

Si le renouveau de la série française existe, la facture de ses images n'y est pas étrangère. Nombre d'entre elles ont été conçues par des directeurs de la photographie qui travaillent tant pour le cinéma que pour la télévision. Font-ils le même travail pour ces deux supports ?

Anne-Laure Bell

Quand les séries prennent la lumière cinéma

Maison close, Un village français, Les bleus, Camping Paradis... Toutes les chaînes se servent des séries pour construire et valoriser leur image de marque. Mettre à l'antenne des formats prestigieux, uniquement visibles à la télévision, c'est redonner à une chaîne toute sa spécificité. Les séries sont presque la métonymie d'une antenne : elles doivent être immédiatement reconnaissables. Ainsi, sur la Une, l'image doit toujours tout montrer tout le temps, si bien qu'entre directeurs de la photographie (DP), le terme "nuit TF1" est devenu la référence d'une nuit très éclairée où l'on voit tout. Parfois, la priorité est de faire ressortir la beauté des comédiennes, leur photogénie, plutôt que de servir l'histoire. "Les consignes sont un peu contradictoires et ambiguës car les chaînes demandent une image singulière. Mais dès que l'on propose des choses originales, il y a une certaine friilosité", nous confie Myriam Vinocour (AFC), qui a éclairé le début des *Bleus* et vient de terminer deux unitaires avec Josée Dayan. Canal+, développant une stratégie à la HBO, a des demandes plus cinématographiques. Pour *Maison close*, la chaîne s'est vraiment engagée pour imposer l'aspect particulier de l'image. "Mabrouk El Mechri voulait une lumière réaliste, des clairs-obscurs, du grain, se souvient Pierre-Yves Bastard, DP de la série, qui a aussi officié sur les

longs métrages du réalisateur. Nous avons eu une très longue discussion avec la chaîne. L'image que nous souhaitions était hors des normes de diffusion établies. Il nous fallait l'aval de Fabrice de la Patellière, qui nous l'a accordé après avoir fait tester l'image auprès des techniciens de Canal+." De fait, au sein des antennes, des vérificateurs surveillent la qualité technique des fictions, les passant parfois à "l'anti-grain", un logiciel qui lisse les images. Au cadre, les demandes peuvent également être très basiques : avoir toujours à l'écran la personne qui parle et, si possible, de près. Toutefois, même si l'inventivité pousse à s'éloigner de cette règle, les gros plans restent nécessaires en télévision. "On a beau chercher des manières originales de filmer, le spectateur perd les comédiens si on abuse du plan large", souligne Pierre-Yves Bastard.

LA GUERRE DU TEMPS

La fiction, qui n'était à l'origine programmée et vue qu'une seule fois, se garde, se revoit et se consomme désormais en DVD, comme le cinéma. D'ailleurs, les chefs opérateurs abordent les deux supports de la même manière. Ils travaillent davantage en fonction d'un projet artistique et d'un réalisateur. D'autant que la culture de l'image a changé. La fameuse ménagère de moins de 50 ans, née dans les années 1970, a été élevée aux séries américaines et au cinéma vu à la télé. Les spectateurs possèdent des écrans

domestiques de plus en plus grands et performants. Néanmoins, qu'elle soit innovante ou classique, la série reste conçue dans une économie propre à la télévision. Les budgets sont réduits et le temps de fabrication restreint. "Le temps de la réflexion se confond avec celui de la fabrication", résume Thierry Jault (AFC) qui vient d'éclairer la deuxième saison d'*Un village français*. Ayant travaillé au cinéma pour Francis Girod, il rappelle que les minutages utiles y sont d'environ 3 à 5 par jour contre 7, 8, voire 10 par jour en télé ! Dès lors, il faut oublier les fioritures et aller rapidement à l'essentiel. Ce qui n'est pas toujours négatif car cela génère parfois une belle ingéniosité. "J'ai appris à travailler à deux caméras en télévision et j'essaie de le faire en cinéma. Ça coûte plus cher mais c'est très efficace", avoue Romain Winding (AFC). La principale différence tient dans l'exigence que l'on a vis-à-vis du film. "En cinéma, on a plus de temps donc on prend plus de temps. On travaille plus le détail. Finalement, quels que soient le budget et le confort de tournage du projet, on regrette toujours de n'avoir pas eu assez de temps !", constate Denis Rouden (AFC), collaborateur régulier d'Olivier Marchal, qui vient de terminer *Les Lyonnais* et a travaillé sur *Braquo*. Néanmoins, cela peut devenir problématique quand préparation et post-production sont réduits à quelques jours en télé, le tout pour concevoir un film qui, comme en cinéma, dure 1 h 30.

Pour les chefs opérateurs, cela implique parfois d'être plus présent que les 3-4 jours effectivement rémunérés...

LA PRÉPA FAIT LA DIFFÉRENCE

En série, l'économie d'échelle fonctionne à plein. Préparer une saison de cinq épisodes multiplie logiquement par cinq le temps alloué à la préparation d'un seul. Sur *La maison des Rocheville* (5x90'), Winding se réjouit d'avoir eu cinq semaines de prépa, réparties différemment sur les cinq mois qui ont précédé le tournage. Sur *Maison close*, il y a eu une vraie préparation. "Nous avons pris le temps de faire des essais caméras. Nous avons opté pour la Red que nous avons poussée jusqu'à 1000 Asa. Nous avons pu tester la manière dont les costumes de Sophie Dussault prenaient la lumière, leur brillance. Et il y a eu 15 jours de prélight (*installation de la lumière avant le tournage, Ndlr*). Le but était de pouvoir basculer en moins d'un quart d'heure d'une lumière de jour à une lumière de nuit, selon les besoins changeants du scénario", indique Pierre-Yves Bastard. Outre le réalisateur, il retrouvait sur ce tournage André Fonsny, le chef déco avec qui il avait déjà collaboré sur *JCVD*. Comme cette équipe se connaissait bien, elle a pu travailler plus vite. Ainsi, le réalisateur ne voulait pas de lumières qui ne soient pas justifiées à l'écran, or la luminosité d'une seule lampe à pétrole ne suffisait pas.

Derrière la caméra, Pierre-Yves Bastard sur le tournage de *Maison close*.

"J'ai donc trouvé des systèmes pour planquer de petites sources de lumières dans les décors, emballées dans de l'aluminium noir et qui reproduisaient un éclairage lampe à pétrole", indique Pierre-Yves Bastard.

Pour *Braquo*, le tandem Marchal-Rouden a adapté le dispositif de tournage à l'économie du projet, abandonnant le matériel lourd (grues, steadycam...) afin de privilégier le tournage à l'épaule. Toutefois, le couple a tenu bon sur sa volonté de tourner en pellicule. "L'image vidéo ne nous satisfaisait pas, surtout à cause du manque de profondeur de champ. Nous étions convaincus que l'image 35 mm était dramatiquement plus intéressante pour cette série. Or, le budget étant serré, Capa Drama a essayé de nous faire revenir sur ce choix, d'autant qu'ils n'avaient pas l'habitude de tourner en film. Nous avons profité de l'arrivée des caméras Pénélope de chez Aaton pour tourner en 35 mm 2 perf, ce qui est une bonne alternative au Super 16, tant esthétiquement qu'économiquement. C'est d'ailleurs comme cela que s'est ensuite fait *Pigalle la nuit*", rappelle Rouden. Cela n'a pas empêché les producteurs d'être inquiets lors de l'étalonnage. En télé, il se réduit à trois jours, quand il peut durer plusieurs semaines en cinéma toujours pour 1 h 30 de film...

L'ÉTALONNAGE OU LA FIN DU COMBAT

Denis Rouden cherche donc un complice étalonneur talentueux et ce, dès la préparation. Pour *Braquo*, c'est à Jean-Marie Blezo (Téléto) qu'il a confié la supervision des rushes, après avoir discuté de quelques réglages. À l'étalonnage final, tout va ainsi beaucoup plus vite et peut être fait dans le temps imparti puisque les deux techniciens se sont entendus sur le sens de l'image. "Ce n'est possible que comme ça. Suivre le circuit habituel imposé par les productions et les diffuseurs, nous rend un peu démunis car nous ne choisissons pas la boîte de prestation de services. Or, il nous arrive de tomber sur des étalonneurs qui ont deux mains gauches ou qui se font taper sur les doigts par les chaînes

s'ils assombrissent trop l'image. Parfois, les directeurs de la photo n'arrivent pas à leurs fins. Ils n'ont que quelques jours et finissent par baisser les bras, ce qui explique la médiocrité d'un grand nombre de téléfilms...", explique Denis Rouden.

UNITÉ ESTHÉTIQUE AU FIL DES ÉPISODES

L'un des enjeux des séries est de conserver une unité esthétique au fil des épisodes, qu'une saison soit tournée en une fois, par une seule équipe... ou non. Devoir se conformer à une lumière existante peut être une bonne école, "mais cela implique souvent de n'être 'que' technicien. Or, la particularité d'un directeur de

la photo est d'avoir sa propre patte", avance Myriam Vinocour. Pour les séries longues et non fermées, il est courant qu'au fil du temps les objectifs quant à l'image et à la réalisation se délitent. Denis Rouden, qui a participé au début de *Central nuit*, se désolé du caractère de l'image dans les derniers épisodes : "Dans la production de séries françaises, il manque souvent un vrai producteur artistique, quelqu'un qui garantisse l'unité de la série, comme cela se fait aux États-Unis, où les producteurs sont beaucoup plus investis artistiquement." Du coup, faire appel à de fortes personnalités pour réaliser des séries déjà commencées n'est pas toujours une bonne idée car, logique-

ment, celles-ci ont envie de modifier la facture de l'image.

Sur *Braquo*, le projet est de solliciter des réalisateurs ayant signé plusieurs longs métrages. Si les premiers épisodes de la première saison sont d'Olivier Marchal et Denis Rouden, les épisodes 5 à 8 sont signés Frédéric Schoendoerffer et Jean-Pierre Sauvire. Ils ont préféré tourner avec une Arricam Lite en 3 perforations, tout en conservant les mêmes optiques. Au final, la lumière et les couleurs changent un peu, mais comme l'histoire évolue et se passe davantage en extérieur, cela ne se voit pas trop. Et puis, la passation s'est faite en bonne entente, les seconds venant sur le plateau pour être dans la continuité de leurs prédécesseurs. Pour *Les bleus*, Myriam Vinocour a confié la suite à Ludovic Colbeau-Justin qui était au cadre de la deuxième caméra sur les premiers épisodes. "C'est quelqu'un en qui j'ai une grande confiance et avec qui nous avons mis les choses en place. J'ai poussé à ce qu'il prenne la suite, ce qu'il a fait naturellement."

Parfois, les supports changent. Les six premiers épisodes d'*Un village français* étaient tournés en film, "désormais nous tournons en numérique HD. Nous avons choisi des caméras qui se rapprochent le plus possible du rendu du film, passant d'une Arriflex Super 16 à une Arriflex numérique", nous confie Thierry Jault.

LE MÈTRE ÉTALON CINÉMA

Ainsi, on constate que, désormais, les outils se mélangent et peuvent servir aussi bien au cinéma qu'en télévision. D'autant que "les outils numériques sont sans cesse évolutifs et de plus en plus performants", souligne le DP d'*Un village français*. Ainsi, les derniers épisodes de *Joséphine, ange gardien* se tournent actuellement avec une caméra Red, qui a servi pour des films comme *Le nom des gens*, éclairé par Vincent Mathias (AFC). Du coup, on comprend mal cette sectorisation entre télé et cinéma. "Il y a une sorte de mépris des gens de cinéma pour ceux de télévision. Or, je n'ai jamais trouvé que c'était un monde séparé", confie Romain Winding. La liberté artistique qui existe au cinéma pourrait être davantage présente en télévision, regrettant d'autres. "C'est très dommage, la télé pourrait être une école, faire éclore des talents de réalisateurs. Aux États-Unis ou en Angleterre, elle est un outil d'apprentissage. Un réalisateur comme Michael Mann a commencé à la télévision", explique Myriam Vinocour. À croire qu'Hollywood reste finalement un idéal très partagé... ■



De haut en bas :
1-Thierry Jault (AFC) sur la deuxième saison d'*Un village français*.
2-Les bleus en plein tournage
3-Casquette sur la tête, Denis Rouden (AFC) cadre *Braquo*.