

N° 159

JANVIER 2016



LES RENCONTRES DU 8 DÉCEMBRE
DE BIENS BEAUX ÉCHANGES...

L'ÉCHANGE AVEC L'AFC - 2
LE MÉTIER ET LES OUTILS

DOSSIER
LES CONFÉRENCES DE LA SMPTE

PAGE	4	ACTUALITÉS
	7	LES RENCONTRES DU 8 DÉCEMBRE
	11	LES SUCCÈS 2014 DES FILMS EUROPÉENS
	14	DOSSIER : LES CONFÉRENCES DE LA SMPTE
	18	L'ÉCHANGE AVEC L'AFC – 2
	22	LE NUMÉRIQUE : TOUS EN SCÈNE ! MAHMOUD KALARI
	24	LES MÉMOIRES DE FIN D'ÉTUDES DE L'ENSL
	26	L'ŒIL ÉTAIT DANS LA SALLE ET REGARDAIT L'ÉCRAN

CST

Commission Supérieure
Technique de l'Image
et du Son

22-24, avenue de Saint-Ouen
75018 Paris

Téléphone : 01 53 04 44 00

Fax : 01 53 04 44 10

Mail : redaction@cst.fr

Internet : www.cst.fr

Directeur de la publication :
Angelo Cosimano

Rédacteur en chef :
Dominique Bloch

Comité de rédaction :
Dominique Bloch,
Alain Coiffier,
Angelo Cosimano

Ce numéro a été coordonné
par Myriam Guedjali
avec la collaboration de
Alain Besse, Dominique Bloch
Rémy Chevrin, Alain Coiffier,
Angelo Cosimano, Nathalie
Durand, Jean-Noël Ferragut,
Vincent Jeannot, François Helt,
Éric Vaucher, Sabine Chevrier,
Mahmoud Kalari,
Jean Baptiste Hennion

La Lettre Numéro 159 :
Maquette : Fabienne Bisanti
fabiennebis.wix.com/graphisme
Relecture : Christian Bisanti
christian.bisanti@orange.fr
Impression : Corlet
numeric@corlet.fr
Dépôt légal janvier 2016

AVEC LE SOUTIEN DU CNC

AGENDA

Du 28 janvier au 6 février

Paris Images Trade Show

Jusqu'au 27 février – Cinémathèque

Rétrospective Gérard Depardieu

Vendredi 5 février – Le Conservatoire des Techniques

Les débuts de la couleur

Du 5 au 13 février – Clermont-Ferrand

38e festival international du court

Du 11 au 21 février – Berlin

La 66e Berlinale

Vendredi 11 mars – Le Conservatoire des Techniques

*Mikros, trente années d'image de synthèse
par Edouard Valton*

Du 23 mars au 3 avril – Richmond – USA

24e French Film Festival

Vendredi 8 avril – Le Conservatoire des Techniques

*Le tournage du film Les Saisons
De Jacques Perrin et Jacques Cluzaud*

Du 11 au 22 mai – Cannes

69e Festival international du film de Cannes

Des coups de gueule, il y en a. Il y en a tant qui pourraient nous rendre joyeux d'entrer dans une nouvelle année et oublier 2015... Et puis il y a Vilmos Zsigmond, Michel Galabru, Pierre Boulez, David Bowie... qui nous font si bizarrement entrer dans l'année 2016... Sans complètement oublier, avançons !

Oui, sans rien oublier, continuons d'avancer. Avançons avec cette machine jugée « sans avenir » par les Lumières en 1895. Cette invention si particulière qui, cent vingt ans après, continue de nous éclairer, continue de nous captiver, continue de tous nous unir autour d'une passion commune : le cinéma. Cent vingt ans que le spectacle cinématographique est quotidien !

Les défis restent multiples : faire que 2016 soit une grande année pour le cinéma français, faire que 2016 voie encore plus de spectateurs dans nos salles de cinéma, faire que 2016 laisse éclore de nombreux nouveaux outils qui puissent nous permettre de nous exprimer dans notre art et nos techniques, faire que 2016, faire que 2016, faire que 2016...

Faire aussi que 2016 redonne une large place à la technique et aux techniciens, de l'élaboration des films à leur présentation en salles. Oui, nous avons besoin de place pour la technique ! Oui, nous avons besoin d'argent pour la technique ; oui, nous avons besoin que la technique soit remise au centre des discussions, des négociations, de la création ! La filière souffre aujourd'hui du low-cost, des coûts tirés vers le bas. Le cinéma ne mérite pas le moins-disant, le cinéma mérite le meilleur ! Faisons en sorte d'avoir le temps de travailler, de préparer nos films, nos caméras, nos festivals. Exigeons que le low-cost ne soit pas au centre du jeu, mais que les arguments soient techniques, esthétiques, artistiques. La qualité doit rester notre but commun. Nous devons rester guidés par l'esprit des « deux Jean », Jean Vивиé et Jean Painlevé, ces grands techniciens, théoriciens, praticiens qui ont défendu autant la qualité que les recherches et la transmission du savoir. La CST est toujours là, la CST de VIVIÉ et Painlevé reste celle qui se préoccupe de l'avenir, de la défense du savoir-faire français. N'éprouvons pas de résistances face au changement, profitons du passé pour mieux accompagner et dessiner l'avenir.

La CST, avec ses permanents et l'association, reste l'endroit privilégié pour l'échange, les rencontres, les débats pour nous toutes et tous. Elle est l'endroit où l'avenir se dessine, le lieu où la qualité est défendue, où les idées progressent. Venez, continuez de nous faire profiter de vos expériences, continuez d'exprimer vos besoins, continuez de faire que la CST reste l'outil privilégié du cinéma français. Grâce à vous, grâce à nous, la CST est et reste représentative de nos métiers, la CST reste vigilante pour nos métiers.

Profitons de cette nouvelle année comme prometteuse de multiples nouveaux départs... Départ vers de nouvelles aventures, vers de nouveaux défis, vers de nouveaux challenges. Les voies restent nombreuses pour accompagner le cinéma. Tant de choses restent à inventer ! Artistes et créateurs, techniciens du cinéma et tous nos spectateurs, nous comptons sur vous !

Jean Baptiste HENNION, « votre » nouveau trésorier



◀ Tous nos remerciements
à Jacques Perrin
et son équipe du film
Les Saisons.

© Photo : Galatée Films/
Eric Travers

PARIS IMAGES TRADESHOW

Du 28 janvier au 6 Février

Sous cette bannière des manifestations vitrines de la profession vont se dérouler :

LE MICRO-SALON DE L'AFC – qui accueille L'IRSC (Association iranienne des directeurs photo) le samedi 6 février et qui se tient dans les locaux de la Femis – clôturera cette suite qui débute avec le **PARIS IMAGES DIGITAL SUMMIT** au Centre des Arts d'Enghien-les-Bains. Les conférences des deux premières journées du 28 et 29 auront pour thématiques : « Comment repenser les modes de production au cinéma et à la télévision grâce aux outils de la création numérique ? » et « La réalité virtuelle et les nouvelles hybridations technologiques qui vont révolutionner le cinéma de demain ».

Le rendez-vous **ART ET TECHNIQUE DE PARIS IMAGES CINÉMA** – l'Industrie du rêve déroulera le jeudi 4 février sa thématique 2016 concernant le cinéma de la Corée du Sud à la Maison des Cultures du Monde, boulevard Raspail à Paris.

Moments forts de cette journée :

- Le directeur de la photographie Kim Hyun-Seok, représentant de la nouvelle vague de directeurs de la photographie coréens, qui a fait l'image de trois films sélectionnés au Festival de Cannes, qui a reçu le Golden Cinematography Awards de la Korean Society of Cinematographers (KSC), équivalent de notre César de la meilleure photographie pour *A Girl at my door*, sera présent aux côtés de la réalisatrice française Ounie Lecomte pour revenir sur leur collaboration durant le tournage d'*Une Vie toute neuve*, une coproduction franco-coréenne.
- Un focus sera proposé sur l'animation et l'adaptation de bandes dessinées sur grand écran : *Snowpiercer* en

présence de Jean-Marc Rochette, le dessinateur du *Transpereneige* qui a collaboré étroitement avec Bong Joon-Ho pour l'adaptation de son œuvre, *Couleur de peau : miel*, en présence de Laurent Boileau co-réalisateur avec l'auteur de la bande dessinée originale, *Jung*.

C'est au Carreau du Temple que se tiendront les 2 et 3 février, les deux autres salons sous la bannière **PARIS IMAGES TRADESHOW**.

Depuis 2000, **PARIS IMAGES PRO** (anciennement salon Idiff) s'intéresse à toute la chaîne de l'image. Ces deux jours proposent un cycle de conférences, associant visions prospectives et retours d'expériences ; un atelier de prise de vues et de postproduction permettra de présenter – en direct – les principales étapes de la création d'un contenu VR. La première journée se tiendra une session dédiée aux nouvelles avancées en matière de qualité d'images : HFR, HDR, Rec 2020. Le deuxième jour sera consacré à la distribution et à l'exploitation cinématographique. Plusieurs distributeurs présenteront leur line-up et les stratégies innovantes de sorties de films déployées en région avec le concours des commissions régionales de films.

Depuis 2011, **PARIS IMAGES LOCATIONS EXPO**, le Salon des Lieux de Tournage permet à la fois à des sites franciliens, aux départements, mais aussi à l'ensemble des régions françaises de présenter leurs décors et leur politique d'accueil des tournages.

Dans son cadre se tiennent également des débats transversaux concernant les améliorations de la compétitivité de notre industrie cinématographique et la valorisation de l'ensemble des acteurs de la profession.



TOUTE LA MÉMOIRE DU MONDE

Du 3 au 7 février

**Festival international du film restauré
pas seulement à la Cinémathèque**

Cette année, le festival s'ouvrira à l'extérieur plus largement que lors

des précédentes éditions. Trois salles du réseau parisien l'accueilleront sur toute sa durée : Les Fauvettes, aux Gobelins, la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé et, dans le quartier Latin, le Christine 21. Au total, six salles se-

ront impliquées, partenaires de « Toute la mémoire du monde ». Plus de cent séances seront ainsi proposées pendant cinq jours, impliquant de nombreux invités : cinéastes, acteurs, critiques ou restaurateurs de films, viendront éclairer les œuvres et feront du festival un lieu de rencontres et d'échanges avec le public.

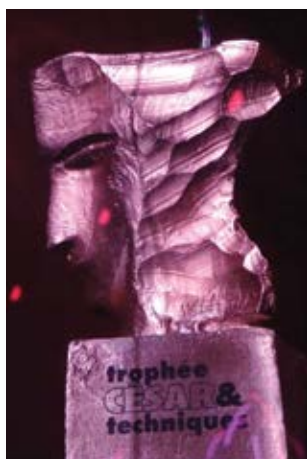
Ainsi, pendant toute la durée du festival, le public sera invité à découvrir le travail mené par les ayants-droit,

les laboratoires et les archives du monde entier, pour rendre accessible et préserver le patrimoine cinématographique. Nous rendons compte, d'abord, de l'actualité très dense de la restauration en France. Les efforts du CNC, en ce sens, sont considérables et son plan de numérisation et de restauration sans équivalent ailleurs. Nous présenterons les initiatives les plus audacieuses menées de par le monde : la restauration des premiers films de Chantal Akerman en Belgique avec le concours de la cinéaste, celle de l'œuvre d'un des auteurs philippins les plus sensibles et engagés, Lino Brocka, par la World Cinema Foundation de Martin Scorsese, ou encore le travail du distributeur indépendant Milestone pour faire découvrir le second film de la réalisatrice noire américaine Kathleen Collins, *Losing Ground*. Nous aurons le plaisir de recevoir deux grands cinéastes : Paul Verhoeven et Dario Argento, qui ont tous deux renouvelé en profondeur le cinéma

au tournant des années 1970.

Le festival sera cette année l'occasion de découvrir les couleurs du Technicolor, dans des copies d'époque, tirées grâce au complexe procédé par imbibition qui couchait les encres dans des matrices selon un savoir-faire aujourd'hui perdu. Des films d'Alfred Hitchcock, Jacques Tourneur, Vincente Minnelli figureront au programme. Nous proposerons également un hommage à une grande société de production et de distribution française, la Gaumont, qui fêtait en 2015 ses 120 ans. Le festival sera aussi l'occasion de voir des films pionniers : les chefs-d'œuvre suédois de Mauritz Stiller et Victor Sjöström, tournés avant leur départ aux États-Unis, et l'essentiel des films d'un critique visionnaire, Louis Delluc. Enfin, l'acteur, traducteur et essayiste Hanns Zischler nous emmènera sur les traces des films vus par Franz Kafka dans les années 1910.

TROPHÉE CÉSAR & TECHNIQUES 2016



Alain Terzian, président de l'Académie a demandé une minute de silence, à la mémoire de Michel Galabru, qui avait reçu en 1977 le César du meilleur acteur pour son rôle dans *Le Juge et l'assassin* lors de la soirée de remise du trophée.

Il a invité Francine Lévy, de l'École Louis-Lumière, à le rejoindre sur scène à l'occasion de l'hommage rendu par l'Académie à

films français se délocalisent à l'étranger et vous, techniciens de très grande qualité, vous aurez à nouveau du travail en France. »

Le Prix Spécial César et Techniques 2016 a été décerné à la société française TitraFilm, spécialiste internationale depuis 1933 du sous-titrage, mais aussi de l'audiodescription, et remis à sa directrice générale Sophie Frilley.

Neuf entreprises étaient en lice pour recevoir le trophée : ACS France, AGM Factory, Autre chose communication, Compagnie générale des effets visuels, Lumières numériques, M141, Mac Guff, Papa Sierra, Piste rouge.

Le Trophée César et Techniques 2016 a été attribué à la société M141.

M141, dont le président est Thibault Carterot, est spécialisée dans l'étalonnage et la postproduction, qui a contribué à la réalisation de nombreux films dont *Dheepan* de Jacques Audiard, Palme d'or au Festival de Cannes 2015, mais aussi *Timbuktu* d'Abderrahmane Sissoko, récompensé par sept Césars lors de la cérémonie 2015.

LE DÉPÔT DES KDM

via le site cnc-ARCENe.fr est désormais possible

Depuis le 1^{er} janvier 2016, le site cnc-ARCENe.fr, site de référencement des projecteurs numériques des salles de cinéma offre une nouvelle fonctionnalité, celle de déposer des KDM.

Cette évolution voulue par les professionnels de la distribution et de l'exploitation, permet dorénavant aux exploitants de salles de récupérer directement et simplement toutes leurs clés de lecture.

Dans les faits, il suffit aux laboratoires et distributeurs d'ajouter l'une des adresses suivantes aux destinataires de leurs envois : depot@cnc-KDM.fr et deposit@cnc-KDM.fr.

À la réception de ces messages, l'application intègre automatiquement les KDM attachés au compte ARCENe de l'exploitant concerné. Ce dernier n'a alors plus qu'à télécharger ses fichiers KDM en se connectant sur le site ARCENe.

CAMÉFLEX-AFC

Hommage au directeur de la photographie iranien Mahmoud Kalari

Pour sa quatrième édition, qui aura lieu du 6 au 10 février 2016 au cinéma Le Grand Action à Paris, Caméflex-AFC rendra hommage à Mahmoud Kalari. Simplicité apparente, économie de moyens, Mahmoud Kalari (né à Téhéran en 1951) tourne trois, voire quatre, et jusqu'à six films par an dans un pays, l'Iran, où le manque de moyens n'a pas empêché l'éclosion de filmographies riches et de talents reconnus internationalement.

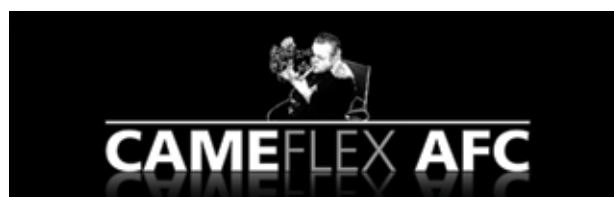
Caméflex-AFC proposera un choix de films photographiés par Mahmoud Kalari et réalisés par certains grands noms du cinéma iranien : Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf, Hasghar Farhadi, Nacer Khemir...

Dans la sélection, des titres connus : *Le Vent nous emportera* (Abbas Kiarostami – 1999), *Gabbeh* (Mohsen Makhmalbaf – 1995), *Le Passé* (Hasghar Farhadi – 2013), *Bab Aziz* (Nacer Khemir – 2006). Et des titres encore inédits en France : *Smell of Camphor*, *Fragrance*

of Jasmine (Bahman Farmanara – 2000), *Death of the Fish* (Rouhollah Hejazi – 2015), *The Cloud of the rising sun* (1997), réalisé par Mahmoud Kalari, metteur en scène l'espace de ce film.

Moment fort de cette édition de Caméflex-AFC 2016, Mahmoud Kalari, accompagné par les invités de son choix, dirigera une master class au cinéma Le Grand Action, mardi 9 février à 20 heures.

Voir également la rubrique *Le Numérique, tous en scène* d'Alain coiffer qui a pré-interviewé Mahmoud Kalari dans cette même *Lettre*.



LE COMITÉ DE CONCERTATION NUMÉRIQUE

adopte une nouvelle recommandation sur les VPF

Cette onzième recommandation, émise mi-décembre, porte sur les conditions permettant aux distributeurs de suspendre le paiement des contributions numériques dues aux exploitants. Avec l'idée d'aboutir à plus de transparence sur l'amortissement du parc de salles.

Dans cette nouvelle recommandation, le comité, composé de cinq distributeurs et cinq exploitants, préconise que « le distributeur puisse suspendre le paiement de la contribution numérique due aux exploitants (...) en l'absence de réponse à une demande de communication portant sur les éléments suivants : le coût de l'installation des équipements de projection numérique ; la somme des contributions numériques facturées et collectées depuis l'installation des équipements de projection numérique ; le cas échéant, le montant total des aides publiques (CNC, région, département, communes...) que l'exploitant a pu percevoir au titre exclusif de l'équipement numérique de ses salles. »

La suspension du paiement de la contribution numérique pouvant être levée, selon la recommandation du comité, « à la condition que l'exploitant ou son intermédiaire fournisse les éléments réclamés initialement par le distributeur. » Enfin, celui-ci préconise également que, « lorsque les exploitants (...) ou leurs intermédiaires ont atteint la couverture du coût de l'installation initiale des équipements de projection numérique des salles

de leurs établissements, ils le déclarent spontanément à l'ensemble des distributeurs avec lesquels ils entretiennent une relation commerciale. »

Selon Kevin Bertrand du film français, le CNC qui ne siège pas dans ce comité – comité créé par la loi – a cependant appuyé ces onze recommandations. Frédérique Bredin, présidente du CNC, considère qu'elle « permettra d'assurer davantage de transparence dans les relations entre les distributeurs et les exploitants » car selon Xavier Lardoux, directeur du cinéma du CNC, ces informations ne sont pas à notre portée. Nous pourrions ainsi disposer d'une photographie la plus juste possible nous permettant de dire que X % du parc sera amorti en 2016 et X % en 2017 »

« Cette transparence autour des VPF est un préalable indispensable à une réflexion sur la diffusion des films, qui sera l'un des gros chantiers du CNC cette année » résume Xavier Lardoux. « Et ce via trois axes. D'abord, en peaufinant et en introduisant de nouveaux amendements dans la loi Création, notamment en termes d'engagements de programmation et de diffusion. Ensuite, dans le cadre du deuxième volet des Assises, qui sera relancé entre fin janvier et début février autour de cette question. Enfin, nous allons continuer à réunir le comité de concertation, avec l'idée d'aboutir à des relations plus saines entre distributeurs et exploitants. »

DE BIENS BEAUX ÉCHANGES POUR DE BELLES RENCONTRES

Près de 350 personnes ont assisté aux débats organisés autour de deux thèmes : « la place du laboratoire dans la chaîne de fabrication de l'image », et « l'argent du cinéma – financements et recettes », ainsi qu'à la communication de Sabine Chevrier, de l'association MAD, sur la situation des studios de Bry-sur-Marne.

Les Associations Adhérentes à la CST et la CST ne peuvent que se féliciter de la tenue des échanges positifs et constructifs due à la grande qualité des différents intervenants. Certains parlaient au nom de leurs associations, d'autres dans le cadre de leur entreprise ou de leur institution. Tous ont su sortir des sentiers battus et éviter la stérilité mortifère de la « langue de bois ».

■ LA PLACE DU LABORATOIRE DANS LA CHAÎNE DE FABRICATION DE L'IMAGE

Cette année encore a vu le modèle économique de ses plus grands laboratoires remis en cause avec la disparition de l'émblématique Éclair. Mais pour l'industrie cinématographique, c'est toujours et encore « le laboratoire numérique » qui délivrera les DCP d'exploitation et leur expertise est et restera incontournable. Ainsi même si les propriétaires changent, la plus grande partie des employés ont une expérience à faire valoir et cela a bien été ressenti dans cette table ronde modérée par Christian Guillon notre vice-président.

Le constat dressé par Cédric Lejeune, directeur technique chez Ymagis était éloquent « La possibilité de dupliquer le numérique à l'infini a fait exploser le modèle économique. Par ailleurs, avec le numérique, on a perdu beaucoup de culture de la qualité de l'image. » Et Christian Guillon de préciser que « les laboratoires se sont tiré une balle dans le pied en faisant du dumping sur le prix des prestations ».

La relation des opérateurs et des monteurs avec les laboratoires a fait l'objet de remarques récurrentes, telle celle de Gilles Porte qui constate amèrement qu'il assiste de moins en moins à la phase d'étalonnage et propose de s'y faire remplacer par son assistant s'il n'est pas disponible, et surtout si la production l'accepte, ainsi que le réalisateur.

Il n'est pas seul à proposer des améliorations. Ainsi, pour Mathilde Muiard, monteuse « beaucoup de problèmes pourraient être mieux anticipés si on organisait davantage de réunions entre nous... Il faudrait par exemple que le chef opérateur puisse venir étalonner le moniteur sur lequel on travaille lors du montage. » Les directeurs

de production devraient tenter de refréner l'inflation du volume de rushes permise par le support numérique à contrario de l'époque argentique. Pour Angelo Cosimano, depuis l'an 2000, le poste « labo + pellicule » a été divisé par quatre – estimé dans ces années-là en moyenne à 200 000 € – alors qu'actuellement le rush est cinq fois plus long à traiter au stade du montage et de la postproduction. Qui doit investir pour sauvegarder ce matériel, les laboratoires, les producteurs ?

La salle était réactive face à ses questionnements. Des chefs opérateurs ont souhaité signifier leur agacement face au débat 4K vs 2K. Nous sommes semblé-t-il de plus en plus nombreux à regretter une course aux pixels, sans doute nécessaire aux industriels, mais plus forcément pour la qualité de notre expression visuelle cinématographique. La problématique concernant le visionnage à distance ou sur DVD a aussi été relevée. Plainte concernant la piètre qualité du « matériel image et son du film », y compris des défauts de synchronisme image-son propres à l'encapsulation des fichiers numériques. Ce flottement de synchronisme est identique à un manque de piqué de mise au point pour Mathilde Muiard que je paraphrase.

Et pourtant il faudra bien se faire à cette fragmentation du travail entre des entreprises réparties sur des continents et des territoires différents œuvrant sur la même production. Pour Danys Bruyère de TSF « L'avenir passera peut-être par une gestion centralisée des données dans le cloud ». C'est le cas dans les processus des films d'animations. Mais la fragmentation du travail existe d'ores et déjà en postproduction où monteur-image et monteur-son travaillent en parallèle sur les effets spéciaux. Il n'est pas anodin de dire que c'est cette fragmentation qui justifie le métier de directeur de postproduction. Ainsi, pour Luc Pourrinet, l'un d'entre eux présent sur scène « l'important, c'est d'être présent le plus tôt possible dans la fabrication du film. C'est ce qui permet de garantir au final une qualité de service. Plus on peut intervenir en amont, plus on peut mettre de l'huile dans les rouages ! » Il n'y eut personne pour le contredire.

■ L'ARGENT DU CINÉMA – FINANCEMENT ET RECETTES

Ce deuxième débat, modéré par Angelo Cosimano, avait une visée plus pédagogique. Il s'agissait de réunir un panel exposant précisément les rouages de plus en plus complexes auxquels producteurs et distributeurs doivent s'astreindre pour mener à bien notre industrie culturelle cinématographique. Dans cette industrie,

L'argent est le nerf de la guerre ; or, l'argent est d'autant plus rare à trouver dans une industrie qui reste avant tout une industrie de prototype.

Comme elle l'avait fait lors de Screen4All, dont nous avons rendu compte dans La Lettre n° 158, la Ficam a insisté sur les délocalisations, tournage et postproduction, cruelles en 2015 – et même si l'année 2016 débute avec la confirmation du nouveau régime de crédit d'impôts à l'international en vigueur en France. Il n'est pas inutile, pour ceux qui ne purent nous rejoindre ce jour-là, de connaître l'existence de www.olffi.com, le site de « On line film financing » de Joëlle Levie. Cette plateforme permet de connaître, comparer et choisir en connaissance de cause la délocalisation financièrement la plus avantageuse.

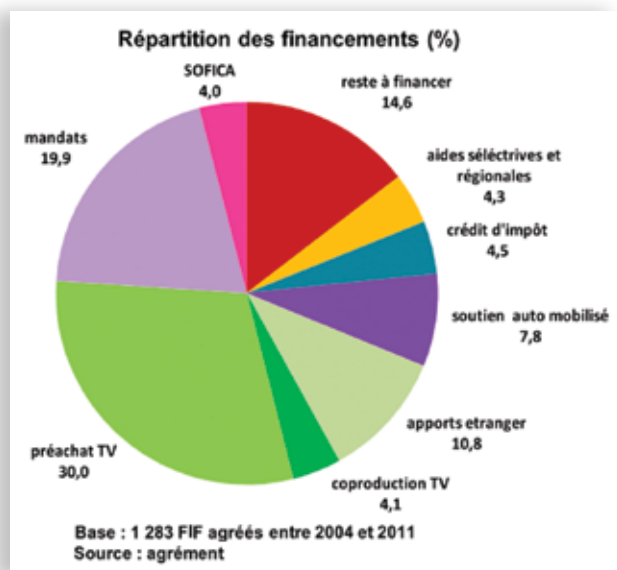
Parmi le très riche panel présent sur scène, trois interlocuteurs ont retenu l'attention du parterre par la précision ou la philosophie de leurs interventions : Benoît Danard directeur des études, des statistiques et de la prospective au CNC, Virginie Paillet, fondatrice de Ciné TV Finance et Didier Duverger directeur de Natixis Coficiné.

■ CHIFFRES ET STATISTIQUES

Selon Benoît Danard, et avec la netteté statistique des tableaux projetés que nous lui empruntons :

La production de films est une industrie de prototype dont la dimension patrimoniale est une composante essentielle à son économie. La durée de vie des films peut être particulièrement longue, car son économie s'appuie sur différents marchés :

- la salle de cinéma
- la vidéo physique
- la vidéo à la demande
- l'étranger
- la télévision
- à péage
- en clair

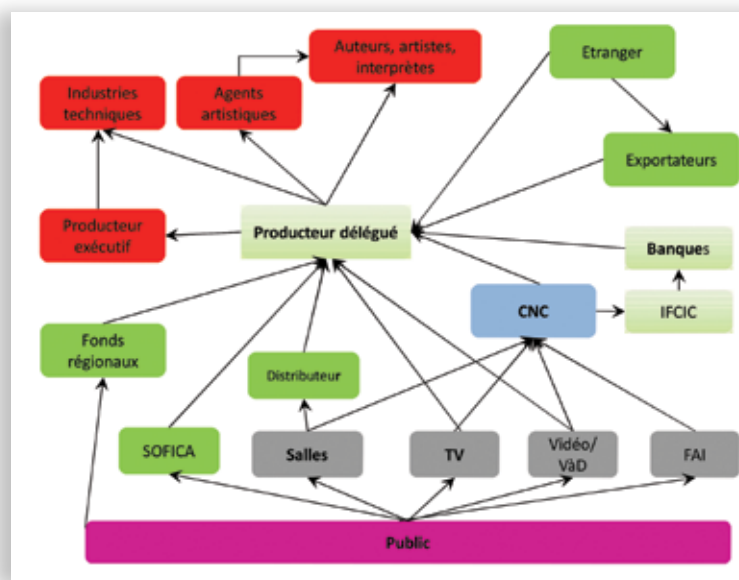


De nos jours, les chaînes de télévision contribuent pour plus d'un tiers au financement des films. D'autre part, depuis 2004, on note une diminution de 6,6 % du coût moyen de distribution par film. Autres chiffres repères d'évolution des frais de la distribution entre 2004 et 2013 :

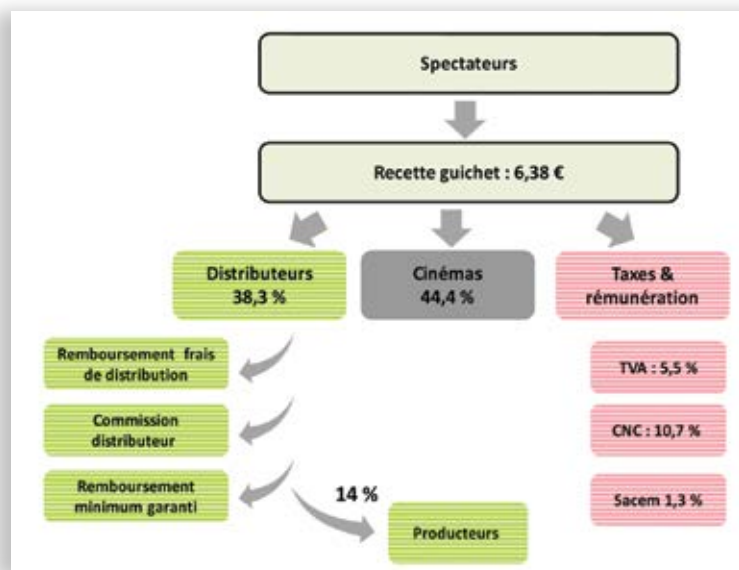
- – 33,5 % pour les frais techniques,
- – 1,3 % pour les frais divers de promotion,
- + 3,9 % pour les achats d'espaces,
- + 35,6 % pour le matériel publicitaire.

On peut constater statistiquement que 40 % des recettes des films sortis en 2004 sont générés au-delà de leur première année d'exploitation. Près de 84 % des films sortis en 2004 génèrent encore des recettes sept ans plus tard.

Voici le circuit fléché de l'argent qui passe par le contrôle de l'IFCIC :

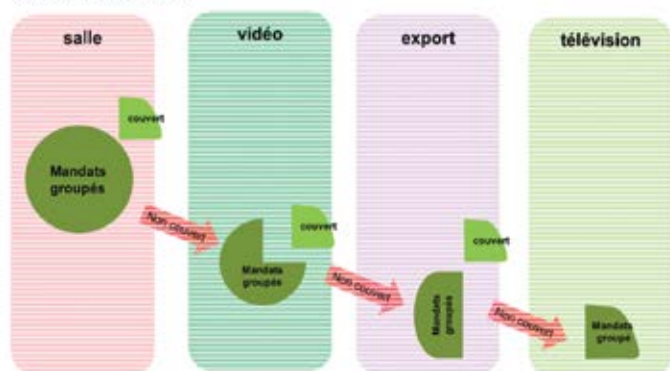


Et voici la répartition des recettes salles :



Une comptabilisation en « cascade » des mandats groupés

Les marchés ont été considérés dans l'ordre suivant : salle, vidéo, export, télévision.



On constate donc que les 14 % qui reviennent au producteur de la recette salle sont insuffisants pour le retour sur investissement. Les 14 % sont ce qu'il est convenu d'appeler la Recette Nette Part Producteur (RNPP). La RNPP d'un film s'entend comme toutes les recettes hors taxes provenant de l'exploitation du film après déduction des seuls frais entraînés par l'exploitation de ce film.

Alors une politique de mandats groupés dans la chaîne va faire remonter en cascade l'argent en fonction des autres supports, qui ont chacun des contraintes réglementaires ou contractuelles, selon la chronologie des médias ou le bon vouloir de l'offre ou de la demande.

■ C'ÉTAIT SIMPLE ET TOUT SE COMPLIQUE

C'est ce qu'est venu détailler avec brio Virginie Paillet de Ciné TV Finance.

- La périodicité des décomptes d'exploitation est contractuelle. Elle est généralement trimestrielle la première année d'exploitation, semestrielle les deux suivantes, puis annuelle.
- Les distributeurs, mandataires ou vendeurs disposent généralement d'une période variant entre trente jours et quarante-cinq jours pour établir les décomptes d'exploitation à compter de la date d'arrêt des comptes.
- Concernant l'exploitation TV, les décomptes doivent généralement être établis lors de chaque vente.

Un solde du point de vue « des producteurs » va ainsi pouvoir être calculé.

Première chronologie des médias

Sortie salles	
Sortie vidéo VOD	+ 4 mois
1ère diffusion TV payante	+ 10-12 mois
2ème diffusion TV payante OU	
1ère diffusion TV en clair *	+ 22-24 mois
Autres diffusions TV	+ 30 mois

* Uniquement pour les chaînes coproductrices.

Premier cycle d'exploitation

Deux ans à compter de la sortie salles
Recettes salles, vidéo, VOD, internationales

Deuxième cycle d'exploitation

Recettes nettes TV
Diffusion tous les deux/trois ans

■ LE FINAL EN FEU D'ARTIFICE

Répartition par rang des ayants droit

Au premier rang

- les distributeurs (en récupération de leur minimum garanti)
- les Soficas

2. Après récupération par le distributeur de son minimum garanti

- les Soficas
- les chaînes TV coproductrices
- les coproducteurs
- le producteur délégué

3. Après amortissement du coût du film

- les auteurs

4. Sur la part résiduelle du producteur délégué

- les techniciens

À la surprise et à l'hébetement de la salle, on comprit qu'un technicien, en application de l'annexe 3 de la convention collective, se verrait rétribuer sa part de participation au bout de douze ans en moyenne !

Mais je ne saurais terminer le compte rendu de cette table ronde sans rendre un hommage mérité à Didier Duverger directeur de Natixis Coficiné. Il sut nous faire partager sa philosophie du risque, puisque la plus grande part des producteurs emprunte du cash pour produire. Dans cette industrie du prototype, miser est un art qui ne peut se décrire quand, parfois, on n'a pas de scénario, pas forcément de réalisateur ou de vedette locomotive, et quand le projet va peut-être prendre quatre ans à se monter sans que les mail-lons de la chaîne soient enfin réunis, et que tout se fait jusqu'à une date très rapprochée de la mise en production, sans aucun échange formalisé par écrit ! Bravo pour l'audace matinée d'expérience, car seule une petite quinzaine de films s'avèrent plus ou moins rentables chaque année !

Rédacteur Dominique Bloch

Merci aux Associations Adhérentes de la CST, à notre équipe CST et en particulier au coordonnateur de ces Rencontres, Eric Vaucher.

Sans oublier Angelo Cosimano, notre délégué général qui a eu l'heureuse surprise de se voir remettre ce soir-là la médaille du travail, une remise bien méritée.

Les deux premiers débats des Rencontres de la CST ont été suivis d'un point sur la situation des Studios de Bry-sur-Marne par les Associations des Chefs Décorateurs de Cinéma (ADC) et des Métiers Associés du Décor (MAD), fers de lance de la mobilisation pour la sauvegarde de ces studios. Depuis avril 2015, le groupe Transpalux exploite les studios, avec un bail de six ans. L'activité des studios concerne désormais uniquement les tournages de fiction et de publicité.

Euro Media n'a pas levé la clause de non-concurrence inscrite dans le contrat de vente pour les émissions de flux, afin de les conserver sur ses plateaux en Seine-Saint-Denis.

Le bail ne concerne que la moitié des terrains (cf. plan), comprenant les plateaux, les ateliers, le backlot ou décor extérieur fixe. Les bâtiments qui abritaient les carsergies d'Euro Media, la post-production, le laboratoire et le hangar C, où étaient stockés les décors de la série Versailles devaient être détruits. L'accès aux plateaux se fera par une nouvelle entrée, avenue des Frères-Lumière.

Un nouveau loueur de mobilier, Les 2 Ailleurs, s'est installé et a repris le stock meubles et accessoires de la SFP. Benoît et Carmen, qui ont géré ce stock pendant douze ans, n'ont pas trouvé d'accord avec Euro Media, pour leur projet de reprise qui s'inscrivait dans le cadre d'un plan social très réglementé.

Nemoa, la société propriétaire des terrains, a procédé à la réparation des toitures, comme annoncé. Son objectif reste la revente des terrains, dans le contexte spéculatif du Grand Paris.

Le souhait des associations est l'implantation d'entreprises ou d'écoles liées au cinéma et à l'audiovisuel sur les terrains restants, afin de conserver le Pôle Image que constituent ces studios avec l'INA. La mairie de Bry-sur-Marne s'implique dans cette recherche d'entreprises. Toute idée, tout contact sont bienvenus.

Aujourd'hui, le taux de remplissage des studios est élevé. En novembre, les plateaux ont accueilli les tournages des films Demain tout commence d'Hugo Gélin et Radin de Fred Cavayé, ainsi que des tournages de publicités. La série Versailles a commencé la construction de ses majestueux décors. L'année 2016 s'annonce prometteuse grâce à l'augmentation du crédit d'impôt, alors que les délocalisations entre janvier et septembre 2015 ont atteint un niveau record de 37 % (Source Ficam).

Les associations ont rappelé que lorsque l'État accorde un euro de crédit d'impôt dans la production d'un film, il récupère trois euros de recettes fiscales et le territoire douze euros de recettes liées aux dépenses du film (source CNC 2014). De manière plus générale, la culture possède un poids économique non négligeable. Elle rapporte sept fois plus que l'automobile. Les usines à rêves participent à cette création de valeur ajoutée.

Cette mobilisation inédite de l'ensemble des associations a permis de sauver l'un de nos meilleurs studios, un outil de création indispensable pour de nombreux réalisateurs, et l'outil de travail de milliers de techniciens et d'artistes. « C'est ensemble, réalisateurs, artistes, techniciens et producteurs, que nous conserverons nos outils, nos savoir-faire et notre culture ». C'est sur ces paroles pleines d'espoir que s'est clôturée cette intervention.

Sabine Chevrier

PALN DES STUDIOS



Que regardent dans leurs salles nos voisins européens et nous les Français des films produits en Europe ?

Dans sa revue n° 25, à l'occasion du Festival de Cannes 2015, Europa Cinémas a fait paraître un numéro consacré aux résultats d'exploitation des films labellisés « production européenne » dans les différents pays d'Europe. Cette étude statistique factuelle permet de constater, pays par pays européen, la diversité de réception des films grand public comme celle des films d'auteurs. Si les films populaires remportent, comme en France, l'adhésion la plus large, on peut constater que les salles du réseau Europa Cinémas permettent véritablement la diffusion des films d'auteurs. La revue est téléchargeable sur le site de ce réseau d'exploitants soutenu par l'Europe.

Voici quelques chiffres extraits avec des repères sur l'exploitation en 2014 dans ces pays.

Avant de passer en revue les résultats par pays, citons le classement 2014 des dix premières audiences sur notre continent.

1. *Qu'est-ce qu'on a fait au bon dieu* de Philippe de Chauveron (dans 19 pays, 242 villes et sur 364 écrans).
2. *Philomena* de l'Anglais Stephen Frears (dans 28 pays, 410 villes et sur 589 écrans).
3. *Le Vieux qui ne voulait pas fêter son anniversaire* du Suédois Felix Herngren (dans 25 pays, 371 villes et sur 518 écrans).
4. *Ida* du Polonais Pawel Pawlikowski (dans 27 pays, 392 villes et sur 532 écrans).
5. *Mr Turner* de Mike Leigh (dans 18 pays, 253 villes et sur 337 écrans).
6. *Le Sel de la terre* de Wim Wenders et Juliano Salgado (dans 12 pays, 243 villes et sur 318 écrans) production européenne.
7. *Deux Jours une nuit* des frères belges Dardenne (dans 22 pays, 375 villes et sur 502 écrans).

8. *Nymphomaniac 1* du Danois Lars von Trier (dans 28 pays, 383 villes et sur 514 écrans).

9. *La Grande Bellezza* de Paolo Sorrentino. Italie (dans 28 pays, 293 villes et sur 404 écrans).

10. *Jimmy's Hall* de Ken Loach (dans 20 pays, 341 villes et sur 428 écrans).

Les films français ont maintenu leur rang à l'exportation européenne, puisque que l'on trouve dans les entrées cumulées dix-sept films produits sous l'étiquette France entre la onzième et la cinquantième place. En voici, par ordre d'éloignement dans le classement, les titres :

- *Yves Saint-Laurent* de Jalil Lespert – 13.
- *Les Garçons et Guillaume, à table !* de Guillaume Gallienne – 18.
- *Timbuktu*, d'Abderrahmane Sissako – 22.
- *Lucy*, de Luc Besson – 24.
- *Le Passé*, d'Asghar Farhadi – 26.
- *Sils Maria*, d'Olivier Assayas – 29.
- *Casse-tête chinois*, de Cédric Klapisch – 33.
- *Hippocrate*, de Thomas Lilti – 35.
- *Dans la cour*, de Pierre Salvadori – 36.
- *Diplomate*, de Volker Schlöndorff – 37.
- *Minuscule la vallée des fourmis perdues*, d'Hélène Giraud et Thomas Szabo – 38.
- *Samba*, d'Olivier Nakache et Éric Toledano – 40.
- *Alceste à bicyclette*, de Philippe Le Guay – 41.
- *La vie d'Adèle*, d'Abdellatif Kechiche – 42.
- *3 cœurs*, de Benoît Jacquot – 43.
- *Lulu femme nue*, de la regrettée Solveig Anspach – 44.
- *Les Combattants*, de Thomas Cailley – 47.

■ ALLEMAGNE

Ce pays a maintenu sa part de marché sur son propre territoire au-delà des 26 % et a vu en 2014 la part des autres films européens atteindre 14 millions d'entrées. « Les salles allemandes du réseau Europa Cinemas ont largement contribué à cet essor, puisque les entrées et le box-office ont même augmenté (respectivement de 10 % et 11 %), à l'inverse de la conjoncture nationale. Les entrées européennes non nationales ont, quant à elles, connu une belle croissance de 34 %. La raison de ces résultats est bien sûr le succès de *Qu'est-ce qu'on*

Record de fréquentation
sur 2 grandes zones géographiques

➤ **Asie**
32 millions d'entrées
(+276% par rapport à 2013)

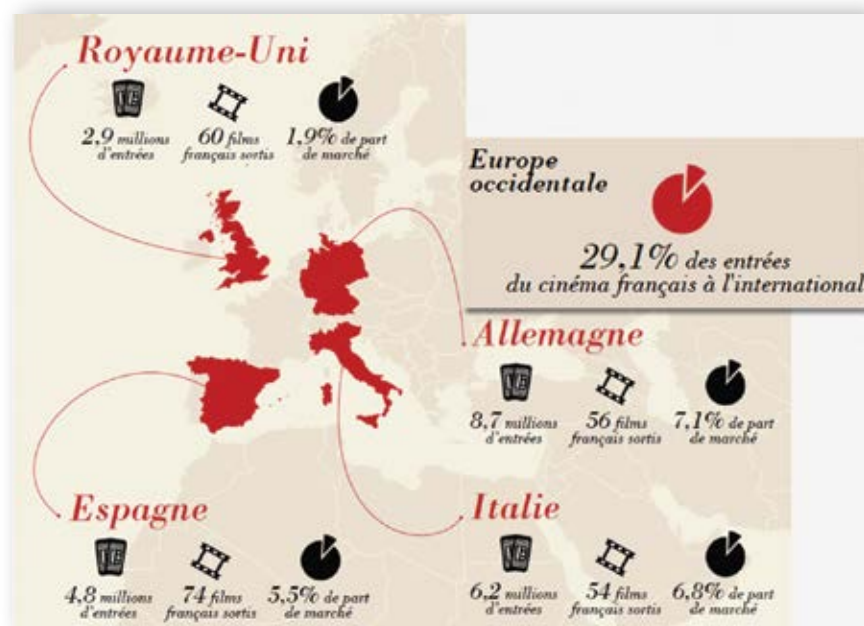
➤ **Europe centrale et orientale**
14,6 millions d'entrées
(+141% par rapport à 2013)



a fait au bon dieu avec 882 000 entrées, poursuivant celui d'Intouchables qui avait obtenu 1 292 000 entrées en 2012. Mais d'autres titres européens ont également su rassembler un public plus large, notamment *Le vieux qui ne voulait pas fêter son anniversaire* et le film britannique *Philomena*. Ce dernier a réalisé 49 % des entrées allemandes dans les salles du réseau Europa Cinemas. » (Christine Westermann)

■ ITALIE

« Si, dans le marché global, le cinéma national a connu une baisse des entrées (- 6 %) en raison du recul des comédies commerciales, le film d'auteur a tiré son épingle du jeu au profit des salles art-et-essai. La meilleure illustration étant le succès de *Il Giovane*, succès d'auteur populaire ; mais la part européenne se maintient au niveau de l'année 2013 qui avait été exceptionnelle. *Philomena* se hisse dans le trio de tête des films européens les plus vus – 332 000 entrées au total sur 2013/2014.



Notons également la très bonne carrière du *Sel de la Terre*, qui réalise 64 % de ses entrées dans le réseau – rappelons que nos salles représentent 7 % du parc national. *Ida* et *Deux jours, une nuit* sont parmi les autres succès européens largement diffusés par nos membres italiens.

L'achèvement de la numérisation fait souffler une énergie nouvelle et l'offre se diversifie en marge de la programmation régulière : du cinéma classique restauré à l'émergence du documentaire, des contenus alternatifs (théâtre, opéra) aux soirées événements et festivals. » Lucas Varone – lvarone@europa-cinemas.org

■ ANGLETERRE

Le marché britannique accuse le coup pour la deuxième année consécutive avec une chute de la fréquentation de 5 % entre 2013 et 2014. Les films des USA en pâtissent abaissant leur part de marché de 73,4 à 66,3 %. Cela profite un peu aux films européens, mais avant tout aux films anglais.

Dans le top 5, cette année 2014 on voit figurer deux titres nationaux. *Paddington* en deuxième position avec 5,4 millions d'entrées derrière les plus de 6 millions du *Hobbit : la bataille des cinq armées*. *The Inbetweeners 2* obtient la quatrième place avec 4,9 millions d'entrées. *Lucy* de Luc Besson obtient la vingt-quatrième position du classement avec 2,1 millions d'entrées. Et c'est le premier film à figurer au classement des titres européens sur le sol britannique !

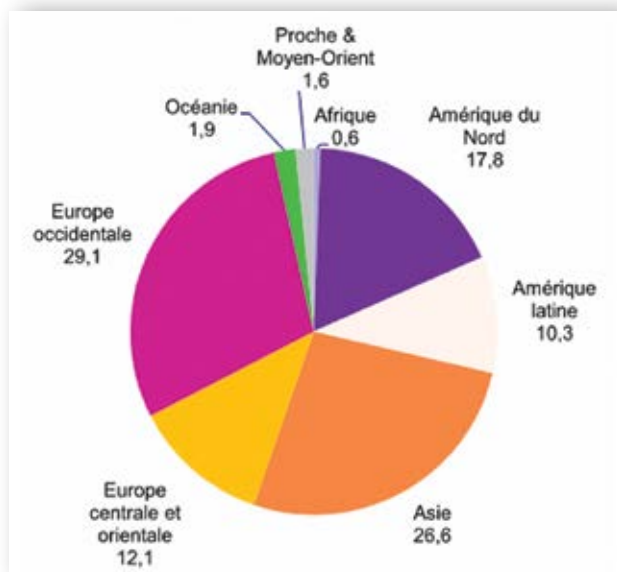
Dans les salles du réseau Europa Cinemas en Grande Bretagne (52 exploitants avec seulement 199 écrans), *Mr Turner* est en première position devant le film irlandais de John Michael McDonagh, *Calvary*. En cinquième « recettes », *Deux jours et une nuit*, puis en neuvième *Ida*, puis en dix-huit et dix-neuvième *Le Passé* et *Le Vieux qui ne voulait pas fêter son anniversaire*. Nos amis d'Albion consomment Anglais !

■ ESPAGNE

La production nationale a atteint 25,5 % des entrées. Cela est dû au succès populaire de *Ocho Apellidos Vascos* (9,3 millions d'entrées) et *El Niño* (2,7 millions) *Torrente 5* (2,7 millions) et *La Isla mínima* (1 million).

Malgré ces résultats très positifs, le marché espagnol reste extrêmement fragile. En cause, la crise économique, le taux de TVA à 21 % et l'absence de politique vers les jeunes dans l'éducation. Cependant, la fréquentation a augmenté pour la première fois depuis dix ans, mais le chiffre d'affaires a baissé, vu les promotions sectorielles offertes par les exploitants.

« La poussée du cinéma national se retrouve également dans les salles du réseau à l'image de *Ocho Apellidos Vascos*. Notons les bons résultats de plusieurs titres européens non nationaux tels que *La Grande Bellezza* ou *Ida*. Les séances européennes non nationales ont ainsi augmenté de six points et les entrées dédiées à ces films de 13,5 %. » (Irène Angel Etcheverri)



■ BELGIQUE

Dans ce pays de onze millions d'habitants, le réseau comprend vingt-deux salles pour cinquante-cinq écrans tout numérique. La part de marché des films français et francophones a été importante avec le trio de films : *Qu'est-ce qu'on a fait au bon dieu*, *Samba*, ou *Supercondriaque*. Comme à l'habitude, la Belgique détient la première place pour l'exploitation des films européens non nationaux sur son territoire, avec un taux de plus de 50 %. En 2014, un seul film en flamand figurait dans le top 10 belge au lieu de trois en 2013.

■ BULGARIE

En 2014 c'est *Lucy*, le film de Luc Besson, qui est classé premier avec 205 558 entrées. Cependant, les films des USA représentent 88,5 % du marché. Le marché s'agrandit grâce à l'ouverture de multiplexes dans ce pays de 7,3 millions d'habitants. Le nombre d'entrées s'est élevé à 4,9 millions. Les films européens destinés au jeune public connaissent une large diffusion : *La Maison magique*, *Maya l'abeille*.

Dans le réseau, aucun film national, comme non national, ne se démarque en raison, cette fois, du succès inédit d'un film « tiers » – *The Lunchbox* de Ritesh Batra.

Le circuit indien Ciné Grand a inauguré deux multiplexes à Sofia, et deux autres doivent s'ouvrir en 2015 en province. Cela suffira-t-il à développer une diversité favorable au très petit réseau Europa Cinémas qui n'a fait entrer en 2014 que 168 000 spectateurs ?

■ HONGRIE

Le fond de soutien mis en place en 2012 a porté ses fruits en 2014 en Hongrie. 300 000 spectateurs ont vu des films hongrois, portant à 3,7 % la part nationale. Cela est encourageant, même si les productions américaines occupent 86,7 % en parts de marché. Les non nationaux ont vécu une mauvaise année, et cela malgré le succès mondial de *Lucy*.

Il faut cependant saluer, selon Alexandre Tchernookov, la particulière diversité de l'offre des 60 écrans du réseau en Hongrie qui ont pu offrir 334 films européens et totaliser 221 311 entrées en 2014.

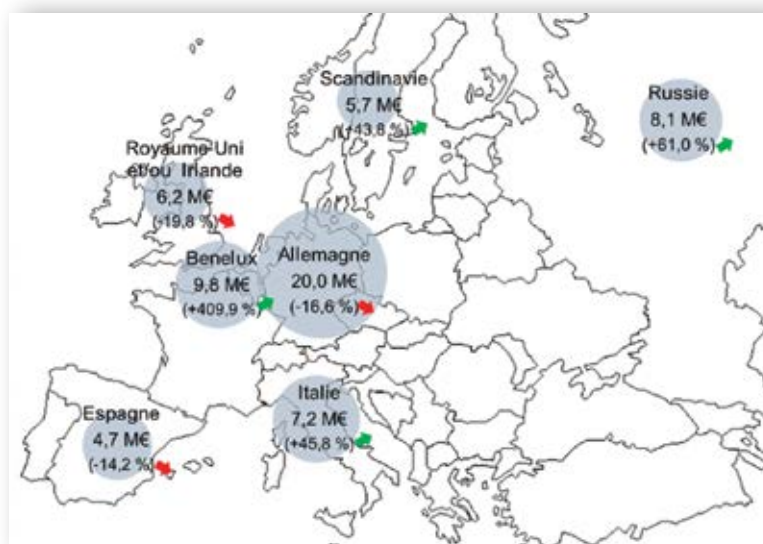
■ FINLANDE

La Finlande dispose de six cinémas et de huit écrans affiliés au réseau, alors que ce pays de 5,4 millions d'habitants, dispose de 164 établissements et offre 264 écrans.

Avec 28 % de parts de marché en progression de 5 %, les films nationaux ont accueilli plus de 2 millions de spectateurs avec une comédie, *The Grump* (450 000 entrées). C'est la troisième fois que ce seuil est atteint (2010 et 2012).

Dans le réseau, trois films européens ont occupé les premières places en devançant les productions venues d'outre Atlantique : *La Grande Belezza*, *Phylomena* et *Le Vieux qui ne voulait pas fêter son anniversaire*. Les exploitants du réseau ont continué d'apporter un fort soutien à des festivals – Docpoint Helsinki Documentary Film Festival – et pour les films jeune public – Espoo Ciné International Film Festival.

Rédaction : Dominique Bloch



CONFÉRENCES TECHNIQUES ANNUELLES SMPTE 2015

Quelques perspectives d'évolution des techniques que FRANÇOIS HELT nous fait partager, suite à son retour de Los Angeles.

La SMPTE, créée en 1916, va fêter son centenaire en cette année 2016. C'est une association au budget important et forte de six mille membres. Le site de la SMPTE (www.smpte.org) donne le chiffre de huit cents standards, recommandations ou guides d'ingénierie publiés depuis un siècle. L'industrie participe pour l'essentiel au financement de cette association et les industriels sont souvent à l'origine de propositions de standards. Mais l'activité de standardisation est strictement encadrée, passant par plusieurs étapes qui permettent aux membres, et parmi eux des scientifiques et des experts, de se prononcer et d'influer sur les textes. La dernière étape administrative a pour but de vérifier la conformité et la sincérité des précédentes étapes.

Notre groupe travaillant sur le format d'échange numérique cinématographique CST-RT 021, créé à la demande du CNC et piloté par la CST, a fait l'expérience concrète de ces étapes en devenant le groupe de travail SMPTE définissant l'application 4 du standard IMF. Nous entamons l'avant-dernière étape avant la publication officielle.

En complément des publications normatives, des informations techniques sont publiées dans le SMPTE Motion Imaging Journal et des conférences techniques annuelles sont organisées. Je ne sais pas depuis combien de temps ces conférences ont lieu, mais j'ai eu la possibilité de présenter un papier à la conférence technique annuelle de novembre 1992 à Toronto et elle portait le numéro 134. J'ai d'ailleurs assisté à l'une des premières projections utilisant la technologie à micro-miroirs qui est à la base de l'essor de la projection numérique.

Ces conférences étaient itinérantes et avaient lieu deux fois par an pendant une certaine période. Il y a eu une réduction significative du nombre et de l'étendue de celles-ci. Elles sont organisées maintenant seulement une fois par an chaque mois d'octobre à Los Angeles. L'exposition industrielle qui accompagne ces événements est elle aussi très réduite. Ayant eu la chance d'avoir pu présenter au moins un papier chaque année depuis 2009, j'ai pu constater au cours des dernières années une

évolution positive, avec une prise en compte de problématiques nouvelles et des approches plus scientifiques.

Il me semble évident que le passage au numérique devait forcément s'accompagner d'un examen scientifique plus approfondi, du fait de la plus grande accessibilité à tous les traitements. Sans entrer dans les détails, il suffit simplement de constater que, contrairement à la période précédente, tout le monde, de l'expert amateur aux nouveaux industriels, peut s'impliquer dans toutes les étapes techniques de la prise de vue à la projection. On peut s'en réjouir ou le regretter, il peut y avoir des problèmes, mais il peut aussi y avoir des avancées considérables. On se retrouve d'une certaine façon dans la même situation qu'aux débuts du cinéma. Les solutions techniques peuvent ne pas provenir uniquement de groupes industriels établis. Le projet Apertus, qui a pour but de créer une caméra « Open Source », est un des meilleurs exemples de contribution technologique en commun, en concurrence avec les canaux industriels traditionnels.

LA CONFÉRENCE TECHNIQUE SMPTE DE 2015

Il est tout aussi vrai que les avancées définies par les sigles HDR (High Dynamic Range), HFR (High Frequency Rate) et WCG (Wide Color Gamut) sont à même de susciter une grande attention de toutes parts ; la qualité des papiers présentés et la fréquentation conséquente de la conférence ont certainement quelque chose à voir avec ces évolutions techniques. L'introduction de l'UHD et les promesses de qualité de projection en cinéma numérique sont causes de cet intérêt. En tout cas, de nombreux experts ont été présents à cette manifestation. Il y a une progression certaine en nombre de papiers soumis et dans la qualité des papiers retenus.

Cette année, les conférences techniques annuelles avaient lieu du 26 au 29 octobre. Je n'en ferai pas un compte rendu exhaustif, mais je vais détailler les quelques éléments qui m'ont paru importants et qui ont trait aux trois sigles précités.

Pour résumer l'ensemble, le premier jour était consacré aux usages actuels et futurs des « Augmented



Reality » et « Virtual Reality ». Puis il y a eu trois jours de conférences (mardi, mercredi, jeudi) à raison de deux fois douze conférences par jour, réparties sur deux et quelquefois trois salles. Les présentations durent trente minutes avec séance de questions à la fin. Il y avait par exemple six conférences sur l'infrastructure Broadcast ; six sur l'IP et les réseaux dans les systèmes media ; six sur l'audio ; six sur les applications dans le Cloud ; trois sur le management de la couleur ; trois sur la capture UHD TV ; trois sur la qualité d'image perçue en rapport avec le trio HDR/HFR/WCG ; six sur la compression ; il y a eu aussi quelques conférences sur des sujets variés tels que la restauration et la préservation.

On peut noter un centre d'intérêt renforcé autour de la qualité perçue. C'est une préoccupation qui découle assez naturellement des progrès attendus sur le contraste, la couleur et le rendu des mouvements rapides. Les présentations sont malheureusement très inégales. Certaines sont peu pertinentes et très générales sur ce sujet, mais d'autres ont marqué plus d'ambition.

LES PROBLÈMES DE CONVERSION COULEUR POSÉS PAR « HIGH DYNAMIC RANGE » ET « WIDE COLOR GAMUT »

Cela commence par un compte rendu de l'état actuel de la standardisation sur la conversion colorimétrique entre HDR et SDR. Le sujet concerne la diffusion de programmes à très grande dynamique (HDR) vers les téléviseurs actuels (Small Dynamic Range) qui ne sont pas équipés pour recevoir les prochains programmes à grande dynamique, c'est-à-dire à meilleur contraste perçu. Il va cependant falloir permettre la vision de programmes HDR sur des écrans actuels dans de bonnes conditions, ainsi que la vision de programmes SDR anciens sur les nouveaux téléviseurs.

Dans ce domaine, un groupe de travail a essayé de définir une méthode commune et s'est heurté à la volonté de plusieurs industriels d'imposer leurs solutions techniques sans rechercher une solution commune. Le standard industriel proposé s'oriente donc vers une spécification réduite transmettant les métadonnées décrivant les paramètres de base (les core constraints), accompagnée d'au moins quatre spécifications de conversion de HDR vers SDR. Plusieurs éléments sont à noter :

- La majorité des méthodes requièrent que l'on dispose en amont de deux éléments correctement étalonnés, un en HDR et un en SDR. Chaque méthode en déduit les paramètres concrets de conversion HDR

vers SDR qui peuvent ainsi varier de scène en scène.

- La standardisation porte sur les données à envoyer et les méthodes de conversion, mais il n'y a pas encore d'accord général des fabricants de récepteurs pour implémenter une ou plusieurs méthodes à la réception.

- En particulier, il n'y a pas de spécifications générales sur la façon de rendre un contenu SDR sur un récepteur HDR.

- Les conversions couleur, « Color Gamut Conversion » en anglais, sont un sujet encore plus délicat. Rappelons que la perception de la couleur n'est pas simple à modéliser (voir mon article dans La Lettre n° 157). Il existe plusieurs centaines de méthodes publiées et elles ne tiennent en général pas compte de cette perception dans toutes ses dimensions. Par ailleurs, la bataille industrielle n'est pas terminée.

Une des méthodes proposée, appelée Hybrid Log Gamma, a été bien défendue par Peter Wilson pour la BBC. Le but de ce protocole est de trouver un compromis entre le rendu à haute dynamique pour les nouveaux téléviseurs tout en conservant un rendu acceptable de cette haute dynamique sur les anciens téléviseurs, sans modification de ceux-ci. L'argumentaire porte sur le fait que l'ensemble des services de distribution télévisuelle de la BBC constituent certainement le plus grand réseau mondial. Il n'est pas question de forcer le changement d'appareils pour l'immense majorité des téléspectateurs de ces services à travers le monde. La BBC et la NHK travaillaient sur des approches très semblables ; ces deux sociétés proposent donc une méthode commune appelée Hybrid Log Gamma (HLG). C'est une fonction de transfert qui doit remplacer la fonction de transfert définie dans la norme actuelle BT709 ou dans la norme à venir BT2020. Cela occasionne une légère perte de dynamique sur les téléviseurs anciens, perte jugée acceptable par les promoteurs du système. Les adversaires de ce système critiquent ce qu'ils jugent être un mauvais rendu des couleurs.

LE « HIGH FREQUENCY RATE »

Deux papiers remarquables ont été présentés par Jonathan Erland du PickFair Institute. Ils portent sur l'utilisation des hautes cadences du cinéma numérique pour reproduire les cadences des débuts du cinéma. Ceci inclut la reproduction des noirs inter-images associés à ces technologies anciennes. On peut rappeler qu'un groupe de travail SMPTE avait défini les cadences archives : 16, 200/11 (soit 18,1818), 20 et 240/11 (soit 21,8181) images par seconde. Mais à ce jour aucun constructeur n'a implémenté ces cadences. Il est réjouissant de voir cette démarche qui « détourne » les hautes cadences favorites de certains

réalisateurs pour obtenir la possibilité de projeter les films du patrimoine aux cadences originales avec les équipements numériques actuels.

En aparté, on peut remarquer que les hautes cadences cinéma se situent dans la fourchette basse des hautes cadences envisagées pour les nouvelles normes de télévision UHD. On envisage des projections cinématographiques à 48 ou 60 images par seconde et peut-être 72, quand l'UHD commence à 50 et se propose d'aller jusqu'à 200 images par seconde.

MODÈLES DE CALCUL DES CONTRASTES PERÇUS ET HDR

Les nouvelles technologies pour la projection cinématographique nous promettent des qualités d'image exceptionnelles. Le HDR, c'est-à-dire une augmentation du contraste qui permettra de mieux restituer les brillances, est considéré par tous les industriels comme le progrès qui sera vraiment visible par le public et vécu comme une réelle augmentation de la qualité, au même titre que le son immersif. Les études montrent en effet que ces deux éléments sont appréciés par le public, alors qu'un espace couleur plus étendu et des cadences plus élevées ne semblent pas avoir d'effets déterminants. Mais quelle est la véritable augmentation de contraste ? Peut-on croire aveuglément (sic) les discours marketing ? Deux papiers au moins se sont attaqués au problème de détermination scientifique du contraste perçu.

La première conférence que je mentionnerai a été présentée par les experts de la projection laser de Barco. Ils ont détaillé un modèle mathématique de calcul du contraste qui tient compte du contraste réel que l'on peut obtenir avec un projecteur et des effets des multiples réflexions dans la salle.

Pour être précis, il s'agit de modéliser et de vérifier par des mesures en situation réelle le contraste intra-image. En effet, on distingue deux sortes de contrastes en projection cinématographique : le contraste séquentiel et le contraste intra-image. Le contraste séquentiel est simple à déterminer : il s'agit de comparer successivement les projections d'un blanc maximum uniforme avec le meilleur noir que l'on puisse obtenir sans bloquer la lumière parasite du projecteur. Actuellement, on obtient un ratio maximum de 2 000 pour 1 avec un projecteur à lampe Xénon. Les projecteurs à illumination laser sont donnés pour un ratio impressionnant de un million pour 1.

Mais, car il y a un mais, d'une part le passage d'une image à faible luminosité à une image très lumineuse

ne peut se produire instantanément sans éblouir momentanément les spectateurs, car l'adaptation du système visuel prend un certain temps. Il se produit un phénomène semblable au passage d'une scène très lumineuse à une scène sombre.

D'autre part, la majorité des images sont composées de zones d'éclairements différents, allant du très sombre au très lumineux parfois. C'est pour cela que le contraste intra-image est déterminant. C'est aussi parce que la proportion de zones sombres et claires n'est pas constante pour toutes les images que ce type de contraste n'est pas simple à déterminer. C'est le mérite de l'étude présentée de tenir compte de ces caractéristiques.

Un des résultats synthétiques présenté à cette occasion donne un calcul de la gamme de contraste que l'on peut obtenir en considérant une certaine statistique sur les images. Il a été trouvé sur un échantillon de films que 80 % des images avaient un contenu blanc maximum entre 1,5 % et 10 %. Une autre portion de 10 % contenait moins de 1,5 % de blanc. On peut rappeler que plus la quantité de blanc est importante en proportion, plus le contraste perçu diminue.

Avant de donner les chiffres obtenus il faut expliquer que le modèle tient compte de la diffusion à l'intérieur du projecteur, dans l'optique de projection et au travers de la fenêtre entre la cabine et la salle. Il tient compte aussi des multiples réflexions parasites dans la salle, dont celles créées par les reflets sur les visages des spectateurs et sur les vêtements. Il y a en effet des reflets non négligeables provoqués par les spectateurs eux-mêmes ; une salle plus ou moins remplie ne donne pas les mêmes valeurs de contraste. Un échantillon de salles représentatives a été mesuré pour obtenir une statistique sur les paramètres et vérifier le modèle.

Les résultats sont beaucoup mieux compris en accédant au papier rédigé pour cette conférence, mais je reprendrai les chiffres présentés en public et écrits dans le diaporama associé. Pour un projecteur à lampe Xénon fournissant une dynamique de 2 000 à 1, on obtient un contraste effectif de 526 à 1 pour 50 % des images. Pour un projecteur laser fournissant une dynamique d'un million à 1, on obtient un contraste effectif de 714 à 1 pour la même proportion de 50 % des images.

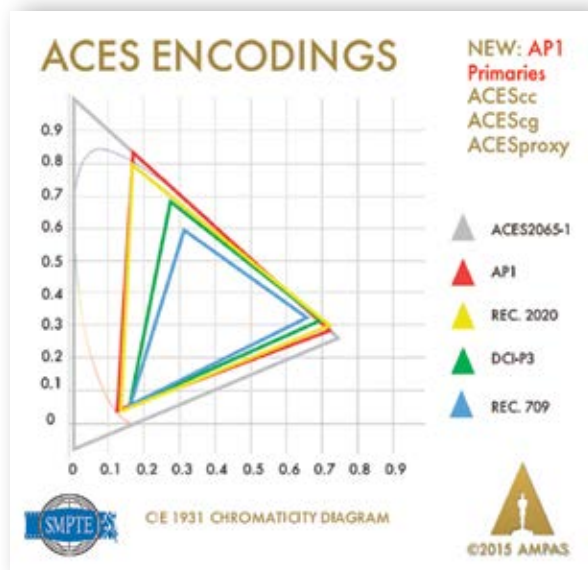
La proposition d'un tel modèle mathématique est une avancée scientifique marquante et les résultats peuvent certainement être interprétés comme une mise en relation utile entre les résultats possibles en HDR et les coûts des systèmes comparés.



Une autre conférence, animée par les experts de RealD, a détaillé un modèle mathématique assez semblable pour le calcul du contraste perçu. Il fait appel à des paramètres semblables et je pense qu'il a autant de mérites que le précédent. Je voudrais seulement parler de la deuxième partie de cette conférence. Le modèle de contraste perçu a été en effet complété par une étude sur les réflexions parasites dans les lunettes 3D. Cette présentation a montré des modèles mathématiques qui permettent de mettre en évidence les problèmes de perception de la stéréoscopie. On constate en effet à la fois des réflexions provoquées par le reflet des visages sur l'intérieur des lunettes et des manques d'uniformités pour certains types de lunettes dépendant à la fois de l'œil gauche ou droit et de l'angle de vision. Ces modélisations sont certainement des avancées scientifiques importantes pour nos métiers et il est souhaitable que chacun s'y intéresse.

NOUVEL ESPACE COULEUR AP1

Je souhaite ajouter un élément à cette revue partielle et subjective. Il s'agit d'un ajout au système ACES de gestion de la postproduction. ACES est le premier système de gestion de toute la chaîne de postproduction. Il a été proposé par l'Academy of Motion Pictures Arts and Science (organisateur des Oscars) et a été repris par des groupes de travail SMPTE. À l'origine, afin de pouvoir traiter toutes les couleurs possibles, le système a retenu un espace différent de l'espace de référence CIE 1931. Les deux arguments principaux en faveur du nouvel espace dénommé ACES2065-1 étaient une meilleure efficacité de codage en réduisant le nombre de codes inutiles et une disposition des primaires virtuelles plus proches des couleurs primaires – rouge/vert/bleu – les plus courantes.



En se référant au schéma extrait de la diapositive présentée lors de la conférence (crédit ACES & SMPTE) l'ensemble des couleurs possibles est à l'intérieur de la forme en fer à cheval représentée par un trait gris fin sur le schéma. Toute paire de coordonnées à l'extérieur de ce fer à cheval ne correspond à aucune couleur réelle et peut être appelée couleur virtuelle. L'espace couleur ACES2065-1 est représenté par le triangle en trait gris épais ; il a donc un ensemble de primaires virtuelles.

Ces « couleurs » primaires virtuelles sont disposées de façon à ce que le rendu sur un système réel donne une idée approximative de l'étalonnage. Le triangle gris est en effet orienté dans le même sens que les triangles en trait bleu et en trait vert qui sont les espaces couleurs respectifs de la télévision actuelle (Rec 709) et du cinéma numérique (DCI-P3). Toute dominante dans l'espace ACES donnera une dominante réelle correspondante.

On peut cependant critiquer l'approximation du rendu car l'indication des dominantes n'est pas suffisante pour une bonne appréciation des images. Les primaires virtuelles sont en effet très loin de couleurs primaires réelles et on ne peut vraiment se rendre compte d'un étalonnage qu'en recalculant une conversion vers un espace RGB réaliste.

Dans la présentation de la dernière version ACES 1.0, un nouvel espace couleur de travail est introduit. Cet espace dénommé AP1 (triangle en trait rouge) est très proche de l'espace couleur Rec. 2020 (triangle jaune) ; il est seulement un peu plus large en englobant ce dernier. Rappelons que cet espace couleur Rec. 2020, défini pour la norme de télévision UHD, n'englobe pas toutes les couleurs possibles. On voit sur le schéma que le triangle jaune est à l'intérieur du fer à cheval. Il englobe cependant l'ensemble de toutes les couleurs naturelles, c'est-à-dire toutes les couleurs que l'on trouve dans la nature, excluant les couleurs générées par des moyens artificiels.

Les primaires rouge et bleue du système AP1 sont des couleurs réelles très proches des couleurs primaires de la norme Rec. 2020. Seule la primaire verte est virtuelle, à l'extérieur du fer à cheval, mais elle est aussi géométriquement très proche de la couleur primaire verte de la norme Rec. 2020. La visualisation sur un système reproduisant correctement et totalement l'espace couleur Rec. 2020 sera de ce fait très proche du rendu final réel.

Ce nouvel espace couleur de travail pour ACES devrait permettre un travail d'étalonnage plus simple.

Rédaction © François Helt

L'ÉCHANGE AVEC L'AFC DEUXIÈME PARTIE : LE MÉTIER ET LES OUTILS

Dans La Lettre n° 158, Nathalie Durand, Vincent Jeannot, Jean-Noël Farragut et Rémy Chevrin avaient su trouver les mots pour exprimer l'esprit de l'association AFC, capable de défendre le recours à toute technique d'expression favorisant un projet artistique cinématographique. Citons Rémy Chevrin :

« L'association assume l'individualité de chacun de ses membres dans le choix qu'ils font des outils et des supports. On assume la variété ; chaque film est un projet unique et singulier. Demain, on sera tout à fait capables de faire une avant-première d'un film tourné en super 8 par un opérateur qui aura rencontré un réalisateur qui aura besoin de ce support-là ! Et de même, on pourra promouvoir un film en 3D. Les outils, comme les supports, ont tous leur raison d'être. »

Dans l'actualité de ce début d'année 2016, pour accompagner la sortie en France du film Carol de Todd Haynes, le site de l'AFC reprend en Une, depuis le 2 Janvier, une ITW (parue pendant le Festival de Cannes) du directeur de la photo Ed Lachman, ASC. Ce film, Nathalie Durand en a gardé un souvenir ému qu'elle évoqua au cours de notre échange. Pour une production 2014, ce film, qui se déroule dans le New-York des années quarante, a la particularité d'avoir été tourné en pellicule argentique et en Super 16.

En complicité avec le désir du réalisateur, Ed Lachman évoque les raisons de ce choix. Nous souhaitons donner « une approche documentaire dans l'image, comme une sorte de réalisme poétique. Je dis documentaire, mais pas caméra-épaule. L'image devant ressembler à ce que des gens auraient pu filmer de la réalité dans les années 1950, tout simplement.

C'est pour cette raison qu'on a tourné en Super 16, pour retrouver la structure d'image de l'époque. Les pellicules 35 mm actuelles étant beaucoup trop fines pour retrouver l'équivalent à l'écran... Et puis la structure d'image, le grain qui change de position à chaque photogramme... La pellicule qui défile dans la caméra... Tout cet ensemble dégage une sensation qu'on ne peut pas, à mon avis, reproduire numériquement. »

L'intégrale de l'ITW est à lire ou relire sur le site de l'AFC

Dans cet extrait, on entend s'exprimer un fervent défenseur de l'argentique. Écoutons comment, au nom de l'AFC, nos invités vivent ou ont vécu l'évolution de leur métier, un métier qui fait de plus en plus appel à des technologies de moins en moins argentiques et mécaniques.

Pour lancer le débat, j'ai posé la question suivante :

DB ► *J'ai le sentiment que la filière son a beaucoup plus évolué en quarante ans que celle de l'image ? Est-ce votre sensation ?*

JNF ► Le son a dix ans d'avance sur le numérique, c'est sans doute la raison de cette impression.

VJ ► Au-delà de la technique mise en œuvre, j'ai le sentiment que notre métier s'est éclaté et sectorisé. Avant, dans la filière argentique, on pouvait, à la caméra, facilement passer du long métrage à la publicité et aux documentaires. De nos jours, beaucoup plus de personnes travaillent à l'image dans la pléthore de nouveaux domaines engendrés par internet et la multiplicité des chaînes TV. Mais y a-t-il les mêmes passerelles qu'auparavant ?

DB ► *Vous êtes amenés à mettre en œuvre des outils et des supports nouveaux. Comment jonglez-vous avec les notions de capteurs, d'optiques, les nouveaux supports de caméra et aussi avec l'évolution des systèmes d'éclairage, dont les Led ?*

RC ► Pour ce qui me concerne et pour être franc, en éclairage, même si le matériel est différent, moins consommateur d'énergie, plus facile à mettre en place, je dirais que rien n'a changé par rapport à mon travail. Mon œil s'est formé à jauger l'effet de l'éclairage à l'époque du 200 Asa. Quand on est passé de 200 à 400 Asa, cela n'a rien changé car l'œil était habitué. De nos jours, les sensibilités ont largement augmenté, mais mon œil vit avec la référence de départ. J'essaie d'être un peu malin et là où, au plafond, je mettais 100 kilos (de lumière 100 kW, NDLR), je vais n'en mettre que 50. Mais en studio, là où je mettais un 20 kilos, je continue de mettre un 20 kilos. Mon œil a été habitué à cela et pour nous quatre, de la même génération, la plage d'un 20 kilos n'est pas la même que celle d'un 10 kilos.

ND ► J'utilise beaucoup moins de source directe, je travaille en indirect avec un recours relativement important à la lumière réfléchie. On a pu croire qu'avec le numérique il y aurait moins

besoin de faire de la lumière, mais cela n'est pas vrai ! Dans les faits, on est amenés à enlever ou rajouter de la lumière, moins pour éclairer que pour obtenir le contraste souhaitable pour les capteurs.

RC ► Nathalie, ce que tu dis est vrai et important. On s'éloigne des credo de Kodak d'il y a vingt ans, et de sa formule qui était qu'« il fallait impressionner la pellicule ». Maintenant, il faut la « dépressionner » ! De nos jours, il faut sans doute sous-éclairer.

ND ► Il m'arrive de faire de l'indirect sur des polys noirs plutôt que blancs ! Cela vire à l'absurde !



▲ Ed Lachman.

© Photo : Jean-Noël Ferragut

VJ ► Il y a quand même une mise en œuvre qui a changé avec l'arrivée des Led. Je me souviens que pour éclairer dans un wagon de métro il y a vingt ans, il nous fallait un convertisseur alimenté par d'énormes batteries de camion. Maintenant, ce n'est plus le cas ; certains projecteurs ont même leur batterie de type caméra intégrée. En extérieur nuit, de nos jours, si je fais un gros plan et désire avoir des lumières floues dans le fond, je vais placer un projecteur Led autonome sur batterie ; il n'y aura plus le problème pour l'alimenter et pour tirer un câble. C'est une vraie amélioration, mais la manière d'éclairer n'a pas fondamentalement changé ; il y a toujours une lumière à construire.

JNF ► Moins de puissance tirée pour une puissance équivalente éclairée, miniaturisation, maniabilité...

RC ► Oui, cela change un peu la donne. Désormais, on peut se mettre dans une voiture avec une couverture de lumière accrochée au plafond. On a ainsi à disposition

des outils différents, des pinceaux complémentaires des Fresnel...

ND ► La palette des outils est largement plus étendue ...

RC ► Si en studio cela n'apporte pas grand chose, en décor naturel la mise en œuvre est plus facile, les sources lumineuses sont beaucoup plus maniables rapidement, c'est un gain de temps qui profite à la production.

DB ► *Qu'en est-il des optiques ?*

VJ ► Depuis trois/quatre ans, il y a un retour en force, chez les fabricants d'optiques, de l'anamorphique, du scope. Je me l'explique par le fait qu'ayant la même caméra en téléfilm qu'en long métrage, le téléfilm est normalisé sur le 16/9 ; mais quand on arrive dans une salle de cinéma, on découvre un écran au ratio de 2,40 ou de 2,35 : le ratio du cinéma c'est le scope !

Les capteurs restituent un rendu clinique. Les optiques anamorphiques actuelles, fabriquées pour ces capteurs, sont aussi corrigées, peut-être trop, et me poussent ainsi à utiliser des vieilles séries, plus chaleureuses.

Au niveau des nouveaux outils, il y a des possibilités inédites, bluffantes. La Varicam peut être utilisée à 5 000 Iso. Je me souviens d'un réalisateur désirant utiliser en intérieur un zoom 50-500 ayant sa pleine ouverture à 5,6... Et 5,6 à 500 ou à 5 000 Iso, cela fait une grande différence. Imaginer pouvoir faire du ralenti de nuit, c'est une belle opportunité qui va de pair avec ce que peut apporter, en termes de découpage, la compacité des nouvelles caméras. L'Alexa mini ou la Red peuvent être installées sur des drones, des MōVIs, et cela avec une très belle qualité de capteur !

ND ► C'est là où les objectifs ont repris justement de l'importance, car si on peut dire aujourd'hui que les capteurs sont de qualités sensiblement comparables, c'est avec le choix des objectifs que le rendu final va être déterminant. Ce n'est pas par hasard si l'on retourne vers d'anciennes séries Cooke. Avec de vieilles séries et aussi en utilisant des filtres à bon escient, on va chercher à casser le côté clinique du numérique. En termes d'ergonomie, ces caméras ont fait des progrès. On sort de la préhistoire numérique. On a beaucoup reproché cela à la Red. On en parlait comme d'un arbre de Noël où il fallait trouver le moyen d'accrocher les accessoires et avec un viseur absolument impossible. C'est aujourd'hui moins le cas ; sur cet aspect de l'ergonomie, les progrès sont réels.

DB ► *Croyez-vous au HDR, le High Dynamic Range ?*



VJ ► Les nouveaux capteurs disposent d'un tel niveau de sensibilité, d'une telle dynamique que le HDR en production ne me semble plus un recours.

RC ► Le HDR, c'est éventuellement pour la diffusion. En prises de vues, cela n'est pas utile. Nous sommes allés récemment à la Canon Expo avec Jean-Noël et Vincent. On a fait face à deux écrans. Un écran nous renvoyait une image classique et l'autre l'image en HDR. En voyant l'image sur cet écran HDR, j'ai vraiment eu l'impression de revenir en arrière et de voir une image sans aucun modelé dans les noirs, comme au temps des dalles vidéo ultra-contraste. Soyons justes, les blancs sont peut-être plus éclatants plus brillants...

VJ ► Il faudra peut-être distribuer des lunettes de soleil à l'entrée des salles ?

ND ► Il y a aussi le début de la modification de cadence, c'est-à-dire le HFR, High Frame Rate, et celle-là sera plus intéressante que le HDR en production et pas uniquement pour les ralentis.

VJ ► Effectivement, on sent qu'on va disposer de capteurs de plus en plus grands, permettant un retour vers des résolutions et des formats de types 70 mm ou Vis-tavision.

JNF ► Des capteurs couvrant un champ permettant d'extraire différents cadrages dans une prise issue du tournage. Le découpage technique se faisant alors potentiellement à la postproduction, comme avec la technique du Panscan pour le scope sur écran de télévision...

DB ► *C'est peut-être une voie. Elle existe déjà dans les techniques de motion capture pour des films recourant à l'animation avec décor et personnage en 3D. Le découpage technique se fait au stade de la postproduction, puisque tout est dématérialisé. Pensez à Avatar, à Pourquoi je n'ai pas tué mon père ?*

VJ ► Nous en sommes conscients, mais le risque est que ce soit les opérateurs post-tournage qui décident in fine de la façon d'éclairer lors de la postproduction !

ND ► C'est une bataille à mener. Nous avons subi une sorte de trauma dans le passage relativement rapide de l'argentique au numérique. On a encore un peu de nostalgie, mais voilà, on s'y met, on fait avec et on se débrouille pas mal.

RC ► C'est un combat, dans ce moment de bascule numérique, pour se faire appeler au bon moment et être présent à l'étalonnage avec le coloriste.

ND ► On a cependant l'impression que le matériel numérique et les processus se stabilisent un peu...

VJ ► On recommence à être sereins dans un workflow.

ND ► De nos jours, on tente de faire comprendre aux directeurs de production et de postproduction qu'il y a beaucoup de choses qui se passent pour l'image lors de la postproduction et que c'est important de l'intégrer dès la préparation et pas après le tournage ! Il est absolument nécessaire de garder la mainmise sur l'image, car on en est garants. Notre marge de manœuvre reste sur le choix du labo, de l'étalonneur...

RC ► Beaucoup de producteurs ont pensé que le numérique allait simplifier la chaîne et en fait, avec la multiplicité des intervenants, le numérique complique le processus. Il y a maintenant un constat qu'au modèle simple et universel argentique on a substitué un modèle qui demande plus de monde et qui désormais devient aussi onéreux, car il gonfle le temps en postproduction, sans parler des problèmes d'archivage du matériel. Et le temps, c'est de l'argent, un argent rare à cette étape du film !

Nous devons faire en permanence de la pédagogie, réapprendre l'intérêt du « moteur » et du « coupez » pour ne pas avoir une quantité chronophage de rushes induisant des surcoûts pas toujours pertinents ! Les producteurs commencent seulement à entrevoir les problèmes engendrés par le numérique. Pour eux, ce fut le Graal ! Équipe petite égale moins de gens ; tout en virtuel, cela ne coûte rien puisque dans les devis il y avait la ligne pellicule à 100 000 € et maintenant ils marquent carte SD égale zéro... ou des cacahuètes !

QUAND L'ARTISTIQUE REPREND L'AVANTAGE SUR LA TECHNIQUE

ND ► Cela est vrai d'un point de vue strictement économique, mais le comportement d'un réalisateur lors du tournage est autre chose. Doillon tournait déjà avec cinquante-quatre prises ; Maïwenn est dans cette lignée qui n'a rien à voir avec le changement du paradigme numérique. Avec le numérique, l'outil est devenu plus ludique, donc moins intimidant que la caméra film...

VJ ► Je milite pendant le tournage pour voir l'image sur un écran de cinq ou six mètres de base. Le temps de lisibilité n'est pas le même que sur un smartphone ; c'est primordial quand on travaille à destination du grand écran.

RC ► Le gros plan est devenu une base du traitement pour nombre de réalisateurs. À en abuser, ils l'ont désacralisé. Le poids du petit écran a sans doute son influence sur cette utilisation récurrente. À Cannes, comme le dit Alain Besse, les réalisateurs sont surpris lorsque les plans sont projetés sur vingt mètres de base. L'écriture n'évolue pas toujours dans le bon sens.

VJ ► Le bon rythme est lié à la taille de l'écran ; pendant le montage, aller voir ses séquences en projection était coutumier, jadis.

ND ► Ne plus voir les rushes ensemble, c'est préjudiciable à l'élaboration du film ; j'essaie d'en faire sur les tournages.



TOUS ► Au moins trois ! Cela permet de faire entrer l'équipe dans une dynamique où l'on parle du travail...

RC ► ... Là c'est bien, là attention au maquillage, ça on ne le refait pas, mais faisons attention la prochaine fois... Actuellement, il n'y a plus cet échange où chacun perçoit si le point est correct, où l'on vérifie la souplesse et la justesse des cadres, l'impression des ombres. Tout cela soudait l'équipe, pour le bien du film. On se retrouve de nos jours dans une situation où personne

ne voit les rushes et où personne n'en discute ! Pire, l'équipe découvre le film à sa sortie !

VJ ► Quand on avait, en long métrage, le plus souvent deux projections par semaine, voire davantage en studio, le tournage n'était pas virtuel. La cohésion de l'équipe était vraiment très forte, toutes les composantes de l'image étaient scrutées et il n'y avait pas trop de surprises à l'arrivée ! Ce qui était vrai pour l'image valait pour le son également ! Les rushes projetés étaient déjà le fruit d'un premier étalonnage, donc tout un début de travail était fait...

Cette méthodologie liée à l'argentique aurait tout à fait sa place en numérique.

Nous qui de nos jours roulons avec des voitures électriques, n'avons pas chamboulé le code de la route pour autant...

RC ► À l'AFC, nous sommes connus pour notre engagement pour le cinéma et que cinéma signifie « grand écran » ! Même si nous avons des points communs avec la télé, avec le web, il n'en reste pas moins que la finalité de nos images, c'est le grand écran !

ND ► Il n'en est pas moins vrai que nous sommes devenus aussi des opérateurs de téléfilms.

TOUS ► En moyenne, cela nous occupe à 50 %. Le travail et la relation avec le metteur en scène sont identiques. La seule, unique et grande différence est le temps alloué pour le tournage en télé : moins de temps, toujours moins de temps ! Il se peut qu'on soit, faute de temps, moins précis, mais l'exigence est au même niveau.

DB ► *En devenant membres associés de la CST, qu'en espérez-vous ou qu'en attendez-vous ?*

RC et ND ► La relation avec la CST s'est renforcée dernièrement, même si on a eu de temps à autres des chemins qui n'étaient pas parallèles. Nous n'avons pas de fonction identique. Il y a cependant une logique à avancer ensemble, à échanger et savoir se montrer puissants et fermes, par exemple pour mieux faire comprendre nos idées au CNC. Sans nous, certaines choses sont difficiles à faire passer ou admettre. Nous avons des lignes de défense qui sont partagées par nos membres et souvent avec le plus grand nombre des membres de la CST. D'une certaine façon, CST et AFC, nous sommes, pour le CNC, des associations qui servent de référence pour affiner des propositions et des positions de régulation que le CNC peut prendre pour le bien commun de tous.

Propos recueillis en présence d'Alain Besse et de Myriam Guedjali

MAHMOUD KALARI : LA PASSION DE FILMER

Mahmoud Kalari, directeur de la photographie iranien, vit à Téhéran où il est né le 31 avril 1951. Il est l'auteur des images de très grands classiques du cinéma de son pays : *Gabbeh* (Mohsen Makhmalbaf – 1995), *Le Vent nous emportera* (Abbas Kiarostami – 1999), *Smell of camphor, fragrance of jasmine* (Bahman Farmanara – 2000), *Bab'Aziz* (Nacer Khemir – 2006), *Une Séparation* (Hasghar Farhadi – 2011), *Le Passé* (Hasghar Farhadi – 2013), *Death of the fish* (Rouhollah Hejazi – 2015), et il est aussi le réalisateur de *The Cloud of the rising sun* (1997).



« Dans ma famille, raconte Mahmoud, personne n'avait jamais vu un appareil photographique. J'ai découvert moi-même la photo dans le studio d'un photographe le jour où j'avais accompagné mon oncle pour son portrait de mariage. Je n'avais alors que six ans, mais j'avais trouvé mystérieux et fascinant qu'une machine puisse à la fois enregistrer notre image, et nous éterniser. C'était mon premier contact avec la photo et cela devait marquer mon esprit.

Plus tard, durant mes études aux États-Unis, j'ai découvert et apprécié les travaux de Cartier-Bresson, d'Eugen Smith et de Philip Jones Griffiths ; c'est lui qui m'a le plus inspiré à travers ses photos du Vietnam où il était correspondant de guerre. Ensuite j'ai eu la chance de rencontrer un des plus grands photographes du monde : André Kertész, d'origine hongroise et qui vivait en Amérique. Avec lui j'ai appris une autre dimension de la photographie : par-delà la photo de reportage, il m'a fait découvrir la « photo-essai », la photo d'auteur en quelque sorte. Là tu regardes vraiment l'objet à photographier, intensément, et tu y ajoutes ton point de vue personnel,

ta propre esthétique. Et cette juxtaposition crée une histoire, elle projette quelque chose qui ressemble déjà au cinéma, même si ce n'est encore qu'une image fixe. Un ensemble de photos peut donner une dimension particulière à un événement qui va bien au-delà de celle émanée par une photographie unique. Cette expérience m'a beaucoup apporté.

Revenu en Iran, Mahmoud Kalari devient reporter lui aussi ; il publie des images d'actualités, parfois risquées, et c'est après la victoire de la révolution iranienne, en 1979, après la prise de l'ambassade des États-Unis par les insurgés, qu'il est engagé en France par l'agence Sygma.

► Comment êtes-vous passé de l'image fixe à l'image animée, au cinéma ?

« Je n'avais pas pensé à devenir cameraman ; c'est arrivé par hasard. J'ai rencontré quelqu'un qui revenait des États-Unis où il faisait ses études – à UCLA – Il s'appelait Jafari Jozani et il voulait faire un long métrage de fiction. Il m'a proposé de devenir son chef opérateur et j'ai accepté.

C'était *Frosty Roads* (1985) – *Jadehay Sard* en persan – un film dans la neige avec beaucoup de difficultés de tournage.

La même année, Mahmoud Kalari obtient le prix de la meilleure image pour ce film au festival de Téhéran.

« J'ai appris beaucoup de choses en me mettant à la disposition de jeunes réalisateurs. Surtout pour leurs premiers films. Je suis très heureux de ces expériences-là. Et parallèlement, pendant chacun de ces tournages, j'ai pu faire moi-même mes propres expériences.

► Vous avez travaillé aussi hors de l'Iran, par exemple pour le film *Le Passé* de Hasghar Farhadi (tourné principalement en studio à Paris). Est-ce que le travail est différent avec une équipe étrangère pour vous ?

« À mon avis, partout dans le monde, travailler dans le cinéma c'est la même chose. Chacun doit travailler scrupuleusement et être très concentré. La différence vient de l'expérience, du talent de chacun et de sa conception du travail.

La façon de produire influence l'ensemble d'une œuvre. Nous, en Iran, on travaille généralement en décors naturels pour réduire le budget du film, mais nos équipes essaient d'obtenir un maximum de résultats satisfaisants pour que le film ne soit pas impacté par les conditions de travail. Grosso modo, on y arrive.



La durée des tournages est très courte en Iran. Mahmoud Kalari tourne trois, quatre, jusqu'à six films par an dans un pays où le manque de moyens n'a pas empêché l'éclosion de filmographies riches et de talents reconnus internationalement.

► ***Vous avez beaucoup travaillé en pellicule 35 mm ; comment voyez-vous l'évolution du cinéma avec l'arrivée du numérique ?***

☞ Ma génération a grandi avec le film, il est donc très difficile pour nous de l'abandonner. C'est un monde qui s'écroule, mais auquel on appartient. Nos salles de cinéma ont toutes démonté leurs projecteurs, ce qui nous a tous conduits à adopter le numérique. Cela transforme les choses. Auparavant, les réalisateurs ne pouvaient se fier qu'à leur viseur et ils devaient imaginer le cadre avant la prise de vue. Ils étaient obligés de l'enregistrer mentalement. Et quand on tournait, on devait reproduire ce cadre qu'ils avaient imaginé. Avec le numérique le problème est résolu. Chaque réalisateur a son propre moniteur et il peut voir son cadre définitif avant et pendant le tournage.

La durée des plans, la conception même de l'image, la postproduction, tout est modifié par le numérique. Pour moi et pour ma génération, la pellicule 35 mm nous manque vraiment beaucoup.

► ***Selon vous, qu'est-ce qu'un bon chef opérateur ?***

☞ Je vais reprendre les propos de Sven Nykvist, le directeur photo de Ingmar Bergman. Il disait que « un bon chef opérateur aide à la création d'un espace filmique au service du réalisateur. » Quand je parle de l'espace filmique, cela concerne aussi bien le scénario que la recherche créatrice du réalisateur, son univers. Le scénario propose un monde devant vous. Il faut le sentir, le comprendre, et l'imaginer ; puis il faut le mettre en images. En ce sens, une grande partie de la vraie réussite d'un film dépend du chef opérateur. Lorsqu'un film parvient à vous prendre par la main dans une salle et à vous conduire avec lui là où il veut, alors à ce moment le chef opérateur a réellement réussi son travail avec le réalisateur.

▼ Bérénice Bejo dans *Le Passé* de Asghar Farhadi. © Photos : DR



► ***Comment voyez-vous l'avenir de votre métier ?***

☞ L'avenir de la prise de vue dépend de l'avenir du cinéma. Ils sont liés parce qu'ils se complètent. Le cinéma est né avec la prise de vue. Tout ce qu'on utilise aujourd'hui pour faire un film, existait déjà avant le cinéma. Depuis bien longtemps, dans l'antiquité, dans la Grèce antique, la mise en scène, les décors, le maquillage, et même l'éclairage, tout existait déjà. Des flambeaux et des miroirs étaient utilisés pour créer l'ambiance lumineuse dans les représentations théâtrales.

Ce qui fait l'essentiel du cinéma, c'est la naissance de la caméra de prise de vue. Depuis que les frères Lumière l'ont inventée, puis qu'ils ont projeté un film devant le public, le cinéma est né.

Lorsqu'on parle de l'avenir de la prise de vue, on doit parler du cinéma, c'est cela qui définit tout.



▲ Mahmoud Kalari avec Asghar Farhadi.

Fiction ou réalité ? On s'y perd dans les images de Mahmoud Kalari dont la quotidienneté peut tromper.

Grâce à son talent, grâce à la « fausse simplicité » d'un langage visuel le plus souvent économe (pour répondre aux limitations d'une production aux moyens économiques restreints) le discours du réalisateur acquiert avec lui toute sa force. Mahmoud Kalari sait transposer dans un cinéma de fiction aussi bien la tendresse d'un visage que la violence de plans qui semblent issus d'un reportage. Ses images sont tellement vraies que la fiction inventée par le réalisateur devient réelle à nos yeux.

Ses images nous séduisent en recomposant la pureté du quotidien.

Mahmoud Kalari est un prince qui a deux royaumes. Le quotidien de son pays et la photographie.

Pour réaliser cet entretien, j'ai rédigé un questionnaire et c'est Koohyar, le fils de Mahmoud Kalari – qui se consacre lui aussi à la prise de vue – qui l'a enregistré. Vous pouvez le retrouver en images sur le site de l'AFC.

Alain Coiffier

L'ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE LOUIS LUMIÈRE 90 ANS AU SERVICE DE LA JEUNESSE

Ceux d'entre-vous qui ont assisté lundi 4 janvier à la remise des Césars Techniques ont pu apprécier le clip de l'école Louis-Lumière célébrant les 90 ans de Vaugirard. Je fais partie de ceux qui ont appris « à Vaugirard », premier lieu emblématique de l'école dès 1926. Si ma mémoire est bonne, le lieu était un ancien asile... et de nos jours l'école est dans la Cité du cinéma. On mesure le chemin parcouru !

Mais ce n'est pas une nostalgie mal à propos qui me motive à vous donner envie de vous plonger dans certains mémoires des dernières promotions disponibles sur le site de l'école. Les sujets de mémoires de fin d'études montrent la diversité d'intérêts des générations entrantes dans la profession pour le soubassement technique ou artistique de notre moyen d'expression, à savoir le cinématographe et ses différents avatars audiovisuels. Il me semble opportun de ne pas oublier les étudiants de la section Photo qui, à bien des égards, investissent le champ de la création des images animées et sonores !

Voici les thèmes soutenus depuis deux ans dans chaque section.

■ CINÉMA 2014

- Quelles stratégies d'exposition en prises de vues numériques ?
- Vers une redéfinition du mot « grain » et une hybridation des textures.
- La représentation de l'ennui au cinéma.
- Les hautes lumières en cinéma numérique.
- Esthétique du cinéma immersif et projection grand écran.
- De l'intérêt des objectifs « argentiques » en numérique.
- Foule à l'écran : montrer le geste, le visage et l'identité du collectif.
- Filmer en mer, ou comment faire de la mer un élément du récit, et non pas un simple décor.
- L'automobile : la vitesse au cinéma.

■ CINÉMA 2015

- D'un art séquentiel à l'autre : ce que le langage cinématographique peut emprunter à la liberté formelle de la bande dessinée.
- Le hors-champ, un effet gore.
- Différentes représentations de la profondeur du champ.
- La pénombre, une histoire de contraste et de couleur.
- L'enfant au cinéma, du personnage à l'acteur.
- Esthétique des séries contemporaines : une filiation entre cinéma et télévision.

- Found Footage.
- « Atmosphère, Atmosphère... » à la recherche d'une esthétique du réalisme poétique et d'un possible héritage.
- De l'incarnat à l'incarnation, étude du vivant dans la retranscription de la peau.
- Orientation d'une pratique du documentaire de création en cinéma direct dans une institution.
- Le steadicam : d'un usage classique à une recherche de déséquilibre et de vitesse.
- Le renouvellement du montage dans le cinéma américain des années 1990 : *Les Affranchis*, *Réservoir Dogs*, *L'Anglais*.
- Esthétique et sémantique de la grande profondeur de champ, d'Orson Welles à Wes Anderson.
- Esthétique du plan fixe.
- Stratégies d'éclairage en cinéma numérique.

■ SON 2014

- Recherche sur l'identité vocale dans la synthèse vocale et sa relation à la disfluence.
- Un métier : ingénieur système.
- La vraisemblance du bruitage.
- Étude des possibilités d'utilisation d'un réseau sans fil pour le transport d'un réseau audionumérique.
- Analyse gestuelle inertielle pour batterie augmentée.
- Utilisations de la dynamique sonore dans les films : une exploration du mixage des niveaux bas.
- Visualisation des ondes sonores dans un contexte artistique.
- L'inscription du véhicule électrique dans un paysage sonore urbain.
- Sonorisation des espaces scéniques circulaires. Cas des spectacles de cirque sous chapiteau.
- Restauration sonore.
- Le mixage d'une prise de son globale. Analyse des procédés d'optimisation de remise en phase des microphones d'« appoint ».

■ SON 2015

- Traitement du signal audionumérique à partir des modulations sigma-delta et PCM.
- Du mutisme au dialogue. Les interactions vocales dans le jeu vidéo.
- Audio sur IP : problématiques et perspectives d'évolution.
- Étude pour la création d'une bande dessinée sonorisée.
- Simulation et modélisation de l'éloignement d'une source.
- Étude de la possibilité du transport sans fil d'un réseau audionumérique.
- Expérimentation de techniques binaurales appliquées

au documentaire radiophonique. Création d'un documentaire radiophonique sur la claustrophobie.

- Caractérisation objective et subjective d'une chaîne de traitement HOA.
- Utilisation de la technique WFS dans la création sonore cinématographique : possibilités et limites.

■ PHOTO 2014

- Enfants fictifs, enfants réels : état des lieux des représentations photographiques de l'enfance dans la production contemporaine.
- La représentation photographique du paysage français des années 1980 à nos jours. Comment le paysage, comme image et conception de la nature, a-t-il évolué en regard des transformations contemporaines du territoire ?
- La crise des usages du photojournalisme en France des années 1970 à nos jours.
- « Tsiganes » et photographie : évolution des représentations d'un peuple mythifié au XX^e siècle en France.
- Publications interactives pour tablettes numériques : étude comparée de la réception des contenus de la revue de photographie bi-média *The Eyes*.
- Entre anthropomorphisme et anthropocentrisme, l'animal dans les campagnes publicitaires Orangina et RATP, au début du XXI^e siècle. Pourquoi et comment l'usage d'une figure ancestrale est-il toujours d'actualité ?
- Entre artificialité des personnages, identification et marketing : les représentations du couple dans les mises en scène publicitaires.
- De l'unique à l'identique et, inversement, ré-appropriation paradoxale d'un procédé positif direct.

■ PHOTO 2015

- La photographie culinaire au naturel (dite « green ») : une authenticité contestable ?
- Reconstruction du flou d'objectif à partir de données issues de caméras plénoptiques.
- Photographier le design d'objet : entre description et création visuelle : étude sur l'apport de la photographie aux enjeux de représentation du mobilier d'intérieur.
- Figure tangible, figure de songe : confrontation du sujet aux images projetées.
- Existe-t-il un secteur de la photographie d'architecture d'intérieur ?
- Étude historique et expérimentale d'un procédé pigmentaire de tirage aux encres grasses : le bromoil.

On constatera qu'au niveau des études proposées il y en a autant qui concernent le fond technique que la forme artistique. La sémantique de ce qui sera « vu-entendu » est aussi présente, surtout en section photo, mais pas seulement.

Et voici quelques extraits d'abstracts des mémoires.

CLOÉ CHOPE

Esthétique et sémantique de la grande profondeur de champ d'Orson Welles à Wes Anderson

Directeur du mémoire : Pascal Martin

« ... Au travers d'un plan chronologique, cette étude permet d'observer l'évolution sémantique de la profondeur de champ.

... La grande profondeur de champ devient un langage cinématographique à part entière avec *Citizen Kane*. Orson Welles va se servir de cette netteté infinie à des fins narratives...

... La suite de cette étude porte sur l'approfondissement des techniques abordées dans *Citizen Kane* qui permettent une augmentation et une mise en valeur de la grande profondeur de champ... ... Ensuite, ce mémoire abordera le cas d'une lentille particulière, la demi-bonnelle, qui permet une double mise au point, donc la possibilité d'avoir un avant-plan et un arrière-plan nets...

... Enfin cette réflexion sera entendue au cinéma numérique, afin de voir les impacts de cette nouvelle technologie sur la profondeur de champ... »

PAUL PAYEN DE LA GARENNE

Traitement du signal audionumérique à partir des modulations sigma-delta et PCM

Directeur interne : Mohammed Elliq

Directeur externe : Olivier Trémois

« Dans ce mémoire, on présente les principes de fonctionnement des modulations PCM et sigma-delta appliquées au domaine de l'audionumérique. On détaille le fonctionnement des structures employées couramment par l'intermédiaire d'une tranche de console numérique équipée d'une fonction de filtrage (passe-bas), de gain et de mélange (pour éventuellement en combiner plusieurs), en plus des convertisseurs analogique/numérique et numérique/analogique. Chacun de ces éléments est étudié en double, dans un cas en exploitant une modulation PCM, et dans l'autre cas en exploitant une modulation sigma-delta...

En plus du détail du fonctionnement théorique de chacun de ces éléments, on en fait une réalisation pratique... »

FRÉDÉRIC LE JONCOUR

De l'incarnat à l'incarnation, étude du vivant dans la retranscription de la peau

Directeurs du mémoire : Martin Roux et Nicole Brenez

« Ce mémoire propose d'explorer le concept d'incarnation à travers la retranscription de la peau dans l'image cinématographique... Le but est, d'un côté, de nous sensibiliser à la nature et aux puissances de l'organe, de l'autre, de parcourir les possibilités de travail de la matière filmique en résonance avec le sujet pour arriver à un sentiment de juste représentation... ».

L'ŒIL ÉTAIT DANS LA SALLE

ET REGARDAIT L'ÉCRAN

En 2016, votre œil sera-t-il dans la salle ?

Dominique Bloch



L'année 2015 s'est terminée avec 207 millions de spectateurs, selon le CNC. Avec les assassinats cruels et aveugles qui ont touché Paris, les Parisiens et tous les Français, cette faible baisse par rapport à 2014 est le signe d'une saine résistance face aux barbares. Rappelons qu'instrumentant la religion dont ils se réclament, ils font savoir en permanence par voix de média qu'ils sont contre notre héritage religieux et culturel, contre notre mode de vie présent et nos désirs de liberté et de tolérance envers l'humain.

Ils sont fondamentalement et irréductiblement réfractaires aux représentations sonores et imagées des réalités vécues par – et entre – les hommes et les femmes dans chaque pays du monde, cela même dont témoignent avec conviction la plupart des cinématographies !



Les films à sortir en 2016 sauront-ils dresser, par leurs thématiques et leur traitement, des barricades contre ces visées à l'aveugle, comme l'ont si bien réussi – entre autres – Philippe Faucon dans son film *Fatima* (prix Delluc 2016) ou la Franco-Turque Deniz Gamze Ergüven

dans *Mustang* ? Ces deux films ont redonné entière dignité aux femmes du pourtour méditerranéen !

Dans une industrie culturelle toujours largement dominée par Hollywood qui sait résister à la montée en résultats de celles de la Chine et de l'Inde et dans un marché mondial contrebalancé par l'exception à la française (TSA, Fonds de soutien ouvert aussi vers les autres cinématographies, Cannes, etc.) produits ou œuvres tenteront d'attirer encore plus de spectateurs en France.

En 2016, dans un désordre savamment dosé, sont attendus les suites, les créations, les drames, les

films « fantasy » ou de science-fiction, les films dits d'auteurs, les films euphorisants, les comédies potaches souvent récurrentes, les films d'acteurs devenus réalisateurs, des films d'acteurs tout court, les films policiers, de thrillers, les films catastrophes, les films « jeux vidéo » et peut-être aussi quelques films « perles » qui questionnent l'état actuel du monde et en proposent un spectacle sensible. Ces films rares sont ceux que le chroniqueur que je suis privilégie tout en reconnaissant l'exigence des deux films 2014/2015 que sont *Mad Max : Fury Road* de Georges Miller et *Interstellar* de Christopher Nolan.

■ CÔTÉ COMÉDIE EN FRANCE IL Y AURA PLÉTHORE

Les Tuche font leur *Rêve américain* dès février. Éric et Ramzy dans *La Tour 2 contrôle infernale* laisseront-ils respirer *Joséphine* de Marilou Berry qui y malmène la maternité ? Dans *Les Naufragés* de David Charhon, Daniel Auteuil et Laurent Stocker seront en ennemis-amis pour la vie pendant que Florence Foresti sera dans *À Fond* pour José Garcia lors d'un grand départ en vacances. Frank Gastambide part vers Pattaya en Thaïlande grâce à un copain qui lui a permis de gagner un concours de lancer de nain. *Les Visiteurs qui font La Révolution*, avec Jacquouille et Godefroy de Montmirail entourés de Frank Dubosc, Karin Viard et Sylvie Testud en Charlotte Robespierre. Euro 2016 en juin en France *La Dream Team* de Thomas Sorriaux avec Gérard Depardieu. Les vacances d'été débiteront avec *Camping 3*, l'automne avec *Brice de Nice 3* avec Jean Dujardin. Dans *Un Homme à la hauteur*, une comédie romantique de Laurent Tirard, ce dernier y jouera un homme de petite taille.

Mais on pourra voir également Kad Mérad dans *Marseille*, Michel Blanc et Romain Duris dans *Un Petit Boulot*, le film posthume de Pascal Chaumeil, Josiane Balasko jouant la mère d'Alexandra Lamy dans *Retour chez ma mère* d'Eric Lavaine. Michaël Youn sera *Le Fantôme de Canterville* de Yann Samuel, Kev Adams jouera dans *Amis publics*, Manu Payet dans *Tout pour être heureux* et Isabelle Huppert et Jean-Pierre Bacri dans *Tout de suite maintenant* de Pascal Bonitzer. Dans *Ouvert la nuit* d'Édouard Baer, Michel Galabru tiendra, auprès d'Audrey Tautou, son dernier rôle.

■ COTÉ HOLLYWOOD

The Circle de James Ponsoldt

Tom Hanks, Emma Watson et John Boyega sont au générique de cette adaptation du roman éponyme de Dave Eggers. Une science-fiction sociale qui relate l'emprise sur nos vies d'un *Big Brother* à la Google.

Howard Hughes de Warren Beatty

Le film – relate un épisode de la vie d'Howard Hughes et de sa liaison avec une très jeune femme – est terminé ; Warren en a le rôle principal, mais l'acteur-réalisateur pourrait le peaufiner, sauf si Cannes 2016...

Ali and Nino d'Asif Kapadia

Ce cinéaste britannique d'origine indienne, à qui on doit *Amy*, documentaire coup de poing de 2015, revient avec une fiction, un « Roméo et Juliette » entre un Azéri musulman et une Géorgienne chrétienne juste avant que l'URSS de Staline ne s'impose à Bakou et ses environs... C'est l'adaptation d'un roman célèbreissime là-bas, bien que la paternité de son auteur soit contestée.

Story of your life de Denis Villeneuve

Le réalisateur de *Sicario* et d'*Incendies* vise peut-être Cannes 2016 avec ce film plus personnel qui narre la tentative d'une linguiste, jouée par Amy Adams, pour communiquer avec des aliens arrivés sur Terre. Jeremy Renner est également au générique.

The Revenant d'Alejandro González Iñárritu

The Revenant est un western américain coproduit, coécrit et réalisé par Alejandro González Iñárritu, (sortie prévue le 24 février). C'est l'adaptation du roman de Michael Punke, *The Revenant : a novel of revenge*. Leonardo Di Caprio risque de décrocher un Oscar pour son interprétation.

Legend de Brian Helgeland

Ce film a pour vedette Tom Hardy auréolé de sa performance de nouveau *Mad Max*. Il y joue le rôle des jumeaux Kray, un célèbre duo à la tête d'une impitoyable mafia dans le Londres des années 60.

Zama de Lucrecia Martel

Après *La Femme sans tête*, cette cinéaste argentine s'attaque à un film historique tiré de Zama d'Antonio di Benedetto qui conte la vie suspendue d'un fonctionnaire de la couronne espagnole envoyé au fin fond d'une colonie sud-américaine. Cannes 2016 serait-il l'objectif ?

Truth de James Vanderbilt

Ce film, avec Cate Blanchett et Robert Redford, relate un scandale dévoilé par la presse : le traitement de faveurs dont a bénéficié le président Bush pour échapper à la

conscription pendant la guerre du Vietnam.

The Bad Batch

d'Ana Lily Amirpour

La jeune réalisatrice américano-iranienne de *A Girl walks home alone at night*, bizarrerie découverte au dernier Festival de Deauville, s'offre Jim Carrey et Keanu Reeves pour une dystopie sise dans un Texas où le cannibalisme règne. Une production aventureuse de Megan Ellison.



Spotlight de Tom McCarthy

Un groupe de journalistes du *Boston Globe*, incarnés par Michael Keaton, Mark Ruffalo et Rachel McAdams, enquêtent sur un vaste scandale de pédophilie au sein de l'Église catholique.

Paterson de Jim Jarmusch

Adam Driver, acteur de *Star Wars*, y joue un conducteur de bus poète en compagnie de Kara Hayward, la petite héroïne de *Moonrise Kingdom*.

HHHH de Cédric Jimenez

Avec une distribution internationale qui compte Jack O'Connell, Jason Clarke, Mia Wasikowska, le réalisateur de *La French* a adapté le roman de Laurent Binet consacré au bourreau de Prague, Reinhard Heydrich, contre lequel fut commis un attentat.

Money Monster, quatrième film de l'actrice Jodie Foster

Le sujet est la prise en otage d'un présentateur-vedette de télévision.

La stratégie Disney consiste à proposer un *Star Wars* par an jusqu'en 2020 : celui de 2016 s'appelle *Rogue One*. Mais les autres majors ne se lassent pas d'exploiter des filons. Pour les accros, attendez-vous à vibrer à *Independant Day Resurgence*, *Creed : l'héritage de Rocky Balboa*, ou à des films de superhéros tels *Batman V, Superman* ou *Captain America : Civil War*.

Pour *Miss Peregrine et les enfants particuliers* de **Tim Burton**, les ados, qui sont le public ciblé, devront attendre Noël.

Point Break de Kathryn Bigelow avec Ericson Core en lieu et place de feu Patrick Swayze.

En vrac, venus des États-Unis :

Un Marvel sulfureux, *Deadpool* (le 10) et, dans le décor « eaux », *The Finest Hours*, avec Chris Pine pris dans la pire tempête qu'ait jamais connue la côte Est des États-Unis. **Warcraft : le commencement**, adaptation du jeu



►►► vidéo du même nom, de Duncan Jones ; sortie sans doute en mai. Il faudra attendre Noël pour voir Michael Fassbender et Marion Cotillard dans **Assassin's Creed**, adaptation du jeu mondialement connu signé par Justin Kurzel.

À voir sans doute Johnny Depp en chapelier fou dans **Alice de l'autre côté du miroir**, le huitième volet de **X-Men : Apocalypse** ou encore la saga **Harry Potter : Les Animaux fantastiques**.

■ DE QUELQUES FILMS D'AUTEUR

Un film d'animation en stop motion, très intrigant **Anomalisa** de Charlie Kaufman, le scénariste d'**Eternal Sunshine of the Spotless Mind** ou **Dans la peau de John Malkovich**.

Les frères Cohen se sont offert un casting impressionnant (George Clooney, Scarlett Johansson, Josh Brolin, Tilda Swinton, Frances McDormand, Ralph Fiennes) pour **Ave, César !**

Pédro Almodóvar sera sur les écrans avec **Julieta**, un drame qui se déroule sur une trentaine d'années avec Adriana Ugarte et Emma Suárez dans le rôle-titre. **Juste la fin du monde** de Xavier Dolan réunit Léa Seydoux, Marion Cotillard, Vincent Cassel, Nathalie Baye...

Bruno Dumont signe **Ma Loute**, avec Fabrice Luchini et Juliette Binoche ; François Ozon signe **Franz** avec Pierre Niney.

Sandrine Kiberlain joue la mère d'un adolescent en guerre contre un autre dans **Quand on a 17 ans** d'André Téchiné, tandis qu'Emmanuelle Bercot a fait appel à Sidse Babbett Knudsen pour **La Fille de Brest** et Paul Vecchiali à Catherine Deneuve dans **Le Cancre**. Christophe Honoré s'est attaqué à une adaptation des **Malheurs de Sophie**.

■ QUELQUES DUOS, TRIOS D'ACTEURS PROMETTEURS

Le duo Depardieu-Poelvoorde dans **Saint Amour** de Benoît Delépine et Gustave Kervern. Omar Sy et James Thiérrée – plus connu au théâtre – dans **Chocolat** de Roschdy Zem. Guillaume Gallienne en gardien de prison et Adèle Exarchopoulos en détenue dans **Éperdument** de Pierre Godeau. Lambert Wilson, Audrey Tautou et Pierre Niney qui camperont toute la famille du Commandant Cousteau dans **L'Odyssée** de Jérôme Salle. Marion Cotillard et Louis Garrel dans **Mal de pierres** de Nicole Garcia. Natalie Portman, Lily-Rose Depp – fille de... – et à nouveau Pierre Niney dans **Planétarium** de Rebecca Zlotowski.



Terminons cette évocation non exhaustive des films qui auront pour vedette Isabelle Huppert : **Elle** de Paul Verhoeven d'après Philippe Djian et **L'Avenir** de Mia Hansen-Løve

Pensons aussi à tous les films venus d'ailleurs et qui sauront rendre l'émerveillement de l'enfance ou distiller la sagesse de la tolérance aux spectateurs de 2016.

Avec mes meilleurs vœux,

Dominique Bloch

NOS PARTENAIRES

SONY
make.believe
www.sony.fr

PANAVISION
ALGA
www.panavision.fr

CHRISTIE
www.christiedigital.com

angénieux
www.angenieux.com

Highlands Technologies Solutions
www.h-t-solutions.com

Cinemeccanica
FRANCE
www.cinemeccanica.fr

DOLBY
www.dolby.com

FILM FACTORY
www.filmfactory.fr

TRINNOV
AUDIO
www.trinnov.com