

actions #31

magazine professionnel cinéma et tv

Traduire ce que veut un réalisateur...

Vincent Jeannot, directeur de la photographie
sur le plateau de "Un homme et son chien"

	3€	automne 2008
www.kodak.fr/go/cinema		

Au service du remake d'un chef-d'œuvre du néo-réalisme italien, le directeur de la photographie **Vincent Jeannot** choisit la nouvelle pellicule Kodak Vision3 5219 500T.

Avec "Un Homme et son chien", remake du film "Umberto D" réalisé en 1952 par le cinéaste italien Vittorio de Sica et une nouvelle fois porté à l'écran par Francis Huster, le directeur de la photographie Vincent Jeannot fête ses trente ans de cinéma.

Juillet 2008. Dans la salle flambant neuve de la société Digimage-Cinéma récemment inaugurée à Montrouge, Laurent Desbruères, directeur "Qualité Image" du groupe CMC/LVT/Digimage et le directeur de la photographie Vincent Jeannot travaillent sur un Lustre Incinérateur à l'étalonnage numérique du film "Un Homme et son chien". Leur collaboration ne relève pas du hasard.

"Les outils sont tellement puissants et les possibilités d'intervention sur l'image tellement illimitées", explique en effet Vincent Jeannot, "qu'étalonneur est devenu aujourd'hui un poste-clé dans la chaîne de l'image d'un film. Pour un chef-opérateur, il fait partie de l'équipe au même titre que le chef électricien. Le jour où Philippe Schwartz, le directeur de production, a accédé à mon souhait d'étalonnage numérique, j'ai appelé Laurent avec qui je sais que nos compétences ne s'additionneraient pas, mais se multiplieraient. Il donne tellement de relief à l'image qu'on en oublierait presque que le film est tourné en 2D!".

L'étalonnage de "Un Homme et son chien" compte parmi les tous premiers à permettre d'évaluer, dans le cadre d'une chaîne de post-production numérique, le potentiel de la nouvelle pellicule Kodak Vision3 5219 500T. "C'est une pellicule, analyse d'emblée Laurent Desbruères, qui se prête à l'étirement dans les deux sens. A l'étalonnage, on peut assombrir ou écclaircir une partie de l'image en la dessinant sans qu'aucun défaut de bruit ou de grain n'apparaisse et ceci dans une latitude très large. Par rapport à la Vision2 5218 500T, la Vision3 5219 présente un "plus" très net dans les hautes lumières. C'est vraiment une pellicule que l'on peut étirer et étirer encore. Même en "montant" très haut, ce que nous avons fait avec Vincent en multipliant les essais, elle "tient" parfaitement, cela prouve sa grande qualité. C'est une pellicule idéale pour la post-production numérique. Je parle dans le cadre d'un scan noble, avec les consoles et les outils de solution qui respectent ce que donne l'argentique, pas d'un simple TC HD avec les limites qu'il peut comporter. Un scan noble, c'est lorsque tout le spectre d'exposition de la pellicule est respecté, lorsqu'il n'y a pas d'interprétation du négatif et que le scan devient transparent".

"Par rapport à la Vision2 5218 500T, la Vision3 5219 500T présente un "plus" très net dans les hautes lumières. C'est une pellicule idéale pour la post-production numérique". Laurent Desbruères.



Le directeur de la photographie Vincent Jeannot

Un homme et sa lumière

Vincent Jeannot débute sa carrière en 1977 avec des documentaires et des films industriels au Conservatoire National des Arts et Métiers. "Je suis entré dans le cinéma par la petite porte, aime-t-il à dire, avec tout de suite une attirance marquée pour l'argentique et les grands formats". Très vite, il cumule les expériences qui marquent la vie d'un amoureux de l'image en devenant le premier assistant du directeur de la photographie Carlo Varini, AFC sur premiers films de Luc Besson, "Le Dernier Combat", "Subway" et "Le Grand Bleu".

Curieux de tout, il se retrouve, après vingt ans de cinéma et de télévision, à aider au déménagement du laboratoire Arane-Gulliver et participe à l'installation sur site du département 65/70mm. "En Imax, au côté d'Henri Alekan sur un film de Pierre Etaix, c'était le bonheur ! Cela m'a amené, en 2000, à décider de m'éloigner deux ans des plateaux pour me consacrer à la découverte du métier d'étalonneur Imax 70mm 15 pers. Prenant autant de plaisir en projection qu'en tant que chef-opérateur, je me demandais à l'époque si j'allais un jour revenir à la "vie civile" sur les plateaux".

De retour aujourd'hui, Vincent Jeannot vient d'achever l'étalonnage numérique de "Un Homme et son chien" réalisé par Francis Huster. Il se consacre en ce moment à un tournage en 70mm autour du monde.


Jean-Paul Belmondo et Hafsia Herzi dans une scène du film.



Février 2008. Flash-back. Le jour de la Saint Valentin coïncide avec l'exacte moitié du tournage prévu sur neuf semaines. Ce jeudi-là, l'équipe du réalisateur Francis Huster investit un hôpital désaffecté en grande banlieue parisienne. Dans la pénombre d'un matin qui peine à s'éveiller, l'endroit est glacial avec ses fauteuils roulants qui jonchent le hall d'accueil, ses couloirs déserts et ses portes de salles ouvertes sur le néant. Seule une pièce donnant sur un parc avoisinant et aménagée en chambre double pour les besoins du scénario dégage un peu d'humanité.

"**Un Homme et son chien**" - produit par Jean-Louis Livi ("F comme film") - raconte l'histoire d'un retraité rejeté par la société qui se retrouve à errer en fin de vie avec son chien pour seul compagnon. Le drame est en place. En 1952, l'image était signée du grand chef-opérateur italien G.R. Aldo. "La vraie force du sujet, c'est qu'il est intemporel, explique Vincent Jeannot sur le plateau. S'il existe des "remake" qui ressemblent à des "copiés-collés" de l'œuvre originale, ce n'est pas notre cas même si l'on retrouve quelques analogies avec le film de De Sica en noir et blanc."

Aux commandes de ce long-métrage qui marque le grand retour de Jean-Paul Belmondo au cinéma, il y a l'omniprésent Francis Huster. "Traduire et décoder ce que veut un réalisateur est une part importante de notre métier", explique le directeur de la photographie. "Pour travailler avec Francis, il faut être cinéophile et ne pas craindre de réviser ses classiques. C'est quelqu'un qui aime à voir des noirs et des blancs, pas des gris. Avec lui, il faut aller à l'essentiel, éliminer les fioritures, toucher au dépouillement. Sur ce film, il veut une image... à la "Kubrick", une image forte et contrastée". La nouvelle Kodak Vision3 5219 500T se prête-t-elle à l'exercice ? "C'est une pellicule que j'ai fréquemment utilisée à la limite de ses possibilités, poursuit Vincent Jeannot. Avec la Vision2 5218, j'avais pris l'habitude de poser les faces deux diaphs en dessous. Avec la Vision3 5219, c'est plus délicat car elle accuse un peu de dureté dans le bas de courbe. Au niveau de la sensibilité des noirs par exemple, elle ne possède pas la pente douce de la 18, ce qui m'a amené à ne pas réaliser à la prise de vues les effets de pénombre que souhaitait Francis. Parfois, j'ai volontairement exposé certaines scènes au Key Light pour pouvoir ensuite les "redescendre" et préserver ainsi l'information dans le noir. Cela a été le cas, entre autres, pour le noir du pardessus que porte Belmondo dans l'histoire. Il m'est arrivé aussi d'utiliser la 5219 en Daylight, notamment pour une longue scène dans la gare de l'Est où l'on se trouve quasiment en situation d'extérieur jour. Pour conserver la tonalité froide de l'image, j'ajoute à ce moment-là un 85 ou un 81EF. Ce qu'il faut, c'est toujours avoir un négatif "plein". Concernant la finesse, la Vision3 5219 500T est une pellicule incomparable qui possède le grain d'une 200 Asa".



"Ce qu'il faut toujours avoir, c'est un négatif "plein".
Concernant la finesse, la Vision3 5219 500T est une pellicule
incomparable qui possède le grain d'une 200 Asa".

Vincent Jeannot, directeur de la photographie

reportage

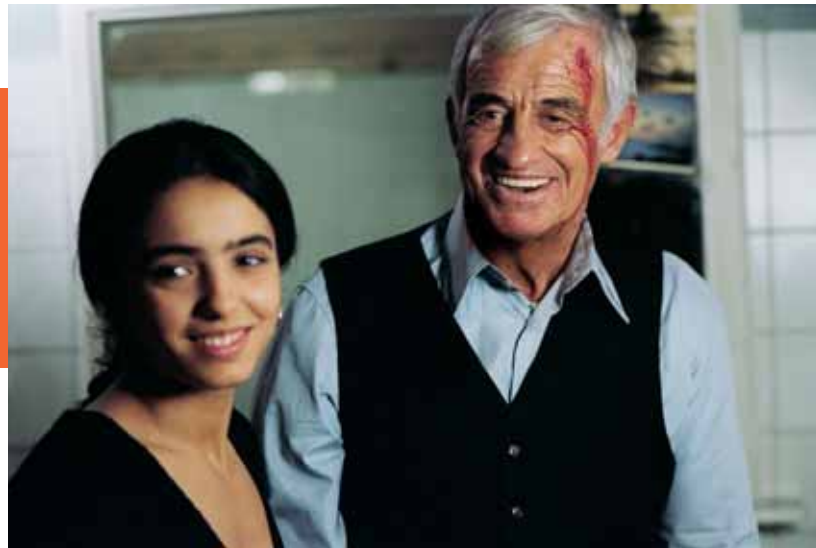
"Avec la Vision3 5219 500T, les couleurs primaires ou secondaires ne dérivent pas, elles restent en place vectoriellement dans une sphère de 360°".

Laurent Desbruères.

Retour chez Digimage-Cinéma pour suivre Vincent Jeannot et Laurent Desbruères adoucir la couleur orange d'un wagon de la SNCF qu'ils jugent un peu trop agressive. Le moment opportun pour s'interroger sur la fiabilité des couleurs apportée par la Vision3 5219. "Jusqu'à présent, reprend Laurent Desbruères, la couleur avait tendance à se décomposer et à ne pas rester pure dans sa valeur si on étirait une pellicule de 20 ou 30%. Avec la Vision3 5219, on peut travailler séparément sur les couleurs primaires ou secondaires, elles ne dérivent pas et restent en place vectoriellement dans une sphère de 360°. Qu'un jaune reste en place jusqu'au bout de son étirement sans partir vers le rouge ou le vert est chose rare c'est le grand point fort de cette pellicule. Cela veut dire par exemple qu'un directeur de la photographie peut désormais mettre des gélâtines de couleur au moment du tournage en sachant qu'il pourra toujours revenir au "neutre" s'il le désire plus tard. Selon qu'il souhaite une couleur froide ou chaude, il pourra ultérieurement tout modifier pour tenir compte de l'opposition de teintes qu'il veut obtenir en lumière du jour ou en lumière artificielle. Dans la mesure où la 5219 tient en place dans son étirement, on peut à loisir décider de "partir vers autre chose" car elle autorise de très grands écarts. C'est exceptionnel. Sur ce film, quand il nous est arrivé avec Vincent de passer une séquence fin de jour en nuit (ou inversement), la pellicule a toujours "tenu". Avec des captures HD, ce serait différent, on serait en mode inversible, c'est-à-dire avec une latitude plus limitée et un spectre colorimétrique réduit. Désormais, un chef-opérateur pourra donc plus facilement compenser les lieux où il subit une contrainte indépendante de ses moyens de lumière. L'outil est un complément qui vient appuyer la valeur artistique souhaitée. Entre la Vision3 5219 500T et la Vision2 5205 250D qui sont les deux pellicules utilisées sur ce film par Vincent, il existe une vraie continuité et on ne trouve notamment aucune différence de balance des couleurs ou de nuances obtenues au niveau des visages. C'est révélateur car ce sont, on le sait, les carnations qui sont les plus délicates à étalonner. La 19 et la 05 sont deux émulsions qui se marient très bien".

Située au centre de Paris, l'église Saint-Merri - jadis surnommée "Notre-Dame la petite" - peut se targuer d'une longue histoire. Saint-Saëns y fut organiste et l'on raconte que Boccace fut l'un de ses paroissiens. Avec un énorme ballon à hélium de 4,8Kw HMI suspendu à la coupole de la voûte céleste, nul besoin de croire en Dieu pour vérifier que la lumière tombe bien du ciel ! En plus de cette lumière qui n'a rien de surnaturel, trois 18Kw et quatre 12Kw HMI sont répartis dans l'édifice, utiles à l'ambiance ou pour travailler les chapelles latérales. "Certains décors réclament des moyens, d'autres, non. Un jour, il en faut beaucoup, le lendemain, rien, chuchote Vincent Jeannot dans l'intimité du lieu. Rester dans le raisonnable, c'est savoir s'adapter. Ce qui est très important pour moi, c'est de créer une plage de lumière suffisamment grande de manière à laisser le plus de liberté de mouvement possible aux comédiens et au réalisateur".

Producteur : Jean-Louis Livi (F Comme Film)
Réalisateur : Francis Huster
Directeur de la photographie : Vincent Jeannot
Post-production numérique : Digimage-Cinéma
Étalonneur argentique : Michel Zambelli
Étalonneur numérique : Laurent Desbruères
Laboratoire : Arane-Gulliver
Caméras : Arricam ST & LT, objectifs Cooke S4 (Bogard Caméras)
Pellicules : Kodak Vision2 250D 5205 et Kodak Vision3 500T 5219



"Ce sont les carnations les plus délicates à étalonner"
Laurent Desbruères

Son cha peau à la main, son chien collé à lui et sa valise aux pieds, Jean-Paul Belmondo se tient droit sur sa chaise, face au chœur. Avec son costume sombre et ses cheveux blancs, il émane de sa silhouette une noblesse qui n'est pas sans rappeler celle de Vittorio de Sica en personne. Le tableau respire l'élégance et la grandeur. Le moins que l'on puisse dire, c'est aussi que l'acteur occupe sacrément bien le cadre. "La main sur ton visage, Jean-Paul ! ... Emmanuelle (Riva), tu te lèves et tu sors !" Sans broncher, les comédiens acceptent une direction d'acteurs "au cordeau" qui n'est pas sans rappeler quelques grands noms du cinéma français, de Raymond Rouleau à Claude Autant-Lara. "Francis est quelqu'un qui dirige ses acteurs pendant la prise, commente Vincent Jeannot. Sans jamais couper, il peut faire répéter une même phrase plusieurs fois de suite. Dans son cas, travailler en 3 perfos lui offre une plus grande liberté de tournage".

Dernière chose déterminante sur ce film pour Vincent Jeannot : pouvoir travailler son image dans une véritable salle de cinéma avec un écran de neuf mètres de base. "C'est d'autant plus important qu'avec la projection numérique de Digimage-Cinéma, termine-t-il, il n'y a pas de battement et donc beaucoup moins de fatigue oculaire". "L'Incinerator, corrobore Laurent Desbruères, est un formidable accélérateur de particules couleurs qui permet de faire du vrai 2K en temps réel avec la bonne définition. Plus on intervient dans l'image, plus cela nécessite de calculs, c'est pourquoi nous avons choisi de mettre la puissance qu'il faut pour obtenir un résultat maximal en temps réel. En bout de chaîne, on offre à chacun la possibilité de découvrir son film en 35mm dans la même salle, ce qui est très important pour la perception".

Article rédigé par Dominique Maillet.



Chez Digimage-Cinéma, Laurent Desbruères et Vincent Jeannot à l'étalonnage.

“Le cinéma, c’est une image argentique, une matière, un relief d’âme.”

Francis Huster

Après plus de vingt ans de silence comme réalisateur, **Francis Huster** signe coup sur coup deux films, **"Le vrai coupable"** pour TF1 et **"Un homme et son chien"** pour le cinéma avec le même directeur de la photographie, **Vincent Jeannot**.

A : Vous avez demandé à votre directeur de la photographie Vincent Jeannot de faire sur **"Un homme et son chien"** une image "à la Kubrick". Que faut-il comprendre par là ?

Francis Huster : Chez Kubrick, tout se trouve dans le cadre et dans l'image. On a l'impression que chez lui, tout est clos jusqu'à son nom qui commence et se termine par la même lettre. Il y a de la cruauté dans sa photographie. C'est un cinéaste chez qui l'ombre me parle davantage que la lumière, où rien n'est jamais ouaté, où il n'y a pas de coquetterie. Pour moi, la photographie n'a rien à raconter du lieu ou de l'heure durant laquelle se déroule une scène, pas plus qu'elle n'a à traduire la vérité de la lumière. La lumière ne peut pas être en parallèle de l'action car elle est l'action et elle doit raconter ce qui se passe. Pourquoi, pendant longtemps, ai-je privilégié le théâtre au cinéma ? Le théâtre, c'est le verbe et la parole alors que le cinéma, c'est l'image et devant cette image, je suis longtemps demeuré perplexe quant aux possibilités de travail qu'elle m'offrirait, soit que le temps manquait, soit que les sujets ne s'y prêtaient pas. Au théâtre, la lumière a fait des progrès considérables à tel point qu'on lui décerne maintenant des récompenses. Grâce à deux ou trois éclairagistes sublimes, j'ai beaucoup appris dans ce domaine et si aujourd'hui, on enlève la lumière de mes spectacles, c'est quatre-vingt pour cent de mon travail qui ne veut plus rien dire. Si je reviens au cinéma comme réalisateur après vingt ans d'absence, c'est parce que mon producteur Jean-Louis Livi est à mon côté dans une même conception du cinéma et cela concerne autant la cruauté de l'image que la cruauté des rapports humains. Je ne demande pas à mon directeur de la photographie de faire la lumière du film, mais la lumière dans le film. Chaque scène se veut une coloration humaine du décor et jamais l'inverse qui consisterait à éclairer un endroit pour y fondre des personnages. C'est ce qui fait que nous sommes toujours au bord du précipice et c'est ce qui rend parfois difficile le travail du photographe de plateau à qui il arrive de manquer de lumière (il travaille en argentique). Chez moi, les acteurs sont "impressionnés" (le mot est on ne peut plus juste). D'un côté, on impressionne la pellicule, de l'autre, on est "impressionné" par l'osmose qui réunit la lumière et les acteurs. "Silence" et "lumière" sont pour moi deux mots qui vont ensemble. Si mon clap se trouve toujours en fin de prise et jamais au début, c'est pour que la lumière imprègne les acteurs au mot "action" et ceci, avant qu'ils ne se mettent à jouer. Mettre un clap en début de plan, c'est les plonger dans l'obscurité et les laisser partir à la "va-comme-j'te-pousse". Le premier partenaire d'un acteur, c'est la lumière. Au théâtre, il m'arrive souvent de commencer par faire les lumières du spectacle de manière à ce que l'acteur saisisse dans quelle atmosphère humaine se trouve son rôle. Je ne me vois pas comme un réalisateur, mais comme un commandant de navire ou un chef d'orchestre en charge de diriger des acteurs. Il ne s'agit pas de me mettre à leur place, mais de leur donner le rythme exact, le temps de silence exact, la mesure exacte de leur rôle et du film. Si on dit "je t'aime" à quelqu'un, on ne le dit pas de la même façon dans un tunnel ou dans un salon éclairé à la bougie. Le metteur en scène doit mesurer à quelle hauteur d'âme sont les acteurs au même titre qu'un directeur de la photographie prend la mesure de la lumière avec sa cellule. Réalisateur est un métier extrêmement humble dans l'exercice duquel il faut toujours être à l'écoute de ce qu'il est possible de faire et jusqu'à quel point, en acceptant de prendre sur soi tous les risques. Dans le cinéma de Kubrick - j'y reviens pour conclure - tout ce qui se trouve dans le cadre touche à l'idéal de ce qu'un metteur en scène rêve d'obtenir. Ce que Kubrick obtient dans le cadre, tout comme ce qu'Hitchcock faisait avec sa caméra, touche à la perfection.



“...être “impressionné” par l’osmose qui réunit la lumière et les acteurs.”
Francis Huster

A : Avez-vous à un moment quelconque envisagé de tourner **"Un homme et son chien"** en numérique ?

F.H. : Jamais. L'argentique est au cinéma ce que Mozart, Mahler ou Beethoven sont à la musique classique. Cela n'empêche pas le jazz d'exister et c'est très bien ainsi, mais il était impensable pour moi de tourner le film autrement qu'en argentique. Avant d'être le remake d'un des vingt chefs-d'œuvre du cinéma néo-réaliste, c'est un cinéma dans lequel, comme dans un jeu de Mikado, tout est tellement choisi et précis que l'ensemble s'écroule si vous retirez quoi que ce soit. L'élégance de Kubrick, d'Hitchcock, de Vittorio de Sica et je dirais presque de Renoir, c'est ce que j'appelle du cinéma. La "vraie vie" à l'image, c'est plutôt celle des Rossellini, Pasolini... et je dirais même de Fellini. Dans **"Un homme et son chien"**, il n'est pas question de la "vraie vie", mais d'un film de cinéma dont l'histoire, je l'espère, va emporter le spectateur. Ce qui est montré, c'est ce que voit le héros du film.

A : Quelle est la définition du "votre" cinéma ?

F.H. : Celle que met en œuvre Vincent Jeannot. C'est une image argentique, une matière, un relief d'âme. Dans ce film, il n'était en tout cas pas question de sortir des limites d'un cinéma strict et rigoureux.

A : Pourquoi avoir confié le rôle principal à Jean-Paul Belmondo ?

F.H. : Pour incarner le personnage imaginé par le scénariste Cesare Zavattini, il fallait son humanité, sa vérité humaine, sa pureté et sa clarté d'âme.

Propos recueillis par Dominique Maillet