

L'Empire des loups mais surtout de commencer à travailler avec des gens

PROFESSION:

DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE DANS L'ŒIL DE VINCENT MULLER

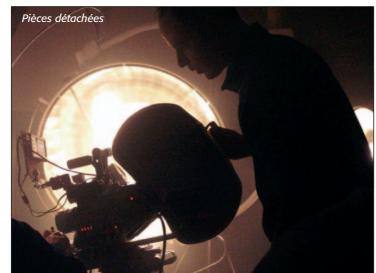
Le directeur de la photographie, s'il œuvre souvent dans l'ombre, occupe une place centrale sur un plateau et dans toute production audiovisuelle. Vincent Muller profite d'une longue expérience dans le domaine, tant au cinéma qu'à la télévision (Hard, Braquo, Platane), et c'est avec passion et enthousiasme qu'il porte un regard fascinant sur cette profession.

SERIESTV: À quoi sert un directeur de la photographie sur un tournage?

Vincent Muller : Le directeur de la photographie est le responsable de l'image d'un film. Il est le garant artistique et technique de l'image tout au long du projet, depuis la lecture du scénario jusqu'à la diffusion. Son travail est de rendre réelle l'image mentale du réalisateur, de l'alimenter et de la mettre en œuvre. Il assiste aux repérages en évaluant le potentiel d'adéquation des lieux et des décors. En préparation, il collabore au découpage et au choix des cadres. Il choisit la méthode d'enregistrement des images, convoque une équipe la plus compétente pour le projet. En tournage, il s'occupe techniquement des caméras, de la lumière et des mouvements d'appareils. En postproduction, il finalise le montage en étalonnant le film, pour rendre cohérentes toutes les images.

Faut-il suivre une formation particulière pour exercer ce métier ?

Il faut être curieux de tout. Il faut avoir envie de tout. Je crois qu'il n'y a pas deux parcours identiques pour ce métier. Faire une école de cinéma permet de gagner du temps, et de rencontrer non seulement des professionnels qui vous invitent sur leurs tournages,



de votre génération

La toute première question que Bruno Nuytten posait aux étudiants en image à l'INSAS était : « As-tu déjà fait des photos sans appareil ? » J'avais adoré cette question, parce qu'elle interrogeait, en une phrase, l'intérêt que l'on portait à la photographie ; savoir ce qu'était un sténopé, avoir l'audace de se mesurer à la fabrication d'une image sans aucun moyen, sans même l'excuse d'un appareil photo ; s'intéresser à l'histoire de la photographie, à l'influence de la lumière et du temps : « Est-ce que ton envie de faire des images est si forte que tu peux impressionner un papier dans une boîte à chaussures ? »

Vous avez participez à de nombreuses productions télévisuelles, mais aussi cinématographiques (Astérix aux Jeux Olympiques, L'Empire des loups). Quelles sont les différences maieures entre ces deux médias au niveau de votre travail?

Je me souviens que pendant le tournage d'Astérix en Espagne, j'alternais avec le tournage de la série Hénaut Président avec Michel Muller à Montbéliard. J'adorais voyager de ce film de cinéma à très gros budget à cette série télé intimiste où nous habitions tous ensemble dans une unique maison qui nous servait aussi de décor : une semaine, je tournais au soleil avec 200 figurants, une équipe pharaonique, dans le stade construit pour le film avec trois ou quatre caméras les plus modernes du moment, et la semaine d'après, je me trouvais tout seul avec une caméra de supermarché, trois objectifs, et deux amis électros qui couraient partout! Mais au niveau de mon travail, cela ne change rien: mon investissement est le même, les problèmes et l'expertise sont identiques, ce sont les échelles qui sont différentes.

« Le directeur de la photographie est le responsable de l'image d'un film. Il est le garant artistique et technique de l'image tout au long du projet. »

Beaucoup de professionnels de l'image affirment qu'il y a plus de liberté aujourd'hui à la télévision qu'au cinéma...

Les séries TV donnent l'occasion aux auteurs de développer dans la durée de longues histoires, de donner à leurs personnages beaucoup de couches, et de fouiller très loin la construction du scénario. Il y a sûrement une raison de production : produire un film, c'est réunir un budget, des investisseurs, des aides, des subventions, trouver un diffuseur et une chaîne de télévision : ce qui est très difficile aujourd'hui. En télévision, les interlocuteurs sont plus limités. Si la liberté est plus grande en télévision, je crois que la prise de risques est plus grande au cinéma. C'est un autre enjeu, tout aussi intéressant.

80 • SériesTV SÉRIESTV • 81



Vous avez travaillé sur des formats télé très différents : le programme court avec Michel Muller, le format court avec Nicolas Hourès, le documentaire avec Samuel Doux et Jean-Jacques Beineix, et bien sûr la série avec *Platane* ou *Braquo*. En quoi ces exercices sont-ils différents ?

Mon envie principale est dirigée vers la fiction. J'aime l'idée de mettre en scène et la maîtrise du récit. Mais ce qui m'intéresse avant tout, c'est la rencontre avec les gens. Aussi, quel que soit le projet, je favorise la discussion, la documentation, et j'adore devenir un expert du sujet que l'on aborde. *Turbulences* avec Nicolas Hourès était une performance technique fantastique : il s'agissait de tourner 6 plans séquences de 13 minutes, toujours en mouvement. Et nous avons beaucoup travaillé pour rendre la lumière praticable, changeante, et nous avons adoré échanger nos contraintes, lui de récit et de mise en scène, et moi de moyens techniques. Ce furent de longues discussions où chacun rebondissait sur l'autre, pour trouver à chaque fois une nouvelle idée

Travailler avec Beineix fut pour moi une expérience très enrichissante

: j'ai aimé tourner ce documentaire, et le dialogue que nous avions. Avant de le rencontrer, j'ai appris par cœur tous ses autres films, je suis arrivé avec mille questions, et nous avons finalement trouvé un endroit commun très poétique. Parfois, il me laissait tourner en me disant une phrase, devant les maquettes du musée de Bibracte, il me disait : « Fais des plans du temps qui passe... ».

Travailler sur une série comme *Braquo*, qui profite d'une ambiance très particulière, est-il un défi par rapport à une production plus classique ou à l'identité visuelle moins forte ?

Il est très important de suivre les traces des saisons précédentes, de l'univers mis en place, de la « bible » d'une série. Sur *Braquo*, nous avions l'avantage d'être avec Berto, le cadreur de la première saison, qui connaît bien l'univers d'Olivier Marshal. Et c'est en discutant à trois, Philippe Haim le réalisateur, Berto et moi que nous avons pu chercher comment coller à l'univers de la saison 1, et ensuite comment, dans le cadre qui nous était donné, faire évoluer l'image de

la série. Je me rends compte que plus les contraintes sont grandes, plus le sentiment de liberté est fort. Tout en gardant la même tonalité, on peut se permettre des fugues, des variations, des contrepoints. Avec Philippe et Berto, au fur et à mesure des jours, nous avons aimé pousser un peu plus loin les curseurs de mise en scène, quitte à se désolidariser d'un certain réalisme

Platane est encore une autre ambiance, avec une mise en scène classique dans sa forme, mais décalée dans le fond...

J'ai tourné *Platane* la même année que *Braquo*. C'était un travail très différent, parce que le genre de la série n'avait rien à voir. *Platane* laisse la place à la comédie, aux acteurs, aux vannes. Il fallait trouver un moyen simple et très adaptable au jeu des comédiens. Toute la recherche avec Éric Judor a été de trouver un moyen efficace de filmer le texte. Alors que la caméra a un rôle très actif dans *Braquo*, elle devait se faire oublier sur *Platane*. Parfois, pour bien renforcer le jeu des comédiens, il faut bien savoir se taire!

Si vous aviez la possibilité de travailler sur une série aujourd'hui, vous opteriez pour laquelle et pourquoi ?

Il y en a tant ! J'ai adoré *Breaking Bad*, parce qu'il y des plans fantastiques, très beaux et très nouveaux dans le genre. Je vois parfois le plaisir de l'opérateur de les imaginer ou de les proposer. Il y a une grande liberté aussi sur le temps des plans : je me souviens de ce pré-générique qui dure plusieurs minutes, qui est un plan fixe, large, de deux personnes sur un banc. Ce temps, cette prise de temps est rare à la télévision.

J'aurai bien aimé faire la série Top of the Lake de Jane Campion. Cette réalisa-

trice me fascine depuis des années, et la voir travailler pour la télévision est un ravissement. Je trouve ces images de Nouvelle-Zélande prodigieuses.

Avez-vous une œuvre de référence qui vous inspire dans votre travail, ou vous a donné envie de faire ce métier ? Quels sont vos directeurs de la photographie favoris, si vous en avez ?

Voir *Les Ailes du désir* de Wim Wenders a été un grand choc. J'ai tout aimé de ce film : la poésie de Peter Handke, les images d'Henri Alekan, la musique de Nick Caye... Mais surtout, surtout, comprendre que la condition d'homme, qu'appré-

hender le monde par ses sens, était toute la richesse qui nous était donnée. Je me souviens de ce plan qui tourne autour de Solveig Dommartin, et qui passe du noir & blanc à la couleur, comme pour rappeler le sens de la couleur... Je me souviens du grand travelling avant sur le couple, pendant la déclaration d'amour de la fin du film; c'est vraiment une grande émotion pour moi. C'est là que j'ai décidé de faire ce métier. J'aime beaucoup les opérateurs avec lesquels j'ai travaillé, car j'ai vu de l'intérieur la fabrication des images: Thierry Arbogast (*Les Rivières pourpres*), Pierre Lhomme (*Le Divorce*), Yves Cape (*L'Humanité*) pour n'en citer que trois. J'admire le travail de Denis Lenoir (*Monsieur Hire*), de Bruno Delbonnel (*Accross the Universe*), de Christophe Beaucarne (*Tournée*). Mais ce que je préfère surtout, c'est tenter de reconnaître les couples d'opérateurs et de réalisateurs: c'est cette association qui est magnifique. C'est ce lien profond qui s'établit qui est admirable!

Si vous deviez donner un conseil à un débutant qui voudrait se lancer dans ce métier ?

Pour faire le métier qui te nourrit, il faut savoir bien s'alimenter.

■ THOMAS DEBELLE



