va y avoir une distorsion entre le spectateur qui se trouve au premier rang et celui qui se trouve au fond. On aura un relief complètement individualisé en fonction de son placement dans la salle et en fonction de sa distance entre les deux yeux. Donc, il y a une incidence sur la spatialisation du son.

JÉRÔME DIAMANT-BERGER : Je voudrais qu'on revienne sur le film de Jeanne qu'on vient de voir. Y a-t-il d'autres questions ? Y a-t-il des choses qui vous ont perturbé, gêné ou étonné ?

PASCAL MARTIN : Pour revenir sur la question du son, et dans le film de Jeanne justement, on sent bien que l'image 3D se situe aussi par rapport au son. Par exemple sur les questions de présence et de niveaux sur l'enfant sur la voie ferrée. On voit bien que ça ne fonctionne pas pareil qu'en cinéma conventionnel, en grande partie à cause d'une question de code : il doit y avoir une relative mise à plat sonore dans le cinéma moderne contemporain, c'est devenu assez habituel. On peut vivre avec, on sait le traduire, le décoder. Ici, le simple fait que l'image soit en 3D fait ressurgir tout d'un coup ces problèmes de relief et de profondeur du son. Il y a des réponses et des recherches techniques comme Claude l'a évoqué. Mais il y a aussi l'établissement de nouveaux codes, et d'une nouvelle façon de travailler par rapport à la façon de dire ça avec le son. L'autre question qui est liée est la question des textes écrits : les surtitres, les sous-titres. Cette question se pose notamment dans un domaine qui m'est particulièrement familier qui est celui de la musique filmée et de l'opéra. Où serait le sous-titre dans la profondeur de la vision ? Il se pose la même question par rapport au son.

JEANNE GUILLOT : La question des sous-titres dépend de chaque plan. Il y a trois espaces : l'espace de jaillissement, l'espace écran et l'espace arrière. Dans mon film et celui de Céline, on est quasiment tout le temps en effet de fenêtre, on est tout le temps derrière l'écran. Il ne faut pas que les sous-titres entrent en conflit. Si vous avez un film qui se passe principalement en fenêtre, vous mettez les sous-titres un tout petit peu devant l'écran, si vous avez des images qui jaillissent, il faut savoir où les mettre. C'est à réfléchir plan par plan.

JÉRÔME DIAMANT-BERGER : Tout à l'heure quelqu'un posait une question sur les plans de netteté. Il demandait si on pouvait envisager une vraie façon de filmer. Jeanne, tu as pris une série de parti pris par rapport à la profondeur de champ, est-ce que tu peux nous en parler ?

JEANNE GUILLOT : A l'image, je trouve très beau l'absence de profondeur de champ. Quand on a commencé à me dire qu'il fallait être en totale profondeur pour un film en relief j'étais un peu frustrée. Je pensais qu'on allait perdre cette beauté là. Ensuite, j'ai vu des films d'animation où il y avait des flous dans les arrières plans. J'ai trouvé certains de ces plans absolument magnifiques car je trouvais que ça pouvait flouter le fond, rendre l'objet net devant, lui donner un volume d'autant plus fort.

CÉLINE TRICART : Je n'ai rien à rajouter à part que c'est intéressant d'y réfléchir et c'est un peu dommage en relief d'être contraints par la lumière, le diaphragme encore plus qu'en 2D. La profondeur de champ a vraiment besoin d'être maîtrisée car c'est un effet vraiment très fort.

JEANNE GUILLOT : Certaines choses de la grammaire cinématographique en 2D ne sont pas exportables en relief. Une reprise de point n'a rien d'évident en relief. C'est possible mais il faut y réfléchir. En préparation de mon film, j'ai surtout vu beaucoup de films en relief et je me suis demandé pourquoi c'était en relief, si ça me faisait mal à la tête ou pas, si j'aimais ou pas, etc.

JÉRÔME DIAMANT-BERGER : Jeanne a fait le film français le plus long en relief au jour d'aujourd'hui en prise de vues réelles ! Peux-tu nous parler de leçons que tu t'es donné à toi-même en ce qui concerne des problèmes de découpage, de montage, des choses auxquelles il faut faire attention ?

JEANNE GUILLOT : J'ai fait beaucoup de choses pour le relief : c'est découpé en plans séquences, c'est long, etc. Le temps pour voir le relief est de 3 secondes, donc théoriquement il ne faudrait pas faire des plans de moins de 3 secondes, ce qui n'est pas évident. C'était donc pratique de faire de longs plans séquences. Entre mon film et celui de Céline, j'ai beaucoup de plans larges en courte focale avec beaucoup de grands espaces. Ce que j'aime dans le film de Céline et qui est presque novateur, c'est le fait d'aller dans des plans serrés et de pas avoir hésité à aller dans un découpage.

CÉLINE TRICART : Moi aussi, il y a des choses que j'ai faites pour le relief, à savoir les plans larges. Et puis à un

moment donné pris par le temps, j'ai mis l'actrice devant son rideau rouge en me disant c'est vraiment dommage qu'en relief on mette un visage devant un rideau. Et finalement c'est le plan que les gens préfèrent, donc on en apprend tous les jours.

LAURENT VERDUCI : Je voudrais parler de la narration. Je prends le cas de Jeanne qui voulait avoir pratiquement pas d'effet de jaillissement. On se retrouve avec beaucoup d'effets de fenêtre qui nous imposent d'avoir un point de convergence de manière à repousser toute la scène derrière. Quand c'est une scène en intérieur et qui est peu importante sur une plage de profondeur relief, on n'a pas de souci. En revanche, dès qu'on attaque des extérieurs avec des paysages en voie ferrée qui vont très loin, il ne faut pas qu'on diverge vers ces points lointains. On est tenu au niveau du tournage et de la correction en post-production à ne pas dépasser une certaine distance entre ce que voit la caméra gauche, et ce que voit la caméra droite. On est obligé de diminuer l'écartement entre les caméras, ce qui diminue l'intensité relief. Pour faire la jonction avec la narration, ce sera un choix à donner à la réalisatrice soit un relief moindre mais la scène va être en effet de fenêtre, soit on recule les premiers plans pour repousser le point de convergence afin de pouvoir réécarter les deux caméras.

JÉRÔME DIAMANT-BERGER : Est-ce qu'on a la possibilité d'avoir un retour vidéo ? J'ai vu sur ton site que tu préconisais des retours vidéo.

LAURENT VERDUCI : J'ai rajouté sur mon site le moniteur de Transvidéo. Cette entreprise a eu un Oscar pour ce moniteur qui a été spécifiquement refait pour le relief avec un cahier des charges fait par mon collègue Alain Derobe.

Public : C'est plus une question pour Céline et Jeanne. Je n'ai jamais eu la chance d'assister à un tournage en relief, et j'aurais voulu savoir à quoi ressemble la machinerie ? Qu'est-ce que ça vous a empêché de faire ? Quelles ont été vos frustrations au moment du tournage à cause de cette machinerie ?

CÉLINE TRICART : J'ai été extrêmement frustrée par l'appareillage technique et aussi à cause du fait que j'étais réalisatrice-stéréographe-cadreuse, ce qui fait beaucoup en un. Il faut se dire que c'est compliqué, c'était très compliqué il y a un an et demi. Cela a tendance à se simplifier de façon exponentielle en ce moment. A l'époque, c'était très compliqué : c'était des rig manuels, il fallait ajuster les caméras au pixel près, ça prend un temps fou en terme de réglages. Avec une caméra on a déjà beaucoup de problèmes techniques, mais là avec deux c'était pire. Et le fait que les caméras travaillent toutes les deux ensembles amène trois fois plus de problème qu'un tournage 2D. J'avais trois jours de tournage. Le premier jour, on a fait deux plans. Le dernier jour, une fois que l'équipe technique s'était bien mise en route on a pu tourner pratiquement aussi vite qu'en 2D. Il y a beaucoup de choses que j'ai du évacuer. En montage j'ai du supprimer beaucoup de plans auxquels on tenait à cause de problèmes techniques inhérents au relief. Mais grâce au moniteur transvidéo et aux rig qui sont en train de se motorisés, ça va de plus en plus vite. Maintenant, Jeanne et moi travaillons pas mal pour Binocle, on fait du live en relief, on arrive à installer 7 caméras autour d'un match de foot en une journée et faire en sorte que ça fonctionne.

JEANNE GUILLOT : Comme je n'étais pas stéréographe, ce n'était pas vraiment mon problème. Tout va être possible de plus en plus. C'est un peu lourd, ce qui m'a un peu frustré c'était surtout pour chercher les cadres, mais je pense qu'on peut se débrouiller autrement. C'est surtout une question d'organisation d'équipe. On est très peu dans une équipe de film relief, c'est aussi une question de mise en route.

JÉRÔME DIAMANT-BERGER : Vous pourrez voir le système développé à l'intérieur de l'établissement par Pascal Martin. On va y aller dans très peu de temps, il va y avoir une démonstration live du système de Pascal avec deux petites caméras. La lourdeur de l'ensemble dépend évidemment du volume des caméras.

Public : Qu'est-ce que ça a changé sur la lumière de travailler en relief ? Est-ce que cela implique des choses différentes ?

CÉLINE TRICART : On s'est posé pas mal de question avec mon chef opérateur et il a eu notamment de très bonnes idées. On apprend pas mal de règles de lumière pour souligner en profondeur. Je pense que la lumière peut être différente en 3D mais pour l'instant c'est un petit peu trop tôt.

Public : Je voudrais parler de l'intérêt du relief par rapport aux moyens de diffusion. Quand on fait un film c'est pour qu'il soit vu. Si je veux voir un film en relief aujourd'hui, j'assiste plutôt à un phénomène de foire avec les films américains en relief. Par rapport au cinéma d'auteur, sachant que faire un film en relief est plus cher, quel est le moyen qu'il a d'exister en relief ?

JÉRÔME DIAMANT-BERGER : J'ai un peu réfléchi au surcout car je suis en train de préparer un film comme ça. Jeanne est un bon exemple car elle disait que son style à elle était de ne pas trop découper de toute façon, que ce soit en 2D ou en 3D. Au niveau du temps de tournage, il y a peut-être 10% ou 15% de temps en plus qu'en 2D.

JEANNE GUILLOT : Je pense qu'on va réussir à tourner aussi vite en 3D qu'en 2D. C'est une question d'habitude. Concernant la diffusion, plus ça va aller, plus il y aura d'endroits où on pourra diffuser. Le surcout est surtout lié au matériel, car il y a déjà deux caméras, et à la post-production. Ce qui m'intéresse plus dans votre question, c'est quel genre on peut-on faire en relief. C'est la question qui m'a préoccupée, de savoir si le cinéma en relief était nécessairement spectaculaire ou si on pouvait avoir l'idée saugrenue de faire des films intimistes.

PASCAL MARTIN : Il y a effectivement plusieurs questions par rapport à votre développement. Concernant le genre, on assiste là à deux exemples très caractéristiques avec les films de Jeanne et Céline où l'on a des films en fenêtre, c'est-à-dire des films sans jaillissements. Je pense que durant la projection personne n'a eu mal à la tête, ni mal aux yeux. Le relief est très doux avec des exemples de flous et de gros plans, qui ne sont pas des gros plans prégnants qui sortent de l'écran. C'est quelque chose d'intéressant et qui est vraiment nouveau. C'est la voie qu'il faudra suivre car le jaillissement, le forain, ce genre de chose lasse. En ce qui concerne la diffusion, on commence à avoir des écrans LCD avec des systèmes de balayage et des systèmes d'occultation qui font qu'avec des lunettes chez soit on va pouvoir avoir une image en relief sur un écran qui va faire 102 pouces de diagonales. Plus y en aura, plus y aura de diffusion, et plus il y aura de types de films différents. Je pense que cela va être lié. Mais derrière, il faut tout une machinerie qui pousse et des normes de diffusion.

JÉRÔME DIAMANT-BERGER: Claude voulait faire une intervention sur les limites et sur la mise en scène et l'idée de la boîte.

CLAUDE BAILBLÉ : Il y a deux contradictions principales dans le dispositif relief. La première est entre la convergence et l'accommodation, c'est celle qui occasionne la fatigue visuelle. Qu'est ce que c'est que cette contradiction ? Vous devez toujours faire le point avec votre cristallin sur l'écran sinon vous perdez le point. Votre cristallin accommode sur l'écran mais vous convergez devant ou derrière l'écran. Donc si l'écart entre l'accommodation et la convergence est trop grand, il y a une fatigue, l'œil n'est pas habitué à dissocier pareillement la convergence de l'accommodation qui fonctionnent comme deux cousines en permanence. La deuxième contradiction qui peut apparaître avec la convergence, c'est la divergence. Quand vous avez des lointains qui sont plus écartés que 6,5cm, l'œil diverge. Cette règle est discutée par certains.

LAURENT VERDUCI : Un enfant, à 48mm, va commencer à diverger. Mais comme il est jeune et qu'il a des muscles oculaires beaucoup plus frais que les nôtres, il va pouvoir compenser et va prendre beaucoup plus facilement le relief.

CLAUDE BAILBLÉ : Ce qui fixe la profondeur de boîte scénique, c'est ce conflit. Si vous êtes devant un écran à 1m, vous aurez la profondeur d'une boîte de pizza, si vous êtes devant un écran à 2m vous aurez la profondeur d'un gros carton de téléviseur. Si vous êtes à 20m de l'écran, vous avez une vraie profondeur. Cette boîte est limitée

car on ne peut pas dissocier l'accommodation de la divergence trop loin. Deuxième problème encore plus grave, le conflit entre interposition et convergence. Imaginez vous que je suis un présentateur de TV, coupé à la taille, et mon image relief est devant l'écran. Le spectateur regarde le personnage qui parle mais si le spectateur a envie de regarder les genoux ça ne marche plus. Le tour de l'écran fonctionne comme une fenêtre d'interposition, comme le critère interposition est plus fort que le critère convergence, si je suis derrière l'écran par les genoux, et que je suis devant par la convergence, cela fait un effet bizarre de lampe d'Aladin. C'est un problème d'être à la fois devant et derrière l'écran qui est résolu par des fenêtres flottantes qu'on place devant l'écran. On fait une fausse fenêtre stéréo qu'on amène devant l'écran pour éviter qu'il y ait ce rabattement, ce rebroussement.

LAURENT VERDUCI : A la captation et à la post-production, on va régler le relief pour qu'il soit en jaillissement. C'est ce qu'il se passe dans le film *Fly me to the Moon*, c'est un film destiné aux salles IMAX. Les salles IMAX ont la particularité de pouvoir mettre toute la scène en jaillissement total devant les spectateurs car le champ visuel des spectateurs est rempli. A partir du moment où on a le champ visuel qui n'est pas rempli, l'œil gauche ou l'œil droit est capable de voir le bord vertical et si on a prévu et paramétré le relief pour avoir des objets en jaillissement, si cet objet est partiellement coupé à gauche ou à droite de l'écran, il est donc caché derrière. C'est la nature qui nous le dit. On se rend bien compte que même avec un seul œil si un objet est devant l'autre c'est que le deuxième objet est derrière. A partir du moment où on se rend compte physiquement qu'il est derrière mais que le réglage relief est devant, il y a une confusion complète. Cela crée un non confort visuel complet. On traite ça avec des fenêtres flottantes, « dynamic floating windows » en anglais, où on va essayer d'étirer l'espace relief dans tous les sens. On va le tordre, le repousser, le mettre de côté de manière à avoir une boîte relief qui se recrée à l'intérieur de cadre relief.

CLAUDE BAILBLÉ : C'est pourquoi le plus facile est de faire des jaillissements types requins, qui n'ont pas de référence verticale au sol, de faire des hallebardes, un homme tenant un pistolet, un aéronef, quelqu'un qui lance des assiettes, etc. Car ce n'est pas relié ni caché par le bord de l'écran. C'est pourquoi le cinéma forain relief a utilisé largement tout ces objets volant identifiés.

Public : Bonjour, je suis directeur de la photographie. Je suis très touché par les deux films qu'on vient de voir car justement ce dont vous parlez Claude, ce n'est pas ça. Elles ont voulu l'utiliser d'une autre façon, beaucoup plus simple. Le film de Jeanne est un film intimiste, je trouve que son relief nous intègre dans l'histoire, on a une autre lecture de l'histoire. On a une image différente qui nous trouble et nous met avec. Cette écriture est assez osée car ce n'est pas du tout le réflexe qu'on aurait dans l'image et dans la façon dont on aborde le relief. Cela se sent aussi dans le film de Céline, où on utilise le relief dans la forme narrative entre les époques pour justifier une époque. C'est intéressant à ce niveau là car on a un nouvel outil. On n'a pas un film spécifique, vous l'avez intégré dans une vraie démarche cinématographique. Alors bravo ! J'ai une grande expérience dans les films IMAX, le premier film sur lequel j'ai travaillé en image était un film en macrophotographie sur des fourmis. Quand je suis arrivé à Toronto pour prendre la caméra, on m'a dit que j'étais complètement fou et que ça n'allait jamais marcher. Pourtant le film a marché, et on en a parlé après. Votre démarche à toutes les deux est intéressante car vous avez envie de faire ça, vous le faites et vous voyez. Ce travelling à bicyclette est absolument formidable.

CÉLINE TRICART : Pour l'instant la mise en scène en relief en France est essentiellement féminine et je lance un appel ! Il y a vraiment des choses à faire, on en fait que commencer. Si vous avez des envies d'images, des envies de mise en scène, des envies d'essayer des choses. C'est accessible à tous, il n'y a pas que les films d'horreurs en relief. C'est libre, ouvert, on n'a pas de règle. C'est à nous de trouver une nouvelle façon de faire du cinéma.

JÉRÔME DIAMANT-BERGER : C'est incroyable que Céline soit obligée de dire ça. Comme je disais tout à l'heure, il y a 200 films américains qui arrivent en relief. Il y a une vraie réponse à donner. Je me suis intéressé au relief avec une table ronde que j'ai organisé en septembre et j'ai réalisé qu'on avait un retard incroyable. Il y a très peu de personnes qui ont compris l'importance qu'allait prendre le relief il y a quelques années et ont acquis une expérience dont Laurent, Claude, Alain Derobe, etc. Et maintenant une nouvelle génération. Il y a quelques longs

métrages en projet. Le CNC a mis en place un département nouvelles technologies qui fait une aide aux longs métrages en relief, une aide assez conséquente. Les choses commencent à s'organiser. Une dernière question que je voudrais poser même si on n'a pas véritablement de directeur d'effets spéciaux ici, quelles sont les possibilités, impossibilités, difficultés ou pas d'incruster une image dans une autre ?

LAURENT VERDUCI : Je peux prendre un exemple. Il y a un premier film chinois qui vient d'être fait en images de synthèse et en relief. Ils l'ont montré en avant première hier soir à Liège, le film est en cours de finalisation. Ils ont vraiment travaillé avec pas mal de couches dans le compositing. Cela se passe au pixel près, l'œil est capable de discerner dans l'espace relief beaucoup plus de choses que quand on essaie de mettre des couches en 2D. Je pense qu'il y a encore pas mal de boulot à faire. Au niveau des effets spéciaux c'est beaucoup plus pointus pour que tout colle dans les espaces relief.

CÉLINE TRICART : Une anecdote tirée du superviseur de post-production de Binocle, un gobelet abandonné dans le décor est gommé en deux secondes en 2D, mais en 3D c'est l'enfer. Il faut se réhabituer à tourner à l'ancienne, à faire attention à pas laisser trainer des trucs dans le décor. Ce n'est pas impossible, mais beaucoup plus pointu, et beaucoup plus compliqué.

JÉRÔME DIAMANT-BERGER : Ce qui a déjà été fait dans des films institutionnels et en particulier par Alain Derobe, c'était un effet d'incruster une image de synthèse dans de la prise de vue réelle. La grosse difficulté est d'incruster deux prises de vue réelles dont l'une serait filmée sur un fond d'incrustation. Ce n'est pas évident. Si le plan dans lequel on incruste est un plan en image de synthèse c'est moins problématique.

CÉLINE TRICART : Une prise de vue réelle incrustée dans une image de synthèse est plus simple pour la simple et bonne raison que l'univers virtuel de l'image de synthèse est modelé comme on veut, on déplace les murs, on change les settings de caméras virtuelles stéréoscopiques. Alors qu'intégrer une prise de vue réelle dans une prise de vue réelle revient à être extrêmement précis en termes de degré d'inclinaison, dans tout ce qu'on connaît en temps normal déjà mais en relief. Je disais qu'on avait fait une première mondiale en incrustant un homme dans un univers virtuel, on l'a fait mais effectivement quand on mettait les lunettes, il flottait à 10cm au dessus du sol. C'est beaucoup plus compliqué de faire deux images réelles ensemble.

JÉRÔME DIAMANT-BERGER : Vous pouvez, et devez, assister à une démonstration en relief dont vous serez en même temps les acteurs et les spectateurs. Cela se déroule à l'étage. Suivez Pascal Martin.

CÉLINE TRICART : Juste pour finir, je voudrais dire qu'Avatar sort le 16 décembre sur 350 salles en France, ce qui est quand même énorme.

JÉRÔME DIAMANT-BERGER: Merci à tous d'être venus et bonne soirée !

OÙ VA LE CINÉMA?

OUVERTURE DU 10E COLLOQUE DES RENCONTRES PROFESSIONNELLES ART ET TECHNIQUE

VENDREDI 4 DÉCEMBRE 2009

Par Anne Bourgeois, déléguée générale du festival L'Industrie du rêve et Brigitte Aknin, chargée de mission du colloque.
Modérateur : Serge Siritzky, rédacteur en chef d'Écran Total.

Intervenants

Lionel Bertinet (Directeur adjoint du multimédia et des industries techniques du CNC) - Thierry de Segonzac (Président de la Ficam) - Pierre-William Glenn (Président de la CST) - et Olivier-René Veillon (Directeur de la Commission du Film Ile-de-France)

Modéré par Serge Siritzky (Rédacteur en chef d'Écran Total)

ANNE BOURGEOIS : Bonjour à tous et merci d'être présent pour ce 10e colloque du festival l'Industrie du Rêve. Je vais faire court car vous avez une journée passionnante qui vous attend avec une rencontre ce matin avec des grands techniciens français et personnalités du cinéma, et cet après midi une table ronde avec des réalisateurs comme Win Wenders, Jaco Van Dormael, Rithy Panh, Nicolas Saada et Michel Hazanavicius sous l'œil attentif de Régis Debray. Ce festival a été créé en 2000 à Epinay-sur-Seine et nous sommes très contents de pouvoir fêter nos 10 ans d'autant que nous sommes le seul festival en France, en Europe et voire peut-être au monde à traiter de la thématique des techniciens au cinéma. Depuis 10 ans, nous avons permis à plus de 500 directeurs de la photographie, ingénieurs du son, décorateurs, monteurs et directeurs d'effets spéciaux de venir s'exprimer sur leur métier et de mettre en lumière leur travail qui est souvent un travail de l'ombre. Car il ne faut pas oublier que sans les techniciens, il n'y aurait pas de films. Le film, bien qu'étant une œuvre unique, part d'un travail collectif. Nous sommes heureux d'avoir eu tous ces témoignages que vous pouvez retrouver dans les actes de colloques que l'on publie chaque année. Je vais passer la parole à Brigitte. Nous avons travaillé ensemble sur la configuration de cette 10ème édition en se posant la question de savoir si on allait aborder le passé ou plutôt se projeter dans l'avenir. Au bout de plusieurs mois de travail, on a trouvé...

BRIGITTE AKNIN: On a tout relu ! Depuis 10 ans, cela paraît normal : une année le son, une année la lumière, etc. Il y a 10 ans d'actes, je vous invite à les lire ou les relire d'ailleurs. C'est assez passionnant de voir ce qui a été raconté. On s'est alors dit qu'on allait faire ça, ce que j'appelle une FBI, une fausse bonne idée. En même temps c'est intéressant de se tromper, comme dirait Wim Wenders : quand on se trompe et que l'on n'y arrive pas, c'est que ce n'était pas bien. On s'est alors mis à chercher, et fort de tout ça, nous nous sommes dit que nous allions faire le contraire, à savoir qu'est-ce qui se passerait dans 10 ans ? Est-ce que les techniciens pourront toujours dire la même chose ? Cependant, on ne peut pas lire ni prévoir l'avenir. Donc nous en sommes arrivées à ces 10 questions, 9 questions en réalité la 10ème étant pour vous. L'idée n'est pas d'y répondre précisément, personne n'est capable de le faire. Mais c'est une proposition. Je vous remercie, en particulier les intervenants, de faire ce petit pas de côté. Pour une fois l'Industrie du Rêve s'adresse à tout le monde, ce n'est pas obligatoirement les décorateurs qui sont chaque année fêtés, ou les techniciens, ou la post-production. C'est pour tout le monde. C'est aussi une façon de vous dire : Comment allez-vous Messieurs, Dames ? Comment irez-vous demain ? Nous avons tous envie de le savoir. Et donc vous, spectateurs ou futurs professionnels, avez été nombreux à répondre à notre invitation et nous vous en remercions. Vous avez aussi été nombreux à nous répondre sur internet, car ces questions ont aussi été posées sur internet, et nous avons reçu énormément de contributions qui sont dans les mains expertes de notre animateur modérateur de la journée : Serge Siritzky, observateur des métiers audiovisuels et rédacteur en chef d'Écran Total notre partenaire. Je vous précise également que ce colloque est enregistré comme tous les ans, et sera diffusé sur France Culture à une date que l'on vous communiquera. Nous sommes vraiment heureux de votre présence et nous attendons de cette journée beaucoup de choses et l'on s'offre le plaisir de pouvoir discuter sur ce que l'on fait en prenant de la hauteur. Merci beaucoup à vous d'être là, merci à nos intervenants, à nos réalisateurs. Régis Debray, acteur de la vie audiovisuelle et philosophe, va conclure ce colloque librement car son regard nous intéresse aussi. Sa conclusion sera à la hauteur de ce que l'on va tous raconter, je dis tous car évidemment les micros vont s'ouvrir. Certaines questions sont dans les mains de Serge Siritzky. En revanche, mauvaise et bonne nouvelle pour les amateurs des décors, Mme Aline Bonneto n'est pas avec nous ce matin mais nous avons en revanche le plaisir d'accueillir Mme Anne Seibel. Ce qui fait parti du débat c'est 19 films sortis avant-hier, combien en resteront à l'affiche la semaine prochaine ? Nous sommes quand même tous concernés. Paranormal Activity fait l'évènement, on connaît plus son coût que son propos. C'est aussi une vraie question. Nous sommes à quelques jours de la sortie d'Avatar de James Cameron, qui fera aussi partie de notre débat. Nous aurons aussi notre propre « Avatar » surprise à vous proposer, c'est un film que l'on projettera en fin de matinée et qui sans doute fera débat cet après-midi. Le colloque va donc commencer, c'est une longue journée qui s'achèvera par la projection du film de Wim Wenders : Palermo Shooting ainsi que du film de Jaco Van Dormael : Mr Nobody. Nous sommes ensemble jusqu'à minuit, je vous souhaite une très belle journée. Merci à vous !

ANNE BOURGEOIS : Je tiens aussi à remercier tous nos partenaires qui nous soutiennent depuis 10 ans : le Centre National de la Cinématographie et de l'image animée, la Commission Supérieure Technique de l'image et du son, le Conseil Régional d'Île de France, le Conseil Général de la Seine St Denis, le Conseil Général de l'Essonne et du Val de Marne, et toutes les entreprises de l'audiovisuel qui nous sont fidèles. Merci à vous tous. J'appelle maintenant Lionel Bertinet, directeur adjoint du département multimédia et des Industries Techniques du CNC, à venir dire quelques mots. Merci beaucoup et bonne journée !

LIONEL BERTINET, directeur adjoint du multimédia et des industries techniques CNC : Bonjour à toutes et à tous. Avant tout, je tiens à excuser Véronique Cayla qui étant en déplacement à l'étranger ne pourra pas être des nôtres ce matin. Je voulais simplement vous dire que nous ne pouvons que vous féliciter que l'Industrie du Rêve choisisse pour son 10ème anniversaire d'interroger l'avenir plutôt que de célébrer les années passées. Je crois qu'au-delà de signes prometteurs d'un attachement fort du public au cinéma, la profession connaîtra dans les dix années à venir des mutations profondes. Celles-ci ont déjà commencées, et je sais que vous, techniciens, industries techniques, créateurs, vous n'avez pas attendu pour vous y préparer. Cependant, les interrogations voire les inquiétudes et les difficultés demeurent et je sais que certains d'entre vous ont déjà payé un lourd tribut à ces évolutions techniques et économiques. Ces questionnements et ces interrogations rendront justement cette journée passionnante et je ne

doute pas qu'au vu de la qualité et la diversité des intervenants, des enseignements utiles et pertinents en seront issus. Avant de m'arrêter là, je tenais à vous dire de nouveau l'attachement du CNC aux techniciens et industries techniques. Nous sommes en effet convaincus que vous contribuez au premier plan à la diversité de la création cinématographique. J'en profite par là-même pour vous confirmer la mise en place du crédit d'impôts international auquel je sais beaucoup d'entre vous sont attachés, au vu de l'accroissement d'activités et d'emplois que cette mesure pourra développer. Les premiers agréments seront délivrés d'ici la fin de l'année et par ailleurs la mission d'audit et de proposition remettra elle aussi ses premières conclusions d'ici la fin de l'année. Je vous souhaite maintenant une excellente journée de débat et d'échange.

SERGE SIRITZKY : Bonjour. J'appelle à la tribune Pierre-William Glenn, président de la CST et réalisateur, Thierry de Segonzac, président de TSF et président de la FICAM, et Olivier-René Veillon qui est le président de la commission du Film de la région Ile-de-France. Nous allons au cours de la journée débattre de l'avenir du cinéma sous tous ses aspects. On le sait, le cinéma c'est une œuvre collective avec toute une gamme de métier. C'est aussi une industrie avec une économie. Nous organisons ces débats car nous voyons bien que nous sommes à une période importante de l'évolution de cet art et de cette industrie du fait des évolutions technologiques qui modifient la façon de fabriquer les films et les métiers du cinéma, du fait aussi de la concurrence d'autres médias. En effet, le cinéma est face à un océan d'images que l'on a sur la télévision, l'ordinateur et maintenant les téléphones portables. On peut se demander si le modèle économique du cinéma, tel qu'on le connaissait jusqu'à maintenant, ne doit pas évoluer lui-même en fonction de ces évolutions ? Je vais d'abord questionner Pierre-William Glenn, à la tête de la CST. Tu suis évidemment toutes ces évolutions, et brièvement, face à ces multiples évolutions, comment vois-tu l'évolution de ce métier ? Penses-tu que le cinéma va disparaître ou se dissoudre ? Va-t-il profondément changer ? Est-il menacé ? Es-tu optimiste ou plutôt pessimiste ? Une journée de la CST s'est tenue il y a quelques jours où l'on constatait que l'on produit autant de films en France mais qu'il y a une réduction considérable des budgets. La fréquentation des salles augmente très sensiblement. Il y a beaucoup plus de film, Brigitte le notait tout à l'heure, il y a 18 ou 19 films qui sortent, et c'est vrai qu'il y a beaucoup plus d'entrées que l'année dernière. Mais à film égal, je prends le film de Luc Besson pour exemple, le film est sorti, il est en tête mais il fait beaucoup moins d'entrées que son précédent film. Peux tu répondre en quelques mots sur ces questions de fond ?

PIERRE-WILLIAM GLENN, PRÉSIDENT DE LA CST : Je crois que les questions posées sont peut être un peu trop générales, on n'est pas loin de la métaphysique. Il faut d'abord essayer d'éviter les généralités dans les discussions, cela va être le grand danger de la journée. Prévoir les choses dans 10 ans, c'est formidable et c'est intéressant, je suis très heureux de tout ce qu'écrit Régis Debray, mais l'idée de se projeter dans 10 ans par rapport à un métier où il a été très difficile d'empêcher des dérives libérales très graves, sans régulation, est difficile. Beaucoup de gens sont arrivés, ils n'étaient pas des gens de cinéma, ils étaient sur des logiques de low-cost (c'est-à-dire plus vite, moins cher) en essayant d'éviter la concertation avec les artistes techniciens. L'idée de se débarrasser des techniciens pour faire un cinéma dans lequel on appuie sur un bouton et le numérique résout tout, a quelque chose de mortifère. Ce qui est paradoxal c'est qu'on fait 240 films dans l'année, 120 sont en dessous de 2 millions d'euros et sur cela, il y en a beaucoup dans lesquels il n'y a pas d'argent, dans lesquels les gens ne sont pas payés. Heureusement qu'on l'on fait des colloques une fois par an, je découvre qu'il y a des gens qui sont à la fois chef électro, chef machino, 1er assistant, 2ème assistant, cadreur et caméraman et qui travaillent à minimum 30% du minimum syndical. Il faut qu'on fasse des réunions comme celle-là pour voir l'état grave dans lequel la sous-enchère des prix, la surenchère du matériel qui est obsolète au bout d'un ou deux ans, les caméras dont on veut se servir amènent effectivement une crise épouvantable, car on ne peut pas rentabiliser des caméras. On a tourné avec des caméras, les mêmes, pendant 30-35 ans. Rentabiliser des caméras sur 2-3 ans je trouve cela mortifère. Je pense que le cinéma existera toujours, c'est quelque chose qui rassemble des gens ensemble, dans des salles. C'est aussi un spectacle. Est-ce du cinéma que de tourner en Super 8, de tourner en 9.5mm, en 3D ? Bien sur. Donc les questions qui étaient posées me semblaient un petit peu générales et à la limite de la démagogie. On peut répondre très simplement à des questions compliquées. La question compliquée du devenir du cinéma c'est d'abord avec des gens qui le font. Effectivement, avec les délocalisations et tout ce qui s'est passé avec la HD signifient pour moi une déqualification du cinéma

français. Le cinéma français est un cinéma fort parce qu'il est régulé par le CNC, parce qu'il a des contraintes et que c'est quelque chose que l'on doit exporter à l'étranger. J'étais avant-hier avec des gens de Pixar, la moitié de ces gens sont des français. Il y a une inventivité toujours évidente dans le cinéma français, et je vous rappelle que c'est nous les français qui avons inventé le cinéma et non pas les américains. Dans la direction technique du festival de Cannes, nous sommes toujours en train de nous plaindre, à nous critiquer les uns les autres. Il n'y a que les français qui se plaignent à Cannes, mais les Américains nous félicitent sur la qualité de nos projections, sur la qualité de nos 3D. Nous avons eu quelques paris technologiques qui nous ont été proposés par des compagnies américaines et on a toujours répondu mieux que ce qu'ils attendaient. Nous avons toujours été félicités. Concernant la 3D, nous avons commencé à travailler dessus il y a longtemps. Nous avons des spécialistes mondiaux de la 3D qui sont très demandés. Mais pour les histoires de mélange de genres de numérique, de petites caméras DV, sur des projets où tout le monde est auteur, tout le monde est technicien, tout le monde est metteur en scène, ce sont des escroqueries qui commencent à être un peu patentes. En tant que président de la CST, je défendrais d'abord le savoir-faire et les techniciens qui travaillent. Je dirais aussi qu'on ne fait pas de cinéma national sans des industries nationales. On défend donc forcément des industries techniques nationales. Je crois en l'avenir du cinéma, je suis absolument persuadé que notre cinéma sur la tradition d'inventivité et de savoir-faire du cinéma français est un cinéma qui va perdurer. Je voyage beaucoup dans le monde entier, et c'est ce modèle de CNC qu'il faut exporter et non pas subir. J'espère que sur la journée on recentrera toujours le débat sur le savoir-faire du cinéma français des techniciens français et des industries techniques nationales. Les solutions ne viendront pas de délocalisations où l'on vous paye quinze à vingt fois moins. Ces solutions ont été largement expérimentées et fonctionnent toujours, mais j'aimerais bien que le cinéma français ne finisse pas en Chine, que la concurrence pour les industries françaises ne viennent pas du cinéma Indien sur la post-production numérique. J'aimerais que l'on arrive à mettre une régulation qui soit respectée partout. Si on a pu maintenir au cinéma un niveau minimum de concertation entre techniciens, je souhaite qu'il y ait la même chose entre les industries techniques. La bataille à laquelle se sont livrées les industries techniques est déplorable. Arriver à faire maintenant dans le cinéma des films qui sont largement en dessous du coût de revient, on se demande au bout du compte qui paye, sinon la collectivité. Donc, arrêtez de penser que l'on va faire un film et que cela ne va pas coûter d'argent, c'est-à-dire que l'on ne va pas payer les techniciens, ni les industries techniques par la suite. Quelle est cette logique de fous qui s'est installée ? Cette logique de low-cost insinuant qu'il n'y a plus d'argent. Il y a toujours de l'argent. C'est la collectivité qui paye encore une fois. Ces idées de support à l'industrie sans garantie de maintien de l'emploi et du travail est aussi faux à mon avis. Nous arrivons encore dans des logiques très inquiétantes où les gens vont nous demander de l'argent pour licencier dans les industries techniques. C'est ce qu'il s'est passé pour le cinéma. Dans l'idée de conserver les choses, cela fait 10 films que je refuse sur des conditions où l'on est en HD, où l'on est tous très amis et où on veut être payé au minimum syndical. J'ai d'autres propositions où l'on me propose de payer la moitié du minimum syndical. Ce n'est pas très rassurant car il y a souvent des gens qui acceptent. On est tous responsables collectivement d'un engagement par rapport au cinéma et aux métiers qu'on fait et qu'on veut défendre.

SERGE SIRITZKY : Nous avons donc parlé des industries techniques. Ce n'est un secret pour personne, elles sont dans une situation financière dramatique. En quelques années il y a eu une détérioration, comme Pierre-William l'a expliqué, aujourd'hui on peut acheter un matériel de tournage à la FNAC en ayant le sentiment qu'il est de même qualité que le matériel professionnel. Une question de survie se pose. Thierry, peux-tu faire le point et nous dire si les industries techniques se sont livrées une guerre des prix suicidaire ? Comme le disait Pierre-William, on arrive au bout du cycle où les industries ne peuvent plus amortir leur matériel et demandent effectivement des subventions pour pouvoir licencier du personnel. On conçoit bien que sans industries techniques, s'il n'y pas des laboratoires, si l'on ne peut pas trouver de caméras sur le territoire, il n'y a alors plus de production nationale.

THIERRY DE SEGONZAC : Je vais essayer de répondre très synthétiquement aux nombreuses questions de ton propos. Aujourd'hui les industries techniques traversent une tempête tout à fait inouïe qui est la conséquence d'une convergence historique d'événements conjoncturels, structurels et technologiques qui ne se sont jamais produit à ce point dans l'histoire du cinéma. Jamais nous n'avons rencontré un tel télescopage d'événements.

Deuxièmement, au niveau des marchés, jamais l'ensemble de nos marchés se sont trouvés eux aussi confrontés à des difficultés aussi profondes. Je parle du cinéma, de l'audiovisuel, de la production publicitaire, jamais les trois concomitamment ne se sont trouvés dans une situation de fragilité et de sous-financement pareil. Nous traversons une tempête, mais à la fois comme dans toute tempête, on ne perd pas de vue l'horizon. On croit profondément à cet horizon car nous croyons profondément au cinéma. Je pense que le cinéma, à travers ses nombreuses tempêtes dans son existence, a commencé par traverser la guerre, a été capable de rebondir et de se refaire. Il y a dans le cinéma français, au-delà de la dimension d'industrie culturelle, une démarche militante extrêmement profonde, centenaire, unique en son genre en Europe et largement soutenu par des systèmes de régulations qui nous sont enviés par le monde entier. De ce fait, nous ne pouvons que continuer de croire profondément en l'avenir du cinéma. Pour autant, il y a effectivement un risque aujourd'hui par les différents faits de sous financements du cinéma. Il y aura toujours un cinéma fort, un cinéma que l'on pourrait qualifier de production de major, qui sera un cinéma bien financé, qui ne sera malheureusement pas le plus nombreux, mais qui en terme de volume investi par la production restera un point dominant. Je crois profondément qu'il existera toujours ce cinéma militant dont je parlais et qui fait justement la spécificité du cinéma français. Ces productions dont parlait Pierre-William, de 1 à 3 millions d'euros, doivent trouver leur modèle. J'aimerais rajouter que je voudrais tordre le cou à cette idée de production low-cost qui a parfois été évoquée, et qui en aucun cas ne peut conserver le cinéma. Le cinéma est une industrie de prototype alors que le modèle low-cost ne peut s'appliquer qu'à un mode de production industrielle où l'on produit un épisode de 13 ou de 26 minutes par jour, parfois plus, sur plusieurs années. Prenez l'exemple de Plus Belle la Vie depuis cinq ans, on peut effectivement mettre en place un process de fabrication industrielle. Et où effectivement on peut trouver un abaissement des coûts de production. Il faudra se préparer demain à une production à bas coût qui sera celle qui alimentera la TNT, qui alimentera le programme des mobiles, qui est un autre genre de production, qui est une autre forme de narration; ce qui n'est pas inintéressant en soi. Mais cette production ne pourra pas en terme budgétaire avoir accès aux moyens techniques du cinéma ni de la production audiovisuelle de fiction lourde. Il nous appartiendra à nous, prestataires, de nous adapter et d'offrir à cette production là qui est un genre nouveau. La folie serait de croire que faire avec nos moyens d'aujourd'hui ces programmes de demain. Je crois qu'il faut bien différencier les choses : la production major, la production que je qualifie de militante et qui fait la force de notre diversité culturelle, et les films du milieu. Ces films ont un genre de production qui est extrêmement important en termes de mobilisation de moyen avec des films de 4 à 8 millions d'euros. Ce qui nous fait peur aujourd'hui, c'est que cette production là est effectivement en danger : elle a un problème de ressources, d'équilibre. Pourtant, c'est cette production que les producteurs s'acharnent à vouloir faire durer mais ils ne trouvent plus de ressources financières. Cela soulève alors un problème : une volonté qualitative, technologique, artistique de tirer vers le haut ces productions sans en avoir les moyens. On a beau avoir un système de régulation, nous sommes de fait exposés à la baisse des recettes publicitaires des diffuseurs qui ont des obligations d'investissement inférieures et des distributeurs qui apportent une contribution essentielle mais néanmoins handicapée. Bref, il y a un véritable problème de financement de cette production. Maintenant, je reviens aux industries techniques. Je voudrais rappeler qu'elles sont un des quatre piliers fondamentaux de notre diversité et de notre exception culturelle. Nous avons d'abord le pilier du talent, de la création, des auteurs, des réalisateurs, des artistes interprètes ; le deuxième pilier est celui de la production ; le troisième pilier est celui de l'exposition des œuvres à travers les distributeurs, les exploitants, les diffuseurs : et puis le quatrième pilier qui est formé non seulement des industries techniques mais aussi des 30 000 techniciens intermittents avec lesquels nous travaillons. Tout ceci est indissociable. Si un seul de ces piliers s'effondre, le cinéma français disparaît. Durant la crise, il y a eu des erreurs commises. Qui n'en fait pas ? On ne peut pas reprocher à un chef d'entreprise dans un marché en régression de défendre son volume d'affaire pour tenter de défendre l'emploi. Cela implique parfois le danger d'une compétition des prix qui profite à certain. Donc chacun dans la production, la distribution de ses films fait aussi preuve d'opportunisme et joue de cette concurrence. Je ne voudrais pas non plus en faire une généralité qui soit mise en avant de façon excessive dans la mesure où la compétition de quelques entreprises a défrayé la chronique. Il s'agissait d'entreprises majeures et cela effectivement été très médiatisé. Ce n'est heureusement pas le cas des 180 entreprises techniques que nous avons identifiées et qui sont membres de la FICAM. Pour autant, la compétition est là car le marché est dur. Comme je le disais tout à l'heure, nous avons rencontré, en dehors des problèmes conjoncturels et

structurels, des problèmes technologiques. Cela fait longtemps que nous nous préparons aux mutations technologiques, cela fait 15 ans que la post-production est déjà numérique, cela fait 4 ou 5 ans que la production audiovisuelle est en train de basculer dans le numérique et que nous l'accompagnons. Cela fait effectivement beaucoup moins de temps que la production cinéma est en train de se diriger vers la captation numérique puis vers la production de films en 2K, etc. Ce qui induit des transformations importantes en post-production. Dans le contexte conjoncturel et structurel dont je parlais, ce basculement ces quelques derniers mois nous met dans une situation absolument épouvantable. En effet, nos caméras d'hier et d'aujourd'hui ne produisent plus un chiffre d'affaire suffisant pour nous permettre de financer les caméras de demain. De plus, il faudrait savoir ce que sont les caméras de demain, car celles que nous achetons aujourd'hui, nous ne sommes pas sûrs qu'elles soient encore sur le marché dans 6 mois. Parler de caméra induit immédiatement le problème du traitement de l'image en post-production où les post-producteurs se retrouvent exactement dans la même situation à devoir s'adapter à cette évolution technologique. C'est un problème de charnière qui se produit actuellement et qui rend extrêmement compliquées et vulnérables toutes nos entreprises. Il faut gérer cette charnière. Nous avons demandé aux pouvoirs publics de nous y accompagner. Il ne s'agit pas d'aides financières en tant que telles mais il s'agit de trouver des accompagnements à travers des facilités sur les différentes taxes professionnelles qui nous pénalisent ou encore sur les charges sociales patronales pour nous permettre de limiter les licenciements et de nous aider à organiser la restructuration et la reconversion des techniciens. Nous avons besoin du fonds stratégique d'investissement pour aider les entreprises à se désendetter, nous avons besoin d'un renforcement des structures financières des entreprises. Nous avons aussi besoin d'accompagnements plus techniques à travers le CNC et notamment concernant les problèmes d'opposition ce compte de soutien pour garantir nos créances et ainsi continuer d'accompagner les producteurs et les distributeurs dans les encours extrêmement importants que subissent nos entreprises. C'est aussi le problème de l'adaptation de notre métier, de nos spécificités dans un univers économique, réglementaire, politique, financier. Il faut réguler toutes ces charnières là en même temps, ce qui est lourd, compliqué et à hauts risques. Cependant, nous avons devant nous un marché avec de réelles perspectives, le besoin en image est intact, le cinéma par la force de ses racines existera demain, l'audiovisuel existera demain, le besoin de nouveaux programmes va faire naître de nouveaux moyens et de nouvelles générations de producteurs, techniciens... Tout ceci est palpitant ! Il faut simplement s'y préparer, s'y adapter et accepter de se remettre en question sans abandonner les valeurs qui sont les nôtres c'est-à-dire de défendre absolument le tandem industries techniques et techniciens de production.

SERGE SIRITZKY : Olivier-René Veillon, tu diriges la commission du film Ile-de-France. La région Ile-de-France a décidé depuis des années de soutenir le cinéma et également la production télévisuelle. La région Ile-de-France possède la plus grosse partie de la production française, c'est un choix à la fois de politique culturelle et un choix industriel car la région pense que c'est une activité qui a un potentiel de croissance important. Face à cette réalité à court terme qui est la difficulté financière, quelle est l'analyse du pouvoir politique ? Que faut-il faire étant donné que la région aide le cinéma et l'ensemble des médias ?

OLIVIER-RENÉ VEILLON : Je vais revenir sur ta toute première interrogation : face à un océan d'images, quelle est la place du cinéma ? Il y a bien un océan d'images mais ce qui fait la singularité du cinéma c'est le point de vue, l'engagement singulier d'un point de vue dans une œuvre fait le cinéma comme tel. Le cinéma n'a pas d'autre existence que celle là, que d'échapper au flux et de produire des œuvres singulières et originales qui s'engagent dans un point de vue et qui font que ce qui existe par le cinéma est situé. C'est par là que le cinéma nous est précieux culturellement dans la mesure où il est le moyen de prendre à corps ce qui nous concerne le plus, notre présence au monde et de le situer dans un point de vue. Le cinéma est absolument singulier, c'est un art et une industrie. Il faut bien peser le sens de cette conjonction de coordination. L'art et l'industrie sont absolument indissociables et très difficiles à penser car les deux termes sont d'apparence antinomique. Par définition, dans l'histoire de l'art, il n'y a pas de place pour l'industrie. Or, nous sommes aujourd'hui dans un art qui est une industrie. Il faut donc penser indissociablement les deux. Nous sommes dans un art dit de la reproductibilité technique mais dans un art. Il faut donc le penser comme tel et saisir les enjeux qui lui sont liés à l'aune de cette caractéristique majeure. C'est pour cela que le choix de la région est de ne jamais dissocier les deux, de ne pas avoir d'une part une politique culturelle,

et d'autre part une politique industrielle. Le choix de la région Ile-de-France a été de créer des outils qui pensent solidairement les deux avec en premier lieu le fond de soutien aux industries techniques de la région Ile-de-France. Ce fonds de soutien porte entièrement sur la valorisation des compétences, des talents, des savoir-faire, et de ce qui fait précisément la force du cinéma. Le dispositif du fonds de soutien tel qu'il a été conçu est que l'ensemble des aides permettent d'assurer la production dans des bonnes conditions, non pas de la production low-cost, par rapport aux enjeux de création. C'est pour cela qu'il y a une solution de continuité dans le dispositif tel qu'il a été conçu : les critères sont des critères de localisation, de territorialisation de l'activité car la région a par définition une politique qui vise à promouvoir les activités sur son territoire, puis vient le choix sur des critères qui sont purement artistiques. Il y a à la fois une cohérence et une distinction entre les deux moments de la démarche qui font que des choix artistiques portent sur un terrain d'application qui est celui de l'activité de fabrication du film lui-même par le soutien aux industries techniques. C'est un choix qui a été fait de ne pas distinguer l'artistique de l'industriel et de penser les deux ensemble par ce dispositif qu'est le fonds de soutien aux industries techniques mais avec des critères artistiques secondaires. Avec la création de la commission du film d'Ile-de-France, l'idée a été de mettre en place un outil qui permette de faire que la région soit accueillante pour les productions venues du monde entier et qu'elle permette à la production française d'être pleinement présente à la fois dans sa capacité à faire des films français en France mais aussi à contribuer à l'épanouissement de talents cinématographiques venus d'autres horizons. Beaucoup de réalisateurs du monde entier souhaitent faire vivre leur point de vue ici, c'est très précieux pour la vitalité de notre propre cinéma que ces réalisateurs du monde entier puissent venir travailler ici dans la mesure où ils contribuent à la dynamique interne du cinéma français par la rencontre avec ces grands savoir-faire que sont ceux de tous les chefs de poste qui interviennent dans le processus de fabrication d'un film. On ne peut pas distinguer l'art de l'industrie. Le fait qu'ils puissent contribuer à la création d'œuvres cinématographiques issues d'autres horizons, d'autres points de vue, des points de vue qui s'expriment dans ce terrain là. En effet, ce terrain a la capacité à bien articuler le point de vue sur les outils et il le fait dans le respect du point de vue, dans le respect du projet artistique de l'œuvre. Tout cela est très précieux et très nécessaire à la fois pour la vitalité économique du secteur, car cela génère un volume d'activité complémentaire nécessaire à l'ensemble de la filière industrielle et nécessaire à la fois d'un point de vue artistique car cela crée un climat qui correspond bien à la culture du cinéma d'ici. Il y a toujours eu dans les salles de cinéma toutes les cinématographies du monde représentées et c'est très important que tous les cinémas du monde puissent se sentir ici en situation de pouvoir mener à bien des projets artistiques, des œuvres qui correspondent à ce patrimoine, cette culture, cette histoire du cinéma telle quelle est incarnée ici. La région doit pouvoir répondre à des projets cinématographiques qui ne soient pas exclusivement ceux du cinéma français. La conception que la région Ile-de-France a d'elle-même en matière cinématographique c'est de considérer qu'elle est une région où le cinéma est à la fois une culture, une forme de création et une filière industrielle qui doivent être soutenues dans le même mouvement, un mouvement qui intègre ces trois aspects. C'est une région qui doit être faite pour le cinéma du monde, c'est-à-dire, pas exclusivement pour le cinéma français, et le cinéma français lui-même à tout à gagner à ce que d'autres cinématographies soient présentes ici. C'est pour ça que par exemple le fonds de soutien, que nous avons créé et dont j'ai parlé, est un fond de soutien aux industries techniques mais il a la singularité d'être le seul soutien public ouvert à d'autres cinématographies que le cinéma français. A l'époque de la création du fonds de soutien, il y a eu débat avec le CNC puisque le fonds de soutien de la région Ile-de-France ne demandait pas l'agrément, c'était un parti pris important et un signal donné aux autres cinématographies dans le monde, de manière à ce que celles-ci se sentent ici à leur place, car elles ont toutes leur place dans ce creuset qu'est celui du cinéma dans toute son histoire. Ce n'est pas par hasard si un certain nombre de talents cinématographiques dans le monde se trouvent ici dans un contexte et dans un climat qui leur permet d'accomplir des œuvres qui ont une place tout à fait à part dans leur filmographie. Donc, le but est d'être présent pour le cinéma du monde, d'être présent dans le soutien à l'ensemble de la filière de manière à ce que celle-ci soit confortée dans tous ce qui contribue à sa vitalité. C'est pour ça que l'Industrie du Rêve est une manifestation précieuse et bienvenue dans la mesure où elle met bien l'accent sur le fait que ces métiers là sont le cœur même de la création et qu'ils doivent être suivis de près.

OÙ VA LE CINÉMA?

LA PAROLE AUX TECHNICIENS

Modérateur : Serge Siritzky

Intervenants

Eric Gautier (Directeur de la photographie) - AFC, Alain Derobe (Stéréographe) - Jean-Paul Mugel (Ingénieur du son) - Jean Labadie (Distributeur) - Anne Seibel (Chef décoratrice)

SERGE SIRITZKY : Je demande donc à présent à la deuxième table, à Eric Gautier, directeur de la photographie, à Alain Derobe, directeur de la photographie et stéréographe, à Jean-Paul Mugel, ingénieur du son, à Anne Seibel, chef décoratrice et à Jean Labadie, producteur et distributeur de la société le Pacte, de venir nous rejoindre. Nous poursuivons donc le débat. Ici, nous avons des représentants de différents métiers du cinéma. Je commencerai par interroger Eric Gautier, directeur photo, sur sa vision de ces problématiques. Comment, face à ces problématiques que l'on a commencé à énumérer, voyez-vous l'évolution de l'art et de l'industrie cinématographique et de votre métier ?

ERIC GAUTIER, directeur de la photographie : Tout d'abord, je ne suis pas si impressionné que ça par l'évolution technologique. Le cinéma se fabrique toujours de la même façon. Ce qu'il se passe aujourd'hui avec le numérique est la continuité logique du cinéma tel qu'il se pratique depuis les origines. Cela n'a rien à voir avec le bouleversement du passage du muet au parlant, voire du noir et blanc à la couleur, voire du matériel léger et pellicule sensible vers la nouvelle vague. Dans le débat d'aujourd'hui il y a énormément de confusion car on mélange beaucoup de choses en même temps. D'abord, qu'est-ce que le cinéma ? Pascale Ferrand a très bien défini les trois familles cinématographiques. Premièrement, il y a le cinéma sans argent qui se portera toujours très bien et se débrouillera toujours. Ensuite, il y a d'énormes machines à spectacle avec beaucoup d'effets spéciaux. C'est très grand public et cela fait partie de la culture. Enfin, les fameux films du milieu sont ceux dans lesquels j'évolue et je travaille, ceux entre 4 et 10 millions d'euros avec beaucoup d'ambition de cinéma, de Desplechin à Resnais. Ceux-là sont en effet

difficiles à produire aujourd'hui et il y a plusieurs raisons à cela. Premièrement, on ne produit plus les films de la même façon. C'est fini le temps de Claude Berri qui produisait les Charlot et qui grâce à leur succès des films produisait L'Homme Blessé de Chereau. Aujourd'hui, on nous pousse beaucoup vers la notion de produits assez standardisés. C'est beaucoup plus difficile aujourd'hui pour un producteur de produire Resnais par exemple, car il y a aussi un déficit de cinéphilie. Les gens ne vont plus voir ce genre de film. Je me souviens d'une discussion avec Jean Labadie il y a quelques années à propos des chiffres que faisaient les films de Bergman. Les chiffres étaient énormes, tout le monde allaient voir ces films là. Aujourd'hui il est évident que cela ne marche plus, les gens ne vont plus voir ce genre de film. Je ne sais pas si cela est lié aux distributions...

SERGE SIRITZKY : Juste une remarque d'un témoin là dessus. Avant il y avait moins de films et ils restaient beaucoup plus longtemps à l'affiche. C'est un changement radical. 19 films sont sortis hier et sans doute dans ces 19 films il y a des films que je ne connais pas. Le temps de lire les critiques dans les journaux de ces 19 films, dans deux semaines une partie auront disparu. Je répondais juste à ce point qui est un changement radical.

ERIC GAUTIER : La plupart de ces films vont faire un très bon prime-time à la télévision et vont s'en sortir très bien autrement. C'est ceux que j'appelle des produits. Mais en effet, ils prennent la place de films plus difficiles qui ne vont pas s'en sortir et s'écrouler. Aujourd'hui, on sent qu'il y a une industrie qui nous pousse à utiliser et à aller vers des nouvelles technologies. Le problème du débat aujourd'hui est qu'on parle trop de la technique avant le fond. Personnellement, peu importe le numérique, cela m'intéresse à condition qu'il y ait déjà un imaginaire qui soit en route. Je veux continuer à utiliser des outils qu'on me propose qui soient standards et avec mon ambition de créativité, je veux arriver à détourner le standard de son mode d'emploi original afin d'explorer et faire émerger quelque chose de nouveau. Mais pour cela effectivement, il faut un imaginaire, il faut que cela serve de propos. Aujourd'hui, le débat est purement technique et j'ai peur avec ces nouveaux outils de ne plus avoir le contrôle dessus ; on va me demander de faire une jolie lumière et quelqu'un d'autre va la retravailler en post-production. Tout le trajet est intéressant à suivre, jusqu'à l'étalonnage et au tirage des copies, jusqu'à l'édition DVD, tout ce travail me concerne. J'ai peur que tout ceci éclate complètement. Ma consternation d'aujourd'hui est l'écroulement des industries techniques car elles regroupent avant tout des gens compétents à qui je peux demander de m'aider à détourner les outils tels qu'ils étaient prévu, en préparant des accessoires, en travaillant, en bricolant, comme on l'a toujours fait dans l'histoire du cinéma. Je ne veux pas tomber dans un produit standardisé que je ne puisse plus toucher du tout. En ce moment, beaucoup de gens avec d'énormes compétences sont mis à la porte ou partent. Je pense que leur talent va devenir très rare. Aujourd'hui on a de plus en plus de gens qui lisent juste un mode d'emploi et comprennent très bien le fonctionnement du produit. Cette course implique une emprise très difficile sur l'outil.

SERGE SIRITZKY : Dans votre métier aujourd'hui, vous arrive-t-il de plus en plus que votre travail de directeur de la photo en post-production soit totalement changé sans qu'on ne vous demande votre avis ?

ERIC GAUTIER : Personnellement, j'arrive à garder le cap car je travaille encore sur des films où l'on me fait confiance et où l'influence du réalisateur est très lourde. Cependant je vois bien que certains gens ont des méconnaissances. Je connais aussi beaucoup d'histoires où les gens sont évincés. Je pense qu'avec les nouvelles caméras numériques, il est difficile de savoir garder le travail de plateau jusqu'au bout. On rentre dans des considérations techniques un peu compliquées. Il y a des choses formidables, je ne peux plus me passer maintenant de l'étalonnage numérique : mes images sont scannées et retravaillées après comme sur Photoshop. Cet aspect là est passionnant car cela permet de faire des choses infiniment plus subtiles qu'en tirage traditionnel et étalonnage classique.

SERGE SIRITZKY : Vous y participez donc ? On ne vous dit pas « ce n'est pas la peine de faire trop d'efforts au moment du tournage vu qu'on rattrapera tout cela en post-production » ?

ERIC GAUTIER : Je sais bien me défendre sur ce point car je sais que c'est une arnaque absolue pour une raison très simple : l'imaginaire des plans inventé jour après jour, imprégné de l'ambiance du plateau sera toujours beaucoup plus riche. On ne peut pas tout faire en post-production car on n'aura pas assez d'imaginaire. De plus, d'un point

de vue purement technique, ce n'est pas aussi simple que ça et absolument faux.

SERGE SIRITZKY : Je me tourne maintenant vers Jean-Paul Mugel, ingénieur du son. Concernant le son, l'arrivée du parlant a été une grande révolution du cinéma. Depuis un certain temps déjà est apparu le son numérique, le son surround, le 5.1. A l'heure actuelle dans votre métier, ressent-on des évolutions très importantes ? Avez-vous un point sur l'avenir du cinéma ?

JEAN-PAUL MUGEL, ingénieur du son : Le son au cinéma, au moment de la prise de son, n'a pas vraiment changé. Nous continuons de travailler à la perche primordialement. Avec l'arrivée du micro HF, le réalisateur a changé d'idée par rapport à la conception de ses plans. Avant, on essayait de respecter le plan sonore : quand un acteur était très loin, le son était très loin. Puis les micros HF sont arrivés, on a commencé à en équiper les comédiens et à faire des plans pour passer des pages de dialogues où les comédiens passaient au loin en disant leurs textes. Cela a été un changement majeur mais qui est arrivé il y a déjà une quinzaine d'années. Concernant la prise de son elle-même sur le plateau, notre travail n'a pas beaucoup changé. On fait des ambiances en 5.1, certains ingénieurs du son y sont passés. Le problème du 5.1 est que sur certaines ambiances, cela fait sortir le spectateur de l'écran du cinéma. Un peu comme pour la 3D, si le son arrive de l'arrière, le spectateur va tourner la tête et l'effet est complètement raté, excepté dans une optique d'effrayer le spectateur. Je pense que le 5.1 est intéressant pour la musique, on se retrouve alors enveloppé par la musique. Mais pour les voix et une ambiance cinéma classique, je ne crois pas à l'utilisation du 5.1.

SERGE SIRITZKY : En tant que technicien, avez-vous un point de vue sur l'ensemble des évolutions du cinéma comme art, comme industrie ?

JEAN-PAUL MUGEL : Cette question me renvoie dans le passé, il y a 25 ans, au Festival de Cannes où Wim Wenders posait les mêmes questions à ses amis réalisateurs pour savoir quel était l'avenir du cinéma et si c'était un art condamné à mourir. Godard avait été très brillant, et avait posé une réflexion à propos de la position du spectateur par rapport à un petit écran de télévision qui ne faisait pas peur alors que le grand écran faisait peur, donc on se mettait très loin. C'était intéressant d'avoir ces grands noms qui s'exprimaient : Antonioni, Spielberg qui parlait des studios d'Hollywood et qui rêvait du film parfait que tout le monde irait voir, un film universel.

SERGE SIRITZKY : Vous parlez du rapport avec l'écran et le spectateur, est-ce que le relief peut changer la place du son ?

JEAN-PAUL MUGEL : Evidemment le 5.1 aura beaucoup plus sa place sur un film en relief car on a besoin de quitter l'écran plat. Je crois que le relief a un effet moindre sur le son, car je ne pense pas que le relief soit un format d'avenir.

SERGE SIRITZKY : Anne Seibel, vous êtes chef décoratrice et vous avez une caractéristique : vous avez récemment travaillé à la fois sur G.I Joe et également sur un film d'auteur en Inde, tout en travaillant sur la production française. Vous connaissez donc les différents aspects du cinéma dont nous parlions tout à l'heure. Quel est votre point de vue sur ces différents types de cinéma, et plus spécifiquement sur le métier de décoratrice dans cet univers avec toutes les nouvelles technologies ?

ANNE SEIBEL, chef décoratrice : Effectivement, j'ai un parcours un petit peu particulier. J'ai une formation assez classique. J'ai commencé avec des grands décorateurs du cinéma français mais comme je parle anglais, je me suis retrouvée très vite sur des productions américaines qui venaient tourner en France et qui avaient besoin de doubler leurs équipes anglaises ou américaines avec des équipes françaises et de multiplier les talents. De fil en aiguille, à faire des films gros budget, comme G.I Joe qui coûte 200 millions de dollars, où ils ont tout ce qui a de dernier cri en matière de technologie. Au niveau de la décoration, cela donne des choses qui n'existaient pas autrefois : on avait

des décors construits avec très peu d'effets numériques. Maintenant, toutes les discussions depuis le démarrage du film se font avec tout le monde réuni : le décorateur, le directeur de la photo, et un poste qui est arrivé très vite, celui de responsable des effets visuels. Je me suis aperçue que c'était lui qui avait la place la plus prépondérante dans G.I Joe, à chaque fois qu'on parlait d'un décor on disait ce décor-ci est construit, celui-là est digital, celui-là c'est un fond vert... Nous sommes toujours trois à décider, et le décorateur est quelque peu tributaire de cette équation. Je pense que les acteurs ne sont pas très heureux d'évoluer devant des fonds verts, des fonds bleus. Sur G.I Joe, il y avait un directeur artistique américain qui s'occupait de toute la partie tournée à Los Angeles, pour ma part je me suis occupée de la partie des décors de Prague. J'avais une quarantaine de décors, à la fois des reconstitutions de Paris dans les rues de Prague et des reconstitutions de décors en studio. Mon travail était très intéressant avec des moyens financiers que l'on n'a pas en France. D'un point de vue de décorateur, c'était vraiment intéressant. Mais il est vrai que je me suis posée la question à un moment donné de savoir si nous, décorateurs, allions encore avoir une utilité et si tout ne va pas finir par être fait en images de synthèse. J'ai regardé G.I Joe il y a quelques jours, et à certains moments, j'avais du mal à repérer des morceaux de décors énormes que j'avais faits au milieu de tous les décors virtuels qui avaient été rajouté autour. Et c'est inquiétant car cela fonctionne bien. On se demande où on va. Parallèlement, j'ai fait un tout petit film Indien à 2 millions de dollars, et là, il n'y avait rien. J'avais un assistant très compétent ainsi qu'une équipe de gens talentueux. Moi, je n'avais rien. Ni scanner, ni photocopieuse, donc j'ai repris mon stylo comme à mes débuts et je faisais des croquis et des plans. On a réussi à faire un road-movie d'une belle qualité et d'une grande créativité en utilisant toute notre imagination. Je pense que c'était un plaisir de faire ce tout petit film avec peu de moyens, beaucoup de systèmes D et plus de créativité pour la déco, avec des gens très talentueux.

SERGE SIRITZKY : Avez-vous le sentiment que cela ressemble aux films d'auteurs européens à petit budget ?

ANNE SEIBEL : Je ne suis pas sûre que l'on puisse faire ce qu'on a fait en Inde avec 2 millions de dollars en France. C'est beaucoup plus compliqué ici, il y a beaucoup plus de charges, etc. Dans l'équipe de décoration, on aurait beaucoup plus de mal financièrement car on souffre de plus en plus à la décoration d'une réduction de budget sur tous les films. On nous demande de faire des choses avec de moins en moins de moyens et de moins en moins de personnel. C'est assez difficile. Je ne suis pas trop inquiète cependant, car le chef décorateur a encore cette capacité à créer et à trouver des solutions pas trop chères mais qui visuellement font l'illusion.

SERGE SIRITZKY : Pensez-vous que le chef décorateur est quelqu'un qui est uniquement responsable des décorations matérielles, ou est-ce que c'est aussi un directeur artistique qui devrait à terme pouvoir dire que tel décor se fait en effets spéciaux tout en gardant la maîtrise de l'ensemble ?

ANNE SEIBEL : Pour ma part, je ne suis pas contre la nouvelle technologie. Comme le disait Eric, c'est intéressant de jouer avec ça. Ces mutations servent et aident aussi la décoration. Je pense qu'il faut essayer de travailler tous ensemble et essayer de ne pas être trop inquiets. Il faut apprivoiser cette nouvelle technologie sans pour autant y perdre notre identité.

SERGE SIRITZKY : Merci Anne. Je me tourne à présent vers Alain Derobe. Vous êtes le spécialiste français, européen et même mondial du relief. J'entre directement dans le cœur du débat. D'après vous, le relief est une mode ou l'avenir du cinéma en tant que révolution technologique essentielle ?

ALAIN DEROBE, stéréographe : Si je comprends bien la question posée, c'est le relief va-t-il sauver le cinéma ou va-t-il replonger dans les profondeurs comme il l'a déjà fait un certain nombre de fois ? Il est vrai que certaines personnes sont assez dubitatives sur l'avenir du relief, mais il faut savoir de quel relief on parle. Est-ce que les structures de productions sont bien en ligne et bien adaptées pour faire du relief ? Est-ce que les données artistiques vont s'appliquer au relief ? Je ne peux pas vous dire ce qu'il va arriver, mais je peux vous dire qu'il y a deux directions principales complètement différentes prises par le relief. Il faut savoir quelle va être l'orientation du

cinéma. En ce moment, on parle beaucoup des salles de cinéma qui s'équipent, chose qui est primordiale car sans salles les films ne peuvent pas être vus. Les salles s'équipent mais pour rentabiliser, elles s'intéressent beaucoup à ce que l'on appelle des contenus alternatifs : des retransmissions de sports, de matchs, de représentation de musique, de danse... Et vont les diffuser en temps réel pour permettre aux gens qui ne sont pas géographiquement au bon endroit de pouvoir les voir en se disant que si on diffuse en relief, on attire les foules. Les foules sont certes attirées par la nouveauté, mais elles se lassent facilement. Pour cette voie là, de quel relief s'agit-il ? Les captations sont un phénomène passif, c'est-à-dire qu'un spectacle sportif ou artistique se produit, on pose des caméras là où on peut, elles sont généralement assez éloignées et on essaye de capter le moins mal possible les images de loin avec des zooms et des téléobjectifs. Quand on fait du plat, avec le rétablissement cérébral de la perspective, cela n'a pas de conséquence. Mais, en relief ce n'est pas du tout pareil, à partir du moment où vous êtes loin d'un sujet, que vous allongez les focales, vous faites un relief qui n'est pas naturel et que l'on appelle le papercut effect. On a l'impression que tous les plans sont du papier découpé et l'on ne se trouve pas du tout au cœur de l'action. On vous présente, au lieu d'une image, comme ces livres d'enfants qu'on ouvre et que les images se déplient. On voit différents plans, c'est beaucoup mieux que de voir du plat. Mais, est-ce que c'est ça le relief ? Voilà une des deux directions. L'autre direction est de comprendre qu'une image plate n'est jamais une image plate. Notre cerveau rétablit une profondeur en fonction de la perspective qui est affichée sur cette image. C'est tout l'intérêt de l'image et du cinéma, de pouvoir avoir une idée de profondeur et de volume. Quand on fait du relief, il faut que l'échelonnement, que l'on va présenter au spectateur par des artifices binoculaires ou autres, soit parfaitement en phase avec la perspective. Il se produit alors une espèce de miracle, on a l'impression d'être dans le film. Le relief a un pouvoir de convaincre qui est extrêmement fort. Quand je dis qu'il y a deux catégories de relief, c'est une chose. Cependant, il y a également une possibilité de se tromper de combat même avec ce relief là. Il y a une non adéquation de la production et du système relief. Actuellement pour rentabiliser un film, il faut le rentabiliser sur deux niveaux : sur le niveau du relief si on le tourne en relief, mais il faut aussi rentabiliser une version plate. Est-ce que le relief est une chose indispensable à la narration ? Si c'est le cas, il n'y aura pas de version plate ce qui est relativement incompatible. Pourtant, sur le plan du financement il faut bien car tant qu'il n'y pas suffisamment de salle relief, ou tant que toutes les salles ne sont pas équipées en relief, il faudra bien une exploitation en plat pour pouvoir rentabiliser le coût du film. Il y a déjà là une première contradiction. Ensuite, on veut financer le surcoût du relief. D'ailleurs, personne ne sait combien cela coûte. Le relief coûte-t-il le double, le triple, 5%, 10% d'un tournage normal ? On ne sait pas, l'information n'a pas circulé encore.

SERGE SIRITZKY: Les Américains disent que pour un film d'animation c'est 15 millions de dollars. Je ne sais pas d'où vient leur source mais c'est ce qu'ils affirment.

ALAIN DEROBÉ : Je n'ai aucune idée de ce qu'est un dollar ou un financement ! J'ai déjà beaucoup de mal à m'habituer aux nouveaux francs, et les euros sont un énorme problème pour moi ! Alors ne me parlez pas d'argent. Je prends précaution chaque fois qu'une production me convoque pour faire du relief de demander combien va coûter l'outil. Je pense que c'est notre devoir à tous si l'on veut survivre, nous techniciens. Je fais une digression qui n'a rien à voir avec le relief si vous permettez. Concernant les loueurs, tout le monde veut la dernière caméra qui est sortie, donc il faut l'acheter et elle vaut cher. Plus personne ne veut des caméras qui ont 6 mois d'âge ou un an. Les gens ne savent pas très bien qu'elle est la différence entre ces caméras, mais ils la veulent car elle a servi pour tel film... Il y a donc une non-circulation de l'information. Je suis très heureux de tourner avec une caméra complètement arriérée si c'est le bon outil pour ce que je veux faire. Si l'information circulait mieux auprès des productions, des réalisateurs, et même des opérateurs, peut-être que les loueurs se trouveraient en moins mauvaise position. Ce n'est que mon point de vue technique. Revenons au débat. En ce qui concerne le financement des films, les majors compagnies ont eu la très bonne idée de pousser le relief en pensant sauver le cinéma car le relief est proportionnel à la largeur de l'écran. En effet, le relief est beaucoup plus impressionnant sur un grand écran. Ils se sont dits, puisque le relief est proportionnel, on va pousser le relief pour faire rentrer les gens dans les salles. Ensuite, ils se sont dits que pour financer le surcoût produit par ces films, il fallait faire des films spectaculaires. La valeur ajoutée de ces films spectaculaire est donc le film en relief. Cette valeur ajoutée est considéré comme la crème chantilly sur

le gâteau : vous pouvez avoir la gâteau avec ou sans crème chantilly. Le spectateur va un payer un petit surcote de 1 ou 2 euros, ou 2 ou 3 dollars. Le relief n'est pas nécessaire, c'est un choix qui n'influe pas vraiment sur la valeur du film. Ce système de production consiste à faire des films spectaculaires en se disant que le relief allait parfaitement bien avec le spectaculaire. Mon opinion est bien sur diamétralement opposée. La vocation du relief n'est pas de donner des coups de poing au spectateur en lui proposant des forêts, des ailes d'avion, des dinosaures, des choses qui jaillissent. Je voudrais faire un relief où on ne fait pas reculer le spectateur sur sa chaise. Je voudrais que l'on tire le spectateur dans l'action à travers l'écran, c'est-à-dire que le relief que l'on va présenter est un volume, que ce volume va un peu rentrer dans la salle mais ne va pas éloigner le spectateur en lui faisant peur. On va essayer de le faire participer à l'action car le pouvoir de cette dimension supplémentaire a une faculté d'incorporer le spectateur à l'histoire de façon phénoménale. Je pense que le relief est en train en ce moment de se tromper de direction. Il y a des films qui sont inadaptés au relief à mon avis. On n'a pas encore produit de films où le relief est traité de façon adulte. C'est un problème de croissance du relief. Les moyens techniques, les caméras, les procédés sont complètement adultes et aboutis. Le temps de tournage peut être raccourci à 10% de plus quand le film est bien préparé, si le film est inadapté au relief, vous pouvez avoir un coût et un temps du double du tournage. C'est une autre façon de penser, mais l'information n'a pas circulé. Quelle est la grammaire du relief ? Tout le monde est très prudent à dessus, les américains ne communiquent pas du tout. En Europe nous avons une carte à jouer formidable : la communication. Je suis sûr que des producteurs et des réalisateurs seraient très intéressés par du relief mais sont effrayés par le manque d'information. C'est le point capital, si l'information circule, on fera du relief. Si on trouve des sujets adaptés, même un petit film policier, psychologique, je souhaite que le relief se dirige dans cette voie là. Cela ne correspond pas à des surcotes importants. Pour en revenir au son, le 5.1 équipe déjà un bon nombre de salles. Il n'est pas vraiment adapté au relief. Le relief c'est de la profondeur, les diffusions de son arrière ne sont d'aucun secours au relief, au contraire. C'est même plutôt paralysant. Je ne pense pas que les salles soient décidées à s'équiper avec un autre matériel, elles viennent juste de s'équiper avec du 5.1 et donc il faudra faire avec. Il existe des solutions pour du son en profondeur avec du son plus présent ou plus éloigné, mais les salles ne sont pas équipées pour. Donc, le son n'est pas vraiment en adéquation avec la 3D.

SERGE SIRITZKY : Je termine avec Jean Labadie qui est distributeur et producteur. Je voudrais avoir votre point de vue sur le relief mais aussi sur l'aspect artistique et l'aspect économique qui est aujourd'hui assez difficile. Pensez-vous que c'est purement passager ? Y a-t-il des raisons d'être optimiste ? Quelle est votre opinion sur l'art cinématographique en tant que tel ?

JEAN LABADIE, distributeur et producteur : Je suis extrêmement optimiste, je pense que le cinéma traverse des crises depuis un nombre d'année absolument gigantesque. J'ai lancé ma société en 1986, le cinéma français était tombé en l'espace d'un an de 200 millions de spectateurs à 110 millions de spectateurs. Les salles fermaient dans toute la France, on considérait que la télévision allait définitivement tuer le cinéma, que la seule chose qui avait de la valeur était les catalogues de films. Aujourd'hui, on s'aperçoit que l'on est remonté à 200 millions de spectateurs, que cela s'est fait par le cercle vertueux de l'ouverture de salles qui redonnent la place au cinéma. Que ce cinéma, contrairement à ce que les gens pensent, est de plus en plus un cinéma qui est financé par le cinéma et non pas par la télé. Que la diversité qui est produite et qui est montré dans les salles de cinéma n'a jamais été aussi grande. Je suis un peu étonné d'entendre que l'on découvre que les films coûtent deux millions d'euros. En tant que distributeurs, nous le savons. On fait le calcul suivant : les gens ont 700 000 € de Canal +, on rajoute 300 000 pour l'avance sur recette, s'ils ont une région on rajoute 250 000, le crédit d'impôts et la valeur au distributeur, et on arrive à 2 millions d'euros. On travaille en ce moment sur un documentaire sur le cinéma tel qu'il était produit avant la télévision. On regardait l'évolution des génériques. Dans un film d'André Téchiné, il y a une ligne avec cinq producteurs. Pour J'embrasse pas, il y a déjà quatre lignes : il y a France 3, le CNC, etc. Et maintenant, le dernier film d'André Téchiné, c'est 4 minutes de générique. Vous vous dites qu'il y a quand même quelqu'un qui est allé voir tous ces gens, plus ceux qui ont refusé bien sûr. Il est évident que concernant le cinéma, tout le monde a un point de vue. Donc, plus en avance dans le financement des films, plus on rencontre des gens qui ont une idée sur ce qu'il faudrait faire, sur qui il faut enlever, qui il faut faire jouer, etc. Petit à petit on arrive au plus petit commun

dénominateur, et on se rend compte qu'au mois de septembre et d'octobre, il y a 8 gros films français entre 15 et 22 millions, financés assez copieusement qui se plantent tous car ils se ressemblent tous. Finalement, le meilleur film français de l'année en terme économique est La Première Etoile qui est un film qui se fait sans financement de chaîne hertzienne, sans comédien connu. J'espère pour le réalisateur qu'il ne passera pas d'un film comme cela à un film à 25 millions d'euros sous prétexte qu'il a fait un succès avec le premier et qu'il prendra le temps de créer sa carrière et son cinéma. Je ne suis pas certain qu'Alice dans les Villes, ou au Fil du temps, qui n'ont pas coûté grand-chose, ne soient pas des meilleurs films que Jusqu'au bout de monde qui s'est fait avec 10 millions d'euros et une technicité exceptionnelle mais où cela manque d'âme. Family Life par exemple, n'a pas coûté grand-chose, pourtant ce n'est pas un hasard si Ken Loach est toujours là. Sa manière de fabriquer, son humilité, sa façon de travailler font qu'il a adapté, non pas aux moyens économiques et à ses capacités d'être financés, son histoire : il est resté dans une optique de «qu'est-ce que je raconte, comment je le raconte, à qui je parle». A partir de ça, je suis très optimiste, je pense que l'on passe toujours par des moments où arrive une nouvelle technologie. Cette nouvelle technologie donne l'impression que tout le monde peut faire, que l'on va avoir une démultiplication des talents. Je ne crois pas que la 3D sera la solution du cinéma. En animation, on fait déjà de la 2D magnifique en France qui fait 1 million d'entrées avec des budgets très loin des films américains. Monstres contre Aliens qui a dépensé trois fois le budget de fabrication, uniquement pour le marketing de lancement en France, d'un film comme La Prophétie des Grenouilles fait finalement le même nombre d'entrée. Valse avec Bachir que nous avons eu le plaisir de distribuer s'est fait avec 1 200 000 €. Mais, il y a du fond, une âme. Si l'on revient à l'idée que l'on raconte quelque chose avec du cœur, avec de l'esprit, avec de l'imaginaire, on peut faire du cinéma tout le temps. On a la chance d'avoir un circuit de salles magnifiques en France, avec des gens qui respectent la diversité. Quand sort Spiderman en France, il est sur un écran aux Halles, quand il sort en Belgique ou en Allemagne, il sort sur les 9 écrans du multiplexe. Je suis optimiste car je crois qu'il y a tout le temps des mutations dans la consommation du cinéma, elle augmente, le seul problème que l'on a est la curiosité. Ce problème vient du fait de la concurrence de toutes les autres technologies possibles de divertissement (jeux vidéo, internet). Dans les années 70, l'éducation faisait que le cinéma était, et est toujours, le divertissement numéro 1 mais il était quasiment le seul divertissement. Pour passer une soirée entre copains, on allait au cinéma et l'on avait une ouverture d'esprit, on découvrait d'autres pays à travers le cinéma. Cette ouverture d'esprit a créé une cinéphilie, une race de spectateur. On a perdu le lien avec ces spectateurs. La nouvelle génération a perdu l'idée d'aller au cinéma, dont on a négligé l'éducation. On a sûrement trouvé des moyens techniques de produire plus, on ne s'est pas trop posé la question de produire bien à partir d'idée et non pas à partir seulement de financement afin de répondre à la demande. TPS arrive en face de Canal. Deux fois plus de possibilité de vendre nos films ! Donc on sort deux fois plus de films. Et puis, on rajoute d'autres circuits : au moment où TPS disparaît, arrive Orange. C'est à nouveau une nouvelle capacité pour sortir des films. Beaucoup de films n'auraient pas normalement leur place au cinéma pour raison de qualité mais ils ont leur place parce que économiquement ils ont un financement, une demande, une garantie illusoire de départ de pouvoir fonctionner. Quant au relief avec des films d'auteur, la seule difficulté que l'on a aujourd'hui c'est que déjà au mois de juillet, deux films d'animations énormes sortent une semaine après l'autre. On ne sait pas lequel sera dans la salle relief, lequel sera dans la grande salle. Les plus petites salles n'ont pas encore l'équipement. Il va falloir du temps pour faire cet équipement. Il est même question de le faire payer aux distributeurs. Je me rappelle que quand le Dolby est arrivé, le spectateur ressentait un vrai plus, le son était meilleur. Concernant le numérique, je n'ai pas encore vu la qualité. Je n'ai pas encore vu en quoi le numérique était beaucoup mieux que le 35mm. Je concluais en citant Jim Jarmush : « Ce que j'aime bien dans le 35mm c'est le fait que la lumière traverse l'image par rapport à une image qui se fabrique avec des 0 et des 1. »

SERGE SIRITZKY : Nous allons maintenant passer aux questions de la salle.

Public : Bonjour, je travaille dans le son. Je suis d'accord avec ce qui a été dit. Dans le cinéma, sans parler de mixage mais au niveau de la reproduction, pour faire de la 3D on est très en retard. Souvent le son est le parent pauvre du cinéma. Dans le cadre de la CST, on travaille dans ce domaine là. Beaucoup de salles sont encore en son mono. A-t-on besoin de créer un enveloppement, de créer un son 3D pour le cinéma ? Je pense que oui car on

parlait de la notion d'amener le spectateur dans le film. On a deux approches que l'on se dispute : soit on se met en spectateur c'est-à-dire en dehors de l'action, soit on cherche à amener les gens dans le film. En en discutant, on se rend compte qu'il y a des gens qui n'aiment pas être emmenés dans le film et qui préfèrent rester en retrait, être en observateur. C'est intéressant d'un point de vue artistique. Je pense qu'au vu de l'équipement des salles de cinéma, on se rend compte que l'argent est un problème qui ne concerne pas que la production mais également les salles de cinéma. Quand on voit le niveau terriblement bas du son au cinéma, les mixeurs se plaignent toujours qu'on ne peut pas être au bon niveau car le taux de distorsion est beaucoup trop élevé et donc après le public se plaint que le son est trop fort. Alors qu'en fait, c'est le niveau de qualité de reproduction qui est insuffisant. Les outils existent donc depuis très longtemps, 50 ans dans le monde de la musique et cela s'appelle la stéréophonie. On peut donc faire du relief dans le son dans le cadre du cinéma.

SERGE SIRITZKY : Alain Deroche, avez-vous des réactions à ce propos ?

ALAIN DEROCHE : La stéréophonie n'est pas tellement en accord avec le relief, ce n'est pas parce que le mot stéréo est dans les deux vocables (la profondeur : la stéréo 3D). Le fait d'avoir une situation gauche/droite n'est pas en accord avec une dimension de profondeur. Donc le problème n'est pas résolu à mon avis. Si le son est un peu le parent pauvre du cinéma, c'est non pas parce que les moyens n'existent pas mais plutôt parce que les producteurs et les réalisateurs ne s'intéressent pas vraiment au son. S'il est un parent pauvre c'est parce qu'on lui laisse peu de place sur les tournages. En ce qui concerne le son en stéréophonie, il y a quelque chose à réinventé mais c'est sûr que le 5.1 n'est pas forcément la solution pour s'accorder avec le relief.

JEAN-PAUL MUGEL : Le grand problème de la stéréophonie et du 5.1 c'est qu'il est calculé pour une personne placée à la place idéale.

Public : Il y a des techniques qui permettent de faire un spot stéréophonique sur cinq canaux sur 80% des sièges. Vous allez simplement au Planétarium de la Cité des Sciences, vous mesurez, et vous avez 80-90% de sièges où vous êtes dans l'immersion d'un son 3D. Les outils existent. Après, si on veut les mettre en place ou pas, c'est une autre chose.

ALAIN DEROCHE: Avec combien de hauts parleurs ?

Public : 3 surround de chaque côté, 3 façades, et 3 enceintes au zénith.

JEAN-PAUL MUGEL: Vous avez quand même un écran qui fait 180°.

Public : C'est une demi-sphère. Mais le système son est traditionnel, c'est du 5.1.

SERGE SIRITZKY : Sur le plan du son, je pense effectivement qu'il est secondaire en France. Je me souviens que l'on s'est battu pendant plusieurs années pour que le CNC crée des subventions pour la musique du film. J'avais constaté qu'en France, le pourcentage du budget pour la musique du film est beaucoup plus bas que dans les pays anglo-saxons. On considérait que le cinéma était de l'image et que le son et la musique étaient secondaires. Alors que même durant le cinéma muet, il y avait de la musique.

Public : Erwan Créach, je suis producteur de film et j'ai une question pour monsieur Labadie. J'étais content d'entendre votre optimisme. Vous parlez de la curiosité des spectateurs qui a évolué et effectivement, c'est cela qui fait que les films d'auteur restent peu en salles. Comment le vivez-vous en tant que distributeur, qu'un film ne puisse pas se maintenir et ne puisse pas trouver son public ?

JEAN LABADIE : Je prends l'exemple d'un film d'Alain Cavalier. J'ai démarré en 1979, chez MK2 et on distribuait Martin et Léa. On a mis 6 mois à avoir une salle de 70 fauteuils aux Champs Elysées, qui était la 5ème salle de sortie

du film. Le film ne passait pas à Clermont Ferrant, car il n'y a avait que trois mono-écrans. Idem pour Montpellier. En termes de diffusion, on a largement progressé. Aujourd'hui, Martin et Léa serait demandé par les deux grands circuits de salles, il passerait sur une à deux salles aux Champs Élysées et sortirait facilement dans 150 à 180 écrans. Du côté de la diffusion, on a gagné. Cependant, la vitesse de consommation, comme pour tous les produits, s'est accélérée. La tenue d'un livre sur une table d'un libraire s'est raccourcie aussi. Malheureusement, le film fait partie des produits de consommation. La différence avec ce qu'il se passait dans les années 80, c'est qu'une fois de plus des films difficiles, d'auteurs, sont quand même montrés partout en France. Si le film ne démarre pas et est expulsé des salles rapidement, il y a quand même le DVD qui sort, qui est quand même une amélioration énorme comparée à ce qu'était la VHS. Ce qui fait que quand le film suivant du réalisateur marche, les gens vont chercher le premier et se l'approprient. En termes de diffusion en salle, c'est vrai que l'on a accéléré, on a l'impression que dès que l'on parle d'un film il a déjà quitté l'écran. Il n'empêche que ce film a plus de chance en moyenne d'atteindre les écrans, d'être présent dans les petites villes, de passer un peu partout qu'avant. L'encombrement, qui est la sortie des 15 films par semaine, fait qu'il faut se motiver plus rapidement pour aller voir un film en salles. Le cinéma français n'a pas été la plus grosse victime de ce phénomène. Le cinéma américain en revanche se réduit de plus en plus à des films qui se répètent, se reproduisent, avec des budgets importants. Si Avatar marche, il faudra qu'il y ait Avatar 2, Avatar 3, etc. En termes de diffusion, aujourd'hui on sort mieux les films techniquement. Le son est formidable dans les salles françaises. Le niveau d'investissement qu'ont fait les exploitants est formidable. Le son n'est pas parfait, ce n'est pas un auditorium, mais la qualité de la projection moyenne dans la plupart des villes est exceptionnelle. Je suis optimiste maintenant c'est à vous de nous proposer des nouvelles choses. Je pense que le spectateur a envie d'être surpris, d'être étonné, d'être ému. Mais cela ne lui arrive pas toutes les semaines.

ERIC GAUTIER : Je pense quand même que le cinéma se porte très bien. Beaucoup de gens y vont et je vois beaucoup de jeunes dans les files d'attente au cinéma. Pourquoi eux ne vont pas voir de films d'auteurs ? Ils vont évidemment voir les gros films, pour le plaisir, le spectacle... Pourquoi il n'y a pas plus de gens qui vont des films d'auteurs bien qu'ils soient mis de côté par le relief, les concerts, les matches de foot diffusés en salle ? Je pense qu'ils n'y trouvent pas leur compte. De nos jours, il y a une perte de cinéphilie indéniable de la nouvelle génération et même dans les écoles de cinéma. On n'a plus les mêmes références. Je pense que la curiosité liée aux films qu'on a aimés n'est plus la même. Je pense que le public serait intéressé de retrouver non seulement un effet de surprise mais aussi quelque chose qui correspondrait mieux à leur génération. Je voudrais revenir sur ce que disait Jean tout à l'heure concernant la provenance des financements d'un film français. Entre l'avance sur recettes, la région, les commissions, les fondations, etc. Ce ne sont que des comités de lecteurs. Aujourd'hui tout est prévisible dans un scénario car c'est un formatage pour les gens qui vont lire. Je trouve que c'est difficile de lire un scénario. Au bout de 36 longs métrage et pas des moindres, je suis toujours incapable de savoir le film que cela va être. Je décide toujours de faire un film pour le voyage que propose de faire le réalisateur. Évidemment l'appui du scénario est essentiel. Je viens de finir un film avec Julian Schnabel. Honnêtement, prenez Le Scaphandre et le Papillon, et voyez le très mauvais téléfilm que cela peut être en termes de scénario. Il en a fait un film génial, il a une vraie vision d'auteur. Je pense qu'aucun comité de lecteur ne prend cela en compte. De plus, je ne sais pas qui sont les personnes du comité mais la plupart du temps ce ne sont pas des artistes. Ils se réfèrent donc à des choses qui ont déjà existé, or justement on essaye de détecter des choses nouvelles qui vont surprendre. Je pense qu'il y a peut être là un piège surtout quand tout le budget ne passe que entre les mains de comités de lecture.

Public : Il a été évoqué tout à l'heure l'histoire du cinéma en tant qu'art et industrie. Ne faudrait-il pas dire aujourd'hui : art, industrie, et commerce ? Que les films sont des produits, qui perdent leurs qualités d'œuvres ? Ensuite, concernant tous les circuits de l'apprentissage à l'image, je voudrais signaler que toutes les fédérations de ciné club dans les circuits non-commerciaux ont été massacrées.

JEAN LABADIE : Je crois que ce serait fermer les yeux que de se dire que le cinéma n'était pas un commerce au départ. Le cinéma était un commerce absolu dès sa création. Petit à petit, il s'est ouvert à l'art. Quand à la disparition des fédérations de ciné club, il est vrai qu'il est dur de lutter contre la capacité d'aller à la FNAC et d'acheter

sois même un DVD plutôt que d'aller voir un débat dans une salle 16mm avec un copié rayée. Oui, les fédérations de ciné club on fait tout le travail. Moi, je viens de la culture de la Cinémathèque, on vient tous de cette culture là. Regardez les chaînes du câble, la programmation du câble en France est assez hallucinante. Quelque soit l'heure, des films d'une immense qualité passent. Sauf qu'il n'y a pas de présentation, ni de mise en avant. Le fait de montrer un film à la télévision ce n'est pas seulement le diffuser et le mettre dans le programme. Le cinéma est aussi un art, il faut être capable de le regarder, il faut être capable de l'expliquer. On ne peut pas comprendre et apprécier Buñuel, Mizoguchi, du premier coup. Il faut l'expliquer. Des structures existent, elles sont lentes, elles prennent du temps, mais je les vois progresser. On va dans les lycées, on fait des présentations en province, on a des exploitants en province. On se rend compte qu'il y a une qualité d'écoute, c'est une génération de gens ouverts qui commencent à lire. Cela prend du temps, on a peut être une génération de perdue car on a cru que le travail était fait.

Public : Pour continuer là dessus, les ciné-clubs de la télévision, à une époque, ont fait découvrir des tas de films à des tas de cinéphiles qui sont allés les voir en salles ensuite quand ils sont sortis. Patrick Brion vous dira que son émission Cinéma de minuit est mise pratiquement au placard.

JEAN LABADIE : On ne peut rien dire contre Patrick Brion si ce n'est que depuis 30 ans il passe Freaks, il n'a jamais passé un film d'Almodovar, jamais un film de Fassbinder. Il n'a jamais montré aux gens autre chose que le cinéma d'avant les années 60. Il n'a jamais fait le pas de préparer les spectateurs au nouveau cinéma d'autres auteurs qui ont tout autant d'écriture cinématographique. Il y a une responsabilité énorme de Patrick Brion, avec tout le respect que j'ai pour lui.

Public : Il a fait un certain travail. Il pourrait y avoir d'autres personnes comme Patrick Brion qui pourraient passer des Fassbinder, etc. Tout cela passait avant par ces circuits-là. Aujourd'hui, vous parlez d'école au cinéma, collègues au cinéma, lycées au cinéma. C'est très bien, on est dans ces processus, on voit des élèves qui viennent. Mais récupère-t-on ensuite ces élèves une fois que l'on a fini ces processus ?

JÉRÔME DIAMANT-BERGER : J'ai dirigé hier une table ronde dans le cadre de l'Industrie du Rêve à L'école Louis Lumière. Nous étions dans une petite salle remplie de jeunes. En effet, on sent en ce moment un gros intérêt pour le relief. J'étais sur un site internet parlant d'effets spéciaux, j'ai vu qu'il y avait plus de 200 films américains en préparation, en tournage et en projet en relief qui vont débarquer en Europe dans les mois qui viennent. Il n'y a pas un film de long métrage en préparation en relief en France. Il y a des projets, mais je trouve qu'il y a un retard absolument colossal sur ce sujet. Je sens une nostalgie très française, une défiance par rapport à cette nouvelle technologie. Je voudrais qu'on reparle de ce sujet et qu'on relance cette question du relief.

SERGE SIRITZKY : Je voudrais rebondir sur les films français en relief. J'ai vu quelques minutes d'un film d'animation franco-belge présenté par Canal que j'ai trouvé extraordinaire. Sur une approche du relief qui correspondait à ce que disait Alain Derobe sur la profondeur et non pas sur le coup de poing, il est très réussi. Il a été vendu en une journée. Deuxièmement, il y a ceux qui ne croient pas et ceux qui croient que c'est une mode, il faut savoir qu'une grande télévision comme Canal va diffuser tous ses matches de foot en relief à partir de décembre 2010. Peut-être aura-t-on moins d'effet vu que c'est sur un petit écran. Le relief est quand même une question que l'on ne peut pas évacuer.

OLIVIER-RENÉ VEILLON : Je voulais préciser qu'il y a plusieurs longs métrages français qui sont en cours de production, qui sont des longs métrages relief. Il y a une certaine maîtrise. Citons Pascal Herold qui produit actuellement Cendrillon qui est un long métrage d'animation 3D et qui a par ailleurs la maîtrise complète de la chaîne de fabrication d'un film 3D relief. D'autres sont en cours de production. Le cinéma français n'est pas exempt de projet en la matière.

PIERRE-WILLIAM GLENN : Je veux ajouter que justement, ce qui est intéressant dans le débat, c'est la responsa-

bilité et la créativité du cinéma français avec ses artistes techniciens. La dichotomie entre les auteurs et les techniciens est totalement arbitraire. Je crois qu'on a beaucoup plus de mal en France où l'on est en train de souffrir de l'auteurisme, c'est-à-dire des gens qui ne savent pas de quoi ils parlent, qui sont metteurs en scène mais ne connaissent rien à la technique, qui ne connaissent pas les décors, qui ne savent pas ce qu'est la 3D, ce qu'est une perspective et surtout qui ne s'occupent pas de son. C'est un vrai problème. Il faut oublier cette histoire de 200 films qui est de la contre-information. J'ai une élève en 4ème année à la Fémis qui a fait un film cette année absolument remarquable qui rentre exactement dans le schéma qu'a donné Alain tout à l'heure. C'est un film en relief et intimiste. Et il y a plein de demandes ! Que l'on soit nous, en tant que techniciens, en tant qu'artistes, responsable du devenir du cinéma français, la preuve en a été donnée ce matin. Il ne faut pas sauter sur un nouveau moyen qu'est le numérique qui pour être au niveau du 35mm va coûter beaucoup plus cher, va demander beaucoup plus de formations. Les caméras de captations, quand elles seront au niveau du 35 mm, demanderont beaucoup plus de techniciens pour les servir. Il faut rompre avec cette idée du numérique dans laquelle beaucoup de gens ont participé de manière totalement irresponsable, tant d'un point de vue artistique que d'un point de vue économique. Il faut arrêter avec cette propagande stupide de la technologie. Comme le disait Alain tout à l'heure, nous préférons tourner avec une caméra qui a 20 ans en sachant ce que l'on va faire avec plutôt que de se faire vendre par des commerçants, qui ne connaissent rien à la technique, la dernière caméra qui a eu un prix à Cannes. Nous sommes responsables de cela. Il ne faut pas nous dissocier du rapport économique.

ERIC GAUTIER: Un outil est un outil et ce n'est pas lui qui va déclencher quoi que ce soit. Le relief me laisse de marbre, mais si demain Alain Resnais me demande de faire un film en relief, alors là je trouve ça passionnant. Je deviens imbattable sur le sujet, cela m'intéresse et on va même essayer de bricoler des trucs. D'autre part, concernant le nombre de films impressionnants qui se font en relief, on peut quand même imaginer que c'est une façon rusée de lutter contre le piratage.

Public : Je suis Marine Bertrand, je me situe plutôt du côté du scénario. Je voulais en revenir aux systèmes de comités de lecture qui vont choisir les films qui vont pouvoir atteindre l'écran. Comment sont-choisis ces lecteurs ?

SERGE SIRITZKY : Je vais répondre. Je suis en train de faire une étude sur la crise de la fiction française, et une des choses qui me frappe, c'est que dans les chaînes de télévision il y a des comités de lecture où personne ne veut prendre la responsabilité de dire « je prends cette série ». C'est une des causes de la crise de la fiction française. Je vois que cela a un impact sur le cinéma.

THIERRY DE SEGONZAC : Je voulais juste faire part d'une expérience que j'ai eue à la création du fond de soutien aux industries techniques d'Ile-de-France. Lorsque nous avons convaincu les élus d'Ile-de-France et son président de mettre en place le fonds de soutien Ile-de-France, c'était évidemment une démarche économique qui répondait à cette époque là à un problème de délocalisation de la production. Il fallait absolument inciter à la relocalisation, en particulier en Ile-de-France où il y a une très grande majorité d'industries techniques, et plus largement sur le territoire national. La Région a répondu favorablement et a donc créé un comité de lecture qui devait analyser les dossiers qui étaient présentés au départ sur la base de critères économiques, de critères de localisation, de critères faisant appels aux industries techniques de tournage, post-production, de critères faisant appels aux techniciens d'Ile-de-France, etc. Il s'est avéré que les producteurs, qui pour un certain nombre de dossiers été éconduits car ils ne remplissaient pas tous les critères, ont demandé à la région d'adoucir les critères de sélectivité. A tel point, qu'à chaque comité de lecture, on retrouvait non pas 6 ou 7 dossiers, mais 20 ou 25 dossiers. Le fonds Ile-de-France, qui est le fonds régional le plus important de France de l'ordre de 14 millions d'euros, ne peut pas assumer autant de dossiers, sauf en dispersant son aide pour chaque film, mais l'aide n'aurait plus aucune efficacité. Il faut donc être sélectif et choisir 10 dossiers sur les 30. Ayant personnellement fait partie du comité de lecture avec beaucoup d'élus de la Région, des producteurs, des réalisateurs, je n'ai aucune compétence pour apprécier un scénario ! J'ai une sensation personnelle mais comment se projeter ? C'est un métier. Quel élu peut-être compétent pour lire ? En conséquence, cette sélection est faite de bonne foi sur la base de sentiments qui se dégagent, mais le propos n'est

pas de juger l'écriture. Il faut d'une part rentrer dans les critères économiques et d'autre part d'essayer de répartir l'aide de façon relativement objective sur des projets de différentes natures. Je crois qu'il serait dramatique de croire que c'est véritablement une compétence de lecteur qui tranche sur cette question.

OLIVIER-RENÉ VEILLON: Concernant le comité de lecture de la région Ile-de-France, il y a des critères strictement économiques qui sont liés à la localisation de la production, ces critères là sont des critères d'éligibilités qui permettent ensuite au film d'arriver devant le comité de lecture. Ensuite, le comité de lecture juge sur des critères « artistiques ». Le point de vue et la dynamique interne au comité de lecture vont conduire à un choix. Ce n'est pas un métier de lire des scénarios. Le seul jugement que l'on puisse faire sur les critères est un jugement rétrospectif. Je vous invite à regarder la liste des films soutenus par la région Ile-de-France depuis que le fonds de soutien existe, elle est assez intéressante.

ERIC GAUTIER : Il y a une autre liste intéressante, celle des films qui n'auront jamais existé car ils n'ont pas eu de chance. On passe peut-être à côté de bonnes choses. Imaginez un comité en 1958 qui lit A Bout de Souffle, ça n'existe pas. Si on essaye de détecter quelque chose de singulier, de différent, si le film ne coûte rien il se fera, mais s'il coûte trop d'argent, il ne se fera jamais.

Public : Aurélia Grossman, je suis productrice. Pour rejoindre ce qu'Eric Gautier disait, est-ce que ce ne serait pas plus intéressant dans les commissions d'avoir des équipes, ou au moins le réalisateur, qui viennent défendre leur projet au deuxième tour de la sélection. Il me semble que, quand je reçois un scénario, je le fais lire à d'autres gens autour de moi et on a chacun un film dans la tête totalement différent en fonction de ce que l'on projette dessus. La seule personne capable de donner une vision très précise du film c'est un réalisateur qui va venir expliquer le rythme de son montage, le type de cadres, l'énergie de son film. Tout est basé sur la lecture, mais un film ce n'est pas qu'un scénario. Finalement, les trois-quarts des commissions ne se basent que sur un texte alors qu'un réalisateur a surtout en tête ce qu'il veut parfois et parfois il n'arrive pas à l'explicitier dans le texte lui-même. Ce système de comité de lecture reste un peu étrange pour eux. Ils passent trois, quatre ans à travailler et finalement des gens le lisent et disent « non, ça ne va pas être bien, on le fait pas ».

JEAN LABADIE : Il n'y pas que la région Ile-de-France en France. Je suis sûr qu'A Bout de Souffle aurait existé, je suis sûr que la volonté de Godard de faire ce film a rencontré un producteur. Et je suis sûr qu'aujourd'hui elle rencontre encore un producteur. Je ne crois pas qu'il y ait d'artistes maudits, de Mozart inconnu du cinéma. Les gens qui veulent y arrivent. Cela passe par des courts métrages, une volonté, une énergie. Cela passe par convaincre un producteur, qui lui-même va convaincre un distributeur, qui va aller convaincre Canal + etc. On reçoit 12 à 15 scénarios de films par semaines, on lit tout. Si on fait 240 films par an, c'est parce qu'il y en a 1000 qui sont proposés et qui ne passent pas la barre.

Public : Je suis productrice indépendante. Je rejoins à la fois l'avis de mon homologue et l'avis de Jean Labadie sur le fait que c'est notre conviction qui doit l'emporter et c'est aussi à nous, dans cet exercice de comité de lecture auquel on est soumis la plupart du temps, de développer une conviction et une cohérence. Il est vrai que lorsque l'on a la chance de rencontrer les commissions comme cela se passe dans le Nord-Pas-de-Calais par exemple, c'est toujours plus facile de développer son propos et d'argumenter sur la construction d'un film. Je voudrais revenir sur le seuil des deux millions d'euros, seuil dont on entend beaucoup parlé ces derniers mois. Je suis sur le financement d'un premier film et effectivement c'est l'épée de Damoclès au dessus de la tête que de se dire qu'il faut faire un film dans une enveloppe de deux millions d'euros sinon on ne le fera pas. J'aimerais que l'on poursuive la discussion et surtout que l'on regarde comment on construit ces budgets de 2 millions d'euros. Je peux sortir trois devis à deux millions d'euros pour un même film mais qui seront construits dans une option de production totalement différente tant sur les moyens, que sur le personnel. Mon ambition de producteur est d'abord de défendre le domaine artistique des auteurs et réalisateurs que je produis, de faire en sorte qu'ils aient les moyens de leurs propos, qu'ils travaillent à expliciter ce propos, que l'équipe technique soit payée à la juste valeur de leur travail.

Effectivement, le travail en numérique de post-production aujourd'hui nous permet de déplacer un certain nombre de coûts. C'est une chose que l'on regarde beaucoup. Cela m'intéresse aussi d'aller chercher des nouveaux outils qui nous permettent de retravailler intelligemment l'image, de faire de la recherche dessus. Mais je ne pense pas qu'il faille considérer que les uns sont contre les autres. Je suis ravie de pouvoir travailler avec des prestataires qui sont aussi en mesure de nous faire des tarifs, des prix, des propositions techniques pour nous alléger l'échelle de post-production et nous permettent de garder le film le plus longtemps possible. Tous les films ne se ressemblent pas. Il y a de très bons films à deux millions d'euros. J'ai produit cette année un téléfilm pour Arte, Hors du Temps, qui va être diffusé dans la case expérimentale au mois de décembre. C'est un film de science-fiction. On l'a fait avec un million et demi d'euros, en payant tout le monde correctement avec un casting super et 80 plans truqués fait par une boîte de post-production et de 3D. Il ne faut pas tout mettre à la même aune. Il faut réfléchir à notre façon de produire en cohérence, sachant que c'est le fond qui prime, et notre conviction sur le fond. Opposer technique et artistique est mauvais. Opposer prestataires et producteur est mauvais. Avant tout, on cherche à faire des projets en cohérence tout ensemble. Enfin, souvent, quand on monte un projet on a beaucoup d'ambition au départ, on fixe un budget mais on n'a jamais le financement qui est cohérent. Nous, producteurs, nous retrouvons souvent en position où l'on se dit que l'on n'a pas le budget. On se demande alors si on fait quand même le film. Quand on a déjà embarqué un groupe d'artistes, de techniciens, quand on a défendu ce projet pendant des mois, voire des années, on se dit qu'on fait quand même le film. Effectivement, on demande parfois des efforts à chacun. On fait ce film car on a développé beaucoup d'énergie dans cette conviction là et qu'on accepte aussi de faire des efforts tous ensemble.

Public : Bonjour, je suis Marc Irmer, producteur et membre du comité de lecture du Nord-Pas-de-Calais. Je vais répondre à la question précédente. C'est une chance quand on est entendu et ça peut faire tout changer. Un scénario peut paraître tout à fait bon à un comité de 9 personnes, mais la proposition cinématographique faite par le réalisateur n'est pas à la hauteur. Inversement, un scénario peut paraître moins bon que d'autres, mais être pris grâce à la prestation des metteurs en scène. C'est une énorme chance, dans ce comité là en particulier, de pouvoir venir soutenir un projet malheureusement ce n'est pas le cas partout. Pour ce qui est des films en 3D, ce qui est intéressant à voir, c'est qu'aujourd'hui Wim Wenders produit un documentaire en 3D sur Pina Bausch. On est à l'opposé du spectre du studio américain. Comme le disait Eric Gautier et d'autres auparavant et qui m'interroge profondément, peut-on faire un film en 3D dans ce que l'on va appeler le cinéma d'expression culturelle européen et français ? Nous avons techniquement les possibilités de le faire, même si au niveau de la diffusion ce n'est pas encore vraiment en place, mais on peut le faire. Peut-on imaginer demain un Séréphine en 3D ? Je m'adresse autant aux distributeurs qu'aux techniciens sur ce plateau pour savoir si la 3D ne s'applique pas qu'aux films de genre. Peut-on travailler sincèrement et curieusement à cette idée de faire ces films d'expression culturelle en 3D pour demain ?

ALAIN DEROBÉ : Petite rectification pour commencer, le film de Wim Wenders est classé comme documentaire par rapport au CNC, car c'est un film qui se tourne au départ sans scénario comme tous les films de Wim Wenders. Mais ce n'est pas un documentaire car il y a tous les moyens du long métrage, il y a également le langage et la grammaire du long métrage. Ce n'est pas un documentaire sur des danseurs mais la caméra intervient entre les différents points de vue des danseurs, chaque danse est vue d'un point de vue du danseur ou d'un autre. Concernant la difficulté de raconter de façon littéraire un projet audiovisuel, il y a cette difficulté que tout le monde connaît et dont certains ont souffert. Cependant, c'est bien pour un projet en 3D. Ce n'est pas facile de raconter l'image, mais raconter la profondeur l'est encore plus. Concernant la disparition de certains métiers du cinéma, j'aimerais dire qu'avec la venue du relief il y aura la création d'autres métiers du cinéma. C'est totalement suicidaire de faire un film en 3D sans avoir quelqu'un qui prend la responsabilité, c'est-à-dire un stéréographe. On ne peut pas se permettre la même chose que les américains qui ont des génériques avec des centaines de personnes. En 3D, ils ont deux cents personnes car il y a des stéréos consultants, des stéréos experts, des stéréo superviseurs, etc. En France, il faut au moins un stéréographe qui suive le projet de sa conception jusqu'à la première projection en salle car sinon on va à la catastrophe. Une personne de plus ne suffit pas. Il faut à chaque caméra un assistant de

plus qui va faire les réglages correspondant au relief. Un assistant est capable de manipuler deux caméra mais il ne pourra pas faire un ajustement entre ces deux : elles doivent faire la même image avec la même densité, la même coloration, le même rendu, le même contraste, etc. Il y a déjà forcément au minimum sur le plus petit film en relief deux postes supplémentaires. Il faut que quelqu'un prenne la stéréographie en main sur un projet, c'est aussi suicidaire que de partir sans directeur photo. On peut tourner sans directeur photo, mais il y aura au bout une certaine incohérence avec montage. C'est encore plus vrai pour la 3D car il y a des raccords relief de la même manière qu'il y a des raccords lumières, cadres, vêtements, mouvements, etc. Il y a des raccords profondeurs. Vous ne pouvez pas monter deux gros plans qui se répondent de la même manière que vous montez un gros plan puis un paysage puis à nouveau le gros plan. Il y a un étalonnage relief à faire. Sur toute la chaîne, en particulier pour les décors, il faut qu'il y ait un dialogue avec le réalisateur, les ingénieurs du son, le directeur de la photo car on ne va pas va pas éclairer de la même façon en relief. Il y a des choses qui sont intéressantes de laisser dans l'ombre, et le directeur photo doit être au courant de cela. Il faut absolument que l'information circule, je ne sais pas de quelle manière mais elle doit circuler. Le problème est que nous avons beaucoup de compétences en France mais elles sont pour l'instant très demandées à l'étranger. Il y a un excès de prudence de la part des réalisateurs et producteurs français vis-à-vis du relief, tout en sachant qu'il y a quelques projets sérieux en préparation qui, je l'espère, vont se faire.

Public : Je suis Ludovic Blanchard, je suis monteur. On a parlé de cinéphilie, de cinéma d'auteur, de mots qu'on entend souvent dans ce genre de débat. Je voulais savoir s'il n'y avait pas selon vous un réel problème de diversité ? Il y a une réelle cinéphilie qui s'est créée et qui est là mais qui n'est pas absolument pas considérée, vis-à-vis du cinéma de genre notamment. N'y a-t-il pas un vrai effort de diversité à faire à ce niveau là ? Ne faut-il pas faire un effort de considération dans l'opposition entre le cinéma d'auteur et le cinéma de genre, qui serait par définition un cinéma pas artistique mais commercial ? J'ai fait des écoles de cinéma, quand on parle de Spielberg, de Cameron, de Jackson qui sortent un film, on n'est pas pris au sérieux. Il y a une sorte de condescendance vis-à-vis de cela et je voulais savoir comment vous envisagez la chose.

JEAN LABADIE : Je crois qu'il y a d'abord un développement du cinéma de genre en France qui a pris du temps, mais qui prend énormément d'essor. Je crois que le cinéma de genre est une des capacités de nouvelle vague du cinéma. Le cinéma de genre se fait avec des équipes extrêmement motivées, des gens qui sont des connaisseurs incroyables à la fois du cinéma et du genre. Les possibilités de débat que l'on peut aborder à l'intérieur du cinéma sont beaucoup plus larges que ce que l'on peut faire à l'intérieur du cinéma d'auteur. Je n'ai aucune différenciation entre un cinéma d'auteur et un cinéma de genre. Heureusement que Sam Raimi a fait Evil Dead, heureusement qu'il y a eu Braindead pour qu'il y ait Peter Jackson. Nous, nous sortons La Horde, on est ravi de faire un film de genre avec 3 millions d'euros et enfin des zombies français. Pour revenir sur les 200 films américains en relief, dans les 200 il doit y en avoir 80 qui sont des films de vampires. Twilight arrive, et derrière tous les studios sont en train de développer des histoires d'amour avec des vampires. C'est normal, on suit tous la tendance. Beaucoup de ces films ne vont pas exister, car l'économie réelle du relief n'est pas prouvée pour l'instant. Ce qui est prouvé pour l'instant c'est que des bonnes histoires font des films qui marchent. Ratatouille n'est pas du relief, et c'est le plus gros succès d'animation de ces dernières années. Le relief n'aura de sens qu'à partir du moment où il sera digéré à tous les niveaux, qu'il passera par le cinéma d'auteur, par le cinéma moyen, par le cinéma très spectaculaire et qu'il sera un outil comme un autre d'expression d'une âme, d'un esprit, d'une idée.

ALAIN DEROBÉ : Concernant les 200 films, il y en a énormément qui sont des cartoons, des dessins animés, de l'image de synthèse. Les quelques rares films qui sont avec des comédiens ont été tournés jusqu'à présent, probablement par une sorte de peur, avec énormément d'effets spéciaux et un mélange d'image de synthèse, ou alors les comédiens ont été entièrement reconstitués en image de synthèse.

SERGE SIRITZKY : Jean Labadie nous a confirmé qu'il y aura un nouveau métier dans le cinéma français qui est le métier de zombie français. Cela peut nous rendre optimiste ! Nous allons maintenant vous présenter un film intéressant sur les perspectives qu'ouvrent les nouvelles technologies. Ensuite, Christian Guillon, PDG de l'E.S.T et

Gilles Gaillard, directeur général de Mikros, vont vous expliquer les tenants et les aboutissements de ce que vous aller voir. Je remercie les intervenants.

CHRISTIAN GUILLON, président de l'E.S.T : Je vais vous présenter très brièvement le court-métrage de 7 minutes que vous allez voir maintenant. Il ne s'agit pas d'un film mais du résultat d'un travail de recherche qui a été mené par notre société l'E.S.T en association avec Mikros Image depuis un an et demi, sur la question de la doublure numérique. Pour faire un petit préambule, notre travail en tant que techniciens des industries techniques n'est pas seulement de se servir des outils existants mais aussi d'en inventer de nouveaux pour les proposer aux artistes et aux industries. C'est ce que nous faisons régulièrement, les nouveaux outils intégrant régulièrement la caisse à outil du cinéma. Nous allons parler de cela aujourd'hui. Le cinéma est basé au départ sur un processus mécanique qui est la reproduction du réel par l'image. On capte, on enregistre grâce aux caméras une émotion, un visage, un jeu, un acteur qui joue. Il y a bien sur l'interprétation par le metteur en scène, son point de vue, le travail de cadre, d'éclairage, etc. Mais ce sur quoi est basé le cinéma est l'enregistrement par l'optique de quelque chose qui a existé. Ce que je vous propose maintenant est du même ordre. Ce n'est pas si différent que ça, c'est aussi un enregistrement. Il s'agit d'enregistrer un visage, une morphologie, une texture de joue, de front, une rougeur, un jeu, une émotion, une larme. Il s'agit toujours de cela. Seulement, cet enregistrement là n'est plus simplement par l'image. Il est déconnecté de l'image et se fera par un autre processus que simplement la captation par l'image. Ce sera toujours une captation et toujours une restitution. Je crois que c'est ce qu'il va arriver aujourd'hui, et ce que nous, techniciens, allons devoir maîtriser et intégrer. Je voulais vous montrer cela. Je vais commenter pendant la projection pour que vous compreniez bien.

PROJECTION

CHRISTIAN GUILLON : Ce que vous voyez là est de l'image de synthèse, ça n'est pas quelque chose de filmé. Voilà le processus d'enregistrement de la morphologie du comédien, Christophe Ramirez en l'occurrence. Grâce à ce procédé, il en existe plusieurs, on en a testé plusieurs, on enregistre la morphologie du visage du comédien. Maintenant il s'agit d'enregistrer la texture, le matériau, la peau du personnage dans un langage qui n'est pas un langage d'image mais un langage informatique compatible avec les technologies de l'image de synthèse, l'imagerie numérique. On connaît grâce à cette technique la façon dont la peau réfléchit la lumière, la façon dont la peau se comporte dans un environnement. Ici, c'est le plus important, on enregistre le jeu du comédien, la façon dont il bouge, l'expression de son émotion, du message qu'il veut faire passer. Gilles Gaillard, directeur général de Mikros Image, va nous rejoindre. Ce projet de recherche a été soutenu par le CNC. Ce qu'on vient de voir là est un début, un projet de recherche, c'est imparfait. Nous ne nous sommes attaqués qu'au visage pour l'instant car c'est réputé pour être le plus difficile. Les étapes d'après sont de s'étendre aux cheveux, à la tête entière, au corps, aux vêtements, aux chaussures, aux accessoires, etc.. En attendant, il y a des applications des usages possibles de cette première étape dans la production très courantes d'aujourd'hui du cinéma, notamment dans les cascades. On sait tous que les cascades marchent en plan larges et pas en plan serré, ici, on a une technique qui fonctionne très bien et permet de mettre le visage d'un comédien sur le corps d'un cascadeur, en gros plan ou dans le cadre d'une action complexe. Une autre utilisation serait celle de la « post-synchronisation image », si on possède la doublure du comédien on peut faire ou refaire des plans. On peut imaginer plein d'autres applications mais nous nous limitons à cela pour le moment. L'idée que nous proposons est qu'à court terme, chaque comédien ait sa doublure qu'on pourra mettre en œuvre dans le cadre que je viens de dire, ou d'autres qu'on n'a pas encore imaginé.

GILLES GAILLARD, directeur général de Mikros Image: La démarche est une démarche de doublure. On a pu voir des choses qui sont du domaine de l'avatar, c'est-à-dire que l'on crée un personnage ex nihilo. Ce qui nous particulièrement intéressé dans ce projet sont les aspects de reproduction qui est un défi technique différent pour nous chez Mikros d'une création ex nihilo ou d'un personnage avec 5 têtes. Il s'agit de trouver un moyen de reproduire ces extraits et de constituer une continuité qui va faire un projet avec une émotion. C'est le sens du cinéma. C'était cette dimension qui nous intéressait.

CHRISTIAN GUILLON : A chaque étape de la fabrication de ce processus là, on se confronte toujours aux mêmes problèmes : le problème de la ressemblance et le problème de la crédibilité photo-réaliste. Quand on fait la morphologie, il faut que ce soit ressemblant. Quand on fait de la texture, il faut que ce soit crédible pour une image comme si elle avait été filmée. Aucune texture de peau n'est identique, il faut que chacune soit crédible et ressemblante. Puis, quand on capte le jeu, il faut que le jeu que nous restituons sur l'écran soit parfaitement conforme au jeu que le comédien aura donné dans des conditions complètement différentes et hexogènes à celles du tournage normal.

BRIGITTE AKNIN : Merci à vous de votre attention, merci aux intervenants, et à tout à l'heure !

OÙ VA LE CINÉMA?

LA PAROLE AUX RÉALISATEURS

Modérateur : Serge Siritzky

Intervenants

Wim Wenders (Jaco Van Dormael) - Rithy Panh, Nicolas Saada, Michel Hazanavicius (Réalisateurs) - Alain Derobe, (Stéréographe) - Michel Reilhac (Directeur d'Arte France Cinema) - Régis Debray (Philosophe)

BRIGITTE AKNIN : Un coup de cœur pour un petit ouvrage de Michel Reilhac, qui s'appelle « Plaidoyer pour le cinéma d'auteur ». Michel Reilhac, directeur du cinéma d'Arte, qui est aussi quelqu'un qui réfléchit en faisant. Pas mal ! Son livre est en vente dans le hall, ainsi que les livres de Régis Debray. Pour présenter nos réalisateurs, après ces images terribles qu'on a vues en fin de matinée, on va avoir des vrais personnages. Comment présenter des réalisateurs autrement que par leurs images ? On va justement en voir. Tout d'abord, monsieur Wim Wenders, que je vous demande d'applaudir, parce qu'il arrive de Berlin, Nicolas Saada, Michel Hazanavicius, Rithy Panh, et enfin Jaco Van Dormael. Je les remercie de leur présence. Ce soir, nous aurons le plaisir de présenter l'avant-dernier film de Wim Wenders qui est aussi là pour le projet qu'il est en train de réaliser sur Pina Bausch. Il sera accompagné d'Alain Derobe, qui était là ce matin. Ce soir donc, nous découvrirons pour le public français, Palermo Shooting. Mais on découvrira aussi un film qui sort prochainement, le film de Jaco Van Dormael Mr Nobody. Tout de suite, la bande annonce pour nos réalisateurs de L'industrie du rêve, et ensuite les images de nos réalisateurs. Je vous souhaite une bonne après midi et à tout à l'heure.

SERGE SIRITZKY : On va donc entamer le deuxième débat de la journée sur l'avenir du cinéma. Ce matin nous avons différents corps de métier du cinéma, cet après midi, nous avons une palette de grands réalisateurs dont on a vu les films annoncés, et donc je les appelle à la tribune. Michel Hazanavicius, Jaco Van Dormael, Rithy Panh, Nicolas Saada et Wim Wenders. Wim Wenders va être accompagné d'Alain Derobe, parce que comme on vous l'a

dit, il a réalisé un film sur Pina Bausch en relief. Comme cela a été un des sujets de débats ce matin, je pense que cela va être un sujet important cet après midi. Donc messieurs les réalisateurs, on va vous demander de donner votre avis sur l'avenir du cinéma. Ce qu'on a vu ce matin, pour résumer un peu, c'est que l'on se trouve, on le sait tous, devant plusieurs mutations : une mutation technologique des outils de fabrication des films, une mutation du fait de la concurrence d'autres médias, que j'appelle « L'océan d'images », puisqu'on vit dans un univers où on peut regarder non seulement des films à la télévision, mais sur son ordinateur ou sur son mobile qu'on a dans la poche. Et puis il y a des mutations économiques du fait des mutations technologique et peut-être des redistributions des modes de financement de l'audiovisuel en général et du cinéma en particulier. Donc, en tant qu'auteurs, comment ressentez-vous ces mutations ? Est ce que cela change fondamentalement le métier, et est ce que vous pensez, si ce n'est pas encore totalement changé, que cela changera profondément ou pas ? Est ce que vous êtes pessimistes ou optimistes quant à l'avenir du cinéma ? Voilà les grandes questions que je vais vous demander de développer. Je vais commencer par Michel Hazanavicius. Vous êtes réalisateur de cinéma à succès, mais vous venez de la télé, vous aviez également travaillé dans la publicité. Par rapport à ces mutations importantes, pensez vous que ce sont des mutations comme on en a connu au cours de l'histoire du cinéma ? Certaines étaient importantes, quand on est passé au parlant, c'était une révolution fondamentale. Est-ce que votre métier est en train de changer, a changé ? Pensez vous qu'on continuera, dans 5, 10 ans, à voir des films au cinéma ?

MICHEL HAZANAVICIUS: Vous m'avez présenté comme un réalisateur à succès, mais je n'ai fait que trois films, avec deux qui ont très bien marché, et un qui a pas du tout marché. Les deux films à succès ont été fait avec un acteur connu, ce n'est pas moi qui le suis ! Je ne fais pas ce métier depuis très longtemps, finalement, donc sur les mutations, les changements du métier, je suis plutôt optimiste à priori. Je crois que c'est un métier qui est assez dur, qui demande beaucoup d'insouciance, je dirais, d'inconscience pour le faire. Je pense qu'il y a assez d'insouciance chez les gens qui font ce métier pour résister à différents changements plus ou moins graves. Je pense, par contre, qu'Internet est une grosse mutation, à laquelle il va falloir s'adapter, d'une manière ou d'une autre. Je ne sais pas si ça va changer de manière radicale. En France, on a un système de financement qui est un peu particulier. Aujourd'hui, les acteurs d'Internet ne reversent pas d'argent au cinéma. Ça, ça peut changer beaucoup le cinéma en France, si on continue à ne pas faire payer les Google et autres. En effet, ce sont les chaînes de télé qui financent le cinéma, et si les films diffusés à l'antenne ont été vus et revus des millions de fois sur Internet, c'est difficile de demander aux chaînes de continuer à financer le cinéma comme elles le font aujourd'hui. Si le système de financement s'écroule, il est sûr que l'on ne pourra pas avoir autant de film qu'actuellement : aux alentours de 200 par an. Effectivement, cela ne va pas changer la manière de faire des films, mais le nombre de films, donc le nombre de gens qui vont pouvoir faire des films. J'aurais tendance à penser que le marché va répondre à peu près au même tiraillement mais de manière sans doute un peu plus dure. Il y aura toujours des films « formatés » pour le marché, mais il y aura toujours des petits films. Cela sera plus dur pour eux aussi.

SERGE SIRITZKY : Alors que vous sortez de deux films à succès financés par des majors, est ce que pour votre prochain film, sentez-vous comme le que disent beaucoup de réalisateurs, une difficulté beaucoup plus grande, avec au moins deux ans pour le monter ?

MICHEL HAZANAVICIUS: Non, pour le coup je pense être un contre-exemple. Peut-être qu'après le prochain film, je pourrais mieux vous répondre : si le film se plante, je ressentirais davantage la violence. Mon prochain film, je voudrais le faire avec Jean Dujardin, donc on est un peu à l'abri. Ceci étant, je pense que tous les films sont fragiles. OSS 117, le premier, a été dur à monter financièrement, personne n'en voulait. Il n'y a pas de films fragiles et des films solides : les films à faible économie sont fragiles, tous comme le sont les films à grosse économie d'une autre manière, mais ils le sont quand même. Je suis un petit peu à l'abri de cela : je travaille sur un film un peu particulier, un film muet, donc pas vraiment dans le marché. Je l'ai écrit, et pour l'instant je n'ai pas l'impression qu'on me dise que c'est totalement impossible

SERGE SIRITZKY : Et donc, vous disiez que vous êtes optimiste sur l'avenir du cinéma par rapport à cet « Océan

d'images »? On voit que les jeunes regardent moins les films français, la télévision. Qu'est ce qui vous amène à penser que dans 5, 10 ans, il y aura autant de spectateurs ?

MICHEL HAZANAVICIUS: Je ne dis pas qu'il y aura autant de spectateurs, je suis optimiste dans le sens où je pense que malgré tout, nous avons tous besoin de se faire raconter des histoires. Cela peut changer de forme. Encore une fois, en France, nous sommes très privilégiés. Quand vous allez dans d'autres pays, je ne connais pas d'endroit où il y a autant d'affiches de cinéma dans les rues, où les gens parlent autant de cinéma, où on fait autant de film, à part les États-Unis, la Chine et l'Inde. C'est un peu Astérix et Obélix, notre cinéma. Je suis optimiste, mais il ne faut pas tomber dans le discours qui a été celui du théâtre quand le cinéma est arrivé, celui du cinéma quand la télé est arrivée, celui du cinéma quand les magnétoscopes sont arrivés, quand la télé privée est arrivée... Il ne faut pas agiter des chiffons rouges à chaque fois en prédisant notre mort. Il faut aussi accepter le changement, accepter l'idée que le cinéma, ce n'est pas non plus de la peinture ou de la littérature : on a besoin d'argent. Il y a un mélange entre des volontés artistiques et industrielles. C'est inhérent au cinéma : cela veut dire qu'il faut prendre en compte ce que veut le public. Il n'y a pas LE cinéma, mais plein de cinéma : chaque film a une démarche un peu différente. Même si cela se durcit, j'ai l'impression que les gens qui souhaitent faire des films au centre du marché en pensant avoir la recette pour que ça marche continueront et se tromperont dans les mêmes proportions, et réussiront dans les mêmes proportions. Ceux qui font des films à contre-courant continueront à les faire.

SERGE SIRITZKY : Bien sûr, on reviendra à vous puisqu'il y aura des questions dans la salle. Jaco Van Dormael, vos deux précédents films, présentés à Cannes, ont été d'immenses succès mondiaux; vous venez d'en achever un qui va sortir début janvier. Vous avez mis 11 ans de votre vie sur ce film. C'est un film à budget beaucoup plus important que les précédents, qui utilise, j'imagine, toutes les technologies modernes. D'abord, comment évolue en onze ans la fabrication d'un film, et de tous ses outils ? Est-ce un changement très important, ou simplement une palette un peu plus large qui vous était offerte ?

JACO VAN DORMAEL : Je n'ai pas voulu faire un film cher, j'ai essayé de faire un film le plus beau possible. On a utilisé effectivement, pour une partie du film, des gens derrière des palettes graphiques. Mais je crois que le plus important, c'est la personne derrière la palette, beaucoup plus que l'ordinateur qui est devant lui. Personnellement, ce que je vois de plus intéressant au niveau du langage, se passe sur Internet, avec des jeunes qui ont une caméra, un ordinateur et leurs films qu'ils mettent sur Youtube ou Shortfilms. J'ai surtout l'impression que ce qui change c'est le sens de ce qui est beau. J'aimais bien le grain de la pellicule, maintenant j'aime bien le bruit du numérique. J'aime bien les défauts, en fait. Je crois que c'est surtout ça qui change, le fait que l'on peut trouver beau autre chose. Et aussi qu'il existe des gens qui ne sont pas des cinéastes confirmés et qui n'ont pas accès à de gros budgets mais qui peuvent inventer des formes, un langage différent et communiquer directement. Personnellement, c'est ce qui m'intéresse le plus. J'ai l'impression que le cinéma est à un début et pas à une fin. Il y a encore beaucoup de choses devant nous.

SERGE SIRITZKY : Et donc, pour préciser, ça veut dire que ces autres médias qui sont d'autres technologies, influent sur le contenu ou la façon de faire les films ? On ne peut pas faire les films de la même façon qu'avant ?

JACO VAN DORMAEL : D'autres formes arrivent, une autre manière de raconter des histoires, différente du fait que les outils changent. Je pense qu'il ne faut pas s'en faire pour l'industrie du cinéma, il y aura toujours des gens qui feront des films, et toujours des gens qui regarderont des films. L'industrie, je m'en moque assez, ce qui m'intéresse, c'est le cinéma. Je vois aussi qu'il y a un schisme probablement de plus en plus grand entre le cinéma et l'industrie du cinéma, une panique financière qui fait que le type de formes qui « rentrent dans le tuyau » sont de plus en plus étroites. À chaque crise financière, ceux qui perdent beaucoup d'argent paniquent, ou se disent « je sais ce qu'il faut faire » ou « je sais ce qu'aime le spectateur ». C'est à ces périodes là que nous entendons le plus « le public aime ceci » ou « le public n'aime pas cela », « ce qui ne marche pas c'est cela » etc... Alors que personnellement, je ne sais pas comment faire un film qui marche, je ne sais pas comment plaire au public, je ne

sais même pas qui est le public. Un film, c'est une bouteille à la mer qu'on lance vers des gens que l'on ne connaît pas, en se disant que peut-être que leur expérience de vie, le simple fait d'être vivant sur la Terre – qui est quand même quelque chose d'assez étrange- est partageable dans le fait de faire un film, et que d'autres gens, ailleurs, se posent les mêmes questions, en ayant d'autres langues, une autre culture, une autre existence. C'est cela qui est intéressant, que cela passe par un système industriel qui fasse de l'argent ou que cela ne passe pas du tout par ce système... Je m'en moque.

SERGE SIRITZKY : C'est ce que vous avez dit avec votre producteur ?

JACO VAN DORMAEL : Oui, j'espère que lui aussi s'en moque.

SERGE SIRITZKY : Rithy, vous, par rapport à ces questions, à la fois sur l'évolution technologique de ces dernières années, est ce que ça change votre métier ? Est-ce une façon différente de raconter les histoires ? Plus simplement, avec une palette plus large ? Ou pensez vous qu'il m'y a pas de changement fondamental ?

RITHY PANH: Je comprends ce que vous dites, sur les technologies, le numérique etc... Je sais ce que c'est, mais ma situation, ressemble plutôt à votre affiche, c'est une route qui va nulle part, j'essaie de faire un cinéma dans un pays où il n'y a presque plus d'images de notre propre histoire. J'essaie de faire du cinéma dans un pays où il n'y en a pas. Le cinéma est pour moi comme les droits de l'homme. Donc le numérique, évidemment m'a sauvé, car cela permet de travailler longtemps et pas cher, de raconter sa propre histoire, sa mémoire. Mais pour mettre dans « les tuyaux » c'est une autre histoire ! Ce n'est pas nous qui les contrôlons : les télé veulent bien financer mes films français, les belges veulent bien mettre de l'argent si cela dépend de la Belgique, les Suisses, pareil, les Allemands aussi, les Français pareil. Alors, que fait on ? Cette évolution écrase pas mal ceux qui sont au bord de la route.

SERGE SIRITZKY : Vous êtes d'un pays, disons, en voie de développement et il n'y a pas d'industrie...

RITHY PANH : Il n'y a plus de film dans les pays en voie de développement. Avant, on me disait que j'avais de la chance de venir à Paris, car je pouvais y voir plein de films. Mais il y a t-il un film africain que je peux voir ce soir ? Où ? Plus rien ! Ce sont les grosses machines qui écrasent tout le reste. Nous avons aussi envie de parler d'écologie, mais je ne trouve pas d'argent pour aller montrer que les arbres ont une âme, en revanche un autre réalise un film d'écologie depuis un hélicoptère, sans poser le pied sur le sol, il a 50 millions €. Vous ne trouvez pas cela absurde ? Mais il trouve tout de même des millions pour le faire. Nous, nous avons besoin de 20 000 dollars, mais si nous faisons le film, il n'y a pas de case où le faire rentrer. Quand vous voyez TV5, il n'y a que des cuisines, des recettes de cuisines, des châteaux... et on nous dit « Ne venez pas chez nous, restez chez vous » ! Nous voyons vos cuisines, nous avons envie de venir manger ! Mais nous n'avons pas le droit. Un producteur m'a dit, un jour, « Rithy, nous ne sommes pas les guichets de la sécu ». Où dois-je aller ? Chez TF1, M6 ? Ils ne veulent pas de moi ! On en est là. Le numérique m'a aidé, car je ne suis pas venu au cinéma par passion, mais par nécessité. La passion est venue après. Je fais les films avec des soutiens, des producteurs qui croient à mon travail, plutôt que des producteurs qui cherchent à gagner de l'argent avec mon travail.

SERGE SIRITZKY : Mais avez-vous le sentiment que dans les films que vous faites, vous arrivez à exprimer ce que vous avez envie de dire sur votre culture avec l'argent qui vient d'Europe. Ou bien vous êtes obligé de passer à l'intérieur d'un petit tuyau où une grande partie de ce que vous avez à dire disparaît ?

RITHY PANH : Je parle que pour moi, j'ai déjà beaucoup de chance. J'ai ouvert un centre au Cambodge, qui s'appelle Bophana, où nous avons beaucoup de réalisateurs pleins de talents. Mais comment faire des films ? Comment y accéder ? J'ai des enfants qui sont venus voir les films car j'essaie de leur rendre les images accessibles gratuitement, et ils ont tellement aimé cela qu'à l'heure de fermeture du centre, ils se cachent dedans pour ne pas avoir à rentrer chez eux.

Quand on projette des films d'archive sur notre histoire à la campagne, nous faisons 1000 personnes dans la soirée. C'est cela que je trouve intéressant dans l'évolution numérique. Elle me permet de diffuser des films à la campagne pour 100 dollars de frais par soirée, avec 1000 spectateurs. Nous ne sommes pas encore une industrie. Nous essayons d'y accéder. C'est comme essayer d'apprendre à lire, pour accéder à la littérature. Il y a déjà l'image qui arrive, avec tout ce qu'elle peut comporter d'intéressant à exprimer, comme moyen d'expression. Mais nous avons encore une grande partie de la population sans électricité. Dans ce décalage, il faut penser à ceux qui n'ont rien. Si vous n'aidez pas ceux qui sont dans la pauvreté, ils basculent dans une certaine forme de violence, y compris la pire.

SERGE SIRITZKY : N'y a-t-il pas une volonté politique de dire « on doit voir notre cinéma national, c'est un moyen d'expression » ? Ou ça n'existe pas parce qu'il y a d'autres priorités au Cambodge ?

RITHY PANH : il est vrai que dans les pays où la démocratie n'est pas installée, ce n'est pas la première chose auquel les dirigeants pensent. Ce sont les initiatives individuelles et privées qui jouent. Nous essayons ! On vient d'ouvrir ce centre depuis 2 ans, cela marche bien. On continue la formation, on essaie de collaborer avec d'autres pays du Sud. Vous savez, un cinéaste ne fait pas un cinéma. Il faut 100 cinéastes dans un pays pour faire un cinéma.

SERGE SIRITZKY : Rithy, on reviendra à vous, je pense qu'il y aura des questions dans l'assistance... Je passe la parole à Nicolas Saada. Sur cette problématique générale, avez-vous quelque chose à dire ?

NICOLAS SAADA : Je suis un vieux débutant, donc je ne suis pas un exemple ! J'ai fait un court-métrage et un long-métrage, j'ai 44 ans, je pense que chaque nouveau film est une aventure ou une galère, cela dépend des conditions.

SERGE SIRITZKY : Mais vous avez fait de la radio, et en tant que journaliste, vous parliez du cinéma, ce n'est donc pas un art nouveau pour vous...

NICOLAS SAADA : Non, mais j'ai l'impression qu'il s'agit d'un discours récurrent depuis l'invention du cinéma. Et en même temps, je trouve que c'est un peu l'arbre qui cache la forêt. C'est bien d'avoir de nouvelles technologies, mais si nous n'avons aucune mémoire de ce que nous faisons, aucun outil autre que celui technique à sadisposition, je ne suis pas sûr que cela soit une percée ou une avancée. Je ne suis pas sûr que l'on dise à un écrivain « maintenant vous avez un traitement de texte, en quoi cela change votre manière d'écrire ? ». Quand les impressionnistes sont sortis de l'atelier parce qu'ils avaient enfin les tubes de peintre et qu'ils pouvaient peindre en plein air, ils savaient quand même d'où ils venaient : de Delacroix, de la peinture italienne. Quand La Nouvelle Vague est sortie dans la rue grâce aux premières caméras légères, ils pouvaient sortir des contraintes du studio, mais ils savaient aussi d'où ils venaient, de quoi ils se réclamaient : du néo-réalisme, des films de Renoir d'avant-guerre, et même de Pagnol et de Guitry... Je trouve que c'est très bien de parler des nouvelles technologies, mais elles ne servent à rien si on n'a pas un peu de mémoire. Je ne dis pas que c'est une obligation : il y a des choses très spontanées, qui apparaissent comme ça, et qui sont sidérantes. Ce qui m'intéresse le plus maintenant, quand je regarde quelque chose sur Youtube, ce sont des choses courtes et simples, mais ce n'est pas forcément de la narration. Je pense que la narration cinématographique, c'est quelque chose qui se construit entre soi-même et l'écran. D'ailleurs, même dans ma pratique de spectateur, j'ai beaucoup changé depuis 5-6 ans, j'ai plutôt tendance à voir des films que je pourrais voir chez moi, car j'ai besoin de les revoir sur un grand écran, que ce soit un film des années 30 ou 40. Avec Michel, on est allés revoir Les Temps Modernes, à la Cinémathèque, et cela a changé le rapport que j'aurais eu avec ce film, si je l'avais vu chez moi, sur mon ordinateur ou ma télévision.

SERGE SIRITZKY : Et par rapport à la concurrence des autres médias et le fait qu'on voit quand même qu'il y a moins de jeunes qui vont au cinéma ou, en tout cas, moins souvent. Pensez-vous que c'est vrai ?

NICOLAS SAADA : D'abord « les jeunes », je trouve que ce n'est pas sympa pour eux, parce que ça en fait une espèce de masse difforme, de 15-35 ans. J'ai rencontré des « jeunes », comme on dit, et ce qu'ils disent en général, c'est qu'ils trouvent le cinéma trop cher. C'est surtout ça qui revient dans les conversations. Ils ne peuvent pas dépenser 8 € dans une place. Bon, maintenant, il y a les tarifs réduits et toutes sortes de choses qui permettent de montrer à des jeunes d'autres formes de cinéma. Je suis sûr qu'il y a plein de jeunes de 15, 18, 20 ans qui adoreraient voir un film au cinéma et qui se disent pas « ça va être nul de le regarder sur mon téléphone ou mon ordinateur ». Ils le regardent sur l'ordinateur quand ils sont équipés pour télécharger, mais ils le font par défaut, ils ne le font pas parce qu'ils ne veulent pas aller au cinéma. J'ai l'impression que l'idée d'aller au cinéma est pérenne. Comme disait Michel, on a parlé de la mort du cinéma en 1938 avec les premiers postes de télévision aux Etats-Unis. Un article de Variety de l'époque disait « Le cinéma est mort ». Effectivement, il y a tellement de choses qui rentrent en ligne dans ce type de problématique que c'est très difficile d'y répondre simplement, j'en suis la preuve vivante.

SERGE SIRITZKY : Et sur le court terme, vous qui avez réalisé un premier film, est ce que vous même, ou en parlant avec vos amis, vous avez le sentiment, que, depuis 1 an, c'est d'un seul coup plus dur de monter des films ou pas ?

NICOLAS SAADA : Je suis en train d'écrire, c'est difficile de m'en rendre compte. Dans 3-4 mois, je pourrais vous répondre plus facilement. Mais c'est vrai que beaucoup plus de gens me disent que le contexte, en tout cas dans le cinéma français, est beaucoup plus tendu qu'il y a un an ou deux. Entre temps, il y a eu une crise économique, une récession, donc effectivement, je crois que ça change beaucoup la donne. Des films très chers n'ont pas marché, mais aussi des films pas très chers qui ont bien marché, on se rend compte que quelques uns des plus gros succès du cinéma français récemment n'ont pas ce qu'on appelle un casting à priori connu... La Première Etoile, Entre les Murs, Les Beaux Gosses... Ce contexte est tendu, mais on s'aperçoit qu'il y a des cas d'espèce qui prouvent qu'il devrait être un peu plus détendu. C'est vraiment une analyse à chaud.

SERGE SIRITZKY : Wim, il y a toutes ces questions d'ensemble à aborder, mais la première question qu'on a envie de vous poser et on en a beaucoup parlé ce matin avec Alain Derobe à côté de vous, sera à propos du relief, puisque vous avez fait un film en relief.... Est-ce une question de fond ? Pensez-vous que cela soit une mode, soit un mode d'expression que l'on peut utiliser pour un certain type de film, ou comme certains le pensent, que c'est une technologie qui va se généraliser, et que, à terme, tous les films, y compris « à petits budgets », d'auteurs, pourront, devront être en relief ? Vous venez d'avoir cette expérience, qu'est ce que vous en pensez, avez-vous une réponse à cette question ?

WIM WENDERS : Avant de vous répondre sur le relief, je voudrai revenir aux outils. C'est quand même intéressant qu'on en parle autant, parce que les outils ne racontent rien. Ce sont toujours les gens qui racontent quelque chose. Dans l'histoire du cinéma, les cinéastes se sont servis des outils existants à leur époque. Dans le muet, il n'y avait rien de plus excitant qu'une caméra à manivelle. C'était une machine de référence. On a fait un travail essentiel avec. Et les films ont été montrés dans les salles fabriqués avec ces boîtes en bois. Et puis il y a eu le parlant avec l'utilisation d'appareils beaucoup plus évolués. Pour enregistrer avec un son direct, sont apparus les ingénieurs du son. Puis est arrivé le numérique. J'étais très excité, car je me suis dit « voilà finalement l'âge de la liberté », car les outils étaient formidables. Mais que se passe-t-il ? Dans les salles, ils montrent n'importe quoi, mais pas l'essentiel. Tout ce que l'on fait avec les outils est formidable. Seulement, tous les gens dans le monde entier qui font des films extraordinaires n'arrivent plus à les montrer.

SERGE SIRITZKY : Pour préciser, cela veut-il dire que le numérique donne plus de liberté, permet de faire plus de films, mais qu'il y a un pourcentage beaucoup plus important de films qui ne sont pas vus ou pas montrés, c'est cela ?

WIM WENDERS : Mais qu'est-ce qui est montré aujourd'hui ? Regardez à Paris. Faites le tour, qu'est ce qui est montré d'essentiel ? Ils montrent plein de films, mais surtout des films qui coûtent beaucoup d'argent. Plus on a

d'argent, moins on a le droit de raconter ce qu'on met en scène. Donc si on a 100 millions €, on ne peut plus rien raconter. Absolument plus rien. Il faut se taire. Et tous les jeunes, et je les connais dans le monde entier, -j'enseigne beaucoup- font des films magnifiques, mais personne ne les montre. La distribution est devenue tellement étroite, que tout le prolétariat des cinéastes numériques attend dehors et n'est pas dans la salle. C'est aussi pour ça que je ne suis pas un réalisateur de succès, c'est pour cela que vous avez vu ma bande annonce de 2004. Quand j'étais encore un réalisateur de succès !

Quand aux mutations techniques, le cinéma en a toujours connu, un pas en avant et trois pas en arrière. Le parlant, c'était la catastrophe ! Si on regarde les films d'Abel Gance, quelle éloquence, quelle élégance, quelle merveille ! Et puis pendant 10 ans, plus rien, absolument rien. Avec le numérique, c'était la même chose ! Le numérique est arrivé pour faire des effets spéciaux. Et pendant 10 ans, j'ai vu des tas de films et j'attends toujours qu'il y ait un film qui aurait l'élégance de 2001, l'Odyssée de l'espace de Kubrick, qui a été fait sans moyens numériques. La chose intéressante c'est que le numérique a sauvé le documentaire. Personne ne s'y attendait. Tout le monde a cru que ce serait des moyens pour le « grand » cinéma, mais en fait ce sont des moyens idéaux pour le « petit cinéma » qui se fait maintenant avec cela et c'est génial, mais personne ne le montre. Je regarde aussi pas mal de choses sur Youtube, c'est intéressant, mais 99,9999% ce n'est pas du cinéma. Ce sont des outils sans langage. C'est intéressant, ça parle, ça raconte pas mal de choses, c'est une cacophonie mais ce n'est pas du cinéma. Cela ne nous concerne pas, ici, en tant que réalisateurs, dans une grande belle salle comme le Max Linder. Parce que tous les gens qui pourraient faire de grands films n'arrivent pas dans cette boîte de projection là haut.

Quand à la mode de la 3D, je vais en parler. J'ai eu la chance de rencontrer Alain, il y a 6 mois, on a commencé et on continue bientôt à tourner un film en 3D. Et là aussi, j'ai un peu l'impression que l'on fait un pas en avant, mais en même temps, tout ce que je vois autour, c'est trois pas en arrière. Le cinéma en 3D, qui remplit les salles, c'est un cinéma pour les enfants. Je n'ai pas vu un seul film pour adultes, un film d'auteur. Je ne vois que des films d'animations, des films d'action, des films très chers, donc des films qui ne racontent rien. Et en même temps en travaillant avec Alain, on s'est rendu compte que peut-être la 3D, est l'avenir du documentaire et de la poésie, peut-être. La 3D a toutes les capacités. On a donc fait un film qui est sans effets, sans animations, c'est de la danse, quelque chose de très poétique et de très simple. On a vu sur l'écran toute la capacité de la 3D. À tel point que maintenant, je ne sais même plus si je pourrais tourner autrement. Mais est-ce qu'on me donnera l'occasion de raconter des histoires ? Je ne sais pas. Je me sens plutôt en solidarité avec le prolétariat des étudiants, que je vois dans le monde entier, qui a tout le pouvoir de raconter aujourd'hui ce qui est capital, mais qui n'ont aucun pouvoir pour rentrer dans la boîte là haut, pour montrer ici, ce qu'ils font sur un bel écran comme le Max Linder. C'est ma conclusion : une industrie des rêves, oui, plus que jamais.

SERGE SIRITZKY : Je reviens encore une fois sur le relief. Est-ce qu'avec ces technologies que vous avez commencé à expérimenter dans votre documentaire, vous aimeriez raconter une histoire ? Est-ce que vous vous dites « il y a des histoires que je pourrais raconter différemment, ça me permet, par la profondeur de champs, de rajouter une dimension » ? Parce qu'une fois encore, il y a des gens du cinéma qui disent qu'il s'agit d'une mode... Une fois qu'on aura passé cet effet de mode comme il y a eu le 70mm avec Ben Hur, on reviendra au cinéma 2D. Avez-vous un appétit particulier pour la technologie 3D ?

WIM WENDERS: Oui, absolument. Le relief n'est pas une mode, le cinéma en a rêvé pendant 110 ans. Et d'ailleurs, c'est Méliès qui a tourné le premier film 3D. Peut-être l'avez-vous déjà entendu : il avait 2 caméras parallèles pour faire les films qu'il montrait en France, et ceux qu'il montrait aux Etats-Unis. Comme il n'y avait pas de techniques de copies, il a tourné 2 fois avec 2 caméras. Et on a découvert aujourd'hui que c'était le relief parfait. Il ne le savait pas encore, malheureusement. Le relief n'est pas une mode, à mon avis. C'est une façon différente de voir.

ALAIN DEROBÉ : Est-ce qu'on raconte une histoire différemment, ou est-ce qu'on raconte une autre histoire ? Ce qui m'intéresse chez les réalisateurs, c'est leurs regards. Je ne suis qu'une paire de lunettes : je permets de faire la mise au point près et loin à la fois. Je donne une profondeur, mais ce qui m'intéresse, c'est le regard du réalisateur, parce que dans le cinéma actuel, on a parlé de crise toute cette matinée, et ce qui manque quelque fois, c'est

l'émotion. C'est vrai qu'il y a une contemplation de l'outil, et celle-ci se marie assez mal avec la transmission d'une émotion. Ce qui m'a intéressé dans le travail que fait Wim, c'est d'abord le regard de Pina Bausch sur l'humanité, un regard extrêmement particulier. J'essaie de mettre en profondeur ce regard, de ne pas le trahir. Les outils, je m'en fiche, ils sont encore malheureusement assez lourds. Et je suis terrifié à l'idée de gêner Wim Wenders dans son travail avec des outils que l'on va améliorer d'ici quelques mois. Je suis un rayonnage plein d'outils, et j'essaie de trouver celui qui est approprié au regard et au travail qu'il va falloir faire. Mais l'outil en lui-même, il m'indiffère totalement. Je ne devrais pas dire ça, puisqu'on m'emploie pour ça, pour trouver le bon outil, et pour l'utiliser. Mais ce qui m'intéresse c'est de le mettre au service du regard d'un réalisateur.

SERGE SIRITZKY : Est-ce que les autres réalisateurs autour de la table, par rapport à ça, vous avez une envie, ou vous vous dites « ce n'est pas d'actualité, je ne veux même pas réfléchir à cette possibilité » ou vous êtes-vous dit « je pourrais utiliser cette technique pour raconter d'autres histoires, ou des histoires différemment » ? Jaco, est-ce que vous vous êtes posé la question ?

JACO VAN DORMAEL : Comme j'aime le cinéma, j'aime toutes les formes du cinéma : j'aime le format carré, j'aime le cinémascope, le noir et blanc, la couleur, le relief et le plat. J'ai une curiosité pour tout. Je sais que par rapport à ma vision, je me demanderais toujours, par rapport au relief, comment cadrer, la difficulté de l'arête qui découpe l'image de façon précise. Je n'ai jamais utilisé le relief, je n'ai pas cette expérience là. On a beaucoup utilisé des effets numériques, qu'on n'aurait pas pu faire il y a 10 ans, mais qu'on a fait avec beaucoup de simplicité maintenant. Et beaucoup d'effets spéciaux dans le but qu'on ne les voit pas. Il s'agissait donc plutôt de dépouiller les choses. On a toujours, depuis les frères Lumière et Méliès, le choix entre, comme les frères Lumière, de faire croire que ce qu'on voit en face de soi est la réalité, ou comme Méliès, montrer qu'on est dans l'imaginaire de quelqu'un, d'un personnage, ou d'un univers. Le dernier film dont on a vu la bande annonce tout à l'heure, c'est tout à fait aller dans l'imaginaire de quelqu'un. Le but c'était plutôt montrer un univers décalé, cette cinquantaine de personnes derrière des palettes qui servaient surtout à rendre un univers plus dépouillé, plus poétique. Faire des choses extrêmement simples qui ne se voient pas, comme passer devant un miroir sans voir la caméra... toutes ces choses qui rendent les choses un peu étranges. C'est plutôt une utilisation des effets numériques dans le but de la discrétion. Sur le relief, je n'ai pas grand-chose à dire.

SERGE SIRITZKY : Michel, même chose là-dessus, en tant que réalisateur, vous êtes-vous demandé ce que vous pourriez faire avec cette nouvelle technologie, ou, vous ne vous êtes pas senti concerné ?

MICHEL HAZANAVICIUS : Je ne me sens pas trop concerné. Je suis plutôt dans le détournement de choses existantes. Donc la 3D, pourquoi pas, mais je ne me suis pas demandé ce que je pouvais faire en 3D. Tout le monde dit la même chose, ce qui compte, c'est quand même l'émotion qu'on va donner, que l'on fasse peur, rire ou pleurer. Si la 3D est en adéquation avec cela, pourquoi pas ? Je ne suis pas spécialement fasciné par cela, mais c'est peut-être quelque chose de très important, je ne sais pas trop.

SERGE SIRITZKY : Nicolas, vous avez quelque chose à dire ?

NICOLAS SAADA : Il y a un film en 3D que j'adore : Le Crime était presque parfait, d'Hitchcock. Et a priori, c'est un film dans un décor unique, avec 3 personnages... La 3D sert vraiment l'histoire. J'ai vu le film en relief quand il était ressorti, et ce qui m'a frappé, c'est comment Hitchcock utilise la 3D de façon assez parcimonieuse avec très peu d'effets. Ce qu'il utilise vraiment dans la 3D, c'est quelque chose que l'on cherche aussi quand on fait des films « plats » : la profondeur de champs, la composition, donner une autre richesse à l'image. Mais je ne pense pas que cela soit quelque chose qui puisse déterminer une envie de raconter une histoire. Cela peut être, un moment donné, un outil qui sert à l'enrichir, s'il peut amener l'histoire quelque part.

SERGE SIRITZKY : Rithy, là-dessus...

RITHY PANH : J'ai envie de vous répondre par une citation : « Science sans conscience n'est que ruine de l'âme ». Je pense que la 3D est merveilleuse s'il y a un grand réalisateur derrière. Mais hier, j'ai vu un film de Spielberg où je n'ai pas arrêté de compter le nombre de bateaux truqués dans son plan. Il y en avait tellement que j'en oubliais le film. Pourtant, c'est Spielberg.

WIM WENDERS : Une chose que nous avons tous fait, c'est le gros plan. J'en ai fait plein, et j'adore cela. Le premier que j'ai tourné avec Alain, j'avais le cœur qui battait. Quand je l'ai vu sur l'écran, c'était tout de même inouï, une autre façon de vivre devant la caméra. C'est-à-dire que cette personne existait avec une autre qualité que les 1000 gros plans que j'ai pu tourner avant. C'est à ce moment là que j'ai finalement compris que c'était l'outil idéal pour le documentaire, le réel. On croit aujourd'hui que la 3D est destinée aux fantaisies, mais c'est le contraire. Cela va durer un peu, jusqu'à ce que les gens aient les moyens et les outils qui soient, j'espère, grâce à Alain, assez légers. C'est très émouvant que quelque chose de si simple comme le gros plan puisse être de nouveau une découverte, qu'il peut toucher d'une autre manière. J'espère pour vous tous que vous mettrez deux caméras côte à côte et verrez le résultat après : c'est incroyable.

ALAIN DEROBÉ : Est ce que je peux me permettre, pour une fois, de ne pas être d'accord avec toi ? Non pas sur ce que tu viens de dire, mais tu viens de parler de documentaire, hors pour moi, le film que nous sommes en train de faire n'est en rien un documentaire. C'est un vrai film. Parce qu'un documentaire, cela laisse entendre l'idée qu'on est à l'extérieur et que peut-être on filme avec un regard un peu distancié. Notre tournage intervient à l'intérieur du cercle dramatique. On épouse le point de vue de certains danseurs par rapport à d'autres, selon d'ailleurs, le point de vue de Pina. Les moyens qu'on utilise sont des moyens de long-métrage. Wim vient de parler de gros plans... effectivement, on est avec les danseurs, on est entre eux... ça permet au spectateur, finalement, de danser avec eux. Le mot documentaire, en français, a quand même une connotation et donc, pour moi, je ressens ça plutôt comme un long-métrage. C'est un problème de langage.

SERGE SIRITZKY : De ce que vous venez de dire, on se rend compte que jusqu'à maintenant, on a vu en relief des superproductions, et pas de films d'auteurs. Dans ce cas, que ce soit un documentaire ou quelle que soit la façon dont on l'appelle, incontestablement, on comprend qu'il faut qu'il y ait un point de vue. Sur un gros plan, qu'est ce que le relief va apporter ? Puisqu'on va voir le visage...

WIM WENDERS : Tous les films que l'on voit évitent le gros plan. Sauf les films d'animation, évidemment. Mais le problème que l'on a tout de suite perçu n'est pas entre les mains du cinéma d'auteur. Le problème, est que pour arriver avec un produit 3D dans les salles, il faut l'envelopper dans ce qu'on appelle le DCP : Digital Cinema Package. Un disque dur qu'il faut mettre dans un serveur de cinéma codé. C'est évident que les gens qui contrôlent les normes sont déjà en possession des contenus. On est obligé d'entrer dans cette chaîne, pour faire un packaging qui ne correspond pas à ce que nous faisons : on aurait aimé filmer à des cadences de 30, ou 48, ou 50 images/secondes. Pas question, il n'y a qu'une norme, qui est établie par le Digital Cinema Institute, en Californie. Et c'est toujours pareil, ceux qui contrôlent les normes vont, à la longue, contrôler le contenu. Et le cinéma 3D, qui pourrait arriver entre les mains des gens qui font du documentaire, de la fiction, du cinéma d'auteur, sera contraint par les normes, et des films vont se retrouver de nouveau à la porte de la cabine de projection.

SERGE SIRITZKY : Ce que vous dites est très important : cela veut dire que les Européens, les industries techniques, peut-être la CST doivent bouger pour éviter de se faire imposer des règles...

WIM WENDERS : Absolument, et surtout, il faut que les serveurs soient capables d'accepter d'autres formats. Et en ce moment, si c'est un film 3D, il n'y a qu'une seule norme qui est acceptée. J'espère qu'en Europe, on va comprendre qu'il faut garder une multitude de systèmes, c'est facile, les bineurs peuvent avaler tout ce qu'on leur donne. Des serveurs qui ne peuvent lire qu'une norme, c'est déjà la catastrophe pour préprogrammer.

SERGE SIRITZKY : Alain, vous avez créée une association de professionnels de la 3D. Militez vous là-dessus, pour justement éviter la menace que nous cite Wim Wenders ?

ALAIN DEROBE : Je n'ai malheureusement pas eu le temps de faire du lobbying, parce qu'en ce moment, il se trouve que le relief intéresse beaucoup de personnes, et que je suis très occupé. Je suis effectivement président de cette association, UP3D, Union des Professionnels de la 3e Dimension. Beaucoup de gens nous on rejoints, parmi la multitude intéressée par le relief... Cette association est très ouverte. Il y en a beaucoup qui s'agitent et qui s'emploient à promouvoir le relief. Lobbying n'est pas encore tout à fait le terme exact. Il faut déjà qu'on arrive à définir, auprès du CNC, les nouveaux postes qui sont créés par le relief, puisque j'espère que les tournages vont se multiplier. Il va falloir structurer cette profession sur le plan de ceux qui vont être les techniciens de demain. On avance à petits pas, nous avons un site qui sera bientôt opérationnel, et j'espère que tout le monde y trouvera des renseignements, car il est très important que les producteurs, les réalisateurs puissent librement s'informer, contrairement à ce qui se passe dans les pays anglo-saxons.

SERGE SIRITZKY : Est-ce que sur à la question des prolétaires du cinéma, vous avez des suggestions ? On voit bien que la France est le paradis du cinéma : il n'y a pas un pays où on montre autant de films. Ils restent moins longtemps à l'affiche, mais c'est quand même extraordinaire. Si on veut ouvrir le marché à tous ces nouveaux films, est-ce que vous avez des suggestions, des pistes ?

JACO VAN DORMAEL : Je crois que c'est une très grande bêtise de dire que la France est un pays où il y existe une plus grande liberté par rapport au type de film qui est montré. Je ne vis pas en France, je suis un cinéaste belge. Quand des films belges veulent entrer en France, comme aux Etats-Unis, on nous demande de les couper ou de changer la fin. Ce sont les deux pays où l'industrie est beaucoup plus puissante que le cinéma, plus forte que les cinéastes. Quelques uns s'en sortent en ayant pratiqué déjà Karl Marx, en s'appropriant les moyens de production. Et aujourd'hui, il y a plus d'Américains qui ont appliqué Karl Marx que de Français!

MICHEL REILHAC, directeur du cinéma Arte : Brigitte m'a demandé de partager des remarques, des réflexions, qui viennent à la fois de ce qui est dit, et qui font partie d'une réflexion un peu globale, que je mène à Arte, où je dirige le cinéma. Pour le travail que je fais, je voyage beaucoup, et je suis en contact avec beaucoup de producteurs et de réalisateurs étrangers, et je suis frappé de voir à quel point l'économie du cinéma, la manière dont il se fabrique, dont il se produit, dont il se finance, dont il se distribue, partout dans le monde est dans un état de véritable dévastation. On ne s'en rend pas compte qu'en France, on vit dans une bulle avec un système aidé, soutenu, apprécié, même si c'est un système, comme le rappelait Jaco, qui n'est absolument pas parfait. Il n'empêche qu'il y a un système qui permet de compenser la logique cruelle du marché. Et c'est une chose qui nous fait oublier à quel point les mutations sont profondes. Quand je parle de mutations, je ne pense pas du tout aux mutations techniques. A ce sujet, je pense personnellement que la 3D n'est pas du tout une révolution, c'est juste une évolution technologique. On sait qu'à partir de 2012, la 3D sera disponible dans les téléviseurs de salons. Ce n'est l'apanage du cinéma que pour quelques années. La tendance est d'aller vers le cinéma en immersion totale. Ce qui est aujourd'hui la nouveauté technique, la 3D, n'aura qu'un temps. Tout ça n'est qu'une évolution et pour moi la mutation et la révolution n'est pas là : elle est beaucoup plus dans l'interface, dans la manière dont le public que nous sommes, individuellement ou collectivement, construisent leur relation avec l'histoire, avec le film. C'est cela qui est profondément bouleversée. Jusqu'à présent, on fonctionnait sur un système où on pouvait consommer les images, où on avait une relation aux images qui s'est démultiplié. En fait, la salle reste au centre du dispositif technique, et c'est tant mieux, parce ce que c'est dans la salle que se construit la plus belle relation, avec une histoire racontée en image. Mais il n'empêche qu'aujourd'hui, cette relation au film n'est plus la relation dominante. J'ai commandé à Arte une étude, pour essayer de comprendre comment se vit la relation du spectateur au film, dans les salles, à la TV, en VOD, sur Internet. On vient de recevoir les résultats quantitatifs, dans lesquels il apparaît très nettement que si on devait valoriser l'ensemble des téléchargements de films pirates et payants, la masse monétaire que ça repré-

senterait est très nettement supérieure aux billets vendus en salle, en tout cas en France. On sait aujourd'hui que le nombre de téléchargements quotidiens est équivalent au nombre de billets vendus par jour. Donc la relation que le public entretient, aussi bien en France que dans les autres pays, passe à travers Internet et la VOD. C'est une réalité que je veux prendre en compte et que je dois prendre en compte. On peut regretter que le cinéma ne se consomme plus de manière dominante, que de manière piratée, sur des petits écrans, dans des qualités dégradées. Mais en ce qui concerne la relation que nous entretenons avec le film, c'est ainsi que ça se passe et que ça va se passer de plus en plus. Que faire par rapport à ça ? Le besoin de se raconter des histoires en images est un besoin aussi fondamental pour l'homme que le besoin de boire, de manger, de dormir... C'est cela qui fait que nous sommes humains : nous transformons la réalité en se racontant des histoires les uns aux autres. Dans cette évolution du cinéma, notre métier n'est plus de faire des films mais de raconter des histoires. Je suis passionné par une nouvelle façon de raconter des histoires qu'on appelle le transmédia. Des gens qui utilisent toutes les plateformes disponibles aujourd'hui : le cinéma, la TV, l'Internet sous toutes ses formes, des plates formes portables et la réalité pour raconter des histoires qui se morcellent pour raconter des morceaux d'histoires qui ensemble, vont se compléter. Cette approche n'est pas une approche qui est un nouveau modèle, ni qui va tuer ou remplacer le cinéma. Il est là pour rester, parce qu'il est au monde de la narration, particulièrement dans les salles, ce qu'est la gastronomie est au besoin de se nourrir. Ce besoin de se nourrir se décline d'une infinité de manières, qui va des grands restaurants gastronomiques jusqu'à se faire réchauffer une boîte de conserve chez soi. Le cinéma est aujourd'hui dans cette phase-là. Si on se demande où va le cinéma, il est dans cette phase de la mutation d'un monde assez monolithique dans lequel il s'agissait de faire des films puis de les montrer, essentiellement au cinéma, dans un système assez régit par un ordre tout à fait prévu, en France par la chronologie des médias : la salle, la VOD, la TV, la vidéo... cela ne marche plus comme ça : une même film est vécu comme déclinable selon la situation, l'envie dans laquelle on est, consommé de manière individuelle ou collective. C'est un loisir qui est devenu cher, alors que ça été le loisir le moins cher. Toutes ces composantes font qu'aujourd'hui, on doit se poser la question de cette fonction fondamentale qu'occupe le cinéma dans notre société : se raconter des histoires en utilisant toutes les possibilités à notre disposition, y compris le jeu vidéo et son industrie, le grand ennemi pour nous tous, d'une certaine manière ! Le chiffre d'affaire généré par l'industrie du jeu est infiniment supérieur à tout l'argent généré par le cinéma et la TV confondus. Ce jeu que nous vivons trop souvent comme une manière dégradée d'engager une relation narrative, c'est quelque chose que nous devons nous approprier. La fusion du monde du jeu avec le monde de la narration en image est inévitable, ce n'est pas une calamité, mais une opportunité. Nous avons une infinité de possibilités à notre disposition. Le milieu du cinéma doit se méfier, dans ce monde où nous devons nous adapter, de son propre fétichisme. Face à cela, je me demande comment ne pas rester dans une attitude de plainte ou de constat de la crise essentiellement financière et de relation au public. Où sont les solutions ? Où sont les perspectives d'avenir ? Le cinéma, le besoin de raconter des histoires ne disparaîtra jamais.

SERGE SIRITZKY : Nous venons donc d'entendre l'intervention de celui qui est, je le rappelle, le responsable du cinéma d'Arte dont la vocation est de soutenir le cinéma d'auteur. Je voudrais demander aux réalisateurs comment ils réagissent. Est-ce que vous êtes prêt à faire du transmédia ?

WIM WENDERS : Je trouve très romantique de dire que la salle est toujours au centre, et j'aimerais dire oui. Mais la salle n'est plus au centre au moins pour toute une génération qui arrive. Ils vont peut-être au cinéma une fois par semaine, une fois par mois. Mais tous les autres films qu'ils voient, ce n'est plus dans la salle, c'est ailleurs. Ils s'en fichent, ils préfèrent voir un film sur leur téléphone car c'est moins cher et que c'est là qu'il y a les contenus qui représentent pour eux leur besoin et leur effort de comprendre le monde.

SERGE SIRITZKY : Vous estimez que votre rôle est de raconter une histoire, faire un film, que vous allez diffuser dans les salles et que le transmédia n'est pas votre truc ?

WIM WENDERS : Bien sûr, je suis content que des jeunes arrivent à voir un de mes films sans payer. En même temps si je fais un film comme Les Ailes du Désir, aujourd'hui il ne devient plus rien, il reste un tout petit film pour

peut-être un petit public. Avec le transmédia, il n'arrive plus à devenir quelque chose. Je vois que cela arrive à trop de films depuis quelques années qui n'arrivent plus à trouver leur public. A mon avis, la cause est le système de distribution et pas les salles. Les salles sont vides car on ne montre pas les films qu'il faut montrer.

RITHY PANH : Moi, je ne comprends rien. Si je dois aller avec ce petit bout qui passe partout sur plusieurs plateformes, il faut quand même faire attention à la dyslexie cinématographique. Je suis pour qu'on fasse des films avec des petites DV, mais il y a une forme de langage. On ne va pas faire un bout qui passe par un téléphone mobile et adapter une autre séquence pour un téléchargement je ne sais pas où. C'est dangereux ! Et dire que c'est l'avenir... On peut aussi choisir notre avenir. Ce qui m'attriste le plus, c'est que j'ai l'impression que plus la technologie avance et plus on ignore que les autres technologies existent aussi. Peut-être a-t-on aussi le devoir d'être solidaire avec les autres et permettre à ceux qui n'ont pas encore de téléphone portable ou d'ordinateur puissent aller aussi au cinéma, puissent fabriquer les images. Quand je vois au Cambodge, quand je diffuse un film sur un écran en plein air, sans salle, il y a 400 voire même 500 personnes qui regardent, parlent, échangent. C'est quand même important ça !

JACO VAN DORMAEL : J'ai été très touché par ce que disait Wim sur son expérience de documentaire, effectivement c'était quelque chose à laquelle je n'avais jamais pensé quand on parlait de cinéma relief. Peut-être qu'effectivement le cinéma relief peut ouvrir des perspectives, des formes différentes. Mais il faut que cela reste unique. Si on met toutes les salles et tous les films en relief, cela n'a plus aucun intérêt. Vous avez de la chance en France d'avoir un cinéma multiple, quand on traverse la frontière, ce n'est pas du tout le même discours que l'on entend. J'ai plutôt l'impression que le problème du cinéma français est qu'il est industriel. Les formes d'aides en France sont des aides aux industries alors qu'à l'étranger, ces fonds d'aides vont aux gens qui travaillent, aux personnes humaines. Je pense que c'est cela qui fait une uniformisation entre les choses que l'on voit dans les salles. On a le même problème en Belgique aussi.

SERGE SIRITZKY : On va passer la parole à la salle.

Public : Bonjour, je fais un peu de production. Pour rebondir sur ce que disait Jaco, la perspective d'avenir serait représentée par le logiciel libre ? Est-ce que ce serait l'issue ?

JACO VAN DORMAEL : Je n'ai pas de solution. Je posais une question mais je n'ai pas de réponse. Je sais que moi les formes qui m'intéressent le plus sont faites avec très peu de moyens et c'est là que j'ai l'impression de penser différemment, d'avancer. Le rapport entre l'argent et le cinéma est un rapport très ambigu. Si on se pose la question du cinéma comme art, il faut se poser la question de l'argent dans cet art. Mon rêve en tant que cinéaste serait de me lever le matin et de faire du cinéma comme on joue du piano, comme des répétitions avec un groupe de rock. Réunir des gens, décider de faire un film, et le faire. Ce serait formidable. Le fait d'être confronté à une industrie fait que parfois on arrive à s'en sortir, mais parfois on ne s'en sort pas. Peut-être que les plus beaux scénarios n'ont pas été tournés, les plus beaux films n'ont pas été projetés.

MICHEL HAZANAVICIUS : Je ne suis pas vraiment d'accord. Je pense que la contrainte est bonne. Le fait qu'elle soit économique n'est pas la meilleure des choses. Beaucoup de films que j'aime beaucoup ont été fait dans des industries autrement plus violentes que celles dans lesquelles on évolue aujourd'hui. Les chefs d'œuvres d'Hitchcock ou de Billy Wilder ont été faits dans des contraintes lourdes, des contraintes morales, etc. Pour moi, la levée de contraintes serait un cauchemar. C'est personnel.

Public : Bonjour, je travaille dans le soundsystem design. Avant de poser ma question, j'aimerais replacer un peu des éléments de contexte car on se rend compte qu'au niveau technologie, comme disait Michel, les choses évoluent en dent de scie que ce soit dans le son ou dans l'image. Par exemple, l'image en noir et blanc évolue et tout d'un coup la couleur arrive. Mais la couleur est de moins bonne qualité au départ que le noir et blanc. Après, la couleur s'améliore avec le 35mm. Le numérique arrive, il est à nouveau moins bon, et il y a une progression. Quand la nouvelle

technologie arrive, les exagérations sont à l'inverse, notamment en 3D avec les jaillissements. En son, en musique au début du 2 canal on avait un effet ping-pong droite gauche. Quand le 5.1 est arrivé, ça faisait beaucoup de bruit, les gens se sont un peu lâchés avant d'arriver à créer une immersion pour ne plus être entouré, mais immergé dans le son. Cela demande une maîtrise de la part des mixeurs, des chefs opérateurs, etc. Même dans le domaine du son, je vois qu'il y a des confusions dans la stéréophonie et le 2 canaux. Dans le monde professionnel, tout le monde dit stéréophonie = 2 canaux. On fait le jeu de la stéréophonie avec de la profondeur dans le son, et cela date des années 30. C'est important de voir cette évolution là. Ma question : est-ce que dans le cinéma, vous avez l'impression qu'on va arriver dans une dichotomie comme on voit dans beaucoup de domaines ? Est-ce une tendance forte dans le cinéma d'avoir d'un côté le cinéma d'auteur avec des choses à dire et de l'autre côté des choses plus disponibles accessibles sur un iPhone, avec une qualité ordinaire aussi bien dans le contenu que dans le contenant ?

MICHEL HAZANAVICIUS : Le cinéma d'auteur qui aurait des choses à dire et qui serait intelligent d'un côté, et le cinéma complètement décérébré de l'autre, je ne suis pas tout à fait d'accord avec cela. C'est un peu simpliste. Mais je pense qu'effectivement la radicalisation avec d'un côté les films de plus en plus chers et de l'autre ceux de moins en moins chers, c'est possible et c'est un risque. Mais il faut faire attention, encore une fois, les films qui sont chers sont aussi des films fragiles.

RITHY PANH : Cela ne me dérange pas de rouler en deux chevaux tant que j'y arrive. C'est le point d'arrivée qui compte ! Tant que les diffuseurs financent, ils feront pression sur notre liberté de s'exprimer ou raconter l'histoire.

MICHEL REILHAC : On parlait de salles vides quand on programme un film de manière normale et qui soudain se remplissent quand on organise un festival. Je ne pense pas que ce soit une contradiction. Dans un moment où tout est reproductible, le fait qu'un film projeté en salles puisse être vu de manière piratée quasiment au même moment, fait que la projection du film perd de sa valeur apparente. Ce qui prend de la valeur, c'est ce qui n'est pas reproductible. Ce qui n'est pas reproductible c'est l'expérience exceptionnelle, entre autre dans le cinéma, de la rencontre avec l'auteur, avec le comédien ou l'opportunité de voir un film d'auteur dans le cadre d'un festival quand on sait qu'on a peu de chance de le voir en salles ensuite. C'est ce qui se passe avec la manière dont a rebondi l'industrie de la musique avec la crise du CD. Le CD est devenu quasiment un outil promotionnel sur lequel les éditeurs de musique perdent de l'argent mais grâce auquel les gens achètent des billets horriblement chers pour aller aux concerts. La manière dont les groupes de musique gagnent leur argent aujourd'hui, c'est en faisant des concerts et des tournées. Or, c'est d'une certaine manière le mode le plus ancien, le plus traditionnel de proposer de la musique, c'est-à-dire de la musique vivante. Mais c'est aujourd'hui la manière la plus contemporaine que l'industrie de la musique a trouvé pour continuer à gagner de l'argent et compenser la perte du poids économique du CD. D'une certaine manière, c'est très frappant de voir que le cinéma d'auteur en salle dans le monde entier est en chute libre. C'est la même chose à la télévision. En deux ans on a perdu 50% des spectateurs sur exactement le même type de film car le désir n'est pas le même lorsque c'est reproductible. Par contre en même temps, tous les festivals du monde entier sont en augmentation considérable. Les festivals sont en train de devenir des événements de cinéma totalement valorisés, compris, perçus pour ce qu'ils sont. C'est-à-dire des opportunités exceptionnelles qui permettent la rencontre, le débat et font que le film devient lui-même une occasion exceptionnelle. Je pense qu'il faut réfléchir pour le cinéma à comment faire en sorte de faire que le film, le cinéma, la projection devienne quelque chose de valorisé parce que non reproductible.

RITHY PANH : Je suis d'accord avec toi, tu as raison, mais le problème est que les autres chaînes ne font pas le boulot. Arte est la seule chaîne qui diffuse des films d'auteur. Et ce sont les festivals qui diffusent ces mêmes films et pas les salles commerciales. On tue le film et le cinéma d'auteur comme cela. J'ai fait parfois des films qui ont été sélectionnés dans des festivals, mais on ne peut pas faire vivre un film rien qu'avec des festivals.

MICHEL REILHAC : Tu as raison, c'est ce que je disais tout à l'heure par rapport à la dure réalité du marché. Il y a trois ans, un film d'auteur s'achetait en minimum garanti entre 50 et 100 milles euros versés aux producteurs car

on était assuré derrière de vendre ces films aux territoires principaux, le Japon entre autres. Aujourd'hui le Japon a disparu du marché, il n'y a plus d'achat, plus aucun film ne se vend au Japon avec un minimum garanti. Le marché a disparu. Il reste quoi comme territoires ? Il reste quelques territoires qui achètent pour des petits minimums garantis de 5000 ou 6000 euros par films. Les vendeurs ne payent plus de minimum garanti, les distributeurs n'achètent plus avec des minimum garantis, ce qui fait que tout le système économique se vide de cette logique. Les gens ne vont plus voir ces films en salles. Les télévisions ne les achètent plus non plus.

Public : Bonjour, Edouard, je suis journaliste. J'avais deux questions par rapport aux nouvelles technologies. On parle de relief, de numérique mais aussi de motion capture. Ces nouvelles technologies ont-elles changé votre rapport avec les acteurs au fil des années ? Comment voyez-vous votre rapport avec l'acteur dans les prochaines années ? Ensuite, êtes vous d'accord que votre film sorte le mercredi par exemple, sur internet en VOD puis dans les salles ?

SERGE SIRITZKY : D'abord, concernant le rapport avec l'acteur, Wim vous avez une expérience. Est-ce que ça a changé par rapport à quand vous avez débuté ?

WIM WENDERS : Cela a changé à cause de la technologie. Les premiers films que j'ai fait ont été tournés avec une caméra 35. Il n'y avait pas de retour vidéo, j'étais à côté de la caméra, je regardais l'acteur, j'étais avec lui, j'étais son point de référence. Puis, peu à peu on a commencé à tourner avec des caméras qui avaient des retours vidéo, et tout le monde s'est mis à regarder le moniteur, moi compris. C'est difficile de pas le faire. Ma relation avec l'acteur a changé. L'acteur a vu que le seul qui l'avait vraiment observé était l'opérateur et donc demandait à l'opérateur à la fin du plan « Comment j'étais ? ». Puis, avec le cinéma numérique, ça a encore changé. On donne plus de pouvoir à l'acteur. Il sait qu'on tourne pendant les répétitions, il est beaucoup plus sous contrôle maintenant, il peut interrompre lui-même la scène en disant que ce n'était pas bien. Il n'aurait jamais osé faire cela sur un tournage d'un film. Mais on est de nouveau plus proche avec l'acteur, il s'investit plus. En 3D, on est un peu loin de l'acteur car c'est une technologie encore lourde, donc on regarde son petit écran 3D et on ne regarde pas l'acteur. Pour la motion capture, le fait que l'acteur soit dans un lieu anonyme, avec des partenaires qui ne sont pas là, a de nouveau changé énormément et la relation entre l'acteur et le réalisateur, le caméraman. L'acteur est devenu quelqu'un de très seul. Je trouve que c'est un cinéma assez triste. On sent quand les acteurs tournent dans des espaces virtuels. Je trouve ça très insatisfaisant.

JACO VAN DORMAEL : J'ai connu peu de techniques différentes, je regarde peu le moniteur. La raison pour laquelle on travaille avec les acteurs c'est avant tout pour les sentir. J'ai travaillé aussi sur des fonds verts, et c'est vrai que la moitié de l'énergie de l'acteur se perd dans le fait qu'il est en train de s'imaginer ailleurs que là où il est. C'est épuisant pour un acteur, il faut travailler deux fois plus pour arriver au même résultat. Je n'ai aucune idée concernant l'exploitation de mes films. Je veux juste qu'ils soient vus de n'importe quelle façon, je suis très fier si on pirate mes films sur Internet, je trouve ça super que des gens les voient ! Le souci d'un film n'est pas le nombre de spectateurs qui le voient mais plutôt la durée qu'il peut avoir dans la mémoire du spectateur. Je préfère que peu de gens voient mon film et s'en souviennent, que l'inverse.

MICHEL HAZANAVICIUS : Je suis d'accord sur la technologie. Que ce soit VOD, piratage, etc, je n'ai aucun problème mais il faudrait que cela s'intègre, en France, dans un système économique qui soit viable et qui ne soit pas la mort du cinéma du milieu. Si les OSS sont piratés, ce n'est pas bon. A l'inverse, j'ai fait un film qui sans piratage n'existe pas du tout. Ce n'est pas de la marchandise, il n'est pas à vendre, il n'y a que les pirates qui peuvent le voir. Rien que pour ça, je suis pour. A chaque film, il y a un truc différent. C'est difficile de donner une réponse globale sur tout. Par exemple pour les acteurs, il y a des plans où j'aime bien être très proche de la caméra et d'autres où j'adore être au moniteur.

SERGE SIRITZKY : Cela reste une industrie de prototype où chaque film est un cas particulier ?

MICHEL HAZANAVICIUS : On parle de l'industrie comme si on avait des énormes responsabilités. Ma responsabilité d'aujourd'hui est de trouver des trucs minuscules, qui n'intéressent personne qui s'intègrent dans un film qui, j'espère, me plaira.

NICOLAS SAADA: Pour rebondir sur ce que disait Michel, maintenant nous cinéastes devons intégrer le fait que l'attention du spectateur est maintenant morcelée. L'attention du spectateur ne peut pas se fixer plus d'un certain temps sur un objet filmique. Je pense qu'au contraire l'attention d'un spectateur peut se fixer sur un film et sur une durée définie dans une salle. On fait des prototypes et on continue quand même à penser le cinéma dans cette durée là, dans ce rapport là avec le spectateur.

Public : La question est vaste « où va le cinéma ? ». Wim Wenders avait posé la même question par rapport aux médias et au médium télévisuel dans un magnifique petit film *Chambre 666* où il interviewait des cinéastes qui se prêtaient à un questionnaire écrit. Par rapport au médium que sont les petites caméras, je me demande si ce n'est pas un cinéma parallèle qui s'engage ? Je veux dire par là que lorsqu'on va dans les cinémathèques et qu'on les fréquente, souvent il y a une catégorie annonçant les films « cinéma bis, parallèle ». Or, ce n'est pas le vrai parallélisme. Je me demande s'il n'y a pas avec ces petites caméras et ces moyens très réduits de faire un cinéma parallèle qui ne serait pas l'industrie du rêve mais des ateliers du rêve?

WIM WENDERS : Ils existent partout ces ateliers et il y en a des milliers. Ils font des films plus intéressants que la plupart de ceux qu'on voit. Cela revient à ce que disait Michel, au besoin du cinéma. Le besoin du cinéma est grand et ne va pas disparaître. Mais comment le besoin est-il rempli ? De plus en plus, avec des substitutions de cinéma. Aujourd'hui, le besoin de ce cinéma que nous représentons ici, est déjà devenu horriblement petit. On est déjà presque tous dans l'atelier, on lutte pour rester dans l'industrie. Peut-être c'est ça l'avenir, peut-être faut-il être content que le cinéma devienne plus régional, plus local. Je pense que c'est aussi une façon de survivre pour le cinéma. Aujourd'hui, il y a beaucoup plus de cinéastes. Le besoin n'est pas satisfait par les conditions de distribution aujourd'hui. Michel a tout à fait raison, le cinéma doit se trouver un autre système de diffusion que les salles aujourd'hui.

NICOLAS SAADA: J'ai envie d'être un tout petit peu moins pessimiste que Wim Wenders. En France, on est quand même assez privilégié au niveau de la distribution. Il y a beaucoup de films différents que l'on peut découvrir en salle, la diversité est là. Le problème, et c'est là où c'est pervers, c'est qu'il y a des films qui ne peuvent pas exister assez longtemps en salles. Ils sortent mais ne restent même pas une semaine à l'affiche. J'espère qu'il y aura encore de la place pour tous les cinémas.

Public : Bonjour, je suis cinéophile et comédien. Je trouve qu'il y a une énorme offre tous écrans confondus. Par contre, la diversité n'est pas toujours là, y compris sur Internet. On peut très bien télécharger des films qui nous attirent vraiment, mais la diversité pour le téléchargement est faible. On peut très bien avoir envie de voir un film de Wim Wenders, de Rithy Panh, de Michel Hazanavicius. Mais on va avoir qu'un seul film en téléchargement. J'ai envie de voir les trois à la fois mais l'offre elle est faible en diversité.

Public : Bonjour, je suis réalisatrice. Je voudrais revenir sur l'histoire du transmédia de Michel Reilhac. Tous les films seront-ils du cinéma ? J'ai l'impression que sans être dans la plainte ni le passéisme, on a tous beaucoup changé nos pratiques ces dernières années : notre relation à la technologie notre regard, de notre façon de bouger dans le monde, notre façon de faire des films. On a quitté les ateliers pour rejoindre l'industrie. La seule chose qu'on n'a pas quittée est une certaine idée du cinéma, c'est la raison pour laquelle on a accepté tous ces changements. Ce qui me choque dans cette idée du transmédia, c'est pourquoi faudrait-il, parce qu'il y a crise et problème de diffusion, qu'on soit doué pour faire des images et des sons à partir du moment où ce n'est pas du cinéma ? Cela me donne l'impression d'une tentation globale du supermarché. Je me vois comme un artisan du cinéma, mais en tant qu'artisan je ne peux pas tout faire.

Public: Je voulais revenir sur deux réalités qui sont très peu évoquées au cœur de ce débat. La première est qu'en effet le téléchargement illégal ne concerne pratiquement pas les films d'auteur, qui restent introuvables. On met beaucoup de choses sur le dos du téléchargement qui ne concerne pas un certain cinéma. La deuxième réalité est qu'on mélange distributeurs et exploitants, je pense. Un exploitant ne gagne pas d'argent avec le cinéma mais avec le ticket qu'il a vendu. Il gagne de l'argent aussi avec les annexes : les popcorns, les dvd, les livres, etc. L'exploitant qui est un commerçant comme un autre gagne de l'argent, mais certainement pas avec le cinéma. Il va prendre les films qui lui arrivent le plus facilement et qui vont amener une clientèle qui achète ce qu'il offre en majorité. Il faut prendre en compte ces deux réalités.

MICHEL REILHAC : Je voudrais faire un parallèle en vous donnant un exemple d'une solution qui est comparable du point de vue d'une réalisatrice. En ce moment, il y a deux films qui sont absolument exemplaires d'une solution semblable. L'un est un film de fiction d'animation, il s'appelle *Sita sings the blues*, réalisé par Nina Paley. Quand elle a fini son film et qu'elle a cherché à le distribuer, elle a trouvé des distributeurs américains qui lui ont fait une proposition de lui prendre tous les droits mondiaux, pour 20 ans et de lui tirer 4-5 copies en estimant que 20 000 personnes au mieux qui verraient son film. Et qu'elle ne toucherait pas de sous. Elle a préféré, quitte à ne pas gagner d'argent, mettre son film gratuitement sur internet. C'est ce qu'elle a fait en aout 2009. Elle a mis tous les formats disponibles gratuitement du HD jusqu'aux formats téléchargeables sur portable. Elle ne demande aucun argent. Par ailleurs, elle a donné son film gratuitement mais elle a dit si vous voulez me donner de l'argent je le prendrais. Elle a fait une collection de tee-shirt, des dvd, des bijoux, tout un tas de merchandising qu'elle a proposé sur son site internet. Aujourd'hui, le 4 décembre 2009, elle a remboursé la totalité de ses frais de production, elle a gagné 70 000 euros en bénéfice, son film a été vu par 7 millions de personnes. Un deuxième exemple que vous pouvez voir qui est encore plus frappant, c'est un documentaire qui s'appelle *The Age of Stupid* et qui est un documentaire sur l'écologie, le réchauffement planétaire. Les deux réalisatrices sont des militantes écologiques qui ont décidé de faire ce film en manifestation de leur engagement politique contre le réchauffement. Elles se sont fixées comme objectif que le film soit vu par 60 millions de personnes au démarrage du sommet de Copenhague qui se tient dans trois jours. Elles ont fait ce documentaire, elles l'ont mis en ligne entièrement disponible gratuitement et aussi avec un système de donation. Aujourd'hui, 64 millions de personnes ont vu ce film dans le monde entier. Elles ont remboursé la totalité de leur frais et elles ont de côté suffisamment d'argent pour pouvoir produire leur prochain film. Je ne dis pas que c'est une solution, je veux juste dire que face à cela, c'est intéressant de remettre les choses à plat. Il n'y a plus moyen dans le cinéma d'auteur de gagner de l'argent avec le travail que vous faites. Non seulement vous ne gagnez pas d'argent, mais en plus votre film est vu par très peu de personnes. Quand ils sortent en salles, qu'ils peuvent rester 2 ou 3 semaines et qu'ils atteignent 50 000 spectateurs, on est content. Les producteurs qui exercent leur métier dans ce domaine, j'estime à un tiers les producteurs qui vivent de leur travail, deux tiers des producteurs exercent leur métier en France comme un hobby. Je ne dis pas qu'ils ne sont pas professionnels car ils sont très engagés mais ils ne gagnent pas leur vie avec le métier qu'ils font. A partir du moment où le producteur et l'auteur se voient dépouillés de leur droits, ils n'ont plus les droits sur leurs films, ils sont mandatés à des distributeurs ou des loueurs, ils ne touchent pas d'argent et ont du mal à trouver un public, je trouve qu'il est valide de se poser la question de la distribution gratuite et d'une adhésion au film qui génère de l'argent.

MICHEL HAZANAVICIUS : Donc en gros ce que tu nous dis, c'est qu'au lieu que ce soient les exploitants qui vendent du pop-corn, ça doit être les réalisateurs et les producteurs ?

MICHEL REILHAC : Non, c'était un parallèle avec la remarque qui a été faite. Pourquoi a priori ne pas inventer de nouveaux modèles dans lesquels les auteurs qui sont des propriétaires de leurs œuvres reprendraient le contrôle de l'exploitation et de la manière dont le public voit leur œuvre. Je ne dis pas que c'est la seule solution. Je ne dis pas que cela s'applique à tous les films. Je ne dis pas que c'est un nouveau modèle qui doit remplacer l'ancien. Je fais juste état de cas qui existent et qui dans certaines conditions, ont trouvé une manière de toucher un public et à la fois de toucher un peu d'argent.

Public : Bonjour, je suis comédien. Nous sommes des comédiens, nous voulons raconter une histoire nous aussi. On n'arrive pas toujours à formuler et à trouver des grands mots pour vous séduire, vous techniciens. Mais en même temps, si on est là c'est pour essayer de traduire les mots que vous avez mis sur le papier. J'ai à peu près 30 ans de métier, j'ai la chance d'avoir toujours vécu de mon métier. Vous parliez du cinéma d'auteur j'en suis le premier conquis puisque je n'ai pas la chance de faire partie du métier grand public. Donc le cinéma d'auteur m'ouvre plus facilement ses portes. On a envie, nous comédiens, de pouvoir vous rencontrer, et aujourd'hui cela devient de plus en plus difficile. On parlait des nouveaux supports médiatiques. On m'a proposé récemment de faire un film avec un téléphone portable, je ne suis pas contre. Mais ils voulaient tourner très vite. J'ai l'impression que tout va de plus en vite. Aura-t-on encore besoin des comédiens ? Je pense que cette question ne devrait même pas exister puisque s'il n'y a plus de comédien je pense qu'il n'y aura plus de films. C'est un travail d'équipe et on a tous besoin de tout le monde aujourd'hui.

Public : J'avais une question à propos de la place de la publicité et du marketing dans le cinéma. Est-ce que ce ne serait pas cela qui a créé le fossé entre les blockbusters et le cinéma d'auteur ? Ainsi que la différence de copies entre les films dont on parle dans les médias, par les affichages partout dans la ville ? Ce budget publicité qui est extrêmement fort pour certains films, s'il était redistribué que ce passerait-il ? Y a-t-il une sorte d'égalité entre les films ? Plus de gens n'iraient pas voir les films d'auteurs ainsi ?

MICHEL HAZANAVICIUS : Je ne sais pas. C'est sûr que c'est injuste. Je pense que les sommes énormes qui sont mises dans la promotion des blockbusters sont proportionnelles au coût du film et au besoin de récupérer la mise le plus vite possible. Pour un film de 20 millions d'euros, j'imagine que c'est compliqué de mettre 2 millions d'euros dans la publicité.

Public : La durée de vie d'un film dans une salle est due à la publicité mais aussi grâce au bouche à oreille. Si un film a un peu plus de publicité, plus de gens iront le voir et donc il restera un peu plus. S'il n'y a pas de publicité, il n'y a pas beaucoup de gens qui vont le voir et donc le bouche à oreille ne se fait pas assez rapidement.

MICHEL HAZANAVICIUS : Tous les films qui ont des grosses publicités ne marchent pas forcément. Un film qui doit rembourser très vite une grosse somme d'argent, est fragile de fait. Concernant le bouche à oreille, je ne sais pas. Le premier OSS est sorti en même temps que Camping, à une semaine près, ils ont fait deux fois plus d'entrées que nous. Je pensais qu'on aurait un meilleur bouche à oreille. Et quatre mois après la sortie, on faisait 4 entrées, ils en faisaient huit. Ils ont fait deux fois plus que nous du début à la fin.

SERGE SIRITZKY : Merci. Nous arrivons à la fin de ce débat. Je remercie les réalisateurs d'avoir accepté de répondre à ces questions. Je vais passer la parole à Régis Debray qui va nous faire part de ses conclusions et de ses analyses sur ce qu'il a entendu tout au long de la journée.

CONCLUSION

par Régis Debray, Philosophe

RÉGIS DEBRAY, PHILOSOPHE : Alors, je voudrais revenir sur deux ou trois choses que j'ai crues comprendre de tout ce qui s'est dit depuis ce matin. Je ne les résumerais pas et surtout pas en spécialiste des généralités que je ne suis pas. Mon rôle serait peut-être d'ouvrir le compas et de mettre le cap sur la troisième dimension. Ouvrir le compas, c'est-à-dire faire fonctionner quelques analogies avec ce qui se passe ailleurs, je ne veux vexer personne, mais le cinéma n'est pas le seul art aujourd'hui. Que se passe-t-il avec la peinture, la littérature, la musique face aux nouvelles technologies ? Egalement, j'aimerais donner un peu de profondeur de temps, c'est cela que j'appelle la troisième dimension, à ce qui se passe parce que le cinéma est un art, mais l'art n'a pas commencé avec le cinéma. Ce genre de réflexions techniques a déjà eu lieu ailleurs. Ce qui importe c'est en quoi et comment relier le passé et l'avenir. Le nouveau sans l'ancien, cela ne débouche pas sur grand-chose. L'ancien en l'occurrence est cet éternel besoin d'histoire qu'on appelle aujourd'hui le storytelling. Ce storytelling commence à l'Illiade et l'Odyssée. La question n'est pas de savoir ce que font les technologies, car l'art a toujours été une technique. Puisque je parlais de mythologie grecque, je vous rappelle qu'en grec le mot art se dit teknê, et en latin ça veut dire technique. Cette idée qu'il y a d'un côté les techniciens, et de l'autre les artistes est une idée complètement absurde. Tous les techniciens ne sont peut-être pas des artistes, mais tous les artistes sont des techniciens et des fabricants avec des savoir-faire et utilisant des outils. Tout ceci est valable pour tous les arts. Toute révolution technique suscite une révolution esthétique. Aujourd'hui, la question est de savoir quelle révolution peut-on attendre dans le cinéma ? L'art majeur de chaque siècle est celui qui combine le plus de techniques. Pourquoi la peinture est-elle au 16ème siècle l'art majeur ? Car c'est elle qui intègre le plus de connaissances, le plus de savoir-faire. Pour être peintre il fallait être géomètre, anatomiste, opticien, mécanicien. La peinture était un véritable concentré de technique, c'est pourquoi Léonard De Vinci dont on a parlé tout à l'heure était un ingénieur, un savant. De même aujourd'hui, le cinéma va rester l'art majeur aujourd'hui encore grâce à sa capacité à accueillir le maximum de technologies différentes, de faire confluer la multiplicité de corps de métiers et d'innovations comme aucun autre art ne peut le faire. C'est là, me semble-t-il, que l'esprit du temps va se déposer, il se dépose là où il y a le plus de savoir à incorporer, le plus de techniques. On peut considérer que chaque innovation technique modifie ce qui existe déjà en tant qu'art, et curieusement ressuscite l'ancien. En photo quand apparaît la couleur, cela redonne une formidable valeur au noir et blanc qui rentre dans les musées. Quand l'imprimé est apparu, cela a redonné de la valeur au manuscrit et aujourd'hui la calligraphie est quelque chose de très précieux. Il y a une sorte de résurrection du vintage. Le neuf suscite une formidable nostalgie et réanime l'ancien. De même, comme Wim Wenders l'a bien dit, la mondialisation crée un formidable appétit de local, d'enracinement. La mondialisation c'est d'un côté un phénomène techno-économique lié aux outillages, mais d'un autre, dans le monde culturel et politique, on retrouve

des insurrections identitaires, particularistes. Autrement dit, l'avenir de l'atelier local, de la production typiquement nationale voire même régionale va être importante. Le film universel est le plus petit dénominateur commun, et il me semble qu'aujourd'hui la miniaturisation de la production, la personnalisation de l'inspiration a des beaux jours devant elle si elle accepte de parler sa langue et de raconter des histoires de chez soi et non pas les histoires passe-partout. On a parlé de transmédia, je crois que c'est un phénomène général, nous vivons l'époque des hybrides. Nous vivons l'hybridation partout, que ce soit en culture, en zoologie, en génétique, que ce soit dans les genres artistiques. Aujourd'hui comment distinguer la danse du théâtre, la docu-fiction ? Il y a une plasticité et un dépassement des frontières pour une sorte de métissage, grâce à une révolution qui est le numérique. Le numérique code de la même manière les sons, les images, les mots; vous pouvez à partir d'une console d'ordinateur parler plusieurs langages à la fois. Le numérique peut avoir un effet d'entonnoir, c'est du binaire pour tout mais c'est aussi un redéploiement formidable vers la combinaison de toute sorte de modes d'expression. Le transmédia me semble tout à fait dans l'air du temps et peut-être un acquis des nouvelles technologies. Est-ce que cela peut défigurer le cinéma ? Je n'en suis pas sûr. Quand la photo est apparue en 1839, l'académie des Beaux-Arts pensait que les peintres ne servaient plus à rien. Au contraire, on a vu que la photo a libéré la peinture du devoir de reproduction, elle a rendu la peinture à ses moyens propres en permettant l'essor de l'impressionnisme, de l'abstraction, d'un langage plastique autonome. Au risque, il est vrai, de perdre un peu la réalité du monde et de s'enfermer dans un monde à part. Est-ce qu'on pourra dire la même chose du cinéma ? Mon ami Serge Daney avait fait une différence utile entre ce qu'il appelait l'image et le visuel, il visait la télévision. Le visuel est une image du monde à laquelle ne correspond pas une image du monde, une image du monde abstraite, programmée sur un ordinateur mais qui ne traduit pas une rencontre, un lien. Je me suis demandé du temps des CD Rom, est-ce qu'on peut pleurer devant un CD Rom ? Est-ce qu'on peut pleurer, devant une image de synthèse ? Devant Internet ? Non, me semblait-il. Quand on est sur Internet, pour pleurer il faut arrêter de naviguer. Il faut se concentrer, rester immobile et passif comme on l'est dans une salle de cinéma. De façon générale, je crois que le numérique correspond sans doute à l'infantilisation générale. Le monde de la mondialisation est un monde infantile, qui veut rendre infantile. Ce qu'on a pu voir jusqu'à présent est de l'ordre du ludique. Peut-on passer ou revenir au pathétique ? C'est un problème. J'ai été très frappé par le clonage de l'acteur. Il m'avait semblé jusqu'à présent que le numérique échouait à rendre ce qui a de plus physique et de plus spirituel chez un individu : le regard. Est-ce qu'on peut numériser le regard ? Il m'a semblé qu'on s'en rapprochait pas mal mais je voyais tout de même une très nette différence. On a déjà reproduit fort bien la peau, la lumière, pourquoi pas l'expression de ce qu'il y a de plus intime et unique chez un être qui est le regard. J'avais des doutes, mais les choses peuvent évoluer. Auquel cas, on pourrait retrouver une certaine émotion grâce aux nouvelles technologies qui ne m'ont jamais beaucoup émuës. Maintenant, dans cet océan d'images et d'écrans, qu'est-ce que ça pourrait être encore qu'une image d'art, une œuvre d'art, un film ? Je crois qu'un film d'auteur, ou peut-être tout simplement un film, c'est ce qui n'arrive qu'une fois. Ce n'est pas sérialisé, ce n'est pas programmé, autrement dit ce n'est pas produit à la chaîne mais c'est aussi quelque chose qu'on peut revoir ou réentendre plusieurs fois. C'est l'unique apparition du lointain, c'est l'aura de l'œuvre d'art. Quand on disait que le CD ramenait au concert, c'est vrai ! De même que la reproduction de la peinture a ramené au musée. Vous voyez comme une technologie nouvelle peut faire ressurgir quelque chose de primitif. Plus on vit dans l'artificial, plus on a besoin de naturel, plus on vit dans les technologies, plus on a besoin de primitif. Cette idée que la reproduction n'est pas du tout la fin de l'unicité est juste. Les moyens de reproduction mécaniques peuvent donner une envie de contact charnel avec une création, des créateurs. S'il faut tout de même à la fois produire quelque chose qui ne peut pas se produire mécaniquement deux fois, mais qui doit être produite pour qu'on puisse la revoir, alors cela pose le problème du stock. Comment le flux général peut maintenir un stock ? C'est-à-dire un stock de film, la mémoire du cinéma ? La question du support est capitale. Le propre du flux est l'éphémère. Pour qu'une œuvre puisse être revue, il faut qu'elle soit conservée. C'est un problème essentiel posé par les technologies. On ne sait pas encore quelle pérennité peut s'attacher au support numérique. Nous sommes renvoyés à la fois à un problème technique et artistique vu qu'on ne peut pas séparer l'un et l'autre. Le propre de l'art est d'avoir une histoire et de faire que le présent soit toujours référé à un passé. Cela suppose des médiations, des cinémathèques, et un environnement critique qu'il faut pouvoir maintenir autour du cinéma d'aujourd'hui. Je crois qu'on peut être un peu inquiets car l'industrialisation ultra-rapide fait que peu à peu le risque est que le cinéma soit annexé à l'ac-

tualité et à une marchandise. Maintenir ce cocon protecteur d'une culture suppose des médiateurs. Je voudrais juste terminer sur le documentaire. J'ai été un peu choqué qu'on en ait parlé comme un genre accessoire et mineur. Je crois que le documentaire est ce qui a formé toute une génération de cinéphiles. Et là-dessus, il me semble que le numérique est très ambigu, c'est vrai que cela permet de faire du documentaire facilement avec des petites caméras mais la palette graphique va bientôt enlever toute autorité à l'image car on ne sait plus si l'image est l'indice d'une réalité. La crédibilité de l'image, le fait que l'image enregistrée est l'indice de quelque chose qui s'est vraiment passé, ne va-t-elle pas s'estomper et faire de l'image documentaire une image de fiction ? Il peut y avoir là une petite perte d'autorité à la fois noyée dans un océan d'images, et donc perdant son exceptionnalité, et n'étant plus une attestation de réalité mais peut-être une hypothèse ou un jeu. Je vous remercie beaucoup pour cette journée où j'ai beaucoup appris. Je voudrais simplement dire que vous avez encore un bon siècle devant vous. Vous pouvez donc partir tranquilles ! Je vous remercie !

BRIGITTE AKNIN : Merci beaucoup de votre présence toute la journée, merci beaucoup de votre conclusion. Nous nous doutions bien avec Anne qu'il suffisait que vous soyez là pour que notre colloque se termine bien ! Merci à vous.

ANNE BOURGEOIS : Merci aux intervenants, aux réalisateurs, au modérateur, à vous les spectateurs d'avoir été fidèles toute la journée. On vous donne rendez-vous demain à la FEMIS pour un hommage exceptionnel à Henri Alekan qui fut notre premier parrain et un très grand directeur de la photographie, en présence de Wim Wenders.

GÉNÉRIQUES ET REMERCIEMENTS

Actes 6

Générique 2005

Fondateurs : Michel Gast, Stéphane Pellet, Emmanuel Schlumberger

Président : Stéphane Pellet

Déléguée générale : Anne Bourgeois

Directeur technique responsable des actions de sensibilisation et de la formation : Christian Conil

Chargée de la communication et des relations presse : Katia Maccaglia

Bande-annonce : Bérangère Dulauroy

Assistant production : Pierre Palle

Assistant régie : Dunnis Hong

Comité de programmation : Didier Baussan, Anne Bourgeois, Jacky Evrard, Stéphane Goudet, Odette Laurent, Bertrand Priour, Emmanuel Schlumberger

Modérateurs : Marc Salomon, membre consultant AFC Benjamin B., membre consultant AFC, Jean-Jacques Bouhon, directeur de la photographie AFC, directeur du département, Image, Fémis

Les Actes

Conception : Anne Bourgeois

Transcription : Katia Maccaglia

Rédaction : Anne Bourgeois et Katia Maccaglia avec le concours de Marc Salomon, Benjamin B. et Jean-Jacques Bouhon.

Maquette : Nadège Mazars

Remerciements

Le Centre national de la cinématographie, sa directrice générale, Véronique Cayla. Le Conseil régional d'Île-de-France, Jean Paul Huchon son président et Francis Parny son vice-président chargé de la culture. Le Département de la Seine-Saint-Denis, son président Hervé Bramey, son premier vice-président chargé du développement économique Gilbert Roger et sa vice présidente chargée de la culture Claire Pessin-Garic.

ET

Conseil Général de la Seine-Saint-Denis : Nathalie Verdeille, Pierre Gac, Malika Jaffri. CNC : Boris Todorovitch, Jean

Menu, Lionel Bertinet, Philippe Brunetaud. Conseil Régional d'Île-de France : Alain Losi, Florence Gastaud. Ville de Bondy : Gilbert Roger, Sidi- Hamed Selles, Geneviève Roch, Franck Caputo. Ville de Bry sur- Marne : Jean-Pierre Spielbauer, Cécile Poddevin. Ville de Paris : Régine Hatchondo, Xavier Lardoux. Ministère de la Culture, DRAC : Jean-Marc Dos Santos. DAAC, Créteil : Monique Radochevitch. ACTEP : Jean- Pierre Spielbauer, Delphine Coué. AFC : Éric Guichard, Pierre Lhomme, Willy Kurant, Marc Salomon, Jean- Jacques Bouhon, Diane Baratier, Dominique Gentil, Jacques Loiseleux, Luc Pagès, Nathalie d'Outreligne. CST : Pierre-William Glenn, Yves Louchez. Pôle Audiovisuel : Carlos Cunha. Ficam : Thierry de Segonzac. Imago : Andreas Fischer-Hansen. Transpalux : Didier Diaz, Dominique Rigaud. Éclair : Frédéric Bazin, Didier Dekeyser. Kodak : Monique Koudrine, Fabien Fournillon. Panavision : Alain Coiffier. LTC : Olivier Chiavassa, Michel Pascal. Federal : Niggel Atkins, Anna Jezkova. Fémis : Marc Nicolas, Pascale Borenstein, Nadine Molière. MEP : Henry Chapier, Odette Laurent, Bertrand Priour. ENSLL : Jacques Arlandis. Ciné 104 : Jacky Evrard et toute l'équipe du cinéma. Cinéma André-Malraux : Didier Baussan et toute l'équipe du cinéma. Divan du monde : Peggy Szkudlarek et toute l'équipe du Divan. Espace 1789 : Denis Vanklees, Stéphanie Debaye et toute l'équipe. Le Balzac : Jean-Jacques Schpoliansky et toute l'équipe du cinéma. Télérama : Caroline Gouin, Danièle Dauba. France Culture : David Kessler, Laurence Bloch, Mathieu Sardat, Clarisse Dolfus, Anne Mouille. Bellefaye : Christina Genet. Cahiers du Cinéma : Jean-Michel Frodon, Ouardia Tehara. Le Technicien du film : Émile Berthon, Martine Triquet-Guillaume. Forum des Images : Jean-Yves Delepinay, Anne Coulon, Gilles Rousseau. Lycée Honoré de Balzac à Mitry-Mory : Florence Martin. Cinéma du Palais-Créteil : Frédéric Henry. Distributeur : Gaumont. Distributeur : Arkéion Films. Europa Cinemas : Colin Hodouskova Marketa. ARP : Caroline Santiard. Revue Urbanisme : Thierry Paquot. Gaumont Pathé Archives : Agnès Bertola. Réalisateur-dessinateur : Enki Bilal. Consultant : Frank Beau. Réalisatrice : Claire Childeric. Grance Yahi : professeur au lycée Jean Rostand –Villepinte. Farida Bouyad : professeur au lycée Gustave Courbet- Pierrefite. Christophe Replinger : professeur au lycée Jean Jaurès-Montreuil. Ambassade de France à Cuba : Xavier d'Arthuys. Wajda School-Varsovie-Pologne : Thomas Gajewski et Kajtek Projyra, étudiants. Olivier Aubry. Sylvie Biscioni. Catherine Lamry. Christian Casoni. Catherine Aymard. Denys Clabaut. Frédéric Neni. Patrick Delauneux. Emmanuel Schlumberger

Un remerciement tout particulier à Marc Salomon, Benjamin B. et Jean-Jacques Bouhon qui ont préparé, modéré ce colloque, relu et corrigé l'intégralité de ces actes, à Katia Maccaglia pour son investissement ainsi qu'à tous les participants de la 6e édition

Actes 7

Générique 2006

Fondateurs : Michel Gast, Stéphane Pellet, Emmanuel Schlumberger

Président : Stéphane Pellet

Déléguée générale : Anne Bourgeois

Coordinatrice générale : Katia Maccaglia

Responsable des actions de sensibilisation : Christian Conil

Chargée de mission production/programmation : Anne-Claire Rebibo

Régisseuse générale : Sylvie Demaiziere assistée d'Antoine Richy

Directrice artistique : Agnès Beuneux

Comité de programmation : Jacky Evrard, Ciné 104, Pantin • Didier Baussan, cinéma André Malraux, Bondy • Lorenzo Ciesco, Ciné 220 – Brétigny-sur- Orge • Denis Vemclefs et Stéphanie Debaye, cinéma Espace 1789, St-Ouen • Peggy Skuldarezc, Divan du Monde, Paris • Cécile Poddevin, ville de Bry-sur- Marne • Anne Bourgeois, déléguée générale de L'industrie du rêve • Katia Maccaglia, coordinatrice générale de L'industrie du rêve • Christian Conil, responsable des actions de sensibilisation de L'industrie du rêve • Emmanuel Schlumberger, producteur, Industrie du rêve • Michel Gast, Industrie du rêve

Modérateur colloque : Benjamin B.
Webmaster : Pascal Tampier
Réalisateur bande-annonce : Sylvain Bresson
Assistante : Lola Norymberg
Rédacteur : Dominique Royal

Les Actes

Conception : Anne Bourgeois
Transcription : Donald James
Rédaction : Donald James et Anne Bourgeois
Maquette : Nadège Mazars

Remerciements

Le Centre national de la cinématographie, sa directrice générale, Véronique Cayla. Le Conseil régional d'Ile-de-France, Jean-Paul Huchon son président et Francis Parny son vice-président chargé de la culture. Le Département de la Seine-Saint-Denis, son président Hervé Bramy, son premier vice-président chargé du développement économique Gilbert Roger et sa vice présidente chargée de la culture Claire Pessin-Garic.

Et

Conseil Régional d'Ile-de-France : Marie-Pierre de la Gontrie. Francis Parny. Alain Losi. Florence Gastaud. Conseil Général de la Seine-Saint-Denis : Nathalie Verdeille. Pierre Gac. Malika Jaffri. CNC : Lionel Bertinet. Jean Menu. Philippe Brunetaud. Ville de Bondy : Gilbert Roger. Sidi- Hamed Selles. Franck Caputo. Ville de Bry-sur- Marne : Jean-Pierre Spielbauer. Cécile Poddevin. Ville de Paris : Régine Hatchondo. Xavier Lardoux. ACTEP : Delphine Coué. Commission film Ile-de-France : Olivier René-Veillon. Yann Marchet. CST : Pierre-William Glenn. Laurent Hébert. Federal : Niggel Atkins. Anna Jezkova. Transpalux : Didier Diaz. Anne Rialland. Éclair : Frédéric Bazin. Didier Dekeyser. Panavision : Alain Coiffier. Anabella Bernard. LTC : Olivier Chiavassa. Michel Pascal. Car Grip: Monsieur Lakehan. Air France : Christine Micolod. Champagne Gonet Sulcova : Jan-Alexandre Gonet. Accor : Pierre Borris. Hugues Debiolles. EICAR: Patricia Lemmonier. Hôtel Mercure Cusset : Pascal Gillet. Ciné 104 : Jacky Evrard et toute l'équipe du cinéma. Cinéma André- Malraux : Didier Baussan et toute l'équipe du cinéma. Ciné 220 : Lorenzo Ciesco et toute l'équipe du cinéma. Divan du monde : Peggy Szkudlarek et toute l'équipe du Divan. Espace 1789 : Denis Vanklees. Stéphanie Debaye et toute l'équipe. Le Cinéma des cinéastes : Elise Leroy et toute l'équipe du cinéma. Fémis : Marc Nicolas. Pascale Borenstein. Sophie Soriano. Nadine Molière. Télérama : Caroline Gouin. Danièle Dauba. France Culture : David Kessler. Clarisse Dolfus. Anne Mouille. Bellefaye : Emmanuel Robin. Le Technicien du film : Emile Berthon. Martine Triquet- Guillaume. Allociné : Malika Duchange, Yann Sardet. Memento films : Xavier Hirigoyen. Gemini Films : Paolo Branco. Béatrice. Emmanuel Schlumberger. Michel Gast. Patrick Delauneux. Pierre William Glenn. Catherine Breillat. Nicolas Seydoux. Manuel Chiche. Marc Tessier. Daniel Goudineau. Représentant Canal plus Play VOD : Nicolas Dussert. Olivier René-Veillon. Nick Smith. Pascal Becu. Jiri Menzel. Jiri Kacirek. Jacques-Eric Strauss, Jean-Claude Fleury. Jean Luc Olivier. Marc Miance. Raymond Danon. Paolo Branco. Sergio Donati. Michelle de Broca. Laurence Braunberger. Jean-Paul Rappeneau. Alain Rocca. Eric Rochant. Catherine Jacques. Didier Flamand. Catherine Corsin. Teresa Villaverde. Jacques Bral. Pascal Becu. Charlotte Garson. Sylvie Zammit. Anne Vuillet. Elio Lucantonio. Christian Guillon. François Emmanuelli. Alexandre Tsékénis. Lionel Henry. Guy Pierauld. Dominique Aru. Martine Irenzenski. Anne Brunet. François Vuillet.

Actes 8

Générique 2007

Fondateurs : Michel Gast, Stéphane Pellet, Emmanuel Schlumberger

Président : Stéphane Pellet

Déléguée générale : Anne Bourgeois

Coordinatrice générale : Christiane Dumas

Responsable des actions de sensibilisation : Christian Conil

Chargée de mission colloque : Brigitte Aknin

Coordinatrice Adjointe : Leila Brouk

Régisseur général : Benoit Meignan assistée de Christine Vassilacos

Communication du festival : Anne Bourgeois

Directrice artistique : Agnès Beuneux

Webmaster : Pascal Tampier

Réalisateur bande-annonce : Sylvain Bresson

Comité de programmation : Jacky Evrard, Ciné 104, Pantin • Didier Baussan, cinéma André Malraux, Bondy • Lorenzo Ciesco, Ciné 220 – Brétigny-sur-Orge • Peggy Skuldarezc, Divan du Monde, Paris • Anne Bourgeois, déléguée générale de L'industrie du rêve • Christiane Dumas, coordinatrice générale de L'industrie du rêve • Christian Conil, responsable des actions de sensibilisation de L'industrie du rêve • Emmanuel Schlumberger, producteur, Industrie du rêve • Michel Gast, Industrie du rêve

Comité de pilotage

Christian Guillon, l'Est • Christian Archambaud, CST • Pascal Buron, Mikros Image / Ficam • Nicolas Dussert, Smartjog • Stephan Faudeux, Avance Rapide • Christian Guillon, l'Est • Rip Hampton O'Neil, CST • Anne Bourgeois, Industrie du rêve • Brigitte Aknin, Industrie du rêve • Christiane Dumas, Industrie du rêve • Christian Conil, Industrie du rêve

Les Actes

Conception : Anne Bourgeois

Transcription : Donald James

Rédaction : Donald James et Anne Bourgeois

Maquette : Agnès Beuneux

Remerciements

Conseil Régional d'Ile-de-France : Jean-Paul Huchon, Marie-Pierre de la Gontrie, Francis Parny, Alain Losi, Florence Gastaud. Conseil Général de la Seine-Saint-Denis : Hervé Bramy, Gilbert Roger, Claire Pessin-Garic, Nathalie Verdeille, Pierre Gac, Malika Jaffri. CNC : Véronique Cayla, Lionel Bertinet, Jean Menu, Philippe Brunetaud. Ville de Bondy : Gilbert Roger, Sidi-Hamed Selles, Franck Caputo. Conseil Général du Val de Marne : Christian Favier, Frédéric Houx, Anne-Sophie Bayle, Axelle Marzouki. Conseil Général de L'Essonne : Michel Berson, Patrice Sac, Hakim Khellaf, Agnès Moutet Lamy, Sylvie Zammit, Odile Gaillard. ACTEP : Delphine Coué. Commission Film Ile de France : Olivier René-Veillon, Yann Marchet. CST : Pierre-William Glenn, Laurent Hébert, Christian Archambaud, Franck Ferrand, Julien Chavant et toute l'équipe de la CST. Pôle audiovisuel du Nord Parisien : Carlos Cuhna. Éclair : Thierry Forsans, Frédéric Bazin, Didier Dekeyser, Isabelle Ehrart. Transpalux : Didier Diaz, Anne Rialland, Dominique Rigaux. Fuji : Sandrine Taisson, Annick Mulatier. Panavision : Alain Coiffier, Anabella Bernard. Car Grip : Charles Lakehal. Federal : Niggel Atkins, Anna Jezkova, Marie-Christine Romano. Mac Guff Ligne : Jacques Bled, Martial Valanchon. Mikros Image : Pascal Buron, Cédric Fayolle. Christian Fechner Films : Christian Fechner, Hervé Truffaut, Claudine Camors. Accor : Pierre Borris, Hugues Debiolles. Hôtel Mercure Cusset : Pascal Gillet. CCAS : Véronique Hamon.

Ciné 104, Pantin : Jacky Evrard et toute l'équipe du cinéma. Cinéma André-Malraux, Bondy : Didier Baussan et toute l'équipe du cinéma. Ciné 220, Brétigny-sur-Orge : Lorenzo Ciesco et toute l'équipe du cinéma. Divan du monde, Paris : Peggy Szkudlarek et toute l'équipe du Divan. École nationale supérieure Louis-Lumière, Noisylé-Grand : Francine Lévy, Méhdi Aït-Kacimi. Le Cinéma des Cinéastes, Paris : Élise Leroy et toute l'équipe du cinéma. Élysées-Biarritz, Paris : Hugues Piketty et toute l'équipe du cinéma. Bellefaye : Claude Marie Million. Profession film : David Beauvallet. AFC : Rémy Chevrin, Mathilde Demy. Stephan Faudeux (Avance Rapide). Christian Guillon (Est Trucages). Pascal Buron (Mikros Image). Pascal Pinteau (journaliste). Thierry de Segonzac (président de la FICAM). Rip Hampton O'Neil (responsable de la recherche et du développement des nouvelles technologies à la Commission Supérieure Technique). Frank Mettre (directeur de post-production indépendant). Julien Meesters (superviseur chez MIKROS). Christine Raspillère (directrice de production). Alain Coiffier (président de Panavision-Alga Techno). Sylvie Landra (monteuse). Christina Crassaris (directrice de post production). Pierre Huot (directeur de post production, Agat Film). Renato Berta (chef opérateur, AFC). Jackie Lefrenne (étalonneur numérique, Mikros). Gilbert Kiner (directeur de l'école de 3D et effets visuels Artfx). Francine Levy (directrice de l'École Nationale Supérieure Louis Lumière). Christophe Barreyre (directeur des productions INA). Gérard Krawczyk (réalisateur). Catherine Adart (directrice post-production). Bruno Patin (étalonneur Éclair). Jacques Bufnoir (décorateur). Jean Louis Nieuwbourg (directeur de production, CST). Philippe Liégeois (producteur REZO FILMS). Diane Baratier (directrice de la photographie, AFC). Mary Stephen (monteuse). Georges Demetrau. Frédéric Moreau. Caroline Detournay. Yves Rouxel. Manuel Chiche. Emmanuel Schlumberger. Michel Gast. Patrick Delauneux. Willy Kurant. Anne Brunet. François Vuillet. Brigitte Aknin. Donald James. Pascal Tampier. Hervé de Chateauneuf. Sylvain Bresson. Mathis Sebban. Raphaëlle Pellet. Claude Tutin. Madame Ferret Michaux.

Actes 9

Générique 2008

Fondateurs : Michel Gast, Stéphane Pellet, Emmanuel Schlumberger

Président : Stéphane Pellet

Directrice artistique : Anne Bourgeois

Directeur de production : Emmanuel Barraux

Coordinatrice générale : Christiane Dumas

Coordinatrice adjointe : Leïla Brouk

Chargée de mission colloque : Brigitte Aknin

Responsable des actions de sensibilisation : Christian Conil

Régisseur général : Benoit Meignan, assisté de Christine Vassilacos

Communication du festival : Christiane Dumas

Conception et réalisation graphique : Agnès Beuneux

Web master : Pascal Tempier

Bande annonce/ conception sonore : Benoît Basirico

Bande annonce/image : Elodie Mallard

Bande annonce/ musique originale : Manuel Bleton

Rédaction catalogue : Christiane Dumas, Leïla Brouk, Donald James

Maquette : Agnès Beuneux

Les Actes

Transcription : Franck Ernould

Secrétariat de rédaction : Christiane Dumas

Maquette : Agnès Beuneux

Comité de programmation

Didier Baussan, Cinéma André Malraux, Bondy • Emmanuel Barraux, Directeur de production, IDR • Anne Bourgeois, Directrice artistique, IDR • Lorenzo Ciesco, Cinéma le Bijou, Noisy-le-Grand • Christian Conil, Responsable des actions de sensibilisation, IDR • Christiane Dumas, Coordinatrice générale, IDR • Michel Gast, IDR • Pascal Pinteau, Journaliste • Clémence Romeuf, Ciné 220, Brétigny-sur-Orge • Annie Thomas, Cinéma Le Trianon, Romainville/ Noisy-le-Sec

Comité de pilotage colloque

Brigitte Aknin, Chargée de mission colloque • Alain Besse, Responsable du secteur diffusion, CST • Franck Ernould, Journaliste • Christophe Massie, Directeur général adjoint, Télétota • Bruno Seznec, Directeur de la société Piste Rouge • Nathalie Vidal, Mixeuse

Remerciements

Conseil Régional Ile-de-France : Jean-Paul Huchon, Marie-Pierre de la Gontrie, Francis Parny, Olivier Bruand, Florence Gastaud. Conseil général de Seine-Saint-Denis : Claude Bartolone, Gilbert Roger, Claire Troudet, Pierre Gac, Malika Jaffri, Nathalie Verdeille. CNC : Véronique Cayla, Guillaume Blanchot, Lionel Bertinet, Jean Menu, Philippe Brunetaud, Baptiste Heynemann. Conseil général du Val-de-Marne : Christian Favier, Anne-Sophie Bayle, Axelle Marzouki, Corinne Poulain. Conseil général de l'Essonne : Michel Berson, Patrice Sac, Hakim Khellaf, Odile Gaillard, Marine Lépine. Ville de Bondy : Gilbert Roger, Jean-Claude Pompougnac. Ville de Noisy-le-Sec : Alda Pereira, Boris Vasseaux. Commission du Film Ile-de-France : Corinne Rufet, Olivier-René Veillon, Yann Marchet. CST : Pierre-William Glenn, Laurent Hébert, Alain Besse, Christian Archambeaud, Rip Hampton O'Neil, Christel Hermet, Julien Chavant et toute l'équipe de la CST. FICAM : Thierry de Segonzac, Hervé Châteauneuf, Marc Bourhis, Flore Douay. Pôle audiovisuel du Nord Parisien : Carlos Cuhna. ACTEP : Patrice Berthé, Delphine Coué. Éclair : Thierry Forsans, Frédéric Bazin, Didier Dekeyser, Isabelle Ehrhart. Teletota : Christophe Massie, Gina Barbier. Fujifi Im : Isabelle Piédoué, Christophe Eisenhuth. Piste Rouge : Bruno Seznec, Lydie Tedesco. Groupe TSF : Thierry de Segonzac, Véronique Cerveaux. Tapages : Nicolas Launay. Sonovision : Éric Fontaine, Anne Rubie, Lionel Ollier. Bellefaye : Olivier Dujol. France Culture : Laurence Courtois. Cinéma des Cinéastes - Paris : Claire Marin et son équipe. Espace André Malraux - Bondy : Didier Baussan et son équipe. Ciné 220 - Brétigny-sur-Orge : Clémence Romeuf et son équipe. Ciné 104 - Pantin : Jacky Evrard et son équipe. Cinéma le Bijou - Noisy-le-Grand : Lorenzo Ciesco et son équipe. École Nationale Supérieure Louis Lumière - Noisy-le-Grand : Francine Lévy, Mehdi Ait-Kacimi, Claude Gazeau. Cinéma Le Luxy - Ivry-sur-Seine : Anne Claire Lafait et son équipe. Cinéma Le Trianon - Noisy-le-Sec et Romainville : Annie Thomas et son équipe. Philippe Amouroux, mixeur. Laure Arto, mixeuse. Nicolas Bary, réalisateur. Alain Besse, responsable du secteur diffusion à la Commission Supérieure Technique de l'image et du son (CST). Mike Brück, directeur de la school of audio engineering (SAE). Stéphane Brunclair, monteur-son. Nuri Bilge Ceylan, réalisateur. Vladimir Cosma, compositeur. Dominique Dalmasso, mixeur. Marie-Alice Le Du, réalisatrice. Antoine Duhamel, compositeur. Franck Ernould, journaliste. Claude Gazeau, responsable son de l'École Nationale Supérieure Louis Lumière. Philippe Grandrieux, réalisateur. Olivier Goinard, ingénieur du son. Alexandre Hernandez, ingénieur du son. Gilles Hugo, directeur de Silence. Catherine Jacques, productrice. Christophe Jankovic, producteur. Cédric Klapisch, réalisateur. Éric Lagesse, distributeur. Jean-Paul Loublie, directeur de Dovidis et mixeur. Elio Lucantonio, réalisateur. Alexandre Mahout, directeur des productions musicales Europacorp. Jean-Paul Mugel, ingénieur du son. Gilbert Pereira, CNPF (Commission paritaire nationale emploi formation). Vincent Perez, comédien et réalisateur. Boris Pollet, artiste plasticien. Georges Prat, ingénieur du son. Dimitri Rassam, producteur. Yves Rouxel, bruiteur. Fabien Ruiz, tap dancer. Dominique Schmit, consultant Dolby. Jérôme Seydoux, président-directeur général de Pathé. Michaël Souhailé, réalisateur. Éric Tisserand, ingénieur du son et mixeur. Éric Toulis, musicien. Nathalie Vidal, mixeuse. Vivien Villani, compositeur. Fabienne Vonier, productrice et distributrice. Raymond Yana, responsable formation BTS audiovisuel, Boulogne-Billancourt.

Actes 10

Générique 2009

Fondateurs : Michel Gast, Stéphane Pellet, Emmanuel Schlumberger

Président : Stéphane Pellet

Directrice artistique : Anne Bourgeois

Directeur de production : Emmanuel Barraux

Chargée de mission colloque : Brigitte Aknin

Responsable de sensibilisation : Christian Conil

Coordinatrice de la communication : Anne Vuillet

Chargée des partenariats : Virginie Mazza

Coordinatrice générale : Julie Hautot

Assistant à la coordination : Geoffrey Gaudinot

Régisseuse générale : Sylvie Demaiziere

Attachée de presse : Jamila Ouzahir

Photographe : David Maule

Création graphique et supports de communication : Accroche-com'

Programmation et hébergement du site internet : Ashorlivs

Les Actes

Transcription : Lucie Giros

Rédaction : Anne Bourgeois

Maquette : Marie Caramarans

Remerciements

Conseil régional Île-de-France : Jean-Paul Huchon, Marie-Pierre de La Gontrie, Francis Parny, Rachel Kahn, Hugues Quattrone, Olivier Bruand. Conseil général de Seine-Saint-Denis : Claude Bartolone, Gilbert Roger, Emmanuel Constant, Jean-Luc Porcedo, Jean-Luc Parisot, Vincent Moisselin, Olivier Meneux, Pierre Gac, Karine Couppey, Malika Jaffri. CNC : Véronique Cayla, Guillaume Blanchot, Lionel Bertinet, Philippe Brunetaud, Jean Menu. Conseil général du Val-de-Marne : Christian Favier, Anne-Sophie Bayle, Frédéric Houx, Mayalen Iron, Axelle Marzouki, Corinne Poulain, Myriam Delarue. Conseil général de l'Essonne : Michel Berson, Patrice Sac, Hakim Khellaf, David Raynal, Odile Gaillard, Marine Hernandez. Ville de Bondy : Gilbert Roger, Sabrina Metayer, Jean-Claude Pompougnac, Nathalie Verdeille. Commission du Film Île-de-France : Corinne Rufet, Olivier-René Veillon, Yann Marchet. CST : Pierre-William Glenn, Laurent Hébert, Alain Besse, Rip Hampton O'Neil, Christelle Hermet, Hans-Nikolas Locher et toute l'équipe de la CST. Ficam : Thierry de Segonzac, Hervé Châteauneuf, Marc Bourhis, Flore Douay. AFC : Caroline Champetier. Pôle audiovisuel du Nord Parisien : Malika Ait Gherbi. Seine-Saint-Denis Avenir : Jérôme Cordelier, Carlos Cunha, Geneviève Roch. Actep : Patrice Berthé, Delphine Coué. Éclair : Thierry Forsans, Didier Dekeyser, Isabelle Ehrhart. Teletota : Christophe Massie, Gina Barbier. Fujifilm : Isabelle Piédoue, Christophe Eisenhuth. Groupe TSF : Thierry de Segonzac, Véronique Cerveaux. Tapages : Olivier Binet, Nicolas Launay. Ecran total : Sylviane Achard, Serge Siritzky, Marie Botté. Bellefaye : Olivier Dujol. France Culture : Laurence Courtois. L'ESRA : Joachim Azoulay. Cinéma Max Linder Panorama - Paris : Simon Simsi, Claudine Cornillat, Anne Ouvrard. La féminis - Paris : Claude Miller, Marc Nicolas, Pascale Borenstein. Espace André-Malraux - Bondy : Didier Baussan et son équipe. Ciné 220 - Brétigny-sur-Orge : Clémence Romeuf et son équipe. Ciné 104 - Pantin : Jacky Evrard et son équipe. Cinéma le Bijou - Noisy-le-Grand : Lorenzo Ciesco et son équipe. École Nationale Supérieure Louis-Lumière - Noisy-le-Grand : Francine Lévy, Mehdi Aït-Kacimi, Pascal Martin. Cinéma Le Luxy - Ivry-sur-Seine : Jean-Jacques Ruttner et son équipe. Nada Alekan. Caroline Abitbol. Claude Baiblé. Julien Bolée. Aline Boneto. Serge Bromberg. Lalaina Brun. Michel Ciment. Yann Dedet. Dominique Delouche. Alain Derobe. Jérôme Diamant-Berger. Maamar Ech Cheik. Jean-Carles Feldis. Gilles Gaillard. Eric Gautier. Agnes Godard. Christian Guillon. Jeanne Guillot. Cyrille Habert. Michel Hazavanicius. Baptiste Heynemann. Véronique Hubert. Monique Koudrine. Jean Labadie. Denys de la Patelière. Jean-Louis Leconte. Francine Levy. Jean-Jacques et François Mantelo. Claire Marquet. Pascal Martin. Ruxandra Medrea. Jean-Max Mejean. Claude Miller. Jean-Paul Mugel. Rithy Panh. Raphaëlle Pellet. Pascaline Pereti. Yves Rouxel. Nicolas Saada. Sapho. Serge Siritzky. Céline Tricart. Laurent Verduci. Marina Vlady. Wim Wenders.

L'INTÉGRALE
20 ANS DE RENCONTRES
ART ET TECHNIQUE
20 ANS QUI ONT CHANGÉ LE CINÉMA

Conception, rédaction et édition :
Anne BOURGEOIS

Conception graphique :
Marie CARMARANS

Impression :
IMPRESSIONS DIGITALES

Mentions légales
Droits réservés © - L'industrie du Rêve - Mars 2011

Nous remercions à nouveau l'ensemble des modérateurs et des intervenants des tables rondes tenues lors des 10 éditions de L'industrie du rêve pour leur aimable autorisation à la publication de ces actes.

RENCONTRES ART ET TECHNIQUE

L'INTÉGRALE

20 ANS QUI ONT CHANGÉ LE CINÉMA

VOLUME 2 2005-2009

Le cinéma est un art récent. Mais déjà, à son propos, on s'interroge sur la transmission de ses techniques, sur ce qui restera des intentions de ses premiers créateurs et sur la pertinence de continuer à appeler cinéma les produits proposés aujourd'hui et demain sur les écrans de notre quotidien.

Aujourd'hui, les productions audiovisuelles et leurs images dérivées constituent l'une des toutes premières industries planétaires et la révolution technologique et numérique semble s'être totalement accomplie.

Conçue autour de la rencontre entre l'Art et la Technique, L'industrie du rêve poursuit sa mission originale : permettre aux professionnels de se retrouver sur des sujets essentiels au développement de l'industrie cinématographique et donner la parole à ceux, femmes et hommes de l'ombre, qui font le 7e art.

Dans ce contexte, la vocation du festival L'industrie du rêve est plus que jamais réaffirmée : faire le point chaque année sur le rapport intime qui lie art et technique, rendre hommage à ceux qui fabriquent le cinéma et ainsi assurer cette transmission indispensable à l'acte créateur.

C'est ainsi que les colloques des Rencontres Professionnelles Art et Technique sont devenus au fil des années un rendez-vous important du calendrier pour les professionnels du cinéma. Avec cette intégrale regroupant 20 ans de débats, c'est une mémoire unique et exceptionnelle du cinéma français qui est pour la première fois restituée et publiée avec le témoignage des plus grands professionnels du cinéma français. La lumière au cinéma, Profession producteur, Après le tournage, Quel son pour le cinéma d'aujourd'hui et Où va le cinéma constituent ce deuxième volume regroupant les 5 colloques qui se sont déroulés entre 2005 et 2009. À travers ces actes, c'est toute la richesse des propos de ceux qui fabriquent le cinéma, le pensent et le réalisent qui est enfin donnée à lire dans son intégralité. Leur lecture sera, nous l'espérons, une exploration captivante des coulisses du 7e art, pour les professionnels, les étudiants et les amoureux du cinéma.

avec le soutien du

