

Septembre 2026

CB

CINEBULLETIN N° 559

Revue et plateforme
des professionnel·le·s de
l'audiovisuel suisse

FOCUS

Postproduction

De l'image au son, les derniers
choix artistiques façonnent
encore le récit.

Film Commission

Delphine Bachmann détaille
le nouveau dispositif genevois
pour attirer tournages et
postproduction.

International

Cinq pays nordiques renforcent
leur coopération pour donner
davantage d'élan à leurs films.



SSA société
suisse des
auteurs

suïssimage

Les Fonds culturels de la SSA et de Suïssimage soutiennent la création
et accompagnent le développement de nouveaux projets.

Derrière chaque
création audiovisuelle
il y a des personnes.
Nous protégeons leurs
droits d'auteur.

-P6-

Focus

Étalonnage

Pour Trinipix, la postproduction constitue un élément essentiel de la stratégie d'exploitation.

-P8-

Focus

Studio son

Chez Masé Studios, à Genève, le bruitage reste un savoir-faire artisanal.

-P9-

Focus

Passion

Portrait de Julien Naudin, bruiteur.

-P11-

Nouveaux talents

Ufuk Emiroglu

La réalisatrice présente son premier long métrage au Zurich Film Festival.

-P12-

La rencontre

Anna Pieri Zuercher

De « Tatort » à son premier long métrage, l'actrice passe derrière la caméra.

-P15-

Pratique professionnelle

Façonner l'image

Meret Madörin raconte un métier entre préparation, création et imprévu.

-P16-

Politique cinématographique

Genève en tournage

Delphine Bachmann détaille les ambitions de la nouvelle Geneva Film Commission.

-P17-

International

Pays nordiques

Cinq instituts renforcent leur coopération pour mieux faire circuler les films.

-P19-

Opinion

Diversité des regards

Perla Ciommi plaide pour un cinéma suisse ouvert à davantage de voix.

-P20-

Sud-est

Terre de talents

Un air d'Hollywood avec le clip de Travis Scott. Le court métrage de Domenico Singha Pedrolì a été primé à Locarno.

La responsabilité de mener un film à son terme



© Dschamila Hirsiger

Quand on évoque l'intelligence artificielle et l'impact des outils IA sur les flux de travail dans l'audiovisuel, l'inquiétude gagne vite les esprits. Des professions entières pourraient disparaître. La postproduction compte parmi les secteurs le plus souvent cités comme menacés. Mais les professionnel-le-s concerné-e-s sont loin de céder à la panique que pourraient laisser supposer certains débats publics. Ils et elle restent au contraire confiant-e-s dans leur savoir-faire, même si budgets et jours de travail continuent de faire l'objet de négociations.

Le recours à des outils intégrant l'IA permet de simplifier certains processus et, pour certaines tâches, de se passer désormais d'une intervention manuelle, notamment dans le sous-titrage. Mais il suffit d'observer un bruiteur reproduire dans son studio toutes sortes de bruits de pas, avec différentes semelles sur une variété de surfaces, ou de voir comment, à l'écran, la lumière et les couleurs des vêtements et des objets sont ajustées scène après scène, pour comprendre que l'expertise humaine restera encore longtemps – voire toujours – irremplaçable.

La postproduction exige par ailleurs bien plus que des compétences techniques. Avec l'évolution des habitudes de visionnage

et de consommation, de nouveaux enjeux apparaissent autour de la finalisation et de la commercialisation des œuvres audiovisuelles. La postproduction se trouve ainsi à la croisée de la production et de l'exploitation d'un projet ; elle fait le lien entre les différentes parties prenantes et contribue à concilier leurs attentes. Pour assumer ce rôle de médiation sans transiger sur ses propres exigences professionnelles, mieux vaut pouvoir adhérer au projet. De là peuvent naître des relations de confiance durables, qui favorisent une collaboration d'égal à égal tout en permettant de s'imposer comme des partenaires professionnel-le-s reconnu-e-s.

Ce savoir-faire permet aussi d'attirer des productions étrangères. Il fournit ainsi un argument de poids en faveur des efforts croissants déployés par plusieurs régions de Suisse pour soutenir financièrement l'industrie cinématographique. Genève s'est récemment engagé à son tour dans cette voie avec la création d'une commission du film. La réputation des professionnel-le-s suisses joue en effet un rôle essentiel : on ne bâtit pas une politique d'incitation durable sur la seule beauté des paysages. Les goûts changent et les réseaux personnels restent déterminants, comme l'a montré le net recul des productions indiennes qui venaient autrefois tourner en Suisse.

Teresa Vena

Corédactrice en chef

Le faiseur d'ange

©2026 tellfilm / SRG SSR / 3sat

Notre patrimoine du cinéma suisse s'agrandit.
Découvrez la nouvelle série documentaire
sur Play Suisse.

Pour une Suisse qui se rencontre,
qui crée et qui se rassemble.

SRG SSR

RSI RTR RTS SRF



Le premier long métrage mettant en scène l'actrice générée par IA, Tilly Norwood, est sur le point de voir le jour. La société londonienne Particle 6 développe actuellement une tragicomédie dans laquelle Tilly devrait tenir le rôle principal d'une histoire axée sur l'IA. La créatrice de Tilly, Eline van der Velden, sera présente au ZFF Summit.

Aux États-Unis, le bras de fer autour du rachat de Warner par Paramount Skydance se poursuit. Soutenus par les autorités judiciaires de douze États américains, le syndicat des scénaristes WGA et celui des acteurs SAG-AFTRA s'opposent à la fusion, estimant qu'elle constitue une violation du droit antitrust. De son côté, le syndicat des réalisateurs DGA réclame désormais des concessions à Paramount afin d'apaiser la situation et appelle à un règlement à l'amiable. Paramount affirme avoir déjà garanti un nombre minimal annuel de productions destinées aux salles ainsi qu'un niveau minimal d'exploitation en cinéma. Parallèlement, le studio menace actuellement de retirer ses activités de Californie. Pour Paramount, le retard pris par l'opération s'avère coûteux : selon l'accord de rachat, le studio doit verser une pénalité de 7 millions de dollars pour chaque journée de retard au-delà du 30 septembre.

Après avoir été porté à 250 millions d'euros pour 2026, le budget destiné aux productions nationales et internationales qui s'engagent à tourner en Allemagne devrait être ramené à 200 millions d'euros en 2027. Ce dispositif d'aide incitative a rencontré un tel succès que l'enveloppe prévue pour 2026 est déjà presque entièrement épuisée. Ce constat témoigne à la fois de la forte demande dont il fait l'objet et de la nécessité de son maintien, raison pour laquelle l'industrie cinématographique allemande tente actuellement de s'opposer à la réduction annoncée.

71 %

Selon une enquête menée auprès d'environ 500 réalisatrices et réalisateurs actives en Allemagne dans les domaines de la fiction, du documentaire et de la publicité, 71 % déclarent ne pas pouvoir vivre uniquement de leur activité de mise en scène. 37 % envisageraient de quitter la profession.

40 %

Aux États-Unis, la génération Z, née entre 1997 et 2012, représente 40 % du public des salles de cinéma. Le ZFF Summit organise une table ronde consacrée à ce sujet.

Les associations GARP et SFP se sont regroupées pour fonder l'Alliance des productrices et producteurs suisses.

L'application Back-to-One, développée par le réalisateur Erik Haffner (« Pastewka », « Ladykracher »), importe le scénario et en extrait automatiquement toutes les scènes, avec leur lieu (intérieur/extérieur, moment de la journée), ainsi que tous les rôles. Le réalisateur ou la réalisatrice place ensuite manuellement, sur un plan au sol, les personnages, les caméras, les sources de lumière, les murs et les accessoires. L'application oriente automatiquement les caméras vers leur cible, affiche l'angle de champ, signale les sauts d'axe et, pour les tournages en extérieur, indique la position réelle du soleil en fonction du lieu et de la date. À partir de ces données, elle génère une *shot list*, regroupée par plans et réglages de caméra. Il devient ainsi possible d'additionner les temps de tournage et de cocher les plans réalisés directement sur le plateau.

L'historien du cinéma Thomas Schärer et le directeur de production et de tournage Lukas Piccolin mènent des recherches sur le photographe suisse Ernst A. Heiniger, qui a développé dans les années 1970 un procédé permettant de filmer et de projeter des images à 360 degrés sans raccord visible. Il l'avait baptisé « Swissorama ». En collaboration avec la Cinémathèque suisse, ils présenteront le 24 octobre, au planétarium du Musée suisse des transports à Lucerne, le film Swissorama « Impressionen der Schweiz » (« Impressions de Suisse », 1984). Par ailleurs, une exposition consacrée à ce sujet est visible jusqu'au 10 octobre au Loop (Weststrasse 118), à Zurich.

Pour éviter la grisaille à l'écran

La création et la réception des œuvres audiovisuelles sont en pleine mutation et imposent de nouvelles exigences en matière de finalisation et d'exploitation. Trinipix prend ces évolutions à bras-le-corps et accompagne les projets à différentes étapes de la postproduction.

Par Teresa Vena

« Cela fait deux ans qu'on dispose de notre propre salle de projection », se félicitent Aron Nick et Christoph Walther. Il y a une quinzaine d'années, les deux cofondateurs de Trinipix ont investi un ancien entrepôt dans un quartier périphérique de Berne. Ils y ont installé des cloisons et aménagé les espaces qu'ils partagent aujourd'hui avec d'autres professionnel·le·s de la création. « Ce lieu a joué un rôle important dans notre évolution », explique Aron Nick, pour qui il est essentiel de préserver des espaces de création abordables. Avec des loyers élevés ou des contraintes liées aux locaux, il aurait été plus difficile pour Trinipix de « se développer de manière organique et agile ».

Leur premier bureau abrite le cœur de la maison, comme ils aiment à le dire : c'est là que se trouve le serveur, un système de stockage redondant sur lequel sont conservées et gérées toutes les données. Il est directement relié à la salle de projection située un étage plus bas, qui est équipée d'un poste de travail, d'un projecteur et d'un écran. « C'était une étape nécessaire dans notre professionnalisation », explique Christoph Walther. La salle permet de recréer des conditions de projection aussi proches que possible de la réalité et ainsi de mieux visualiser et affiner le travail en cours.

Trinipix se consacre principalement à la postproduction de films d'auteur suisses ainsi qu'à ses projets maison. Christoph Walther est responsable du traitement de l'image, des effets visuels et de la coordination de la postproduction. Aron Nick l'épaula pour la création des différentes versions linguistiques et s'occupe de tout ce qui relève du montage. Il conçoit et monte notamment les bandes-annonces ainsi que des campagnes destinées aux réseaux sociaux pour promouvoir le plus efficacement possible les films auxquels participe Trinipix. Sur leurs propres projets, c'est Aron Nick qui

endosse le rôle de réalisateur et Christoph Walther celui de chef opérateur. Le duo a signé son premier long métrage en 2019 avec le documentaire « Tscharnibluess II ». « Nous avons mis dans ce film toute l'expérience acquise en tant que prestataires », explique Christoph Walther. « Nous nous sentons prêts. »

Une époque charnière

Ils avaient éprouvé ce même sentiment au moment de fonder Trinipix. Avant cela, ils avaient passé plusieurs années à apprendre les différentes facettes du métier au fil de stages. Tous deux se sont formés en autodidactes. « Nous avons eu la chance de pouvoir apprendre auprès de personnes très compétentes », raconte Aron Nick. Parmi les figures clés de leur parcours, ils citent notamment Peter Guyer, fondateur de Recycled TV, et Dieter Fahrner, à la tête de la société de production Balzli Fahrner GmbH.

Trinipix s'est développé progressivement, élargissant ses activités avec la volonté d'accompagner les projets de manière globale. Ses deux créateurs voient dans cette évolution le reflet des mutations techniques et sociétales qui traversent l'ensemble de la branche. La numérisation du cinéma a marqué une rupture importante, exigeant de nouvelles compétences pour la finalisation des films. Or c'est exactement à cette époque qu'ils se sont formés au métier. Dès leurs débuts, ils ont également vu évoluer les modes de réception des œuvres audiovisuelles. Là encore, il a fallu acquérir de nouvelles compétences pour s'adapter.

Si l'évolution des outils techniques a fait disparaître certaines tâches, comme le sous-titrage manuel, les projets ont plutôt tendance à gagner en ampleur et en complexité, souligne Aron Nick. Chez Trinipix, la postproduction s'entend au sens large. Elle peut ne concerner que certaines étapes d'un film : le montage, l'étalonnage,



Au cinéma-studio Trinipix à Berne, avec des images du doc

l'harmonisation des éléments graphiques, la déclinaison dans différents formats de diffusion ou encore le montage de la bande-annonce. Parfois, elle commence en amont du tournage, comme pour le projet de Laurent Stoop et Svetlana Rodina, qui ont récemment signé « Dom » et « Ostrov ». Le tournage devant rester aussi discret que possible, il était prévu de filmer au téléphone portable. Trinipix a donc cherché avec l'équipe une solution permettant d'obtenir des images de la qualité requise.

Au-delà de la postproduction

Trinipix, estiment ses cofondateurs, se distingue des autres sociétés de postproduction par la place particulière qu'il accorde à l'exploitation des films, qui se prépare, selon eux, dès la postproduction. En effet, le montage de la bande-annonce fait déjà émerger des images clés qui vont servir de motifs pour les affiches et pour la promotion du film plus largement. Il en va de même pendant

l'étalonnage : « Avec l'équipe du film, nous repérons des scènes fortes qui pourront ensuite trouver leur place dans la bande-annonce ou contribuer à affiner le concept de communication. »

« Nous sommes l'interface entre l'image, la réalisation, la production et la distribution », explique Aron Nick. Leur rôle consiste à faire le lien entre ces différents interlocuteurs sans transiger sur leurs exigences. « C'est l'un de

Christoph Walther est catégorique : « Même en enchaînant des images parfaites, on ne peut pas s'en passer. » En règle générale, un film se tourne sur plusieurs jours et dans des conditions de lumière variables. Or les conditions extérieures peuvent varier de manière perceptible à l'image au cours d'une seule journée de tournage. L'étalonnage permet de compenser ces variations. Il faut aussi penser que les images à l'état brut sont tournées en mode log, qui préserve une large plage de luminosité, et présentent donc très peu de contraste et de saturation. « Sans étalonnage, on aurait des films essentiellement gris. »

À travers des exemples concrets et des images avant-après, Christoph Walther montre toute la latitude qu'offre l'étalonnage, tant dans l'interprétation que dans la création visuelle. « En mettant en valeur certains éléments, ou au contraire en les atténuant, je peux influencer la dramaturgie. » Il avance ainsi image par image, ou scène par scène. Une table de bistrot vide peut par exemple attirer excessivement le regard, l'intérieur d'une tente être trop sombre ou les vêtements d'un personnage trop dominants.

Il suffit parfois d'ajouter un effet simple, comme un reflet de lampe de poche, pour renforcer la crédibilité du récit. Ailleurs, en jouant sur certains contrastes, il peut souligner un changement d'atmosphère.

Trinipix entretient des collaborations de longue date, comme avec le réalisateur Thomas Imbach, dont Aron Nick a monté les quatre dernières bandes-annonces, notamment celle de « Nacktgeld ». Une relation de confiance les lie également à Dieter Fahrner, avec qui ils ont récemment collaboré sur « Wir Erben », ainsi qu'à la société de production Dschoint Ventsch, pour laquelle ils ont notamment travaillé sur « Bagger Drama ». Christoph Walther a récemment assuré l'étalonnage du documentaire « Neiges éternelles », produit par Corinna Dästner, de DokLab. Le film a été présenté en première mondiale cette année à Visions du Réel et doit encore sortir en salle. « Nous collaborons sur plusieurs projets par an avec DokLab.

Nous intervenons dès les dernières étapes du montage et jusqu'à la livraison aux salles », explique Aron Nick. Le prochain chantier, c'est le nouveau long métrage « Momente », de Mano Khalil : en visionnant un premier montage, Christoph Walther a déjà repéré quelques chaises vides dont il pourrait atténuer la présence par l'étalonnage.

Trinipix se concentre sur la postproduction de l'image, tandis que le son est pris en charge en parallèle par des spécialistes. Le film revient ensuite généralement chez Trinipix, qui le finalise pour sa diffusion en salle, à la télévision ou en festival. L'équipe travaille avec les graphistes chargé-e-s des génériques de début et de fin pour veiller à ce que tous les logos, prix et sélections en festival y figurent. Les différentes versions linguistiques doivent elles aussi être finalisées. Enfin, le film est décliné dans les différents formats requis : pour son archivage à la Cinémathèque suisse, pour sa projection en salle ou en festival au format DCP, ou encore pour le pressage de DVD. « Il faut que le bon film arrive au bon endroit, dans la bonne version », résume Christoph Walther. ■



Documentaire « Neiges éternelles », de François Kohler. © tev

nos plus grands défis. Et ce n'est pas demain que l'IA pourra s'en charger », ajoute son associé. Cela implique aussi de savoir défendre la valeur de leur travail.

Il en va de même pour l'étalonnage, auquel sont généralement consacrés entre six et dix jours de travail. « Le ou la cheffe opératrice et la réalisation sont généralement présente-s, parfois seulement au début. Plusieurs visionnements ont ensuite lieu, auxquels participe aussi la production », explique Christoph Walther. Il définit en amont le style colorimétrique du film. Alors que d'autres coloristes ont une signature très reconnaissable, avec par exemple une prédilection pour les tons bleus ou des images peu contrastées, Christoph Walther, lui, part toujours du contenu du film pour en définir le traitement des couleurs.

Des choix déterminants

Un tournage parfaitement maîtrisé pourrait-il rendre l'étalonnage superflu ?



Aron Nick (à gauche) et Christoph Walther, de Trinipix. © tev



L'auditorium de bruitage de Masé Studios, à Satigny, est conçu pour faire varier l'acoustique selon les scènes, grâce notamment aux rideaux et aux éléments mobiles du plafond. © Masé Studios

À Satigny, le son se fabrique encore à la main

Une Mini, des dizaines de chaussures et un film à refaire son après son. Au moment où la Geneva Film Commission entre en fonction, avec un fonds qui favorise notamment la postproduction, immersion chez Masé Studios, dans les coulisses du son.

Par Adrien Kuenzy

« Par contre, il ne faut pas faire de bruit quand on enregistre. » À peine arrivé chez Masé Studios, à Satigny, Denis Séchaud prévient. Quand l'image tourne et que le voyant rouge est allumé, tout s'entend. Dans le studio de bruitage, Julien Naudin est déjà au travail sur « Floating », un long métrage de Quirine Racké et Helena Muskens. Cette coproduction néerlandaise-belge suit deux personnages entre l'Europe, le Maroc

et Hollywood. Au sol, plusieurs surfaces permettent de passer d'un décor à l'autre. Julien Naudin suit les personnages à l'écran, refait leurs pas, change de chaussures. Une scène passe de l'extérieur à une structure métallique. Il faut modifier la surface, puis l'acoustique. Quelques minutes plus tard vient une descente d'escalier. Denis Séchaud, ingénieur du son et fondateur de Masé Studios, suit la scène depuis la régie. Un son ne convient pas, le bruiteur reprend.

Autour de lui, le studio ressemble à un atelier. Des dizaines de chaussures, des tissus, des casques, plusieurs portes, un bassin pour l'eau. Dans un coin de la pièce, une Mini. L'auditorium mesure 300 m³. Face au bruiteur, l'image est projetée sur un écran microporeux de six mètres de base, avec les enceintes installées derrière. Une bande rythmo lui fournit ses repères. En régie, un logiciel permet d'enregistrer et de synchroniser les prises, pilotées depuis une surface de contrôle. Une console analogique gère les signaux des micros. Rideaux et éléments du plafond permettent enfin de faire varier l'acoustique de la pièce.

Denis Séchaud actionne ce dispositif. « Tu peux remettre de la réverbération après coup, mais ça ne donne jamais vraiment ce côté si naturel, explique-t-il. Mieux vaut partir d'une acoustique déjà proche du lieu recherché. » Sous les pieds, goudron, ciment, linoléum, briques ou plancher permettent de changer de décor sans quitter la pièce.

La Mini fournit une vraie portière, un volant et un habitacle. Julien Naudin résume l'affaire. « Dans un studio de musique, t'as un piano ; dans un studio de bruitage, t'as une voiture. »

Faire entendre l'inaudible

À l'écran, deux hommes arrivent. Julien Naudin fait les pas du premier, puis reprend la séquence pour le second. « On change de chaussures, on change de personnage. » Au tournage, la prise de son se concentre pourtant d'abord sur les voix. « L'ingénieur du son, il s'intéresse d'abord à la bouche », explique Denis Séchaud. Les dialogues peuvent ainsi être parfaitement exploitables alors que certains sons de la scène manquent ou sont trop peu présents. Ils seront recréés en studio.

Julien Naudin procède par couches. Il commence par ce qu'il appelle les « présences », puis enchaîne sur les pieds et les effets. Pour une scène d'amour, il peut d'abord travailler le drap et le lit, puis les contacts des mains. Le tout rejoindra ensuite dialogues, ambiances et musique. Le réalisme n'est pas toujours la règle. Dans un plan large, Denis Séchaud peut faire entendre un échange d'argent qui, à cette distance, devrait presque rester silencieux. Le bruiteur compare l'empilement à des « tiramisus de son ». Sur « Floating », dont la durée avoisine une heure quarante, trois jours de bruitage seulement sont prévus, là

où Denis Séchaud estime qu'il en faudrait normalement au moins six. Le budget du film ne permettait pas davantage.

50 pistes hier, 500 aujourd'hui

Masé Studios compte deux auditoriums et six studios dédiés au montage son, à l'enregistrement et au mixage. Dans le principal auditorium cinéma, les haut-parleurs entourent la salle et gagnent le plafond. Il est équipé en Dolby Atmos Cinema. Un autre espace, en Dolby Atmos Home, accueille notamment les séries. L'écoute reste compatible d'un espace à l'autre. Dans le grand auditorium, le réalisateur voit et entend son film comme il le sera ensuite en salle.

Le mixage varie aussi selon les langues. « Si je mixe un film allemand, je ne le mixe pas de la même manière qu'un film français », explique Denis Séchaud. Selon lui, la langue modifie notamment l'équilibre entre les voix, les ambiances, la musique et les effets. Lorsqu'il travaille pour la première fois avec un-e réalisateur-trice, il lui demande quels films il ou elle aime, afin de mieux cerner l'univers sonore recherché.

Dans une autre pièce, Denis Séchaud montre d'anciennes machines. À l'époque analogique, se souvient-il, chacune pouvait correspondre à une piste. Les multipistes ont ensuite permis de travailler avec une cinquantaine de pistes simultanément. « On était hyperfiers. » Actuellement, certains longs métrages en comptent 400 ou 500.

Là où revenir sur un mixage impliquait autrefois des opérations lourdes et coûteuses, les corrections peuvent aujourd'hui se poursuivre presque jusqu'à la livraison. À l'approche d'échéances comme Cannes, Berlin, Venise, Nyon ou Soleure, cette souplesse change le rythme de travail. « Dans le monde entier, l'informatique a fait que, d'une part, les choses vont vite, et que, d'autre part, on peut changer les choses, même quand c'est terminé », observe Denis Séchaud.

Il lui arrive ainsi de mixer un film alors que le générique de fin n'est pas encore arrêté. Les effets visuels continuent parfois d'évoluer jusqu'au dernier moment. Un impact déplacé de six images, et le son ne tombe plus juste. Un personnage ajouté dans un décor, et il faut soudain lui inventer une présence sonore.

Quelques portes entre deux métiers

À Satigny, montage, étalonnage, VFX, bruitage et mixage se côtoient sous le même toit. Masé Studios et Color Grade y sont installés depuis plusieurs années, aux côtés de studios de Dorier. En 2024, avec l'arrivée

de Le Truc, leur regroupement est officialisé sous la bannière Le Pôle. Les quatre sociétés restent indépendantes, mais travaillent à quelques portes de distance.

Quand une image change tardivement, une nouvelle version peut ainsi passer rapidement d'une salle à l'autre. Le serveur partagé par les sociétés évite également une partie des transferts de fichiers lourds. « Si tout se fait ici, on se coordonne », dit Denis Séchaud.

À l'échelle de la branche, les équipements se ressemblent souvent. « Ce sont les mêmes machines, les mêmes tables de mixage, les mêmes programmes », relève Denis Séchaud. Pour lui, ce qui distingue un studio se joue plutôt dans l'acoustique, l'ergonomie et l'organisation du travail. Il a voulu éviter une structure faite uniquement de couloirs et de technicien-ne-s enfermée-s chacune dans leur salle. Il préfère qu'un monteur puisse montrer une séquence, demander l'avis d'un-e collègue ou croiser celui ou celle qui travaille sur une autre partie du film.

Le matériel s'est stabilisé, estime le spécialiste. Les logiciels, beaucoup moins. Plugins, versions et compatibilités évoluent sans cesse. « Les abonnements, c'est l'enfer. » Chez Masé, une personne s'occupe des mises à jour afin d'éviter qu'une salle se retrouve incapable d'ouvrir correctement un projet venu de la pièce voisine. S'ajoutent les sauvegardes multiples, les pare-feu, la protection des données, ainsi qu'une ventilation et une climatisation suffisamment silencieuses pour ne pas polluer une prise.

L'intelligence artificielle s'ajoute désormais à ces outils. Denis Séchaud ne la rejette pas. Pour nettoyer des voix, certains outils utilisant l'IA lui paraissent déjà « redoutablement meilleurs » que leurs prédécesseurs. Il y voit aussi un intérêt lorsqu'elle permet à une petite production suisse d'obtenir un résultat que son budget ne lui permettrait pas autrement.

De retour au studio de bruitage, la séance reprend. Le gravier est envisagé, puis écarté. Julien Naudin écoute, reprend quelques pas, ajuste encore. Il se souvient de Mads Mikkelsen, croisé dans un studio au Danemark alors que l'acteur enregistrerait de la post-synchronisation. Intrigué de le voir passer avec différentes chaussures, le Danois lui demande ce qu'il fabrique. Sa réponse tient en une phrase. « Quand tu marches, c'est pas toi, c'est moi. » ■

Julien Naudin, au bruit près

À 65 ans, Julien Naudin compte plus de 40 ans de bruitage. Denis Séchaud, il le croisait déjà en studio il y a plus de 30 ans, alors qu'il assistait encore son père. Aujourd'hui, les deux hommes travaillent ensemble chez Masé Studios, où Julien Naudin a apporté une partie de son matériel.

Vingt ans de collaboration avec Lars von Trier, des films de Thomas Vinterberg, des productions de Ridley Scott. Le bruiteur a largement travaillé à l'international. Il a notamment participé à « Breaking the Waves » et « Nymphomaniac » du premier, ainsi qu'à « La Communauté » et « Drunk » du second. Une partie de son réseau, notamment en



Julien Naudin allie rigueur et passion. © Masé Studios

Geneva Film Commission: cap sur la postproduction



Denis Séchaud, fondateur de Masé Studios, a mixé plus de 200 productions, dont « Ma vie de Courgette », de Claude Barras, « Foudre », de Carmen Jaquier et « Bisons », de Pierre Monnard. © Masé Studios

Suisse alémanique et en Scandinavie, profite aujourd'hui à Masé Studios.

Le passionné transmet aussi le métier. Il dit avoir déjà formé huit bruiteur-euse-s, tandis que les candidate-s ne manquent pas. Après certaines apparitions à la RTS ou sur la chaîne du youtubeur suisse Le Grand JD, il affirme avoir reçu plus de 200 demandes. « Ils ne savent pas que c'est aussi dur », relève-t-il. Dans le noir du studio, le travail demande beaucoup de préparation. Lui ne songe pas à s'arrêter. « Je pense bosser encore 20 ans. »

Face à l'intelligence artificielle, Julien Naudin se montre nettement plus sceptique. Des personnes sont déjà venues au studio avec leurs machines pour tenter de reproduire son travail. « Elles sont obligées d'apprendre, de regarder ce que je fais pour le faire », tranche le bruiteur. Il concède que ces outils pourraient un jour trouver leur place sur les productions les moins dotées, notamment dans le documentaire ou la publicité. Mais pour le bruitage tel qu'il le pratique aujourd'hui, « pied par pied », il n'y croit guère. ■ Aky

Faire venir davantage de tournages à Genève est une chose. Faire en sorte que les films y restent aussi pour être montés, étalonnés, bruités ou mixés en est une autre. La nouvelle Geneva Film Commission entend jouer sur les deux tableaux.

Son fonds incitatif, doté de 1 million de francs en 2026, est entré en fonction le 1^{er} septembre. Les projets retenus peuvent obtenir le remboursement de 15 % des dépenses éligibles réalisées à Genève. Ce taux peut monter à 30 % grâce à différents bonus. La postproduction est particulièrement favorisée : un projet gagne dix points si plus de la moitié de son budget de postproduction image ou son est dépensée dans le canton, puis cinq points supplémentaires si ces dépenses dépassent 200'000 francs. L'aide est plafonnée à 500'000 francs par projet.

Une manière de mieux exploiter des infrastructures qui existent déjà. « La postproduction en Suisse, c'est Genève, elle est clairement là », estime Denis Séchaud, fondateur de Masé Studios, qui a participé à l'élaboration du dispositif en représentant l'Association suisse des industries techniques de l'image et du son FTB/ASITIS. Il assure avoir déjà vu certains contrats lui échapper faute de mécanisme de ce type : « J'ai perdu des boulots avant parce qu'il n'y avait pas d'incitatif, justement dans des cas où les gens voulaient travailler avec moi. » Pour lui, l'enjeu est de compléter les aides culturelles par des mesures qui profitent aussi à l'économie du cinéma : « Il fallait qu'il y ait un relais économique dans la production des films. »

Le canton veut aussi renforcer des pans de la postproduction encore moins matures à Genève. Delphine Bachmann, conseillère d'État chargée de l'Économie, de l'Emploi et de l'Énergie (lire aussi notre interview, p.16), cite notamment « les postproductions avec une forte composante numérique », comme les effets visuels, l'animation ou les créations immersives et interactives. Avec un pari assez simple : faire venir davantage de projets pour étoffer les compétences. « Plus vous faites, plus vous savez faire et plus vous êtes capable de développer ce type d'activité », résume-t-elle. ■ Aky

Le 29 septembre à 19 h, à la Maison des Arts du Grütli, Fonction : Cinéma, en partenariat avec l'AROPA, propose une soirée d'information sur le nouveau dispositif genevois de soutien à l'audiovisuel, avec Antoine Lejoindre, film officer Genève, Barbara Bourgin, juriste à l'OCEI-DEE, et Samuel Mellot, attaché aux affaires économiques du canton. Gratuit, sur inscription.



Le Pôle abrite, aux côtés de Masé Studios, plusieurs autres sociétés de postproduction. © Masé Studios

Quand l'intime rejoint l'histoire

Par Silvia Posavec



© Gökçe Özer | DR

Sur le tournage de « Sevda ». | Ufuk Emiroglu

Après un premier documentaire, Ufuk Emiroglu présente son premier long métrage de fiction en compétition internationale au Zurich Film Festival. « Sevda » allie le phénomène universel de la gentrification à une réflexion personnelle sur l'histoire familiale et la conscience historique.

Certain-e-s cinéastes arrivent au cinéma par intérêt pour la diversité visuelle et la force des images en mouvement ; d'autres cherchent à raconter leurs propres histoires à travers ce médium. D'autres encore y voient un outil pour explorer la condition humaine. Chez la réalisatrice suisse-turque Ufuk Emiroglu, ces trois motivations se rejoignent, mais c'est la dernière qui s'impose de la manière la plus frappante.

Ayant grandi à La Chaux-de-Fonds, Ufuk Emiroglu a d'abord étudié les beaux-arts, s'est intéressée aux arts médiatiques et a obtenu un bachelors en psychologie. Progressivement, elle a découvert que le cinéma reliait ses différents centres d'intérêt. Animée par le désir de mieux se comprendre et de mieux comprendre autrui, elle formule son intention : « À travers mes personnages, j'aimerais explorer des questions universelles et sociétales, dans une perspective psychologique approfondie. »

Cette réflexion approfondie a d'abord pris sa source chez la jeune réalisatrice elle-même. Dans son premier documentaire hybride, « Mon père, la révolution et moi » (2013), réalisé après ses études à la HEAD de Genève, elle raconte l'histoire mouvementée de sa famille : du passé révolutionnaire de ses

parents dans la Turquie de la fin des années 1970, à son arrivée en Suisse à l'âge de 4 ans, jusqu'à sa quête d'identité et d'appartenance entre utopies et art. « Mon premier film était autobiographique », déclare-t-elle. « Le travail sur ce film m'a aidée à me confronter à mon passé et à faire la paix avec lui. »

« Mon père, la révolution et moi » a notamment été présenté à Locarno et aux Journées de Soleure, où il était nommé pour le Prix de Soleure. Le film a également mené Ufuk Emiroglu en Turquie, à une époque où, dans le sillage des manifestations du parc Gezi, de larges pans de la société civile protestaient contre des projets de développement urbain controversés et la corruption. Inspirée par ces rencontres et portée par les idéaux politiques pour lesquels ses parents s'étaient déjà battus, la cinéaste a noué des contacts importants dont est issu « Sevda », son premier long métrage de fiction.

Rattrapée par le passé

Sevda, qui donne son titre au film, est une architecte stambouliote émancipée chargée de réaliser un projet de construction sur l'emplacement d'un ancien cimetière ottoman. « Je raconte l'histoire du point de vue d'un personnage qui est lui-même partie prenante du processus de gentrification, tout en envisageant la ville comme un personnage à part entière », explique la réalisatrice. Les gigantesques constructions neuves d'Istanbul, en particulier le complexe immobilier de Fikirtepe, également visible dans le film, en ont constitué un point de départ central.

Istanbul est devenue à la fois lieu de tournage, opportunité et défi pour cette coproduction suisse, turque et belge. L'entrée

sur le marché des plateformes de streaming internationales a professionnalisé l'industrie cinématographique turque et permis à Ufuk Emiroglu de réunir une équipe locale hautement qualifiée. Le tournage a toutefois été compliqué par l'augmentation constante des coûts de production due à l'inflation : sept jours de tournage ont été perdus. De plus, en 2019, la municipalité d'Istanbul a classé des sites historiques, rendant impossible tout tournage dans un cimetière ottoman. Tandis que les paysages urbains dystopiques sont réels, les lieux historiques ont été recréés sur le plateau.

Dans « Sevda », Ufuk Emiroglu évoque l'aliénation individuelle, la gentrification ainsi que l'importance de l'héritage historique, politique et familial. En résonance avec son premier film, des traces de son histoire familiale apparaissent également : « Je puise en moi-même, dans mes souvenirs et mes émotions, pour donner vie aux personnages à travers de petits détails mais d'autant plus authentiques. »

Les images de façades de verre mégalo-manes où se reflètent les stèles ottomanes comme autant de monuments à la fugacité rencontrent un récit aux multiples facettes et un personnage principal complexe, permettant à la réalisatrice de concrétiser ses intentions cinématographiques dès son premier long métrage. Alors qu'Ufuk Emiroglu travaille sur son prochain projet, qui se déroulera en Suisse, « Sevda » célèbre cette année sa première mondiale au Zurich Film Festival. ■

Des millions de spectateur-trice-s la suivent dans ses enquêtes. Connue pour ses rôles de policière dans plusieurs séries suisses, Anna Pieri Zuercher passe désormais derrière la caméra. Après avoir signé un premier court, elle prépare aujourd'hui un long métrage.

Par Teresa Vena

Quand on veut devenir comédienne en Suisse, ne manque-t-on pas de figures de référence et de parcours marquants ?

C'est une bonne question, mais je ne me la suis jamais vraiment posée en ces termes. C'est peut-être parce que je viens de la musique classique et que je ne suis devenue comédienne que par la suite. J'avais notamment travaillé dans le théâtre musical, dans l'esprit de Mauricio Kagel et de John Cage, où théâtre, voix et musique se mêlent de façon radicale. Le jeu faisait déjà partie intégrante de cette forme d'expression artistique. Ça m'avait beaucoup plu, et c'est ce qui m'avait donné envie d'entreprendre des études d'art dramatique. J'ai commencé par jouer dans le répertoire classique, sur les planches, puis je me suis tournée vers le jeu devant la caméra. Je n'avais donc pas de modèle particulier en tête. J'avais surtout envie de découvrir de nouvelles techniques et d'explorer différentes façons de jouer. Cela dit, la Suisse compte des comédiennes au parcours remarquable, comme Marthe Keller, Sabine Timoteo ou Luna Wedler. Elles sont toutefois nombreuses à être parties à l'étranger, ce qui tient aussi à la petite taille de la Suisse. Je crois que nous pourrions être un peu plus fier-ère-s de nos talents et mieux faire connaître leur travail.

Comment êtes-vous arrivée au cinéma ?

C'était un peu par hasard. Pendant mes études à l'ESAD (École supérieure d'art dramatique de Genève), j'ai d'abord fait beaucoup de théâtre, qui demeure central pour moi. Ce n'est que plus tard, avec l'essor des séries TV en Suisse romande, que j'ai eu la chance de me retrouver devant une caméra. J'ai obtenu mon premier rôle à la télévision en 2014 dans « Station Horizon ». C'est sur ce tournage que j'ai rencontré le chef opérateur Pietro Zuercher, avec lequel j'ai commencé à développer de plus en plus de projets communs. Nous avons récemment terminé le court métrage « Cherubs » et sommes en train de préparer notre premier long métrage.

Vous continuez de tourner dans de nombreuses séries et productions TV, ce qui vous permet de toucher un public bien



Anna Pieri Zuercher

plus large que les films de cinéma. Comment décririez-vous ces deux façons de travailler ?

La principale différence entre un long métrage et les productions TV tient au temps dont on dispose pour le tournage. À la télévision, il faut aller beaucoup plus vite. Cela dit, l'écart tend à se réduire : même pour un long métrage, on dispose de moins en moins de temps parce que les budgets sont de plus en plus serrés. Raison de plus pour continuer de soutenir la production cinématographique suisse.

Cela fait plusieurs années que vous faites partie de la série « Tatort ». Qu'est-ce qui vous plaît dans ce format ?

Normalement, on travaille avec une équipe différente à chaque nouveau projet. Avec « Tatort », c'est différent. La réalisation, le scénario et la production changent pour chaque épisode, mais le noyau de l'équipe, notamment les comédiennes et comédiens, reste le même. Cela se rapproche du fonctionnement d'une troupe de théâtre. C'est une immense chance : nous travaillons ensemble depuis six ans et tournons deux films par an. Nous nous connaissons bien, ce qui nous permet de progresser ensemble. Et puis on gagne en efficacité. Je trouve passionnant de pouvoir explorer un personnage comme celui de l'inspectrice Isabelle Grandjean avec autant de précision, sur une aussi longue période. C'est comme si j'enfilais ce personnage comme une paire de chaussettes propres. Je mets le costume d'Isabelle et j'y suis.

Les coproductions entre les différentes régions linguistiques de Suisse restent rares. On l'explique souvent par une certaine réticence à mélanger les langues et les accents. Dans ce sens, votre rôle dans « Tatort » fait figure de pionnier. Comment vivez-vous cela ?

Pour moi, c'est justement ce mélange de langues qui définit l'identité suisse. C'est ce que je vis au sein de ma famille. Mon père était Suisse alémanique et parlait français avec un accent. Il lui arrivait d'inventer des mots, ce qui m'amusait beaucoup,



© Cédric Deur

en même temps j'y voyais une réelle forme de créativité. Avec ses amis, il parlait en suisse allemand. Je comprends donc le dialecte, même si je n'ose pas le parler. Ma mère, elle, est francophone, mais elle est née au Tessin et parle italien. Chez nous, c'était tout à fait normal de parler avec un accent et de jongler avec les langues. Pour moi, c'est ça, la Suisse. Je trouve regrettable que l'on cherche toujours à expliquer l'accent d'un personnage par ses origines. J'ai donc été ravie que la SRF ait eu cette belle idée de me confier un rôle dans « Tatort », où je parle un allemand standard teinté de mon accent français.

« Tatort » est devenu un véritable phénomène dans l'espace germanophone. Avez-vous songé à y développer votre carrière ?

Même si je connaissais la popularité de la série, je ne m'attendais pas à être reconnue dans la rue. Un jour, quelqu'un m'a abordée sur un marché aux puces au bord de la mer du Nord. C'était plutôt inattendu. Mais jusqu'à présent, je n'ai jamais envisagé de faire carrière en Allemagne, ni plus largement à l'étranger.

Vous incarnez également une policière dans la série « Uniformes » de la RTS. En Suisse, les rôles féminins de plus de 40 ans restent rares. Ressentez-vous une pression à ce niveau ?

Le public raffole des polars. J'aime beaucoup interpréter une policière, je trouve que c'est un personnage passionnant. Mais il y a évidemment beaucoup d'autres rôles qui m'intéresseraient tout autant. Personnellement, je ne ressens pas encore cette pression. On continue à me proposer des rôles intéressants et je n'ai pas l'impression de travailler moins en raison de mon âge. Cela dit, c'est une réalité : à partir d'un certain âge, il devient plus difficile pour les femmes d'obtenir de bons rôles. Il y a comme un creux, avant qu'on ne leur confie à nouveau des rôles de femmes plus âgées. J'espère que cela changera. On trouve de beaux personnages féminins d'âge mûr dans ce qui se fait à l'étranger, comme dans « Mare of Easttown », dans la quatrième saison de « True Detective » ou dans « Cape Fear ». Il faut continuer à travailler dans ce sens.

Vous avez évoqué « Cherubs », le court métrage que vous avez réalisé avec Pietro Zuercher, qui a suscité un vif intérêt. Qu'est-ce qui vous a poussée à passer à la réalisation ?

J'ai lu beaucoup de scénarios qui me plaisaient, mais dans lesquels je ne retrouvais jamais tout à fait mon propre univers. J'aime par exemple le cinéma de genre, qui reste très peu présent en Suisse. Avec le temps, j'ai eu envie de raconter des histoires qui reflètent davantage mon univers et mes centres d'intérêt. Je me suis dit que si je voulais les voir exister à l'écran, il fallait peut-être que je les réalise moi-même.

Avez-vous suivi une formation particulière ? Comment avez-vous abordé cette nouvelle fonction ?

Je me suis toujours intéressée à tout ce qui se passait sur le plateau, et c'est là que j'ai énormément appris. Cette forme de magie qui naît quand jusqu'à 40 personnes se réunissent pour travailler à un objectif commun et s'entraider me fascine. C'est ce qui permet de surmonter les difficultés. Il peut bien sûr y avoir des conflits, mais on comprend vite qu'on n'est pas seul-e, et qu'on ne fait pas un film tout-e seul-e.

Lorsque vous avez cherché des partenaires pour « Cherubs », le fait de venir d'un autre métier a-t-il suscité des doutes ?

Non. On s'est sans doute dit que Pietro et Anna formaient le duo idéal (*elle rit*). Nous nous complétons vraiment très bien. Nous discutons beaucoup et développons le projet ensemble. Nous accordons tous les deux une très grande importance à la préparation. Un tournage réserve toujours des imprévus. Il faut savoir improviser, réagir et s'adapter aux situations qui se présentent, mais cela ne fonctionne vraiment que si l'on est bien préparée. J'adore l'improvisation, parce qu'un scénario n'est pas gravé dans la pierre, c'est quelque chose de malléable. Encore faut-il que le cadre soit suffisamment solide pour laisser toute sa place à la créativité.

Vous préparez actuellement votre premier long métrage, intitulé « Grave ». Le financement est désormais bouclé. Pouvez-vous nous en dire un peu plus sur ce projet ?

C'est une comédie noire. Nous tournerons à nouveau en anglais, parce que c'est ce qui nous paraît le plus juste pour cette histoire et ce type d'humour. Le tournage débutera en janvier prochain, en Suisse et en Estonie, notamment parce qu'il s'agit d'une coproduction. L'histoire ne se passe dans aucun lieu précis. Mais lorsque nous avons fait des repérages en Estonie, nous y avons trouvé exactement le degré d'étrangeté dont nous avions besoin. On y trouve aussi une architecture brutaliste héritée de l'époque soviétique, qui possède quelque chose d'intemporel. Comme pour « Cherubs », nous cherchons des lieux qui éveillent un écho chez chacun-e, des lieux auxquels on puisse s'identifier à la fois émotionnellement et intellectuellement, sans pouvoir les situer sur une carte. ■

RELÈVE

Écoutez le podcast de Cinébulletin dédié
à la relève du cinéma suisse.



CB
CINEBULLETIN



INNERSCHWEIZER FILMPREIS 2027

Geleistetes anerkennen und kontinuierliches Schaffen fördern: Die Albert Koechlin Stiftung lanciert den Innerschweizer Filmpreis 2027.

Eine unabhängige Fachjury prämiert Filme, die 2025 oder 2026 erstaufgeführt wurden. Zugelassen ist die ganze Palette – Spielfilm, Dokumentarfilm oder Animationsfilm; kurz, mittel oder lang.

Eingeben können Filmschaffende (Regie) sowie Produktionsfirmen mit Sitz in den Kantonen Luzern, Nidwalden, Obwalden, Schwyz oder Uri.

Anmeldeschluss: **15. November 2026**

Weitere Informationen: aks-stiftung.ch/Film



La caméra entre prévu et imprévu

Meret Madörin appartient à une génération de cheffes opératrice-s qui a vu les pratiques du métier profondément évoluer. Vice-présidente de la Swiss Cinematographers Society, elle s'y engage pour la profession et une meilleure visibilité des femmes derrière la caméra.

Par Teresa Vena

La Swiss Cinematographers Society (SCS) fête cette année ses 30 ans. Vice-présidente de l'association, Meret Madörin en partage la direction avec le président Stéphane Kuthy. Cette plateforme culturelle et professionnelle a pour vocation de défendre les intérêts des cheffes opératrice-s.

Les avancées techniques ont été nombreuses depuis la création de la SCS, souligne Stéphane Kuthy. « Avec le numérique et les possibilités offertes par la postproduction, il est devenu beaucoup plus facile d'obtenir des images exploitables. On peut tourner plus vite, et certains aspects de l'éclairage peuvent être corrigés après coup. » Avec la pellicule, il fallait être beaucoup plus précis. Pour un documentaire destiné au cinéma, on ne disposait souvent que de 50 bobines, soit à peine dix heures de matériel. « Aujourd'hui, on se retrouve facilement avec 100 heures de matériel en salle de montage, voire davantage. » Avant, c'est surtout sur le plateau qu'on apprenait le métier, en commençant par exemple comme assistant caméra. « Aujourd'hui, les formations en école de cinéma se sont multipliées, et avec elles le nombre de cheffes opératrice-s. »

Délais et budgets sous pression

Meret Madörin appartient encore à une génération qui s'est formée à la pellicule, avant que le numérique ne s'impose. Si elle tient à préparer minutieusement chaque tournage, son expérience du documentaire lui a aussi appris à rester ouverte à l'imprévu. Pour le long métrage « Serra », elle s'est rendue au Kosovo avec la réalisatrice avant le tournage pour étudier précisément les conditions de lumière. Elle y a passé au total trois mois pour ce projet, un luxe à une époque où des budgets toujours plus serrés réduisent le temps consacré à la préparation comme au tournage. Il n'y a pas si longtemps, 40 jours de tournage étaient encore la norme pour un long métrage ; aujourd'hui, il faut généralement se contenter de 30.

« Parfois, il faut oser résister à la pression des délais et des budgets. » Pour un long métrage, Stéphane Kuthy a ainsi réussi à convaincre la production et la réalisation de renoncer à leur idée initiale de tout tourner caméra à l'épaule. Pour donner au film la forme visuelle recherchée, ils ont finalement opté pour des mouvements de caméra complexes et des systèmes de stabilisation, même si cela impliquait des coûts et des effectifs plus importants. Meret Madörin développe elle aussi un langage visuel propre à chaque projet. Le réalisateur germano-vietnamien Duc Ngo Ngoc, qu'elle a rencontré pendant ses études à la Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, est par exemple adepte d'une caméra très mobile. « Nous partageons une même conception du cinéma et nous intéressons tous les deux à la façon dont le documentaire peut s'intégrer à la

fiction », explique Meret Madörin. Ils s'appêtent à tourner leur sixième projet ensemble. Pour le long métrage « I Spy With My Little Eye », présenté en première au festival du film de Tribeca à New York, le choix s'est porté sur une caméra naturaliste, organique et au plus près des personnages. Dans « Serra », en revanche, Meret Madörin et la réalisatrice se sont inspirées de la peinture, privilégiant une image plus graphique et des plans plus composés.

Interrogée sur l'autorité qu'exige son métier, elle reconnaît qu'une certaine fermeté est nécessaire. « Pour ma part, je m'impose plutôt par le calme. » À la tête d'une équipe qui peut compter jusqu'à quinze personnes, elle veille à instaurer un climat de confiance sur le tournage. « Je tiens à choisir moi-même les personnes qui occupent les postes clés. » Ce n'est pas toujours possible : selon les besoins de la production, elle doit parfois faire appel à des équipes locales. Ses nombreuses années comme assistante caméra l'ont très tôt sensibilisée aux réalités du plateau. L'assistanat caméra est un métier à part entière, qui assure le soutien technique et logistique à la prise de vues, tandis que la conception de l'image relève du ou de la cheffe opératrice. Passer de l'un à l'autre ne va donc pas de soi. « J'avais envie d'avoir un rôle plus créatif », explique Meret Madörin. Elle a donc entrepris un master en caméra à Berlin pour devenir cheffe opératrice.

Les femmes derrière la caméra

Au sein de la SCS, Meret Madörin mesure toute l'importance du travail de lobbying. Même s'il existe des tarifs indicatifs en Suisse comme en Allemagne, les honoraires se négocient au cas par cas. « C'est mon agente qui s'en charge. » La visibilité des femmes dans la profession lui tient particulièrement à cœur ; elle est d'ailleurs membre du réseau Women Cinematographers, qui réunit des cheffes opératrices de Suisse, d'Allemagne et d'Autriche.

Parmi les cinq étudiant-e-s qui préparent actuellement un master en caméra à la ZHdK, seules deux sont des femmes. Les candidatures masculines restent nettement plus nombreuses. En Suisse comme en Allemagne, les femmes représentent toujours moins de 15 % des cheffes opératrice-s. Elles ont aussi plus de mal à accéder aux productions à gros budget. « On ne les en croit pas capables. » En Suisse notamment, il manque des productions de taille intermédiaire permettant d'acquérir l'expérience nécessaire. Comme Meret Madörin travaille également en Allemagne, elle a pu faire ses armes sur des séries et des productions télévisées de moindre envergure. Son travail sur le long métrage documentaire « Exile Never Ends » lui a déjà valu le Prix Grimme. Pour elle, ces expériences sont essentielles pour bâtir une filmographie variée. ■

« Tout le monde est dans les starting-blocks »

Attirer davantage de tournages et de travaux de postproduction à Genève : c'est le pari de la nouvelle Geneva Film Commission. Delphine Bachmann, conseillère d'État chargée de l'Économie, de l'Emploi et de l'Énergie, en détaille les leviers et les ambitions.

Propos recueillis par Adrien Kuenzy

Qu'est-ce que Genève cherche à développer grâce à la Geneva Film Commission ?

L'environnement économique est de plus en plus compétitif. En 2024, nous avons mené une étude (ndlr : Eco'Diagnostic) sur le secteur audiovisuel genevois, qui démontrait le potentiel d'un dispositif incitatif. L'objectif est d'attirer des productions suisses et internationales et, par effet de ricochet, de soutenir la croissance du secteur local. Avec un dispositif de ce type, on pourra aussi attirer des activités qui ne sont pas encore à maturité à Genève.

De quels modèles vous êtes-vous inspiré·e·s à l'étranger ou dans d'autres cantons suisses ?

On a choisi de retenir deux leviers. Premièrement, le Film Office, avec une personne dédiée pour faciliter les démarches pour l'utilisation du domaine public, renforcer la promotion de Genève comme destination de tournage et assurer l'accompagnement des productions ; et puis le *cash rebate*, avec un incitatif financier quand on choisit Genève comme lieu de tournage. On a estimé que c'était le meilleur modèle.

Avec l'exigence d'un financement déjà acquis à 70 %, avez-vous voulu rendre éligible un certain type de projets ?

Le fonds ne vise pas un type de production, c'est avant tout un mécanisme économique, complémentaire aux autres dispositifs de soutien. On veut encourager les productions à choisir Genève et à faire appel à des prestataires implantés dans le canton. Le financement acquis à 70 % au minimum permet de s'assurer d'étudier des dossiers qui ont une vraie chance d'aboutir.

Pourquoi avoir fait de la postproduction un axe important du dispositif ?

À Genève, on fait notamment la différence avec des compétences à forte valeur ajoutée. On est reconnu dans l'image, dans le son, dans les effets visuels, les technologies numériques. Miser sur ces compétences permettra aussi de les faire connaître.

Genève a-t-il aujourd'hui les capacités d'accueillir davantage de productions ?

Oui, bien sûr. Maintenant, on commence, on se lance. Tout le monde est dans les starting-blocks. On a la capacité d'accueillir. On serait ravi que le dispositif prenne une certaine ampleur et qu'on puisse, si nécessaire, l'ajuster.

Au-delà du volume de dépenses générées, quels indicateurs allez-vous suivre pour savoir si ce dispositif renforce la branche à Genève ?

Il y a le nombre d'emplois, le nombre d'entreprises actives,

le nombre de projets déposés et retenus. On maintient aussi des contacts avec l'ensemble du secteur. Et puis, il y a aussi les retombées économiques pour d'autres secteurs, comme les dépenses dans les hôtels, les restaurants, ou toute autre entreprise locale.

Le fonds est doté d'un peu plus de 1 million de francs, avec un plafond de 500'000 francs par projet. Un seul projet peut donc rapidement entamer l'enveloppe : est-ce un risque assumé ?

Oui. On a voulu se laisser la chance d'attirer de grosses productions. Peut-être qu'il y aura des années avec une grosse production, et d'autres avec plusieurs productions plus petites. Une grosse production qui vient tourner et qui ensuite diffuse des images de notre canton partout dans le monde peut aussi donner de la visibilité à Genève.

Près de la moitié du fonds 2026 est apportée par des financements privés. À quelles conditions participent-ils et ont-ils un poids dans les décisions ? Peut-on savoir de qui il s'agit ?

On ne donne pas le nom des partenaires privés. Il n'y a pas de condition à leur participation et ils n'ont pas de poids dans les décisions. Le règlement a été adopté par le Conseil d'État et le projet de loi par le Grand Conseil. La forme du fonds permet à des privés, des associations ou des fondations d'y contribuer. Chacun est le bienvenu et ce n'est pas trop tard ; on est ouvert !

Comment avez-vous élaboré l'architecture du dispositif et la façon dont le Film Office allait travailler ?

Le Film Office est hébergé à la Fondation Genève Tourisme & Congrès (FGTC), qui a déjà énormément d'activités de promotion et de visibilité. L'idée, c'était de miser sur cette compétence et d'y intégrer la promotion du dispositif et de Genève comme lieu de tournage. Dans la construction du dispositif, on a toujours été en étroit contact avec les acteurs de la branche, pour coller à leurs besoins et bénéficier de leur expertise.

La rapidité de traitement peut être décisive pour une production. Comment avez-vous pensé cet aspect ?

On a vraiment voulu avoir un dispositif très simple, très réactif, autant que possible. Le Film Office va accompagner le producteur ou la productrice en amont de la demande, pour s'assurer que le dossier est complet, conforme et recevable. La commission cantonale de l'audiovisuel siège au moins quatre fois par an, mais elle peut être amenée à siéger plus souvent si nécessaire. ■

Le cinéma scandinave resserre les rangs

Les cinq instituts nordiques renforcent leur coopération pour mieux faire circuler les films, sans fusionner leurs systèmes nationaux.

Par Adrien Kuenzy

En 2025, 21 coproductions nordiques sont sorties en salle, selon The Five Nordics, qui réunit les cinq instituts du Danemark, de Finlande, d'Islande, de Norvège et de Suède. Les échanges sont loin d'être nouveaux entre ces pays. Mais en 2024, les instituts ont redéfini leur collaboration en lançant The Five Nordics, qui succède à Scandinavian Films. « Nous avons élargi le champ de la coopération parce que les cinq pays sont confrontés à plusieurs enjeux communs », explique Kjersti Mo, directrice générale du Norwegian Film Institute. Elle décrit ce changement comme le passage d'une structure principalement tournée vers la promotion internationale à « une coopération stratégique plus large ».

Les cinq pays ont cumulé environ 35,6 millions d'entrées en 2025, selon les données du Nordisk Film & TV Fond. The Five Nordics recense de son côté plus de 100 sorties de longs métrages de fiction et près de 144 millions d'euros de financements publics pour le développement et la production. Mais cette photographie d'ensemble masque de forts écarts. La part des films nationaux atteignait 37 % au Danemark, 32 % en Finlande et 31 % en Norvège, contre 12 % en Suède et 5,8 % en Islande.

Pas question, dès lors, de fabriquer une identité cinématographique unique. Kjersti Mo insiste sur la diversité des « voix, forces et traditions » nationales. Beaucoup de films sont déjà nordiques « dans la pratique », dit-elle, à travers les coproductions, les collaborations artistiques et les talents partagés. Cette coopération n'efface donc pas les ancrages nationaux.

Faire voyager les films

Pour Kjersti Mo, le principal terrain commun se situe après la production. Interrogée sur ce que les cinq pays ont le plus à gagner en faisant ensemble, elle cite « la distribution internationale et l'accès aux publics ». Les films nordiques bénéficient d'une forte réputation artistique et fréquentent les grands festivals, relève-t-elle, mais cette reconnaissance ne se traduit pas toujours par une diffusion plus large et durable.

La circulation régionale s'appuie déjà sur un outil ancien. Créé en 1990, le Nordisk Film & TV Fond soutient notamment la distribution des œuvres d'un pays nordique à l'autre. En 2025, il a reçu un nombre record de 66 demandes de soutien à la distribution pour 42 films, provenant de plus de 30 distributeurs. « The Last Viking », d'Anders Thomas Jensen, a par exemple été distribué du Danemark vers les quatre autres marchés nordiques. The Five Nordics se situe sur un autre terrain. « L'ambition n'est pas de tout centraliser », souligne Kjersti Mo. La coopération porte notamment sur les données et la connaissance des publics, la durabilité, l'accès aux marchés, le positionnement international ou encore de nouvelles pistes de financement.

Des outils communs

Le Nordic Ecological Standard en donne un exemple concret. Développé par les cinq instituts avec le Nordisk Film & TV Fond, des fonds régionaux, des diffuseurs et des organisations professionnelles, il fixe un cadre commun dans six domaines, dont les transports, l'énergie, l'hébergement, la restauration et l'utilisation des matériaux. Le Norwegian Film Institute a été le premier des cinq instituts à l'appliquer, le 1^{er} janvier 2026. Depuis cette date, les productions qui lui demandent une aide doivent notamment désigner un coordinateur de durabilité, établir un budget carbone puis dresser le bilan de leurs émissions.

La coopération se joue aussi hors de la région. Nordic NEST, une initiative du fonds allemand MOIN menée en partenariat avec la FFA et The Five Nordics, met en relation producteur-trice-s et auteur-trice-s allemand-e-s et nordiques. Le Finlandais Mark Lwoff y développe la série « Deeper » avec la coproductrice allemande Frauke Kolbmüller, rencontrée dans le cadre du programme. Leur projet fait partie des trois lauréats de la première édition, annoncés en mai à l'occasion du Festival de Cannes. Pour Mark Lwoff, Nordic NEST agit comme un « signal de qualité » auprès du marché. Le label nordique reste également un atout, estime-t-il, à condition que la région continue à produire des films et séries de qualité, capables de voyager et de trouver leur public.

Il juge aussi les coproductions nordiques relativement simples, grâce à des règles de financement claires, à la confiance et au respect des engagements. À la question de savoir si les cinq pays sont en train de former un seul écosystème, Mark Lwoff répond sans détour : « Non, heureusement, nous sommes toujours différents ! »



Kjersti Mo, directrice générale du Norwegian Film Institute. L'institut assure actuellement la présidence de The Five Nordics. © Erlend Taub

Who's who ?



© Fondation Genève Tourisme & Congrès



© Susann Jenichen



© SRF / Oscar Alessio

Nommé *film officer* et à la tête du Geneva Film Office, intégré à Genève Tourisme & Congrès, **Antoine Lejoindre** cumule plus de 17 ans d'expérience comme régisseur général et repéreur. Il a accompagné des longs métrages, séries et publicités, parmi lesquels « Ceux qui travaillent », « Last Dance » ou « Délits mineurs ». Habitué à coordonner tournages, autorisations et repérages avec les institutions locales, il a également accueilli des équipes de la BBC, de NBC, de TV Globo et de Google. Formé en relations internationales et en marketing, il valorise aujourd'hui Genève comme destination de tournage auprès des professionnels de la branche, en Suisse et à l'international. ■

Nouvellement nommée à la codirection de Frenetic Films AG, **Annina Wettstein** apporte une longue expérience dans la distribution, les festivals et l'exploitation cinématographique. Diplômée en anthropologie sociale, littérature française et gestion d'entreprise à l'Université de Zurich, elle a notamment travaillé pour les Journées de Soleure et comme programmatrice pour les festivals de Rotterdam, Saint-Sébastien et DOK Leipzig. Elle a également été curatrice du European Film Festival Scanorama à Vilnius. Membre du comité de Fantoche, elle siège aussi au sein des académies suisse et européenne du cinéma. ■

Depuis juillet 2026, **Gabriella De Gara** dirige la Fiction de la SSR à l'échelle nationale. Forte de plus de 20 ans d'expérience dans le cinéma et la télévision, elle a rejoint la RSI en 2004, puis intégré la rédaction Fiction en 2008 avant d'en diriger la production de 2012 à 2016. Elle a ensuite travaillé comme productrice indépendante, notamment pour Amka Films et à la tête de NOSE Productions. En 2019, elle rejoint la rédaction Fiction de SRF, où elle devient notamment responsable du « Tatort » suisse. Elle a également siégé dans plusieurs instances du secteur, dont Cinéculture, *Cinebulletin*, l'AFAT et le pool d'experts de Cinéforum. ■

Announce



© Simon Habegger

Joëlle Comé prendra en novembre 2026 la présidence du conseil de fondation du FIFDH, succédant à Yves Daccord. Son parcours débute au CICR, où elle est déléguée dans plusieurs zones de conflit avant de produire et réaliser des films documentaires et institutionnels à Genève. Elle dirige ensuite le Département Cinéma de l'ECAL, puis fonde sa propre société de production. En 2007, elle prend la direction des affaires culturelles du canton de Genève, avant d'être nommée en 2016 à la tête de l'Institut suisse à Rome, qu'elle dirige encore aujourd'hui. ■

Filmpromotion by **ALIVE**
film.ch

Plakataushang Kulturplakatstellen
Flyerverteilung Sandwichmen Werbeaktionen

Das grösste Schweizer Kultur-Werbe-Netzwerk seit 1973

Alive Media AG Hafnerstrasse 60 8005 Zürich Telefon 044 270 80 90
www.alive.ch

Quelles perspectives notre cinéma apporte-t-il ?

Le cinéma nous emmène dans des lieux que nous ne visiterons peut-être jamais et nous fait voir le monde du point de vue d'autres personnes. Dans une société diversifiée, le cinéma peut créer quelque chose de précieux : de la curiosité envers les autres, de la compréhension et des espaces d'échange.

Mais cette force n'est pas positive en soi. Le cinéma peut aussi créer des stéréotypes et des peurs, ou des figures ennemies. Les films ne sont pas seulement un reflet de notre société, ils façonnent aussi notre perception de celle-ci. C'est pourquoi il est crucial de savoir quelles histoires sont racontées, sous quel angle et qui est en droit de les raconter.

La Suisse se perçoit comme un pays pluriel. Mais on entend souvent par-là les quatre langues nationales ou les cantons. Or, la diversité suisse est depuis longtemps plus complexe. Environ 30 % de la population n'ont pas de passeport suisse, et plus encore ont une histoire liée à l'immigration. S'y ajoutent des vécus différents liés à l'identité de genre, au handicap et à l'origine socio-économique. La production cinématographique ne reflète pourtant que partiellement cette diversité, en particulier derrière la caméra.

Dans mon travail de master de 2013 sur l'identité italienne dans le cinéma suisse, j'ai étudié l'évolution du regard sur la migration à travers le cinéma. Dans les années 1950 à 1970, on a surtout raconté « sur » des Italiens et Italiennes. Ces personnes apparaissaient comme des étranger·ère·s, des travailleur·euse·s, et souvent de manière stéréotypée. À partir des années 1980, des cinéastes de la deuxième génération ont commencé à apporter leurs propres perspectives. En ont résulté de nouvelles manières de raconter, hybrides, et la culture italienne a été de moins en moins perçue comme quelque chose d'étranger. Les représentations de l'appartenance peuvent aussi évoluer dans et par le cinéma.

Aujourd'hui, l'idée d'une identité nationale homogène regagne du terrain dans de nombreux pays européens. Dès lors, une



Par Perla Ciommi, professionnelle du cinéma et de la culture, née en Italie et active en Suisse.

question devient cruciale : quelle idée de l'appartenance véhicule notre cinéma, et qui peut la façonner ?

Les efforts de longue date pour l'égalité femmes-hommes dans le cinéma montrent que la seule visibilité devant la caméra ne suffit pas. La diversité doit aussi se manifester à la réalisation, au scénario et à la production. Car quand les voix qui racontent les histoires changent, les récits changent aussi.

Le cinéma vit bien sûr de la liberté d'imaginer et de raconter d'autres mondes. Mais c'est là que réside le risque de reproduire des stéréotypes ou de présenter des réalités de vie d'un point de vue dominant. Un cinéma façonné par des professionnel·le·s aux profils variés peut contrer ce danger grâce à la multiplicité des perspectives.

Je le constate dans mon propre travail. Dans le documentaire participatif « Nous, citoyennes », nous avons raconté la participation politique avec et sans passeport suisse. Dans la websérie « Frauenelemente », des femmes aux parcours migratoires différents ont cocréé leurs portraits. Sans cette approche, les films n'auraient été que le reflet de mes propres représentations, au lieu de laisser les protagonistes faire entendre leur propre voix.

De tels processus peinent à obtenir des financements, et les projets hors des sentiers battus sont rarement pris au sérieux par l'industrie. Dès lors, une question se pose : à quel point le cinéma suisse est-il ouvert aux nouveaux récits, aux cinéastes d'horizons divers et à d'autres modes de production ?

Depuis sa fondation, la Suisse a défini son identité par différentes langues, régions et appartenances culturelles. Cette diversité est une de ses forces et a contribué à la façonner. Aujourd'hui, une nouvelle pluralité offre la possibilité de développer une culture cinématographique forte et créative, et de toucher un public plus large grâce à de nouveaux récits.

Ce qui est déterminant, c'est de savoir quelles perspectives nous intégrons à notre identité. Car nos récits façonnent aussi qui nous sommes et notre façon de vivre ensemble. ■

Impressum

Cinébulletin N° 559 / septembre 2026
Revue et plateforme des profession-
nel·les de l'audiovisuel suisse

Maison des Arts du Grütli
Rue du Général-Dufour 16
1204 Genève
cinebulletin.ch

Éditeur
Association Cinébulletin

Responsable de publication
Daniela Palumbo
daniela.palumbo@cinebulletin.ch

Rédaction Suisse romande
Adrien Kuenzy
adrien.kuenzy@cinebulletin.ch

Rédaction Suisse allemande
Teresa Vena
teresa.vena@cinebulletin.ch

Correspondance Suisse italienne
Chiara Fanetti
chiara.fanetti@cinebulletin.ch

Graphisme : **Ramon Valle**

Traduction : **Nadia Pfeifer,**
Kari Sulc, Malik Berkati

Correction : **Ludovic Roulin,**
Christine Dériaz, Vasco Pedrolini

Relation client : **Gabriel Eichenberger**
abo@cinebulletin.ch
6 numéros par an, abonnement:
CHF 55.-

Régie publicitaire et encartage:
inserate@cinebulletin.ch

Impression
Imprimerie Jordi SA
ISSN 1018-2098

Reproduction des textes autorisée
uniquement avec l'accord de l'éditeur
et la citation de la source.

 Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Département fédéral de l'intérieur DFI
Office fédéral de la culture OFC