

ENS LOUIS LUMIÈRE

*Cité du Cinéma- 20 rue Ampère
BP12-93213
La plaine Saint-Denis
FRANCE*

Mémoire de recherche section cinéma 2012-2015

ESTHÉTIQUE DES SÉRIES CONTEMPORAINES : UNE FILIATION ENTRE CINÉMA ET TÉLÉVISION

MÉMOIRE DE RECHERCHE DE MORGANE MAUREL

Sous la direction de Jérôme Boivin

Ce mémoire est accompagné d'une partie pratique de mémoire intitulée : *The Escape*

Directeur de mémoire interne : Jérôme Boivin
Coordinatrice des mémoires : Giusy Pisano
Coordinateur de la partie pratique : Michel Coteret

ENS LOUIS LUMIÈRE

*Cité du Cinéma- 20 rue Ampère
BP12-93213
La plaine Saint-Denis
FRANCE*

Mémoire de recherche section cinéma 2012-2015

ESTHÉTIQUE DES SÉRIES CONTEMPORAINES : UNE FILIATION ENTRE CINÉMA ET TÉLÉVISION

MÉMOIRE DE RECHERCHE DE MORGANE MAUREL

Sous la direction de Jérôme Boivin

Ce mémoire est accompagné d'une partie pratique de mémoire intitulée : *The Escape*

Directeur de mémoire interne : Jérôme Boivin
Coordinatrice des mémoires : Giusy Pisano
Coordinateur de la partie pratique : Michel Coteret

REMERCIEMENTS

Michel Coteret, La famille Prache, John Lvoff, Laurent Stehlin, Guillaume Pastor.

RÉSUMÉ

Ce mémoire aborde l'évolution formelle subie par les séries au cours de ces quinze dernières années et le mélange progressif entre cinéma et télévision qui en a découlé. Comment sont-elles passées du degré zéro de mise en scène, auquel on les rattachait invariablement, à une expressivité attirant désormais les plus grands cinéastes ? J'ai circonscrit cette étude à une poignée de séries américaines, de types *drama*, et si mon choix d'étude s'est porté sur elles, c'est parce que chacune représente individuellement un pas nouveau qui tend vers ce désir de témoigner d'une évolution.

Certains auteurs visionnaires comme Steven Bochco et David Chase sont d'abord passés par là, mais c'est la confiance de certaines chaînes qui a aussi rendu possible l'existence de leurs œuvres novatrices. La première partie montre à quel point le cinéma a joué un rôle moteur dans l'amorce d'un changement esthétique, dans la volonté de mettre enfin véritablement en scène à la télévision comme au cinéma. Une série comme *Mad Men* reflète parfaitement cette recherche d'un héritage avant tout cinématographique.

La deuxième partie montre à l'inverse le désir d'autres séries comme *Breaking Bad*, de se sortir de l'influence pour réfléchir avant tout au sein de son propre médium de base, à savoir la télévision. Assumer complètement l'idée d'une esthétique pensée pour la télévision, produites selon ses codes, mais avec à sa tête des équipes de réalisateurs, d'auteurs, de producteurs prêts à tout pour relever d'un cran le niveau.

Enfin, la dernière partie sera celle de l'hybridation. Les cinéastes (ici, Gus Van Sant et David Fincher) se tournent désormais vers la série pour assouvir leur geste artistique. L'infiltration est définitive entre cinéma et télévision à tel point que la série se concrétise enfin comme art autonome en tentant de se dégager de son premier support.

MOTS CLÉS : SÉRIES, ESTHÉTIQUE, TÉLÉVISION, CINÉMA, MÉDIUM, ÉVOLUTION

ABSTRACT

This research broaches the aesthetic evolution undergone by television series over these last fifteen years and the ensuing progressive mix between cinema and television. How did these series go from the total lack of style with which we used to associate them, to pure expressiveness, attracting the biggest filmmakers? I confined this study to a few American dramas, which I chose because each of them represents a new step towards a desire to mark this trend.

Visionary authors such as Steven Boccho and David Chase lead this change, but without the trust of the channels their innovative works would never have existed. The first part shows to what extent the cinema played a driving role in the beginning of an aesthetic change and in the will to stage a series as a movie. *Mad Men* is one example that reflects perfectly this search for a cinematic style.

The second part shows, on the contrary, the desire of TV series like *Breaking Bad*, to take out that influence to reflect above all on its own basic medium, television. To assume completely the idea of an aesthetic thought for television, produced according to its codes, with at its head, directors, authors and producers ready to raise the bar.

Finally, the third part will be about hybridisation. Filmmakers (such as Gus Van Sant and David Fincher) are now turning to series to enhance their artistic vision. Television and cinema are now definitively combined and the art of the series has reached its independence by breaking free from its first medium.

KEY WORDS: AESTHETIC, TELEVISION SERIES, TELEVISION, CINEMA, MEDIUM, EVOLUTION

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	8
PARTIE I.....	13
L'INFLUENCE DU CINÉMA.....	13
Chapitre 1 : Vers un nouvel Âge d'or.....	14
LES PÉRIODES FONDATRICES.....	14
LE DEUXIÈME ÂGE D'OR.....	16
IT'S NOT TV IT'S HBO.....	17
LES SOPRANO.....	20
LES OUTILS DU CINÉMA.....	22
Chapitre 2 : Mad Men, du Cinéma ?.....	27
UN AUTEUR, UNE CHAÎNE.....	28
LE PILOTE ET SES INFLUENCES.....	30
POINT DE VUE ET DÉCOUPAGE.....	35
RYTHME ET MONTAGE.....	39
CLASSICISME MODERNE ?.....	40
DISPOSITIF DE TOURNAGE.....	43
CONCLUSION.....	45
PARTIE II.....	47
DE LA TELEVISION.....	47
Chapitre I : Forme télévisuelle.....	48
QUESTION DE L'AUTEUR.....	48
LE RÉALISATEUR.....	50
QUEL APPORT ?.....	53
CONDITIONS DE PRODUCTIONS.....	57
Chapitre 2 : Breaking Bad, Télé-Visuel.....	62
EFFICACITÉ ÉCONOMIQUE.....	62
VISUAL STYLE.....	67
EXPERIMENTATION.....	70
CONCLUSION.....	72
PARTIE III.....	73
HYBRIDATION.....	73
Chapitre 1 : Cinéastes en série.....	74
UNE VIEILLE COLLABORATION.....	74
UNE MARQUE DE FABRIQUE ?.....	76
BOSS, À PARTS ÉGALES.....	77
AU PLUS PRÈS DU CORPS.....	80
Chapitre 2 : House of Cards, une série télévisée.....	86
DISTANCE.....	87
SUPPORT DE VISIONNAGE ET FORMAT.....	89
LE FUTUR DE LA TÉLÉVISION SANS LA TÉLÉVISION.....	92
CONCLUSION.....	94
BIBLIOGRAPHIE.....	97
FILMOGRAPHIE.....	99
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	101
ANNEXES.....	102
DOSSIER PPM.....	108

INTRODUCTION

Les séries ont grandi. C'est d'une certaine manière ce qui ressort de toutes les analyses qui ont été faites à leur sujet, depuis plus de 10 ans, depuis que Tony Soprano a eu sa première crise d'angoisse face aux canards nageant dans sa piscine.

Les séries font l'objet d'un intérêt grandissant de jour en jour, critiques, thèses, colloques, mémoires... Une véritable entreprise de requalification de la valeur des séries télévisées s'est mise en route depuis plusieurs années déjà dans le domaine de la critique universitaire. Il reste pourtant que la plupart des études faites à leur sujet sont de l'ordre de l'étude sociologique et thématique, certaines séries étant prises comme des miroirs de notre siècle, des réflecteurs d'un certain milieu social, d'un contexte politique, historique... Le scénario est maître lorsqu'il s'agit des séries, à l'image de leur créateur/*showrunner*, le scénariste en chef qui supervise l'ensemble de l'écriture de la série mais qui intervient aussi, bien souvent, dans le suivi de sa fabrication. La structure narrative complexe d'une série fascine (il suffit de voir l'engouement des spectateurs à échafauder des théories lors des diffusions directes de certaines séries), la multiplicité d'intrigues, les personnages si profonds, auxquels on donne le droit de vivre au-delà des « 2h » d'un film.

52 minutes multipliées par 13* épisodes multipliés par X saisons.

Une formule simple, dont l'inconnue dépend en grande partie de la politique de la chaîne qui produit, de l'audience, de la réception critique mais aussi, dans certains cas, de la confiance en un auteur. David Simon n'aurait jamais pu mener à bien sa fresque sur la ville de Baltimore sans une grande confiance de la part de la chaîne câblée américaine HBO en son talent et en ses futurs spectateurs. Les audiences de *The Wire* n'ont jamais décollé lors de sa diffusion télé sur HBO, pourtant, elle a continué son chemin à travers d'autres supports de visionnage et est devenue entre-temps une référence si ce n'est la référence en matière de séries télévisées. D'autres œuvres originales telles que *Carnivàle* (HBO) et *Rubicon* (AMC) n'auront pas connu cette chance, avortée au bout de deux saisons pour la première et d'une unique saison pour

* Le nombre d'épisodes constituant l'intégralité d'une saison peut lui aussi varier en fonction de la chaîne et de la série elle-même : on retrouve des formats de 8/ 10/ 12/ 14 (2*7)/ 21/ 22/ 24 épisodes.

l'autre. Elles sont et resteront « *des séries malades* »¹. Inachevées et inabouties pour leurs auteurs, ces séries portent en elles la brutalité de leurs arrêts, comme si l'écran de cinéma s'éteignait au bout de 1h15 et qu'on ne connaîtrait jamais la fin du film.

En lien direct avec ses modes de production, l'esthétique des séries dont nous parlerons dans ce mémoire est pourtant bel et bien présente. Nous sommes souvent trompés par la facilité avec laquelle nous regardons une série, happés par ce qu'elles racontent, même lorsqu'il ne se passe pas grand-chose si ce n'est un personnage qui regarde dans le vide. Pourtant, combien d'entre elles qui exposent dès leur pilote des partis pris visuels (et sonores) affirmés qui nous éclatent en pleine figure comme les panneaux titres aux couleurs numériques hallucinatoires d'*Utopia* ou ce ciel bleu coupé par les terres jaunes arides du Nouveau Mexique dans *Breaking Bad* ?

Il semble que, soudainement, les séries de cette dernière décennie soient apparues comme de véritables objets culturels, dépassant la mécanique de pur divertissement à laquelle le public s'attendait généralement de la part d'un programme venant de la télévision. De sorte que l'on qualifie d'œuvres certaines séries télévisées. Un terme qui revient particulièrement est celui de *Quality TV*. Nous y reviendrons. Une télévision de qualité que certains ont pressenti bien avant tout le monde, pour d'autres il y a encore du chemin à faire. À l'image de ces deux citations qui illustrent ce que l'on a pu penser très tôt des séries et ce que certains pensent encore :

« Mon besoin de fiction s'alimente à ce qui en est de loin la source la plus accomplie : les formidables séries américaines... (...) Là où il y a un savoir, un sens du récit, du raccourci, de l'ellipse, une science du cadrage et du montage, une dramaturgie et un jeu des acteurs qui n'ont d'équivalent nulle part, et surtout pas à Hollywood »²

1 Garcia, Tristan, propos recueillis par Cohen, Clélia et Joyard, Olivier, « Itinéraire d'un série-fils », *Les Inrockuptibles* hors-série, Les Editions indépendantes, 2011, Paris, p47

2 Chris Marker, *Libération*, 16 avril 2003.

« Jamais je n'ai été frappée par la mise en scène d'une série. Je ne parle pas d'un effet spectaculaire mais juste de ces moments miraculeux où un sujet, une lumière, un visage, une réplique, un cadre, se trouvent soudainement concorder (comme Madeleine ouvrant les persiennes dans *L'étrange Monsieur Victor* de Grémillon). Comme si la mise en scène faisait défaut. Je n'ai pas le sentiment d'espace dans une série. Tout est au même niveau. D'où le fait que la mise en scène soit une pierre aberrante (les hideux plans d'ensemble de *Lost*) au mieux pseudo-documentaire (*The Wire*) ou de l'ordre du soin intensif (sentiment que chaque plan de *Mad Men* m'arrive entouré d'un ruban : 400 cadeaux par heure c'est trop). Pourquoi cette médiocrité a-t-elle finalement peu d'importance ? Pourquoi n'est-on même pas sûr que ces séries seraient meilleures si elles étaient mieux mises en scène ? L'écoulement du sablier de la fiction suffit-il à assurer la tenue d'un épisode ? Oui sans doute. »³

C'est donc d'une victoire de la narration sur la mise en scène dont parle Axelle Ropert, là où Chris Marker clame déjà à l'époque une victoire des séries américaines tout court, que ce soit au niveau de la narration ou de la forme. Tout le travail de ce mémoire tendra à démontrer que certaines séries contemporaines ne sont pas exemptes de mise en scène, et qu'à défaut d'être dans la démonstration, la mise en scène de ces séries se déploie avec efficacité certes, mais aussi une finesse et une intelligence rare. Il ne s'agira pas dans ce mémoire d'étudier l'historique des séries télévisées, ni de répondre à la question si oui ou non la série est vraiment un art au même titre que le cinéma. La série est un art, un art en pleine mutation. Les exemples de séries que j'étudierai sont des œuvres à part entière, elles s'inscrivent dans une durée (plus ou moins variable) des « *drama* » de 52 minutes par épisodes et sont d'origine américaine. Dans le souci d'une certaine circonscription du sujet et d'une cohérence dans ce mémoire, j'ai choisi de me limiter à l'étude de quatre séries en particulier, américaines, car après tout, c'est là -bas que les choses ont commencé à changer.

À travers leur étude, je me poserai la question de l'évolution de la forme des séries télévisées ces dix dernières années, une forme que j'étudierai sous le prisme du découpage et du montage en particulier. Je tenterai de montrer à travers cette problématique que les séries

³ Axelle Ropert, « *Ce que m'apprennent les séries (mais aussi ce que seul le cinéma permet)* », *Cahier du Cinéma*, n°658, juillet-août 2010, page 29.

se prêtent à l'analyse et à la relecture. Il est possible de revoir avec plaisir une série, comme un bon film. D'autant plus que les modes de visionnage peuvent changer d'une lecture à l'autre. Suivre une série au cours de sa diffusion directe dans un rythme hebdomadaire à la fois frustrant et excitant, de prolongation du plaisir, et la revoir en un bloc, après sa sortie DVD et VOD et la redécouvrir dans son unité complète. À l'occasion de son festival *Sériemania*, le Forum des images à Paris propose d'ailleurs chaque année des « *nuits séries* » durant lesquelles le spectateur est amené à découvrir l'intégralité de la saison d'une série, choisie par les organisateurs du festival, d'un bout à l'autre de la nuit. Une redécouverte qui plus est en grand écran.

Il est vrai que si l'on remonte en arrière, on s'aperçoit qu'il ne manquait plus aux séries qu'une esthétique et une forme pour soutenir leur virtuosité narrative et pour se sortir de ce mot prononcé la plupart du temps avec mépris : « *Télé* » (bien sûr il y a eu des exceptions sur lesquelles beaucoup d'auteurs et critiques s'accordent, qui ont participé à l'évolution de la série et de sa réception, avec leur style propre comme *Twin Peaks* de David Lynch et Mark Frost ou les séries de Steven Bochco dans les années 80...). Une mise en scène à la hauteur des personnages, à la hauteur des idées proposées, à la hauteur de leurs concepts. Une forme qui permettra de soutenir et de déployer sa densité fictionnelle. Certains travellings dans *Mad Men* bouleversent et disent plus d'un personnage en un simple mouvement qu'un *flash back* (forme utilisée d'ailleurs aussi par la série) ou une biographie du personnage écrite par l'auteur ne saurait le faire. Les séries étaient *laidés* parce qu'elles faisaient *télé* et dans cette quête de forme il paraît naturel de constater qu'elles se soient d'abord tournées vers le 7^e art, la série pouvant être vue comme un art cousin du cinéma. Tous deux mettent en images et en sons des histoires dans un temps, court et sans coupure pour l'un, fragmenté et vaste pour l'autre.

Il y a donc eu *Les Soprano*. Une entrée fracassante dans notre petit écran, comme si quelque chose s'était vraiment passé à ce moment-là. C'était toujours de la télévision et en même temps ça ressemblait aussi à du Cinéma. La gueule d'américain moyen au charisme de star de cinéma, c'est l'ambivalence magnifique qu'incarnera James Gandolfini pendant 6 saisons. Et puis il y a eu *Mad Men*, créée par un ancien membre du staff d'écriture des *Soprano*. Une série qui prône et radicalise une esthétique cinématographique presque comme aucune autre série avant elle. À travers son étude nous verrons de quelle manière elle réintègre dans sa forme des codes cinématographiques, notamment en matière de découpage, montage et mise en scène.

Nous verrons par la suite que l'influence du cinéma ne change pas pour autant la nature télévisuelle de ces séries. Faites par des auteurs et techniciens de la télévision, elles portent encore en elles l'empreinte d'une certaine esthétique télévisuelle de par leur mode de production et fabrication. Nous nous attarderons d'ailleurs sur la question de « *qui est à la base de cette forme ?* » en essayant de définir le rôle du réalisateur. Une série comme *Breaking Bad* est exemplaire dans la façon dont elle a ingéré les contraintes et codes de la télévision pour refonder cette esthétique télévisuelle sans pour autant citer le cinéma.

Enfin, l'hybridation Cinéma/Télévision s'achève dans sa dimension formelle par l'entrée des cinéastes eux-même au sein des séries. La chose n'est pas nouvelle (David Lynch, Hitchcock, Tarantino...) mais un nombre accru de cinéastes, des plus indépendants aux plus hollywoodiens, ont vu ces dernières années dans la série un médium intéressant et prometteur, sur lequel ils pouvaient apporter une part de leur créativité en prolongeant leur geste cinématographique dans la durée plus vaste de la série. *Boss* et *House of Cards* figurent cette migration d'un médium à un autre pour les deux réalisateurs ayant travaillé dessus : Gus Van Sant et David Fincher. Nouveau support des cinéastes, la série prépare progressivement sa sortie de la télévision pour enfin se concrétiser comme un art autonome.

PARTIE I

L'INFLUENCE DU CINÉMA

Chapitre 1 : Vers un nouvel Âge d'or

*How did the wasteland get so beautiful ?*⁴

La question de Jonathan Storm pouvait sembler légitime à l'époque. Quand est-il devenu normal de parler des séries télévisées comme d'un art à part entière ? En 2006 déjà, les séries qui composent aujourd'hui l'âge d'or de la décennie 2000 s'étaient installées sur nos écrans durablement. *Les Soprano* entamait aux États-Unis la diffusion de la première partie de sa sixième et dernière saison et *The Wire* signerait bientôt son quatrième et avant dernier acte sur la ville de Baltimore, en s'intéressant à son cœur principal, les enfants et le système scolaire dans lequel ils évoluent. *Mad Men* débiterait l'année suivante, imposant sa facture esthétique très cinématographique au monde des séries et marquant l'émergence d'une nouvelle petite chaîne du câble, AMC, très inspirée par le parcours du désormais géant Home Box Office (HBO).

Je m'intéresserai dans cette partie à cet âge d'or des années 2000, pour mieux situer cette entreprise de requalification de la valeur des séries qui s'est mise en place ces dernières années, ainsi qu'aux évolutions technologiques qui ont permis aux séries de se hisser esthétiquement au rang du Cinéma. Je terminerai par une étude de l'esthétique de l'une des séries contemporaines les plus visiblement influencées par le cinéma : *Mad Men*. Je tenterai de dégager à travers l'analyse de certaines séquences prises parmi différents épisodes des 7 saisons de la série, certains dispositifs de mise en scène (découpage et montage en particulier) adoptés de façon durable par la série et qui peuvent se rattacher à une esthétique dite « cinématographique ».

LES PÉRIODES FONDATRICES

Autour de l'émergence de plusieurs séries de grande qualité depuis le début des années 2000, s'est constituée progressivement une période qualifiée d'âge d'or des séries. Des années de productions télévisées exceptionnelles où chaque grande série qui sortait, révélait des qualités

4 Jonathan Storm, *TV takes dramatic turn for fall seasons*, Philadelphia Inquirer, 17 septembre 2006, <http://www.highbeam.com/doc/1G1-151510410.html>

dramatiques et esthétiques qui rivalisaient toujours plus d'audace et de créativité. Cette période constitue le 3^e âge d'or dans l'histoire des séries télévisées⁵ et elle prend ses racines dans les deux périodes fondatrices qui l'ont précédée.

Le premier âge d'or correspond aux années 1950, période où la télévision devient véritablement un média de masse aux États-Unis : en 1950, on compte 3,9 millions de postes de télévision dans les foyers, soit 8,1 % de la population qui possède la télévision. En 1955 le chiffre s'accroît à 30,5 millions soit 64 % de la population.⁶ En Europe et en France, c'est un peu plus tard, vers les années 60, que la télévision se développe à grande échelle. Les premiers genres s'établissent : sitcoms familiales, série policière, western, série fantastique, et quelques perles qui en découleront comme *The Twilight Zone*, *Hitchcock Presents...* C'est le « *temps des pionniers* »⁷ qui aboutit en 1960 à la domination des « *Big three* » à savoir les 3 grandes chaînes de network : ABC, CBS et NBC qui étaient à la base des stations de radio nationales.

Le 2^e âge d'or, fondateur des bases du paysage télévisuel d'aujourd'hui, couvre la période des années 1980, avec un regain de créativité chez les networks et un assouplissement des règles en matière de diffusion télévisée (Le règne de Steven Bochco sur lequel je reviendrai et d'autres réussites comme les séries *Thirtysomething* et *St Elsewhere*). Alexis Pichard, dans son ouvrage *Le nouvel âge d'or des séries américaines*⁸ (2011 : 18), décrit l'avènement qu'ont connues progressivement les chaînes câblées américaines à la suite de cette période. À l'image de la chaîne HBO qui reste aujourd'hui l'une des plus puissantes du marché et qui est la chaîne à avoir le plus férocement défendu sa politique de « *Quality TV* »⁹ ou plutôt, nous y reviendrons, de *non-télévision*.

Il faut cependant distinguer, avant tout pour comprendre le fonctionnement de ces différentes chaînes, les *networks*, qui sont les chaînes nationales hertziennes et dont les revenus dépendent des recettes publicitaires (ABC, CBS, NBC, FOX), des chaînes câblées, dont le revenu dépend lui des abonnements. Il faut distinguer dans les chaînes câblées, le « *basic cable* » qui est constitué de chaînes câblées aux coûts d'abonnements modestes mais qui

5 Jean Pierre Esquenazi, *Les séries télévisées, l'avenir du Cinéma ?*, France, ED Armand Colin, 2010

6 Sarah Sepulchre, *Décoder les séries télévisées*, Belgique, De Boeck, 2011

7 P8, Ibid

8 Alexis Pichard, *Le nouvel âge d'or des séries américaines*, Paris, Le Manuscrit, 2011

9 Janet McCabe and Kim Akass, *Quality TV contemporary american television and beyond*, Royaume Unis, Etats Unis, I.B Tauris, 2007

insèrent dans leurs programmes des espaces publicitaires pour générer des recettes (c'est ce que fait la chaîne AMC par exemple), du « *prime cable* » qui diffuse des programmes exempts de publicités, mais dont le coût d'abonnement est plus élevé, HBO et Showtime étant les grandes représentantes.

LE DEUXIÈME ÂGE D'OR

Les années 80 représentent une période charnière concernant le paysage télévisuel américain. C'est à ce moment-là que se développent les racines de la télévision d'aujourd'hui, notamment en matière de séries télévisées. C'est le 2^e âge d'or, un vent de libéralisation se profile avec le retrait de plusieurs directives de la Federal Communications Commission (FCC), l'agence chargée de réguler les contenus des programmes audiovisuels. Il n'y a désormais plus de limites concernant le volume de publicité par heure, plus d'obligation d'un certain temps d'antenne destiné aux émissions de « non-divertissement »... Une souplesse qui n'impacte pas de façon directe la qualité de la production télévisuelle d'alors, mais qui redistribue les cartes du paysage télévisuel de l'époque et qui voit naître la chaîne FOX comptant aujourd'hui parmi les puissants *networks*. La chaîne saura se démarquer par des programmes ciblant le public, non plus comme une entité homogène, mais comme ensemble de différents groupes se distinguant par leurs âges, leurs sexes, leurs statuts à l'échelle sociale et leurs revenus annuels. A défaut de ne pouvoir toucher tout le monde avec un seul programme, les chaînes réalisent qu'elles peuvent cibler les différents groupes constituant le « tout public » par différents programmes. Chez FOX, naîtra en 1989 comme exemple d'une volonté de produire des programmes novateurs, la série animée *The Simpsons*, créée par un dessinateur et parfait inconnu à l'époque, Matt Groening, à qui la production concéda une grande liberté de création. Elle est encore à l'antenne aujourd'hui et ne cesse depuis plus de 25 ans de remettre en question avec humour et références culturelles en tout genre, le modèle de la famille américaine moyenne. Les autres *networks* tentent de suivre alors cette ambition nouvelle. Un auteur en particulier reste célèbre dans le monde des séries car il est l'un des premiers pour lequel il est justement possible de parler véritablement d'auteur.

Steven Boccho crée la série *Hill Street Blues* qui sera produite par NBC et diffusée dès 1981 sur l'antenne. C'est la série policière qui fait tomber les premières barrières entre art et

télévision. Réalisme du propos, esthétique empruntant au documentaire, la série renouvelle le genre du « *cop show* » en s'intéressant au quotidien d'un commissariat de quartier à travers de multiples personnages et en suivant une narration *feuilletonnante*. Ce type de narration implique de suivre de manière continue la série car les épisodes sont reliés les uns aux autres par des intrigues (ou arches) qui s'étendent à l'échelle d'une saison voire sur toute la durée de la série. C'est la fin du genre procédural où chaque épisode est indépendant des autres et représente une enquête résolue à la fin.

La forme du *drama* voit le jour et ses ambitions d'écrire des histoires qui s'étendent sur plusieurs heures de programmes avec elle. *Hill Street Blues* est rapidement reconnue par la critique qui ouvre enfin les yeux vers la production télévisuelle, réalisant que peut-être, les choses sont en train de changer. Boccho continuera par la suite de créer des séries audacieuses avec son autre série, *NYPD Blues*, créée en 1993, qu'il coécrivit avec David Milch (futur *showrunner* de *Deadwood* et *John from Cincinnati*). Un commissariat, des policiers qui s'impliquent dans leurs affaires jusqu'à en payer le prix d'une souffrance qui les escorte au quotidien, l'esthétique de *NYPD Blues* s'affirme en rupture face à ce qui se fait dans le paysage de la fiction policière télévisée : réalisme urbain, utilisation systématique de longues focales, tournage à plusieurs caméras dans un même axe pour garder une spontanéité dans le jeu des acteurs. Une sorte de petite compétition s'organise alors entre les différents *networks* qui tendent soudain à vouloir proposer leur propre *Hill Street Blues*, c'est à dire un *drama* d'auteur, potentiellement source de succès critique.

Twin Peaks suivra, sur le *network* ABC en 1990. Ses créateurs, Mark Frost et David Lynch, continuent avec cette nouvelle fiction originale de dynamiter la production télévisuelle américaine, avant d'être finalement rattrapés par elle. *Twin Peaks* est une œuvre à part dans l'histoire des séries télévisées, après *Hill Street Blues*, elle est l'autre précurseur des œuvres qui composent l'âge d'or des années 2000. Dans bien des aspects, *Twin peaks* présente les signes qui caractérisent notre production télévisée d'aujourd'hui : audace narrative et esthétique, épisodes dirigés par un cinéaste de renom qui plus est *showrunner*, engouement d'un réseau de fans, arrêt brutal de sa production après une chute des audiences...

IT'S NOT TV IT'S HBO

Dans ce paysage en pleine émulation, une chaîne s'impose petit à petit comme représentante d'une télévision novatrice: c'est HBO. Cette chaîne de *prime cable*, qui apparaît dans les années 70, était spécialisée au départ dans la retransmission d'événements sportifs (la boxe notamment), et dans la diffusion de films classiques. HBO connaît un certain succès à ses débuts mais se voit de plus en plus forcée à repenser sa programmation pour satisfaire des téléspectateurs payant un abonnement coûteux et ne souhaitant pas voir sur le câble les rediffusions des programmes déjà vus sur les chaînes gratuites. L'arrivée en 1985 de Chris Albrecht, à la tête du service programmation, permet à la chaîne de se construire une nouvelle identité. Ils décident de diffuser des sitcoms plus grinçantes et des shows de *stand up comedy*. Mais le travail de Steven Bochco a laissé des traces dans la façon d'écrire des fictions sérieuses. HBO décide de se lancer dans la production de ses propres séries au lieu d'acheter des programmes tout faits. Et si ces programmes ne ressemblaient pas à tout ce qui se fait d'autre à la télévision ? Voir même s'ils ne ressemblaient pas à de la télévision ? Des programmes qui montreraient avec une totale liberté du sexe, de la violence, un langage cru, des héros complexes, peu vertueux, le tout de façon beaucoup plus réaliste aux abonnés de la chaîne... Et si la télévision se sentait aussi libre que le Cinéma ?

HBO a eu au bon moment l'intuition qu'il ne fallait pas faire comme les autres, mais elle n'a fait que poursuivre ce qu'avaient commencé à entreprendre certains *networks* dans les années 80 avec des fictions d'auteurs novatrices. En tant que *prime cable* HBO ne vit pas sur la publicité mais sur les revenus de ses abonnements, elle n'a donc pas besoin de diffuser des programmes touchant de très larges audiences. La chaîne fait ainsi face à un boulevard de possibilités créatives et produit en 1990 la sitcom *Dream on* créée par David Krane et Marta Kauffman, futurs créateurs de *Friends*. Cette sitcom narre le quotidien de Martin Tupper, un père de famille divorcé, rêveur et paumé, qui encaisse les coups de la vie en faisant appel à sa mémoire d'enfant de la télé. Un mélange intéressant s'opère entre l'univers mental du personnage, fait d'images d'archives télévisuelles, et la réalité concrète de sa vie. A chaque situation particulière, sa référence à une scène qu'il a pu voir à la télé comme une sorte de commentaire personnel imagé de ce qu'il ressent.

Mais c'est en 1997 que HBO diffuse sa première véritable fiction *drama* d'une heure par épisode : *OZ*. Une série en huis clos créée par Tom Fontana, qui se déroule exclusivement au sein de la prison d'Oswald dans son unité spéciale appelée *Emerald city*. Le spectateur, durant les 6 saisons de la série, ne quittera jamais cet enfer. Un « chœur », incarné par le personnage d'Augustus Hill, un jeune prisonnier en fauteuil roulant, énonce un discours à chaque début d'épisode et intervient à plusieurs reprises dans la narration. Enfermé dans un cube en verre, le personnage d'Augustus parle avec humour et virulence (il est lui aussi un prisonnier de Oz) du fonctionnement de cette enfer, de la « routine » et perte d'humanité que ce quotidien entraîne progressivement, que ce soit du côté des détenus de la prison ou de ceux en charge de la faire fonctionner. Ce cube de verre constitue un espace temps détaché de toute continuité narrative, il plane au dessus de la prison ou dans le vide, se met parfois à tourner sur lui même mais surtout, il s'adresse directement au spectateur par l'intermédiaire de ce personnage omniscient. C'est la dimension réflexive de la prison qui s'incarne dans ce cube, tout ce que l'introspection forcée de la vie carcérale engendre à l'intérieur de ses habitants y ressort à travers la parole éloquente et souvent jouissive d'Augustus. C'est aussi l'excellente idée esthétique et narrative de Tom Fontana pour exposer pleinement sa vision acerbe du système.

Visuellement, les décors de la série recréent une esthétique du vide rapidement oppressante. Les cellules sont vitrées, tout est blanc, gris, aucune intimité, aucune ouverture possible vers l'extérieur. Lumières crues, couloirs sombres, une caméra qui se déplace sournoisement et qui encercle ses personnages en leur tournant autour, ou qui les enferme dans des gros plans qui concrétisent sur chaque parcelle de peau, un étouffement palpable. Le point de vue se fond entre celui des personnages, souvent filmés en très forte contre plongée, et un point de vue plus omniscient, en plongée quasi-totale, assimilable à celui d'Augustus qui observe tout depuis son cube de verre. La caméra ne recule devant presque aucun tabou et donne un aperçu glaçant de ce qui accompagne le quotidien de la prison. Lorsqu'ils se comportent mal, les prisonniers sont enfermés dans une cellule sans lumière, vide, surnommée « *the hole* ». Ils y sont jetés nus, comme une parfaite mise en abyme de cet enfer déjà clos. « *Some people call it Emerald city, to me it's a concentration camp.* »¹⁰

Avec *Oz*, HBO s'acharne avec force à redéfinir sa nouvelle image. Elle démarre au même moment une campagne publicitaire qui marquera longtemps les esprits par un slogan pour le moins affirmé : « *It's not TV it's HBO.* »¹¹

10 Citation du premier discours du personnage d'Augustus Hill dans l'épisode pilote.

11 Slogan de la campagne publicitaire d'HBO datant de 1997.

LES SOPRANO

HBO tend à se définir contre sa nature même de chaîne télévisée et démarre une nouvelle collaboration avec un auteur/scénariste qui se rêvait en grand auteur de cinéma, loin de la « *wasteland* » de la télévision. David Chase voulait faire du Cinéma, du vrai, nourri des chefs-d'œuvres classiques hollywoodiens et de la contre culture des années 70, avec en tête les maîtres Coppola et Scorsese. Il parviendra lui aussi à créer un chef d'œuvre, mais pour la télévision. Le fruit de cette union pour le moins peu catholique entre HBO et lui conduira à la création de l'une des plus puissantes œuvres sérielles de la décennie 2000 : *The Sopranos*. A quoi pourrait bien ressembler la vie d'un mafieux aujourd'hui ? Non. A quoi pourrait bien ressembler une série HBO sur la vie d'un mafieux d'aujourd'hui ? *Les Soprano* marque le point de départ de ce 3^e âge d'or des séries.

Tony Soprano est un mafieux dépressif. Il décide en dépit de sa condition de gangster de suivre une thérapie, ses crises d'angoisses se révélant de plus en plus fréquentes et encombrantes. Le professeur Melfi, une brillante psychologue, le suivra patiemment malgré quelques interruptions, dans ses questionnements sur lui même, son enfance, sa mère, son quotidien de chef de clan. La série ne s'arrête pas là, et approfondira les dizaines de personnages principaux comme secondaires qui évoluent dans cet environnement (Carmela, la femme de Tony, ses enfants, son neveu Christopher, sa mère, son oncle Junior, ses compagnons du crime, Paulie, Pussy, Vito...) construisant ainsi, en parallèle aux trajectoires de chacun, la cartographie d'une partie de la banlieue urbaine du New Jersey. La mise en scène laisse la part belle au jeu d'acteur avec un découpage classique qui n'est pas sans rappeler un certain héritage cinématographique:

« Alors que le cinéma contemporain a depuis longtemps abandonné l'unité close et linéaire de la scène au profit de longues séquences flottantes, sans début ni fin marquée, on retrouve dans *Les Soprano*, avec une insistance redoublée, cette cellule fondamentale du récit cinématographique. Quand un personnage entre ici dans le cadre, c'est qu'il doit traiter avec d'autres d'un problème spécifique. Une parole doit être échangée, un acte accompli et cette finalité délimite au plus précis l'espace temps du jeu. Or, ce type de découpage renvoie aussi bien à l'héritage des

séries B qu'à une pratique courante du morcellement télévisuel. Là où le cinéma américain classique utilisait la scène comme élément premier d'un ensemble lui-même clos et linéaire, *Les Soprano* la réinsère dans le flot indéfini du quotidien.»¹²

Cette hybridité nouvelle constitue la beauté de la série. Chase privilégie au flot d'action (auquel l'on pourrait s'attendre dans une série sur la mafia) l'introspection du personnage de Tony, en proie à un questionnement permanent sur ses actes. Il peut étrangler à mains nues un homme mais se réveille parfois la nuit rongé par l'angoisse. Nombreuses sont les scènes de dialogues avec le professeur Melfi, et les discours de Tony, parfois survoltés, filmés en plans taille et poitrine, où, assis confortablement dans son fauteuil, il tente de comprendre ce qui ne va pas chez lui ou chez les autres... Les séquences de rêves sont toujours traitées avec un soin particulier et permettent d'intégrer une esthétique plus affirmée et des éléments de narrations en passant par des chemins moins classiques. Tony apprend dans son rêve que l'un de ses plus proches collaborateurs est en réalité un informateur du FBI et il comprendra dans un autre qu'il devient nécessaire de tuer un des membres particulier de sa famille. La saison 6 va encore plus loin, en intégrant le rêve que fait Tony, dans le coma, à la narration entière. Nous suivons les autres personnages, qui l'entourent à l'hôpital, dans la réalité concrète et, en parallèle, le cheminement mental de Tony qui se retrouve bloqué dans un aéroport en Californie avec les papiers d'identité d'un autre homme qui lui ressemble étrangement.

Il faut cependant garder en tête l'ambition de Chase de faire du cinéma, à l'image du célèbre épisode « *College* » (épisode 5 de la saison 1). L'épisode suit une narration close et sans incidence sur le reste de la série. Tony y accompagne sa fille Meadow faire la tournée des universités, et il croise bientôt, pendant son voyage, un homme qu'il reconnaît comme un ancien traître ayant fait tomber plusieurs membres de son clan des années auparavant. L'épisode est un petit chef d'œuvre que l'on pourrait aisément extraire de la série sans entamer le fil narratif de la saison. Alors même que nous sommes au tout début de la série, Chase prend cette liberté là : insérer dans le fil narratif de sa série des moments clos, qui, à défaut d'impacter l'histoire, engendrent un lien plus profond avec les personnages.

12 Cahiers du cinéma, N°581, *Séries l'âge d'or*, p18, juillet-Août 2003

Si HBO ne fait pas de la TV, comme elle l'affirme, les séries qu'elle produit y ressemblent beaucoup, mais c'est une télévision nouvelle, transcendée dans ses codes esthétiques, narratifs, de production. Une télévision qui a changé et qui, à travers les chaînes câblées, s'est trouvée un territoire vierge de codifications et une politique nouvelle pour se développer: celle de la *Quality TV* ou télévision d'auteur. Le terme est utilisé en général pour désigner des programmes apportant une valeur qualitative à une chaîne, séduisant une audience de niche, plutôt cultivée, et s'oppose de fait à tous les programmes commerciaux et moins exigeants qui brassent de façon beaucoup plus large l'audience (entre autres les programmes de télé-réalité, arrivés à peu près au même moment que les nouvelles séries du câble, qui connaissent un succès mondial). Mais même si beaucoup de séries du 3^e âge d'or présentent des caractéristiques communes, démontrées dans ces études, souvent liées à l'image de la chaîne productrice, le propos de ce mémoire sera de défendre les séries dans leur autonomie, qui fait d'elles des œuvres d'art au sens propre.

Après le succès des *Soprano*, HBO continue de produire des séries de qualité, dirigées par des auteurs souvent affirmés qui imposent leur patte dans l'ensemble de la chaîne de production. Le *showrunner*, créateur de la série, scénariste en chef et souvent aussi producteur exécutif, devient la figure dominante qui se cache derrière une série. C'est sa vision qui s'impose, par dessus toutes celles du pool de scénaristes qui écrivent les épisodes. D'autres chaînes câblées comme HBO suivront le pas et produiront de nouveaux programmes, révélant ainsi de nouveaux auteurs, qui constituent ce 3^e âge d'or des séries télévisées.

LES OUTILS DU CINÉMA

Les séries télévisées du 3^e âge d'or ont connu une évolution esthétique due en partie à l'utilisation de nouveaux moyens de production.

À son apparition dans les foyers, dès 1950, la taille d'un téléviseur standard était plutôt réduite. Comme celui que l'on voit dans le salon des Draper dans *Mad Men* ou celui que Peggy offre à sa mère¹³. Pourquoi alors aller chercher des plans larges construits, des mouvements de caméra signifiants, des lumières qui soutiennent une idée de mise en scène

13 *The Arrangements*, épisode 4 de la saison 3 de *Mad Men*

lorsque l'essentiel de la chose est de voir en gros plan ce que se disent les personnages ? Il fallait se rapprocher pour avoir une idée de ce qui se tramait dans ce si petit écran. Zoomer sur les visages, amplifier toute la mise en scène. Le gros plan fut d'ailleurs longtemps associé à la forme télévisée, avec une distinction souvent faite en terme de découpage : Le gros plan pour la télé, le plan large pour le cinéma. Un adage certes abusif, mais qui reflétait tout de même une partie de la production télévisée, notamment les genres du soap opéra et de la sitcom: un découpage simple, plan d'ensemble, champ/contre champ et majoritairement du dialogue filmé en gros plan. Il s'agissait plus de filmer des mots, que de les incarner en images.

Les années 1990 marquent l'arrivée progressive de la vidéo. Une alternative au support pellicule très rapidement adoptée par la production télévisée car plus pratique, moins coûteuse. Le cinéma ne s'y soumettra véritablement qu'un peu plus tard car l'image vidéo s'accompagne au départ d'une qualité et d'un rendu des textures radicalement différent du film. Vincent Colonna parle à ce propos d'une « *indigence de l'image télé* »¹⁴:

« La série télé n'est pas conçue ni produite comme un film de cinéma. Les différences commencent avec le financement et la technologie. (...) Sauf exception (pilote tourné en 35 mm) la série télé utilise l'image numérique, c'est à dire la vidéo. Cette technologie offre une image moins fidèle, moins précise, que l'image argentique, photochimique du cinéma. En matière de résolution et de contraste, d'éclairage atypique, il y a une supériorité incontestable de l'image 35mm sur la vidéo. C'est ce qui explique que beaucoup de cinéastes résistent encore au numérique, malgré sa souplesse et sa rentabilité. Le qualificatif qui vient immédiatement à leur esprit, pour caractériser l'image vidéo, c'est celui de pauvreté. »¹⁵

Sauf que cette période est révolue. Il sera toujours temps de débattre de la supériorité de la pellicule, dans son rendu des couleurs, dans sa texture concrète qui peut paraître si vivante, mais il est possible qu'un changement dans la qualité esthétique des programmes télévisés se soit aussi amorcé en parallèle à l'amélioration des technologies numériques utilisées pour la

14 Vincent Colonna, *L'art des séries télé*, Paris, Payot, 2010, p21

15 Ibid

production de ces nouveaux programmes. Les séries sont passées au numérique, comme progressivement la majorité du reste de la production audiovisuelle, et l'amélioration des caméras numériques utilisées en cinéma a permis en quelques années que l'image pauvre et moins définie de la vidéo, dont parle Vincent Colonna, se voit remplacée par une grande définition grâce à des capteurs sensibles, CCD et CMOS, plus grands (format S35) aux technologies développées pour l'obtention d'une image de remarquable qualité. Des caméras comme l'Alexa ou la Red, fournissant des images allant du 2k jusqu'au 5k voire 6K aujourd'hui (Red Dragon) sont utilisées sur la majorité des tournages de cinéma mais aussi aujourd'hui de séries, du moins celles qui visent une certaine esthétique en lien avec une qualité d'image égale à celle du Cinéma. Le numérique a permis de retravailler l'image plus facilement en post-production et c'est d'autant plus le cas pour les séries de genre comme *Game of Thrones* qui basent la création et la crédibilité de leur univers fictif sur des effets spéciaux qui nécessitent une image native de très haute qualité. Les séries se sont progressivement offertes les mêmes outils de création que la production cinématographique, refondant encore ainsi les limites entre les deux médiums.

Mais ce que Vincent Colonna met surtout en cause, plus qu'une image pauvre, ce sont les conditions de réception de cette image. Un téléviseur dans le salon familial, en pleine journée, ne rivalise pas avec le cinéma qui offre selon lui :

- « _ Une salle obscure et silencieuse,
- _ Une position assise qui supprime toute activité sensori-motrice,
- _ Une visions « bloquée » vers l'écran
- _ Un écran immense qui exacerbe l'attention visuelle et auditive »¹⁶

Une immersion telle que seul un autre médium, le jeu vidéo, a su transcender, en intégrant le spectateur comme moteur de l'action. La télévision ne remplacera jamais l'expérience de la salle obscure. Mais elle peut toujours essayer de s'en approcher: écrans plats gigantesques, home cinéma, diffusions HD, sorties en versions *Blu-ray* des séries. Le son aussi a connu sa petite révolution numérique, avec l'arrivée notamment du 5.1 qui contribue, par opposition aux anciennes diffusions télé, à une impression de cinéma incroyablement plus perceptible

16 Vincent Colonna, *L'art des séries télé*, Paris, Payot, 2010, p23

alors même que nous sommes assis dans notre canapé.

« Au final, les écrans plats de grandes dimensions sont capables de retransmettre une image de cinéma dans l'espace domestique du salon. Les puristes pourront toujours argumenter sur les différences entre l'écran de télévision et la salle de projection, et d'autres groupes de pression louer les vertus de la télévision noir et blanc ou de ce look particulier qui accompagnait les cassettes vidéos. Mais les commentateurs d'aujourd'hui s'accordent en général sur le fait qu'une amélioration de la qualité d'image a nourri une dimension esthétique en télévision qui se rapproche visuellement de l'esthétique du cinéma. » ¹⁷

Nos écrans télévisés nous ont offert progressivement la possibilité de recevoir une image de très bonne qualité dans nos salons, au départ dans une démarche logique de faire rentrer le cinéma à l'intérieur de la maison, et d'accueillir les supports DVD et *Blu-ray* des films après leur sortie en salle. Ce qui a permis intrinsèquement de recevoir les programmes télévisés dans de meilleures conditions, séries incluses. Les productions ont naturellement suivi le pas, une exigence plus grande en termes de qualité de réception a entraîné une exigence de base plus grande dans la fabrication de ces programmes, l'évolution des outils aidant.

« Comme ce fut le cas des postes de télévision, il se peut que chaque nouvelle génération de technologie cathodique prenne des allures de science-fiction au moment où elle survient, mais bon sang : écran à cristaux liquides, plasma en 3D, Blu-ray. Des machines à rêves. Ces dispositifs ont pris une tournure esthétique capable d'offrir de purs délices de sensualité contemplative. Ainsi les réalisateurs de télévision comme les directeurs de la photographie se sont libérés des contraintes imposées par l'obsolète et granuleux écran en boîte- plan large, gros plan, gros plan, plan large, gros plan, gros plan, caméra inévitablement rivée à

17 « At the reception end, large, widescreen digital monitors are available to carry the cinematic image into the domestic space. Purists may still argue for the distinctiveness of the big screen, cinematic image, and other interest groups may extol the virtues of black-and-white television or the atmospheric qualities of videotape. But commentators today broadly agree that the improved imagery has fostered an aesthetic dimension in television that approximates the visual aesthetics of cinema. » Janet McCabe and Kim Akass, *Quality TV contemporary american television and beyond*, Royaume Unis, Etats Unis, I.B Tauris, 2007, p43 (traduit par mes soins)

l'acteur qui a la réplique, le tout noyé par l'éclairage- et se sont rués sur les nouvelles possibilités. Désormais, ils pouvaient travailler avec le clair-obscur, une profondeur de champ hypnotique, des splendides plans larges s'étendant à l'infini, des plans à l'épaule de haut-vol- toute la caisse à outil qui était autrefois l'apanage du seul grand écran. »¹⁸

Il fallait bien mettre en images la narration neuve et audacieuse de ces nouveaux programmes. Dans leur humilité, les grandes séries des années 2000 se sont d'abord tournées vers le Cinéma pour se construire une esthétique à travers leur propre médium de base : la télévision. Nées avec le cinéma (les premières séries de Louis Feuillade, les ciné-romans), les séries ont pris les racines de leurs modes de narration dans l'art des romans feuilletons du 19^e siècle. En devenant art, il est logique de constater qu'elles se sont inspirées des autres arts, le cinéma en premier. C'est le cas des *Soprano*, qui ne pouvait dans son ambition de fresque contemporaine sur la mafia nourrie par des films comme *Le Parrain*, *l'Ennemi public* et *Scarface* (celui de 1932 comme celui de 1983) que prendre comme influence une esthétique des grands films de genre classiques en la réintégrant à notre époque et au long flux narratif de la série. D'autres séries HBO auront l'ambition de réinventer un genre particulier du cinéma sous la forme d'une série et le feront avec succès: *Deadwood* pour le western, *Rome* pour le péplum (le réalisme en plus), et *Carnivàle* pour le film de genre fantastique, suivant une filiation avec le cinéma de Tod Browning comme avec celui de David Lynch.

Quant à savoir si ce 3^e âge d'or s'est terminé avec l'écran noir final des *Soprano*, en prenant soin de faire croire au spectateur à une panne de téléviseur au pire moment possible, la question se pose en effet. Les grandes séries qui suivirent, diffusées en général après 2006, sont considérées comme des « *post-séries* ». Des séries qui auraient pris en compte les évolutions du 3^e âge d'or et qui auraient de fait conscience de leur statut d'œuvres. Il m'apparaît difficile de limiter cette période de renaissance créative qu'ont connue les séries depuis la fin des années 1990 mais il me semble que se dessine une ligne directrice en rapport avec le cinéma dans l'esthétique de ces œuvres, commencée par les séries du 3^e âge d'or et continuée voir peut-être terminée, avec celles du « post-âge d'or » justement, si post-âge d'or il y a.

18 Martin Brett, Trad Léa Cohen, *Des Hommes tourmentés*, France, La Martinière, 2014

Chapitre 2 : *Mad Men*, du Cinéma ?

L'esthétique des séries télévisées. C'est une chose à laquelle on ne s'intéresse que rarement. Il paraît plus naturel de parler des séries en termes narratifs, de louer la subtilité de l'écriture : dans l'épisode 5 de la saison 6 de *Mad Men*, Don va au cinéma avec son fils pour voir *La Planète des singes*. Il réalise soudain, en l'espace d'une phrase que prononce son fils à l'homme de maintenance qui nettoie les sièges « *Everybody goes to the movies when they're sad* », que le petit garçon qu'il a élevé et aimé en façade, parce que c'était ce qu'on attendait de lui, est devenu une vraie personne, et que lui est *son père*. Tout est là, dans cette scène, parfaitement écrite. Mais il faudrait dire aussi que si l'on comprend tout cela c'est grâce à cet échange de plans et de regards muets entre Don, son fils et l'homme de maintenance, suivi d'un plan un peu plus long de Don, qui regarde son fils manger sa barre de chocolat. Quelque chose s'est passé entre ces quelques plans, tout son regard de père a changé.

« *This device, isn't a spaceship. It's a time machine.* »¹⁹

Depuis sa première diffusion en 2007 sur la petite chaîne câblée AMC, *Mad Men* est une série qui ne cesse de nous faire remonter le temps tout en nous faisant réfléchir sur notre époque. Elle démarre en 1960 et se terminera sans doute au cours de l'année 1970, à l'orée de la nouvelle décennie qui s'annonce. Il paraît toujours difficile de décrire une série lorsque celle-ci s'étend sur un nombre aussi grand de saisons (7 saisons et 92 épisodes au total²⁰), combien de personnages, combien d'intrigues principales et sous-jacentes ? Le pitch de base de *Mad Men*, un mystérieux et brillant publicitaire de 40 ans qui mène une vie en apparence parfaite mais dont le passé trouble ne cesse de refaire surface, ne représente qu'une infime part de toute la complexité de la série. *Mad Men* parle d'une époque, les années 60, mais avant tout de cet homme, Don Draper, qui ne cesse de voir le sol s'effondrer sous lui et sous ceux qui l'entourent.

19 Citation du personnage de Don Draper extraite du dernier épisode de la saison 1 de *Mad Men* dans lequel il fait la démonstration aux représentants de la firme *Kodak* de la publicité intitulée *Carroussel*, pour vendre leur nouveau projecteur de diapositives.

20 La deuxième partie de la 7^e et dernière saison a été diffusée en avril 2015 sur AMC.

Mon choix d'étudier cette série en particulier se justifie par le fait que *Mad Men* est de très loin l'exemple le plus concret d'une esthétique influencée par le Cinéma. Ce que *Les Soprano* avaient entrepris, *Mad Men* le radicalise.

UN AUTEUR, UNE CHAÎNE

Aux évolutions esthétiques et narratives dont nous parlions dans le premier chapitre, Matthew Weiner, le créateur de *Mad Men* tire des leçons. L'idée de la série germe en lui à un moment où en dépit d'une vie pleine de réussites, tant sur le plan professionnel que personnel, un sentiment d'insatisfaction persiste sur le travail qu'il a accompli jusque-là. Il obtient son entrée dans le staff d'écriture de la saison 5 des *Soprano* en envoyant le scénario du pilote de *Mad Men* à David Chase. Matthew Weiner rame pour faire acheter son concept de série sur une agence de pub dans les années 60. HBO, qui d'après lui n'a jamais daigné répondre à sa demande, ne sera pas la chaîne productrice. Une petite chaîne du câble classique accepte, elle, le projet. En choisissant *Mad Men* comme sa nouvelle fiction *drama* originale, AMC se construira bientôt une réputation aussi solide en matière de production de série que HBO. Le choix de AMC, originalement nommée *American Movie Classics*, de produire *Mad Men* ne semble pas anodin quand on voit à quoi la série ressemble. AMC était spécialisée dans la diffusion de films classiques datant en général des années 40 et 50. Avec *Mad Men*, on a rapidement l'impression que le cinéma a lentement migré vers la télévision.



Mad Men, saison 1, épisode 1, *Smoke gets in your eyes*

Comme *Les Soprano* suivait le rythme quotidien de la vie de Tony, *Mad Men* suit principalement le rythme de vie de Don, qui évolue entre l'agence, son foyer, et les bars où il se réfugie souvent et trouve parfois quelques-unes de ses nombreuses conquêtes féminines. Il arrive que les écarts entre deux épisodes soient larges, quelques semaines, quelques mois et qu'à chaque début d'épisode, le spectateur reprenne les personnages sans jamais avoir la conviction qu'ils seront bien là où il les avait laissés... L'ellipse nous donne l'impression que les personnages ont continué à vivre entre le moment où nous avons éteint le poste et celui où nous le retrouvons, lui, toujours à sa place. Ce rythme narratif, qui ne correspond pas au rythme formaté qu'adoptent encore de nombreuses séries, a l'ambition de s'attacher de façon réaliste à l'écoulement, lent, répétitif et insaisissable du temps d'une tranche de vie mais aussi d'une époque. L'écriture s'attarde sur des détails, des petites choses de l'existence, et relègue l'action pure en arrière plan.

« Par-dessus tout, il se pourrait que *Mad Men* ait constitué la plus pure illustration de la nouvelle forme des séries de télévision. Weiner comprenait de façon innée le rythme des treize épisodes d'une heure, les procédés qui pouvaient être engagés dans leur fabrication pour servir une narration globale et dans le même temps, en faire des films hebdomadaires bien distincts. Chaque épisode est plus proche d'un long métrage qu'il n'y semble à première vue, a-t-il souligné, étant donné qu'un film de deux heures requiert une bonne demi-heure de mise en place, une exposition et une caractérisation. Dans une heure accordée à *Mad Men*, dès le début, sans exception, cette étape est déjà franchie, grâce aux deux, trois ou soixante-cinq heures précédentes. »²¹

La narration est la première chose qui fait entrer *Mad Men* dans une logique de cinéma. La première car l'étape d'écriture, la plus importante dans la production d'une série, précède naturellement celle de la réalisation. Mais lorsque nous regardons *Mad Men* pour la première fois, ce n'est pas sa narration qui nous frappe (cela vient après, progressivement) c'est sa mise en scène. Point de soupe télévisuelle ici (les *gros plan, gros plan, plan large* dont parlait Martin Brett).

21 Martin Brett, Trad Léa Cohen, *Des Hommes tourmentés*, France, La Martinière, 2014

LE PILOTE ET SES INFLUENCES

Le pilote est la première chose que l'on voit d'une série. Les chaînes productrices l'utilisent comme un test, si les audiences sont bonnes, la série a droit à une saison entière, mais si les résultats sont peu probants, il y a de grandes chances pour que la série ne reste à jamais qu'un pilote. Cet épisode est particulier car il a la lourde tâche de mettre en place dans son espace restreint à la fois les personnages, l'intrigue principale, l'univers, le ton et la forme mais plus encore, il doit donner l'envie au spectateur d'aller plus loin, que l'histoire ne s'arrête pas là. La série se passant dans les années 1960, l'un de ses premiers critères formels fut qu'elle serait filmée de la même manière que les films de l'époque : la caméra portée et le steadycam sont donc exclus de l'esthétique du programme.

Le pilote de *Mad Men* remplit très bien le cahier des charges. Il pose d'une traite son personnage principal, l'époque, et sa facture esthétique classique. Tout est là dès la première séquence : Don est assis dans un bar et il discute avec le serveur, un homme noir d'une soixantaine d'années, pour comprendre ce qui fait que l'on fume une marque de cigarettes plutôt qu'une autre. En regardant autour de lui, Don réalise d'ailleurs que *tout* le monde fume.



Mad Men, saison 1, épisode 1, *Smoke gets in your eyes*

À travers cette séquence, se posent déjà des partis pris de mise en scène qui seront récurrents dans la série. L'un des premiers c'est cette façon de filmer les personnages de la série en légère contre plongée, un point de vue plus bas que le regard du personnage, qui permet souvent de voir les plafonds qui surplombent les décors. L'autre chose que l'on peut remarquer rapidement, c'est la sobriété de la mise en scène. Découpage et montage amènent à un dispositif filmique relativement confortable et transparent pour le spectateur qui n'a aucun mal à suivre la scène et apprécier les dialogues comme le jeu des acteurs. Il en oublierait presque que chaque plan présent permet pourtant de faire avancer la scène et est essentiel à sa cohérence globale. L'utilisation de musique de l'époque est un moyen de plonger le spectateur dans l'ambiance de la série et participe aussi à une entreprise de sublimation esthétique d'un moment (l'impression que Don Draper saisit d'un regard son époque). Autant d'éléments qui permettent de comprendre rapidement la filiation de *Mad Men* à un certain type de cinéma, le cinéma classique Hollywoodien.

Tout est là dès la première séquence ou presque. *Mad Men* ne cesse de citer le cinéma de cette époque (voir la référence visuelle p27), mais pas uniquement des films classiques. Un film initiateur de la nouvelle vague comme *Les bonnes femmes* de Claude Chabrol, compte aussi comme l'une des références majeures de Matthew Weiner pour la mise en forme du pilote. Au point que l'on retrouve dans cet épisode une scène de cabaret très semblable à celle présente au début des *bonnes femmes*.



Les Bonnes Femmes, Claude Chabrol, 1960



Mad Men, saison 1, épisode 1, *Smoke gets in your eyes*, 2007

« Mes références sont plutôt à chercher du côté de Stanley Kubrick ou encore, *Les bonnes femmes* de Claude Chabrol, sans doute le film qui a été le plus déterminant

dans l'écriture de *Mad Men*. Nous l'avons bien regardé avant de filmer le pilote. Les problèmes des personnages y sont tous petits, et il y a une tension de film policier sur le mode Hitchcockien, mais avec une approche beaucoup plus réaliste. (...) Alan Taylor (le réalisateur du pilote) nous parlait beaucoup de Wong Kar Wai et du cinéma asiatique. Phil Abraham (chef opérateur du pilote) était davantage nourri de cinéma hollywoodien classique. Quant à moi, c'est plutôt le cinéma européen qui m'intéresse. J'ai grandi avec le cinéma européen et américain des années 70. La seule référence sur laquelle nous étions tous d'accord, c'est *La mort aux trousses* d'Hitchcock.»²²

Et il est vrai qu'à bien y regarder, les influences esthétiques de la série sont bien plus hétérogènes qu'il n'y paraît. Dans l'une des dernières scènes du pilote, Pete Campbell, un jeune publicitaire de l'agence, revient de sa « *bachelor party* » où il ne s'est guère amusé, et toque à la porte de l'appartement de Peggy, « *the new girl* » comme ils la surnomment à l'agence, car elle est la énième nouvelle secrétaire attelée au bureau de Don. Tous deux partagent alors un moment d'intimité dans le couloir de cet immeuble. La caméra s'avance lentement et cadre les visages des deux personnages dans la hauteur tout en les décadrant sur la gauche dans la largeur. De lourdes ombres tombent sur leurs visages éclairés par une source en hauteur.



Mad Men, saison 1, épisode 1, *Smoke gets in your eyes*

²² Interview de Matthew Weiner, Cahier du Cinéma N°658, *Séries une passion américaine*, juillet-août 2010, p11-12

Ce léger décadage, les ombres qui mangent les visages des personnages, et cette façon de sur-cadrer le regard de Peggy par une très large amorce de Pete, confèrent une intimité teintée de solitude à la scène. La séquence rappelle certains plans de *2046* de Wong kar-Wai, un film qui utilisait toute la largeur du format scope (2,35:1) pour créer du déséquilibre dans le cadre, en laissant les amorces et le vide sombre du décor prendre une place prépondérante dans l'image. Cette séquence de *Mad Men* reproduit, dans une moindre mesure, ces effets car le format télévisuel du 16/9, dans lequel elle s'inscrit, lui permet de jouer un peu plus avec la hauteur du cadre.



2046, Wong Kar-Wai, 2004

Le cinéma est partout dans *Mad Men*, plusieurs scènes se déroulent d'ailleurs au cinéma, lieu dans lequel se rend souvent le personnage de Don Draper pour trouver l'inspiration. Dans ses multiples influences, la série affiche sa volonté de ne pas être un simple pastiche des classiques hollywoodiens. La question de tourner la série en noir et blanc fut posée par le créateur mais le choix de la couleur s'est avéré rapidement évident, pour justement ne pas tomber dans l'effet vintage. La série est tournée en pellicule 35mm sur ses trois premières saisons (avant de passer au numérique avec la caméra Alexa), mais elle ne joue pas sur les mêmes tonalités colorées que les films de l'époque. Les couleurs sont très présentes (voir les robes des personnages féminins) mais légèrement désaturées, là où l'esthétique des films de Douglas Sirk (un cinéma auquel la série est souvent comparée) était beaucoup plus vive, voire criarde.

La série trouve son identité en réinvestissant le style classique hollywoodien et en convoquant d'autres types de cinéma comme démontré ci-dessus. Mais il y a quelque chose de moins évident à saisir au premier regard, qui appelle justement à revoir la série d'un œil plus attentif, et qui montre à quel point elle s'éloigne de certaines formes télévisuelles classiques. Toute la

modernité de *Mad Men* se joue dans de subtiles variations de rythme, de découpage, de compositions de cadres...

POINT DE VUE ET DÉCOUPAGE

« Il faut voir ces contre-plongées que la série systématise sur les personnages, cette caméra qui semble toujours à hauteur de bureau, à hauteur de secrétaire, et qui contribue à donner le sentiment d'assister à des conversations de statues. Ces cadrages ont pour effet de créer une sorte de distance avec le spectateur qui regarde ces héros comme des êtres fondamentalement étrangers, à la fois proches (leurs préoccupations sont les nôtres) et lointains. L'axiome Godardien s'en trouve renversé : on regarde les personnages comme on regardait autrefois les stars de cinéma, en levant symboliquement les yeux, et non comme à la télé où l'on se mire dans un face à face avec nos voisins. Au lieu de donner de l'espace à ces figures, un horizon, les contre-plongées font toujours buter le regard sur des plafonds qui semblent emprisonner chacun. »²³

Les contre-plongées sont systématiques lorsque les personnages évoluent dans les bureaux de l'agence. On connaît, à force, par cœur les plafonds de l'entreprise *Sterling Cooper*. La contre-plongée est classiquement utilisée en cinéma pour dénoter une impression de puissance, de domination du personnage, de sublimation ou de menace même (voir les contre-plongées de *L'étrangleur de Boston* de Richard Fleischer, 1968). Ce type de point de vue dénote la position d'infériorité de celui qui regarde par rapport au personnage filmé. Il semble que ce ne soit jamais le cas dans *Mad Men*. Certes, les hommes de la série ne cessent de balader impunément entre les bureaux des secrétaires, se comportant la plupart du temps avec elles comme les mâles dominants qu'ils sont censés être pour la société de l'époque. Mais les hommes comme les femmes de la série sont filmés dans ces contre-plongées. La récurrence de ce point de vue fait rapidement disparaître l'effet de sublimation dont parle Jean Sébastien Chauvin, c'est surtout ce poids qui semble peser en permanence au-dessus des personnages que l'on ressent, celui des apparences, des codes de la société...

23 Jean Sébastien Chauvin, Cahier du Cinéma N°658, *Séries une passion américaine*, juillet-août 2010, p8



Mad Men, saison 1, épisode 2, *Ladies Room*

Dans un épisode de la saison 6, Don est amené à renvoyer l'un des employés de *Sterling Cooper*, bien qu'ils aient travaillé ensemble pendant quelques années. Ce dernier se suicide par pendaison dans son bureau. Après avoir détaché son corps de la corde qui le maintenait, Don contemple avec horreur le cadavre de son ancien collègue sous l'éclairage des tubes fluorescents des plafonds. Tout le poids de la série est dans ce type de cadrage. La contre-plongée n'est jamais qu'un moyen de sous-entendre un monde qui s'écroule lentement comme ces plafonds toujours plus bas et présents dans l'image.



Mad Men, saison 6, épisode 12, *The Quality of Mercy*

Ces contre-plongées en plans fixes, traduisent aussi l'immobilité des personnages. Des *statues* qui ne cessent de faire du sur-place, à l'image de Don qui répète inlassablement les mêmes erreurs. Mais il est intéressant d'étudier comment les dernières saisons traduisent enfin une progression dans l'avancée des personnages, par la même utilisation de la contre-plongée. Le dernier épisode de la saison 6 se termine sur une scène en extérieur. Don montre à ses enfants l'endroit où il a passé son enfance, une ancienne maison close. La séquence témoigne d'une avancée pour le personnage qui laisse enfin transparaître une part beaucoup plus intime de lui et longtemps enfouie. Sa fille, Sally, lève les yeux vers lui et elle semble alors le voir, enfin, autrement que comme un étranger. Dans le plan final, les personnages sont toujours cadrés en contre-plongée mais à la place des plafonds bas et ternes de l'agence, c'est le ciel qui les surplombe et pour une fois, c'est vers le haut qu'ils regardent.



Mad Men, saison 6, épisode 13. In care of

Les personnages constituent le lien le plus fort qui se construit avec le spectateur dans une série télévisée. C'est pour les retrouver eux, que nous continuons à regarder fidèlement chaque nouvel épisode. Pourtant, en plus de son utilisation systématique de la contre-plongée, *Mad Men* termine de briser le face à face avec le spectateur inhérent à la télévision (citation p33), en allant jusqu'à filmer de manière récurrente les personnages de dos, seuls, exactement comme dans l'image de fin de son générique, ou en cadrant l'embrasure de la pièce dans laquelle ils se trouvent. L'opacité a désormais sa place dans les séries télévisées. Et en ce qui concerne *Mad Men*, la mise à distance n'est jamais qu'un moyen de montrer la solitude permanente qui accompagne les personnages dans ces moments.



Mad Men, générique



Mad Men, saison 1, épisode 2, *Ladies Room*



Mad Men saison 3, épisode 12, *The Grown Ups*

RYTHME ET MONTAGE

Mad Men est une série qui avance lentement et en ce point, elle se détache encore une fois de la majorité des productions télévisuelles de son époque qui privilégient souvent l'efficacité à la contemplation. Rares sont les moments d'effusion, d'attente insurmontable. Beaucoup de spectateurs ont pu laisser tomber la série en cours de route, faute d'un suspense haletant. Ceux qui ne l'ont pas quittée y sont néanmoins revenus fidèlement à chaque épisode afin de saisir la beauté de ce lent et insaisissable écoulement du temps. Il y a quelque chose d'éclaté dans le rythme, qui n'hésite pas à briser l'enchaînement du récit. Jamais une série n'avait autant filmé des personnages au regard soudain *perdu dans le vide*.

« Les personnages semblent souvent perdus dans la contemplation du vide, les époux Draper en tête, quand soudain l'action se fige et qu'ils décrochent, les yeux dans le vague. En ce sens, cette série cinéphile a intégré les codes du cinéma

moderne et ses accès d'opacité, à son esthétique héritée du classicisme Hollywoodien. »²⁴

Ces décrochages traduisent l'état immobile des personnages, qui retombent inlassablement dans les mêmes travers, d'où encore une fois le côté parfois dépressif de la série. Mais cela traduit aussi une volonté de laisser le temps au spectateur de se perdre avec les personnages, comme c'est le cas avec les champs-contrechamps qui illustrent les échanges entre les différents personnages. Dans *Mad Men*, lorsqu'un personnage parle, le contrechamp sur le personnage qui écoute est exclu. Seul celui qui parle est filmé. Ce genre de procédé s'inscrit dans *Mad Men* comme une sorte de choix radical, Matthew Weiner ne voulant plus de ces plans muets de réaction. C'est pourtant quelque chose qui relève de la télévision pure de privilégier le montage sur celui qui parle (en téléfilm par exemple). Mais contrairement à la télévision, *Mad Men* n'hésite pas à faire durer ce champ, pour justement laisser le plein espace à l'acteur et c'est au spectateur lui-même de ressentir la portée du dialogue, sans avoir besoin du contre-champ sur la réaction. «*Dans Mad Men on voit les phrases dites, il (Matthew Weiner) veut voir les acteurs dire le texte, on n'a jamais la réaction du contrechamp, ce qui prouve que c'est une série d'auteur avant tout !*»²⁵.

Chaque épisode constitue une tranche autonome du récit, la série n'a, par exemple, jamais recours à l'utilisation de *cliff-hangers* (le fait de couper une scène au moment du *climax* pour créer un manque chez le spectateur et l'inciter à regarder la suite) ou alors ils sont d'un autre genre, agissant plus sur la capacité d'anticipation du spectateur que sur sa frustration, comme pour la fin du dernier épisode de la saison 5 : Don vient de se disputer avec Megan, sa nouvelle épouse, il prend un verre seul dans un bar. Une jeune femme l'accoste et lui demande «*Are you alone ?* », Don se tourne vers elle, *cut*, noir. Le générique continue sur la musique qui annonce «*Love is a stranger that beckon you on* ». La coupe *cut* sur le regard de Don saisit avec force le spectateur, elle l'oblige à anticiper ce qu'on lui interdit de voir. Mais il est inutile de montrer la réponse de Don, le spectateur la connaît déjà. Il n'y a aucun suspense en jeu dans la scène, la série ne montre au spectateur que ce qu'il a besoin de voir pour comprendre, et le regard muet du personnage à ce moment là, répond de lui-même à la question.

24 Jean Sébastien Chauvin, Cahier du Cinéma N°658, *Séries une passion américaine*, juillet-août 2010, p8

25 Interview de Barbet Schroeder en annexe.



Mad Men, saison 5, épisode 13, *The Phantom*

CLASSICISME MODERNE ?

En matière de montage, la série semble, dans un premier temps, obéir à des règles classiques de construction narrative comme le déclare le producteur de la série, Scott Hornbacher :

« Dans *Mad Men* nous revenons plutôt à des fondamentaux, quasiment à l'effet Koulechov : un plan sur un visage impassible, un plan sur la nourriture, puis un nouveau plan sur le visage et le spectateur d'en déduire que le personnage a faim. Nous n'avons pas peur de faire un insert de ce que nos personnages regardent. C'est une manière de raconter une histoire, c'est très parlant. (...) Nous ne tournons jamais en un seul plan car nous avons ainsi la possibilité de réinventer les scènes au montage, en déplaçant un gros plan par exemple, qui changera très légèrement la signification ou l'humeur de la scène. »²⁶

La série distille des moments de pure émotion, qui agissent avec une fulgurance telle que seul le temps long d'une série peut réussir à construire. La séquence de présentation de la publicité *Carousel* de *Kodak* (saison 1, épisode 13) est la démonstration saisissante de la manière dont

26 Interview Scott Hornbacher, Cahier du Cinéma N°658, *Séries une passion américaine*, juillet-août 2010, p16

un simple montage en champ-contrechamp peut faire naître progressivement une émotion. Don doit présenter aux dirigeants de *Kodak* la publicité qu'il a mise au point pour vendre leur nouvelle visionneuse de diapositive en forme de roue. Il énonce un discours sur le pouvoir de la nostalgie en publicité avant de lancer la visionneuse qui projette alors des photos personnelles de sa propre vie. Un champ-contrechamp entre Don et les photographies s'établit au rythme de son discours, lui-même établi sur le rythme des images.

«It goes backward, forward. It takes us to a place where we ache to go again. It's not called the Wheel, it's called the Carousel.»

La manière dont s'entremêlent les plans sur Don, d'abord cadré en plan poitrine, puis en gros plan, au rythme de la visionneuse qui fait défiler un pan de sa vie en quelques photographies, focalise la scène sur le personnage et l'extrait progressivement de l'environnement concret de la salle de réunion. En accolant par le montage les deux champs du personnage, passé heureux des photos et présent solitaire, et avec l'aide de la musique composée par Carbonara, se construit, par simple contraste, la mélancolie de la scène.



Mad Men, saison 1, épisode 13, *The Wheel*

La forme classique se laisse parfois aller dans l'utilisation de procédés beaucoup plus contemporains dont on ne saisit pas tout de suite la modernité. Dans une scène du pilote, Don s'allonge dans son bureau et observe une mouche coincée dans les néons du plafond. Il s'endort. Le gros plan sur son visage dure, et nous voyons la lumière changer subtilement d'intensité. La voix de Peggy le réveille soudain. L'ellipse, qui correspond au temps pendant lequel Don a dormi, s'est inscrite dans la continuité même du plan dont la durée concrète subie par le spectateur n'a pourtant pas dépassé les quelques secondes. Ce genre de procédé brise la logique selon laquelle la durée concrète d'un plan correspond à la durée d'écoulement du temps de la fiction. Ici, quelques heures de fictions se passent en 10 secondes de temps réel sans que le plan n'ait été coupé, ni que la vitesse de lecture n'ait été accélérée. Seule la lumière pourrait être un indicateur du temps qui s'est écoulé, mais encore une fois, son intensité change si subtilement qu'on pourrait croire à un simple rayon qui perce à ce moment-là les nuages. Le spectateur ressent pourtant bien la sensation de l'ellipse. Il observe un gros plan dont la durée est plus longue que la durée qui lui est nécessaire pour comprendre ce qui est en jeu dans ce plan. Apparaît naturellement l'impression du temps qui s'écoule.



Mad Men, saison 1, épisode 1, *Smoke gets in your eyes*

Il aurait été plus classique d'intercaler un plan, (par exemple sur les secrétaires travaillant à leurs bureaux) entre le moment où Don s'endort et celui où il est réveillé par la voix de Peggy, qui indiquerait clairement l'ellipse. Mais ce choix d'inscrire l'ellipse dans la longueur même du plan impacte beaucoup plus le spectateur sur la sensation d'écoulement du temps en le rendant plus palpable.

DISPOSITIF DE TOURNAGE

La série filme la plupart du temps des personnages qui regardent, ou se regardent, bien souvent sans se voir. Pour mettre en scène ces regards, *Mad Men* continue de tourner certaines séquences à une seule caméra, une façon de filmer abandonnée depuis longtemps par la majorité des productions de fictions télévisées. Dans l'ouvrage *How to watch television*²⁷, Jeremy G Butler offre une analyse précise d'une séquence de l'épisode, *The Grown-Ups*, réalisé par le cinéaste Barbet Schroeder, en montrant comment le rendu final de la scène n'était possible qu'en tournant à une seule caméra. Les personnages font face à la mort brutale du président Kennedy, et passent presque tout le temps de l'épisode devant la télévision. Betty, la femme de Don, décide de le quitter. Elle lui en veut d'avoir ruiné leur famille parfaite. L'échange tourne court. Le lendemain matin, Don arrive devant la cuisine et sa famille parfaite est là, en train de prendre le petit déjeuner. Il les observe puis entre dans la cuisine. Tout a l'air normal, sauf que sa femme, Betty, refuse obstinément de le regarder.



Mad Men, saison 3, épisode 12, *The Grown Ups*

²⁷ Ethan Thompson, Jason Mittell, *How to watch television*, Etats-Unis, Royaume-Uni, New York University, 2013

« Cette scène, tournée à une seule caméra, contient des plans qui auraient été trop compliqués à obtenir en caméra-multiple. La caméra occupe plusieurs positions au sein même du décor de la scène, nous montrant la cuisine de la famille Draper dans tous ses angles. Les programmes tournés en caméra-multiple, dans des décors à 3 murs, ne peuvent amener la caméra aussi près du point de vue des personnages comme *Mad Men* le fait. Un plan aussi simple que le plan poitrine en contre plongée de Betty où la caméra est placée en plein milieu du décor serait presque impossible à obtenir en caméra-multiple, que le programme soit *As the world turns* en 1963 ou une série contemporaine tournée en caméra-multiple comme *Two and a Half Men* (CBS, 2003-aujourd'hui). »²⁸

On saisit à travers cette séquence, l'importance des regards dans *Mad Men*. Le tournage à une seule caméra permet ici d'être au plus près du personnage et de capter au mieux « l'âme de l'acteur »²⁹. Il reste cependant que ce type de dispositif n'est pas généralisé à l'entièreté d'un épisode. Seules les séquences qui appellent à un découpage dramatiquement plus fort sont tournées à une seule caméra. Les séquences d'échanges entre les personnages (dans les bureaux de l'entreprise notamment) sont tournées avec deux caméras placées côte à côte dans le même axe, pour obtenir dans une même prise, deux valeurs de plans différentes sur un personnage³⁰. Le regard de l'acteur filmé s'en trouve légèrement différent d'une caméra à l'autre étant donné l'écart qui les sépare. Il en résulte un rendu particulier de la scène, avec des regards plus ou moins fuyants :

« Sur *Mad Men*, pour les discussions en champ-contrechamp, il y avait deux caméras côte à côte, dans le même axe donc. Celle qui fait le gros plan doit être plus près de l'acteur, mais pour celle d'à côté, quand l'acteur regarde, ça fait un

28 Ethan Thompson, Jason Mittell, *How to watch television*, Etats-Unis, Royaume-Uni, New York University, 2013, p45

« (...) This single-camera scene contains shots that would be too time-consuming or troublesome to capture during a multiple-camera shoot. Specifically, the camera has been moved to several positions well inside a four-walled set, showing us the Draper kitchen from virtually every angle. Multiple-camera-shows, with their three-walled sets, cannot bring the camera as close to the characters' perspectives as *Mad Men* does. A seemingly simple shot such as the low-angle, medium close-up of Betty with a camera positioned deep inside the set would be nearly impossible to achieve in a multiple-camera production, whether that production be *As the world Turns* in 1963 or a twenty-first-century multiple-camera program such as *Two and a Half Men* (CBS, 2003-present). »

29 Interview de Barbet Schroeder en annexe.

30 Interview de Barbet Schroeder en annexe.

angle. Il regarde moins dans la deuxième caméra d'une certaine manière. Ça crée quelque chose. Moi j'aurais mis la caméra encore plus près de l'acteur. »³¹



Mad Men, saison 3, épisode 13, *Shut the door, Have a seat*

CONCLUSION

Ainsi, les séries télévisées ont changé. Leurs outils de fabrication sont aujourd'hui les mêmes que le cinéma et dans leur évolution esthétique, c'est vers lui qu'elles se sont dans un premier temps tournées. À son apparition sur les écrans de la chaîne AMC, *Mad Men* s'est définie rapidement comme une série à part dans le paysage télévisuel. Dans sa narration comme dans sa forme, ce que nous avons essayé de démontrer-là, elle s'est dégagée de la plupart des autres séries télévisées contemporaines en assumant jusqu'au bout son lien avec le cinéma. Un lien, pas forcément limité d'ailleurs au seul cinéma classique hollywoodien. La série reste avant tout une œuvre contemporaine qui a intégré les codes des séries du 3^e âge d'or et qui glisse à travers sa mise en scène, sous ses airs de film classique, de véritables élans de modernité. En prenant le relais des *Soprano*, *Mad Men* a terminé de faire rentrer le cinéma au sein des séries contemporaines.

Mais aussi cinématographique soit-elle, *Mad Men* reste néanmoins une série télévisée, faite par des scénaristes, producteurs et techniciens venant de la télévision. Sa confrère *Breaking Bad*, aussi diffusée par la chaîne AMC, est l'autre exemple d'une esthétique moins influencée par le cinéma que par une réappropriation des codes de télévision elle-même.

31 Interview de Barbet Schroeder en annexe.

PARTIE II

DE LA TELEVISION

Chapitre I : Forme télévisuelle

Nous venons d'étudier dans cette première partie à quel point le cinéma a joué un rôle majeur dans la requalification de la valeur des séries ces dernières années, que ce soit au niveau de la narration (rythmes plus lents, épisodes qui s'apparentent à des mini-longs-métrages) ou, comme nous l'étudions plus particulièrement ici, de la forme (influences cinématographiques diverses, concordance des outils de production). Cette comparaison au cinéma s'est néanmoins souvent faite dans une négativité de ce que ces séries sont à la base, de la télévision. Il suffit de reprendre le slogan d'HBO datant de 1997, qui se décrivait contre sa propre nature : « *I's not TV it's HBO* ».

Dans cette partie nous tenterons de reprendre les modes de fonctionnement de la production télévisuelle afin de comprendre ce qui fait l'essence de la forme télévisuelle d'aujourd'hui. Qui pense la forme d'une série télévisée ? Comment définir un réalisateur de série? Existe-t-il une forme « *télévisuelle* » qui découlerait de ses modes de production?

QUESTION DE L'AUTEUR

« *En tant que réalisateur d'un épisode, je suis néanmoins une roue du carrosse. Les personnages sont déjà pensés, dès le départ par l'auteur.* »³²

Barbet Schroeder met ici en avant un élément important dans la production des séries télévisées contemporaines. L'auteur est devenu la figure toute puissante d'une série. Aux États-Unis, le *showrunner* désigne celui qui, en plus d'être le créateur et le scénariste en chef de la série, est aussi la plupart du temps le producteur exécutif. Cet *auteur/producteur* a tous les pouvoirs jusqu'au *final cut* (il peut décider du montage final), fait rare en cinéma puisque l'on pourrait compter sur les doigts de la main le nombre de cinéastes américains qui

32 Interview de Barbet Schroeder en annexe.

possèdent ce droit. Comme le cinéma à l'époque de la nouvelle vague, les séries se sont rattachées au statut d'œuvre aussi à travers l'émergence de la figure du *showrunner* comme une sorte d'auteur unique. Une série comme *The Sopranos* restera à jamais indissociable du nom de son créateur, David Chase, qui a largement contribué à l'émergence de cette figure totale de créateur. Toutes les décisions créatives passent par cette même personne mais le cumul des différentes casquettes implique la nécessité d'avoir, dès l'écriture, une vision d'ensemble très large. C'est d'ailleurs la question qu'a posée le journaliste Mark Lawson à David Chase lui-même.

« **Mark Lawson :** Je suis intéressé par la question d'être à la fois auteur/réalisateur/producteur. Normalement, l'auteur écrit une scène et c'est quelqu'un d'autre qui lui dit « On ne peut pas filmer de nuit, Gandolfini est sur un autre tournage, on ne peut pas avoir autant de scènes avec lui, c'est comme ça. » Parce que vous cumulez les trois casquettes, êtes-vous conscient à l'étape d'écriture de ce qu'il sera possible de faire ou non plus tard? »

David Chase : « Oui, absolument. Peut-être qu'on n'en est pas assez conscient, et avec le temps, je pense que chaque programme qui marche depuis un moment a tendance à se laisser aller. Surtout s'il a du succès, il y a moins d'exigences pour ta façon de faire les choses, et personne ne te dira « enlève ça, tu ne peux pas faire ça. ». Et même dans ce genre de situation, les choses se font d'elles-mêmes et tu ne peux rien y faire. Nous sommes conscients des restrictions parce qu'au final, ça fait toujours mal de devoir prendre le scénario à part pour le rendre faisable. Parce que tu ne peux pas passer le reste de ta vie à filmer ce truc. »³³

33 Mark Lawson talks to David Chase, Janet McCabe and Kim Akass, *Quality TV contemporary american television and beyond*, Royaume Unis, Etats Unis, I.B Tauris, 2007

Mark Lawson : « *I'm interested in the question of being a writer-director-producer. Normally a writer will write something and somebody else will say « We can't have night shooting. Gandolfini is off making a film, so we can't have him for as many scenes And so on'. » Because you do all three, when you're writing, are you conscious- at the writing level- of what you can do and what you can't do later ?*

David Chase : *Yes. Oh, absolutely. Maybe we're not conscious enough, and as the show has gone on, I think that every show that runs for a long time gets sort of a little bit bloated. Especially if it's successful, there's a little bit of indulgence for the way you do things, and no one is saying to you « Take that out, you can't do that » But I think even in situations where people are saying that « Take that out you can't do that » it just grows by its own, there's nothing you can do about it. (...) We are very aware of the restrictions because, in the end, it just only hurts that you have to take the script apart and make it doable. 'Cause you can't spend the rest of your life shooting this thing. »*

Mais cette politique de l'auteur met de côté l'aspect collectif inhérent à la production d'une série, en laissant envisager qu'une seule vision artistique se cache derrière toutes ces heures de fiction. Pour rappel, avant l'écriture des épisodes d'une série, il y a l'écriture de la bible. Le créateur y décrit le concept de sa série, les personnages, ainsi que les différentes arches narratives qui se développeront tout au long de la première saison. Ce document constitue la base narrative de la série. Si celle-ci est produite, se déploient alors les talents d'une batterie de scénaristes soigneusement choisis pour écrire la dizaine d'épisodes qui formeront une saison. Chacun des scénarios est ensuite repris par le créateur qui finalise l'écriture en se réappropriant l'épisode. C'est sa patte d'auteur qui donnera toute la cohérence à l'ensemble. L'anecdote relatée par Martin Brett sur la méthode de distribution des noms au générique dans l'écriture de *Mad Men* est révélatrice de cette fonction démiurgique, très assumée, du *showrunner* :

« Il (Matthew Weiner) établit une loi selon laquelle, s'il restait au moins 20 % du script d'origine écrit par le scénariste de l'épisode, ce dernier conserverait son nom seul au générique. Sinon, Weiner ajoutait le sien. Pour avoir une idée de la difficulté à atteindre ce pourcentage : sur 60 épisodes, étalés sur 5 saisons, 50 au moins étaient partiellement « écrits par » Weiner. »³⁴

LE RÉALISATEUR

Sur le tournage, c'est la même chose. Une batterie de techniciens s'emploie à mettre en images et en sons les dizaines d'épisodes écrits. Mais si dans la fameuse *writers room*³⁵, les scénaristes obéissent au *showrunner*, qu'en est-il du réalisateur sur le tournage? Où se place-t-il dans la hiérarchie singulière de la télévision? Dans l'immense entreprise que constitue la production d'une série, le poste de réalisateur est rarement fixe. D'un épisode à l'autre le nom change mais la série reste vraisemblablement la même. Le réalisateur y est bien souvent assimilé comme simple technicien qui s'efface derrière l'exécution d'un cahier des charges.

³⁴ «He (Matthew Weiner) adopted a rule that if more than 20 % of a writer's script remained, he or she would retain sole credit. If not, Weiner added his name. A measure of how difficult that benchmark was to reach : Of sixty episodes through sason five, fifty were at least partially « written by » Weiner.»

Martin Brett, *Difficult Men*, Royaume-Unis, Faber and Faber, 2013, p411

³⁵ La *writer room* est la pièce dans laquelle se réunissent les scénaristes ainsi que le *showrunner* pour prendre les décisions narratives qui conduiront à l'écriture des épisodes.

Le premier réalisateur, celui qui dirige le pilote, a, lui, un rôle décisif à jouer. Il pose les bases esthétiques de la série, celles qui seront reprises ensuite par les nombreux réalisateurs qui se succéderont au poste. C'est le moment où jamais pour proposer des choix de mise en scène, de casting et imprimer ainsi sa patte sur le long terme de la série, bien que ces choix se fassent toujours dans une discussion avec le créateur. Le réalisateur du pilote est présent pour aider le *showrunner*, qui reste avant tout un scénariste, à concrétiser sa vision de la série.

« Pour *Treme*, comme il s'agissait du pilote, j'ai pu développer avec David Simon sa conception de la série : j'ai fait des propositions sur les aspects visuels ou sur le casting. J'étais davantage impliquée, et même critique parfois sur certains choix. Sur *The Wire*, je suis arrivée au milieu de la série, les scénarios étaient prêts et je devais continuer ce qui avait été commencé.»³⁶ (2010 : 24)

SAISON 1			SAISON 4		
Numéro	Titre	Réalisateur	Numéro	Titre	Réalisateur
1	<i>Smoke gets in your eyes</i>	Alan Taylor	1	<i>Public relations</i>	Phil Abraham
2	<i>Ladies Room</i>	Alan Taylor	2	<i>Christmas comes but once a year</i>	Michael Uppendahl
3	<i>Marriage of Figaro</i>	Ed Blanchi	3	<i>The Good News</i>	Jennifer Getzinger
4	<i>New Amsterdam</i>	Tim Hunter	4	<i>The Rejected</i>	John Slattery
5	<i>5G</i>	Lesli Linka Glatter	5	<i>The Chrysanthemum and the Sword</i>	Lesli Linka Glatter
6	<i>Babylon</i>	Andrew Bernstein	6	<i>Waldorf Stories</i>	Scott Hornbacher
7	<i>Red in the fae</i>	Tim Hunter	7	<i>The Suitcase</i>	Jennifer Getzinger
8	<i>The hobo code</i>	Phil Abraham	8	<i>The Summer Man</i>	Phil Abraham
9	<i>Shoot</i>	Paul Feig	9	<i>The beautiful girls</i>	Michael Uppendahl
10	<i>Long weekend</i>	Tim Hunter	10	<i>Hands and Knees</i>	Lynn Shelton
11	<i>Indian Summer</i>	Tim Huner	11	<i>Chinese Wall</i>	Phil Abraham
12	<i>Nixon vs. Kennedy</i>	Alan Taylor	12	<i>Blowing smoke</i>	John Slattery
13	<i>The Wheel</i>	Matthew Weiner	13	<i>Tomorrowland</i>	Matthew Weiner

Ce tableau rassemble les noms des réalisateurs de chaque épisode des saisons 1 et 4³⁷ de la série *Mad Men*.

36 Interview d'Agnieszka Holland, Cahier du Cinéma N°658, *Séries une passion américaine*, juillet-août 2010, p24

37 Le choix des saisons 1 et 4 permet d'avoir une vision intégrant le long terme de la production d'une série.

Ce tableau témoigne du nombre de réalisateurs et donc du nombre de visions différentes qui se partagent la mise en forme d'une série après que le pilote ait été tourné. Les noms vont et viennent, certains sont récurrents, d'autres disparaissent d'une saison à l'autre au profit de nouveaux réalisateurs, révélant à quel point la conservation d'une unité cohérente entre les différents épisodes est fondamentale, d'autant plus lorsqu'il s'agit d'une série suivant une narration feuilletonnante. On observe d'ailleurs que c'est le *showrunner* lui-même, ici Matthew Weiner, qui réalise les épisodes de fin de saison, déterminants dans la rupture temporaire qu'ils mettent en place avec le spectateur, ce qui participe encore une fois à cette idée d'auteur total.

Le réalisateur de séries s'éloigne de la figure sacralisée par le cinéma. Il semble qu'il n'intervienne que très peu dans le processus de création qui accompagne une série, jouant beaucoup plus le rôle d'accordeur que de compositeur. Barbet Schroeder, lui-même cinéaste reconnu, lorsqu'il parle de son expérience en tant que réalisateur d'un épisode unique dans la soixantaine qui compose la série *Mad Men*, ne remet pas en cause cette hiérarchie car il faut avant tout respecter l'unité de la série:

« Pendant la semaine de préparation, on fait une lecture avec l'auteur, Matthew Weiner, et on discute de chaque scène, des plans, des couleurs qu'on souhaite... Ensuite je pars sur le tournage et je décide ce qu'il reste à décider, qui n'est pas grand-chose au final. Il y avait une jeune femme sur le tournage, quelqu'un qui était là pour faire « la police » d'une certaine manière. Mais c'était nécessaire pour garder la cohérence de la série. J'allais la voir pour savoir ce qu'elle pensait des petites choses que je voulais changer, un mot dans une phrase, une façon de prononcer le texte un peu différente. C'est important que quelqu'un soit là pour surveiller, je me suis mis au service de cette œuvre et pas l'inverse. »³⁸

La question de la direction d'acteur se voit elle aussi redéfinie dans le cas de la série. Pour les rôles principaux, seul le premier réalisateur intervient au départ, toujours en collaboration avec le *showrunner*, dans le choix final du casting et dans le travail de direction sur le plateau. Pour la suite, les réalisateurs qui prennent le relais s'occupent principalement des personnages

38 Interview de Barbet Schroeder en annexe.

qui s'ajoutent le temps de leur propre épisode, ils les choisissent et les dirigent à leur manière. Le rapport aux acteurs qui interprètent les personnages principaux est très différent de celui que l'on entretient au cinéma. Au bout d'un certain temps d'antenne, les acteurs récurrents connaissent tellement leurs personnages qu'ils sont capables de se diriger eux-même. Le réalisateur devient alors une présence référente ponctuelle à laquelle ils peuvent choisir de s'ouvrir ou non.

« En tant que réalisateur, tu es l'invité d'une famille qui peut soit t'accueillir à bras ouverts, soit te mettre à distance. Quand les acteurs en sont à leur 3^e ou 4^e saison, ils sont moins ouverts à te laisser les diriger, ils connaissent leur personnage et les protègent par conséquent. »³⁹

QUEL APPOINT ?

« Il n'y a pas à proprement parler de cahier des charges mais chaque réalisateur est tenu de rester dans le style de la série, c'est le challenge. D'ailleurs, il y a de vraies différences entre les épisodes : c'est encadré mais chaque metteur en scène peut apporter sa propre touche. »⁴⁰

Difficile dans le contexte de la série télévisée de pouvoir dire qui est vraiment la personne qui se cache derrière un épisode. La répétition est inhérente à la forme sérielle. La narration va de l'avant à chaque nouvel épisode mais la forme reste, elle, sensiblement la même, si familière au spectateur. Il semble malgré tout, et ce plus particulièrement pour les séries du 3^e âge d'or, que certains épisodes possèdent leurs propres cohérences et reflètent alors de façon un peu plus visible, la vision de ce réalisateur qui est intervenu ponctuellement sur la série. Comme l'explique Agnieszka Holland pour les séries *Treme* ou *The Wire*, tout le challenge du réalisateur de séries réside dans cette idée qu'il faut réussir à apporter sa touche personnelle,

39 Interview de Rose Troche en annexe.

40 Interview d'Agnieszka Holland, Cahier du Cinéma N°658, *Séries une passion américaine*, juillet-août 2010, p24

tout en gardant la forme de base de la série. Face à l'apparition soudaine d'une caméra à l'épaule, un montage *cut* inhabituel, une plongée totale sur le visage d'un acteur, il semble qu'une brèche s'ouvre et que l'on entrevoit autre chose que ce style qui nous est familier. Un subtil décalage qui correspond bien souvent à la patte du réalisateur qui parvient à ce moment précis à percer l'emballage... Les épisodes les plus mémorables d'une série sont bien souvent ceux qui sont teintés de cet écart. Lorsque Barbet Schroeder réalise *The Grown Ups*, il réalise, certes, un épisode de *Mad Men*, mais de par sa carrière de cinéaste, il apporte indéniablement une sensibilité singulière à l'épisode.

« Sur une séquence dans le salon des Draper, j'ai réussi quand même à trouver une position de caméra nouvelle à laquelle jamais personne de l'équipe n'avait pensé. Ils connaissent le plateau par cœur, tout a déjà été fait. J'étais déjà très content d'avoir trouvé cette nouvelle position. C'était un plan pour une scène où les deux personnages devaient vraiment être mis à distance. Il fallait ressentir cette distance dans le plan. J'ai décidé de me mettre dans la cuisine pour voir de plus loin la télévision du salon. Je gagnais comme ça beaucoup plus en largeur pour créer cette distance dans le cadre. »



Mad Men, saison 3, épisode 12, *The Grown Ups*

Le réalisateur de série s'apparente d'une certaine manière au réalisateur de publicité, à qui l'on demande d'exécuter un *storyboard*⁴¹ déjà pensé dans le détail, tout en attendant de lui qu'il colore de sa touche singulière l'ensemble. En tant que spectateur, il est possible de reconnaître, au fil de la série, à travers, par exemple, un type de cadrage particulier, la patte d'un même réalisateur qui revient sur plusieurs épisodes d'une même série. Mais rares sont ceux qui parviennent à distiller cette impression. L'apport du réalisateur est bien présent au tournage, ainsi qu'au montage : le réalisateur propose, en parallèle au *showrunner*, sa propre version du montage de l'épisode. Mais l'apport personnel se voit très souvent gommé par les différentes interventions faites sur l'épisode en post-production.

« Il y a des opportunités de se révéler en télévision. De faire briller sa patte singulière. Ça dépend vraiment du moment où l'on arrive sur le projet, du type de projet, câble, *network* ou web. Il faut s'intégrer tôt sur un programme (le pilote est le moment où l'individualité du réalisateur se révèle le plus, ainsi que la première saison) mais à partir du moment où la série dure depuis plusieurs saisons, ça roule tout seul d'une certaine manière. (...) Je crois que lorsqu'on regarde quelqu'un comme Rodrigo Garcia réaliser des épisodes de *Carnivàle*, on peut sentir sa vision. Mais ceci étant dit, c'est lui qui en a réalisé le pilote, il possède donc un peu plus la série que les autres réalisateurs. (...) Il y a énormément de manipulations sur un épisode (à l'exception de certaines séries) après que le travail du réalisateur soit terminé. Ça passe par des demandes de la chaîne, des coupes de la production. Beaucoup d'opinions qui manipulent le travail jusqu'à ce que l'on ne puisse plus voir les véritables intentions de base du réalisateur. J'ai toujours pensé qu'il serait intéressant de pouvoir voir les *directors's cut* de la télévision. Je pense que ça changerait grandement l'expérience que l'on en a.»⁴²

La plupart de ces réalisateurs de séries télévisées sont spécialisés dans la mise en scène d'épisodes et maîtrisent parfaitement cette forme du *drama* de 42 à 52 minutes. Ils sont capables de respecter les conditions de production très serrées (temps de tournage restreint, budgets limités) avec une telle efficacité qu'ils forment une sorte de cercle pro de réalisateurs

41 Le storyboard est un document technique qui permet de visualiser, avant le tournage, sur des planches dessinées le découpage de la séquence à filmer.

42 Interview de Rose Troche en annexe.

qui officient sur toutes les séries produites aux États-Unis, que ce soient celles des *networks* ou du câble⁴³. Leur statut semble donc moins s'apparenter à celui d'auteur que de *grand technicien*.

« Je pense que ce sont de grands techniciens et qu'ils ont appris comment servir au mieux le programme sur lequel ils travaillent. (...) Je pense que réaliser un film est une forme plus pure de mise en scène. Dans un film, le réalisateur est le leader. En télévision, le producteur exécutif ou le *showrunner* est le leader. C'est un médium d'auteurs et le cinéma est un médium de réalisateurs. Si tu veux vraiment connaître un réalisateur, tu dois regarder les films qu'il a faits. Si c'est un réalisateur de séries, ça devient très difficile d'appréhender sa véritable vision. Sauf s'il réalise le pilote. »⁴⁴

En prêtant attention au nom du réalisateur qui apparaît au générique d'une série, il est fréquent d'apercevoir que, pour tel épisode, l'un des producteurs ou l'un des acteurs du casting, s'est vu confier temporairement le poste de réalisateur quand bien même il ne témoigne dans son cv d'aucune expérience dans la mise en scène (c'est le cas pour *Mad Men* et *Breaking Bad*). Sa seule connaissance du tournage de la série suffit à légitimer l'occupation ponctuelle de ce poste, et non pas une aptitude à mettre en scène ou une certaine sensibilité artistique. Pour un film, la chose paraît impensable, mais pour un épisode d'une série qui en compte des dizaines voir des centaines... Dans ce genre de cas, le rôle du chef opérateur dépasse la gestion de la lumière pour épauler le réalisateur sur les questions de découpage et de positions de caméra. Car contrairement au réalisateur, le chef opérateur est un poste fixe pour le tournage d'une série. Michael Slovis est le chef opérateur de pratiquement tous les épisodes de *Breaking Bad*, hormis ceux qu'il réalise lui-même. Phil Abraham a fait la lumière du pilote de *Mad Men* avant de devenir l'un de ses réalisateurs récurrents, laissant la place à Christopher Manley. De par la fixité de son poste, il semble que le chef opérateur possède finalement une mainmise beaucoup plus étendue sur la forme d'une série que les réalisateurs qui se succèdent.

43 Voir le réalisateur Alan Taylor qui a réalisé des épisodes pour presque toutes les séries du 3^e âge d'or.

44 Interview de Rose Troche en annexe.

À la question « qui possède la forme d'une série ? », il semble donc que la réponse se trouve dans un mélange entre le réalisateur du pilote, le chef opérateur et le *showrunner* lui-même. Car c'est son rôle d'auteur/producteur de chapeauter aussi la forme, dès le départ, en choisissant le réalisateur du pilote, en décidant du casting, en expliquant pendant la préparation ce qu'il désire visuellement (le *tone meeting*), mais aussi de par son implication dans tout ce qui concerne le processus de post production, du montage jusqu'au mixage son. Comme il se réapproprie les scénarios, le *showrunner* se réapproprie l'épisode, une fois celui-ci tourné, en intervenant dans le choix des prises, dans le final *cut* du montage, dans la musique choisie...:

« Je sais par ma formation cinéphile que chaque réalisateur a une manière bien à lui de voir le monde et de le décrire. Mais les acteurs qui sont là depuis longtemps sur la série savent exactement comment jouer leurs personnages. Alors, quand un réalisateur a une interprétation différente de la scène, je peux toujours aller repêcher la première prise où les acteurs ont joué exactement comme je le souhaite. »⁴⁵

CONDITIONS DE PRODUCTIONS

Les conditions de production constituent l'un des paramètres premiers dans la définition d'une forme télévisuelle. Les rythmes sont beaucoup plus rapides que ceux du cinéma. Lorsque Matthew Weiner déclare en interview que les réalisateurs des épisodes de *Mad Men* sont surtout choisis pour leur capacité à garder leur sang-froid quand il leur est demandé de réaliser 11 pages de scénarios par jour, il plaisante à peine.⁴⁶

« Pour l'épisode *The Grow-Ups*, on a eu 5 jours de tournage donc vous imaginez... Un épisode c'est à peu près 45 minutes. Ça fait presque 10 min utiles

45 Interview Matthew Weiner, Cahier du Cinéma N°658, *Séries une passion américaine*, juillet-août 2010, p13

46 « D'abord, comme on tourne chaque épisode en 7 jours, il est important de choisir un réalisateur qui ne piquera pas une crise quand on lui demandera de tourner 11 pages de scénario par jour. » Interview de Matthew Weiner, Cahier du Cinéma N°658, *Séries une passion américaine*, juillet-août 2010, p13

par jour. Du grand délire, ça fait très peur pour un réalisateur. Heureusement, tous les acteurs connaissent parfaitement leur texte, tout est éclairé rapidement, les décors sont la plupart du temps récurrents. Sur cet épisode, il y avait une scène où il fallait tourner dans un décor extérieur. C'était une scène de grande réception, pour le mariage d'un personnage. Un truc immense, avec un grand dîner, comme pour un grand film. C'était hyper effrayant. Sur un tournage classique de cinéma, on aurait pris 4 jours pour tourner la scène, là c'était 1 jour et demi. Le rythme était délirant, on n'a pas le temps de réfléchir. »⁴⁷

C'est au prix de cette rapidité qu'une série de la qualité de *Mad Men* peut exister dans cet univers économique là. Les chaînes câblées sont prêtes à faire des efforts en proposant des séries télévisées plus ambitieuses et ciblant un public exigeant, mais les studios ne produiront jamais à perte. Et qu'est-ce qui coûte le plus cher sinon le tournage des épisodes ? *Breaking Bad* ne se serait jamais tournée dans l'État du Nouveau Mexique sinon pour des raisons budgétaires, et pourtant, il est impossible d'imaginer la série sans ses paysages désertiques et ses ciels nuageux qui s'étendent à perte de vue. Les séries comme *Breaking Bad* et *Mad Men* possèdent une liberté inhérente à l'investissement moindre qu'elles représentent.

« Le studio *Lionsgate*, qui produit, et la chaîne AMC, qui diffuse la série, veulent certes faire de l'argent mais ils n'espèrent pas un retour immédiat sur investissement. Ce qu'ils attendent c'est une série de qualité. D'un autre côté, la série dispose d'un budget réduit, ce qui limite aussi les risques financiers. Elle coûte moins cher qu'un film hollywoodien moyen, alors qu'il y a 13 épisodes que l'on peut diffuser en 13 semaines, puis commercialiser en DVD et sur i-Tunes. »⁴⁸

Les séries tendent à proposer aujourd'hui une esthétique à la hauteur de leurs exigences scénaristiques mais il faut pouvoir faire bien en très peu de temps, le tout dans un budget donné. Le temps alloué au tournage (et donc à la mise en scène) étant la première chose

47 Interview de Barbet Schroeder en annexe.

48 Interview de Matthew Wiener, p13, Cahier du Cinéma N°658, *Séries une passion américaine*, juillet-août 2010

touchée, il semble que se dessine une piste de réflexion concernant la potentielle existence d'une « *esthétique télévisuelle* » et qui serait liée non pas à une absence de choix de mise en scène (comme c'était le cas avant avec le fameux champ-contrechamp, plan large) mais au fait que ces choix aillent dans le sens de la plus grande *efficacité*.

« (...) Vous imaginez bien que la rapidité éclipse d'une certaine manière le style. On n'a pas les moyens de faire de grands plans, il faut faire au plus efficace, pas le temps de faire compliqué, on va à l'essentiel. (...) Vous savez, *Mad Men* c'est une série fauchée. Un épisode c'est environ 1/3 du budget d'un épisode des *Soprano*. À peu près 3 millions. 10 millions c'était énorme pour les *Soprano*, en plus, là, *Mad Men* nécessite beaucoup plus de recherches dans les décors, dans les costumes, c'est très chiadé. Ça représente un effort surhumain de réaliser chaque épisode. »⁴⁹

Nous avons vu dans la partie précédente (p41) que *Mad Men* tournait certaines de ses séquences à une seule caméra. Mais nous avons vu aussi que ces séquences constituent une minorité et que la série utilise la plupart du temps deux caméras pour filmer notamment les séquences de dialogue entre les personnages.

Le tournage en multicaméra est un dispositif qui permet de répondre à ce besoin d'efficacité. Il permet de couvrir les différents angles de champs d'une même séquence dans une même prise. On évite ainsi de tourner chaque angle de prise de vues séparément et de refaire X fois la même séquence dans X angles de champ. Le temps gagné est considérable. Les séries de types *sitcom* et *soap opera* ont généralisé depuis longtemps cette méthode de tournage. Tournées en studio, le plus efficacement possible, afin de répondre à une diffusion journalière permanente, elles sont obligées de faire appel à ce genre de méthodes. La mise en scène de ces séries étant souvent formatée (plan large, gros plan, champ-contrechamp), il n'y avait aucun problème à user d'un tel dispositif. Le tournage en multicaméra engendre en effet un découpage de la scène particulier : il oblige, par exemple si l'on tourne à 3 caméras, à utiliser des longues focales pour ne pas rencontrer le problème des caméras qui se filmeraient entre elles. Il est impossible de placer la caméra proche d'un acteur, et lorsqu'il faut un gros plan sur

49 Interview de Barbet Schroeder en annexe.

un personnage dans une configuration multi-caméra, ce dernier ne pourra être possible qu'en longue focale. Sauf que le rendu d'un plan tourné au 85mm et au 35mm ne sera jamais le même. Le choix de ce dispositif engendre donc une esthétique qui lui est propre, et le fait que son utilisation se soit généralisée à la plupart des productions télévisées, une homogénéisation de l'esthétique de ces programmes en a logiquement découlé.

Les séries contemporaines ont conservé cette manière de filmer avec plus ou moins de cohérence dans leur mise en scène. *24h chrono* est un très bon exemple d'une utilisation intelligente du multicaméra. Elle se base sur un montage *cut* très rythmé qui change de plan et de point de vue en permanence sur les personnages. La série va jusqu'à multiplier les points de vue au sein même de l'image avec une utilisation récurrente du *split-screen*, un effet qui permet la division du plan de l'écran en plusieurs morceaux distincts, offrant ainsi la possibilité de faire exister simultanément plusieurs images, scènes, cadres, dans un même plan. Ce dispositif de captation est en parfaite adéquation avec la volonté de la série de placer le spectateur dans une urgence permanente qui l'immerge au cœur de l'action en donnant l'impression que les séquences s'enchaînent en temps réel. Tourner tous ces points de vue avec une seule caméra serait économiquement impossible. La série *Friday Night Lights* jouait elle aussi d'un dispositif de multicaméra pour capter au mieux la spontanéité du jeu d'acteur et rendre la série la plus proche du réel possible. Dans les années 1990, *NYPD Blues* avait déjà amorcé ce type de filmage à *effet de réel*.

Le challenge formel de nombreuses séries contemporaines réside dans cet équilibre à trouver entre efficacité du dispositif et cohérence esthétique. Mais il n'y a pas qu'au tournage que le problème des contraintes de production se pose. Chaque épisode doit respecter le format pour lequel la série a été pensée. Dans ce mémoire nous nous intéressons aux séries de types *drama* de 42 à 52 min (tout dépend si la chaîne diffuse des publicités comme AMC, ou non, comme HBO⁵⁰). Cet autre facteur bien que pensé dès l'écriture du scénario, joue aussi sur l'esthétique finale d'une série. Il faut pouvoir faire rentrer visuellement toutes les informations du scénario et savoir ménager les différents rythmes pour que le tout s'inscrive à la seconde près dans le format donné.

50 La chaîne HBO reste relativement ouverte sur la question des formats et n'oblige pas coûte que coûte un épisode à s'inscrire dans une durée limitée à la seconde près).

« L'une des parties les plus difficiles dans mon travail consiste à faire en sorte que l'épisode dure le temps imparti. L'épisode doit faire 47min30. C'est le cas de tous les épisodes de la série, sauf le dernier de la saison 1, *The Wheel*, qui durait plus longtemps la première fois qu'il a été diffusé à la télévision mais qui a finalement été recoupé à la bonne durée. J'ai un monteur fabuleux et si jamais on tourne un scénario qui s'avère plus long que la durée autorisée, on se met à enlever des choses. Tu enlèves, et avec un peu de chance, tu n'enlèves que ce qui ne marche pas. Ça a un côté magique parce que tu te débarrasses de toutes tes erreurs. Si tu es chanceux. »⁵¹

La publicité est un paramètre que la construction de l'épisode doit savoir anticiper. Aux États-Unis, c'est de l'ordre de trois coupures d'environ 5 minutes. Sur une plage horaire d'une heure consacrée à la diffusion d'un épisode de série, environ 15 minutes sont donc allouées à la publicité. C'est une rupture temporaire conséquente qui doit être intégrée de la manière la plus fluide possible pour le spectateur. « *Je fais mon propre montage qui est toujours trop long en général. On vient recouper ensuite. Il faut laisser la place pour la pub.* »⁵².

51 Propos recueillis à la conférence de Matthew Weiner dans le cadre de la sixième édition du festival *Série Mania* à Paris le 19/04/15 : <http://www.dailymotion.com/video/k75hQKwJxRbt8haPwL9>

« *The hardest part of my job is cutting the show to the running time, it must be 47'30". Every episode of the show, except for the wheel which was the first season finally, and it was cut to time eventually but first time on air it was longer. I have this amazing editor, if we shoot a script that's longer than the time allowed and we start pulling things out, and yo pull out hopefully everything that doesn't work, that's really the gift, cause you pull out all of your mistakes. If you're lucky.* »

52 Interview de Barbet Schroeder en annexe.

Chapitre 2 : *Breaking Bad*, Télé-Visuel

Comme *Mad Men*, *Breaking Bad* est diffusée par la chaîne de câble basique AMC et ceux qui l'écrivent et la fabriquent sont issus de la télévision. Pas de pilote réalisé par un cinéaste à succès (voir partie III) : les acteurs, le *showrunner* (qui a travaillé sur la série *X-files*), les réalisateurs (à de rares exceptions près), viennent tous de la télévision. C'est sûrement la raison pour laquelle ils ont essayé de faire de *Breaking Bad* une série à l'esthétique télévisuelle novatrice, qui dépasse l'influence cinématographique, en étant pensée à la fois pour sa diffusion sur AMC (avec RDV hebdomadaire et publicité) et pour un visionnage plus indépendant, qui redonne à l'œuvre toute sa potentielle ampleur formelle (DVD Blu-Ray).

La série est le lieu parfait pour l'adaptation des grandes œuvres de la littérature. Elle seule pourrait par exemple se permettre l'adaptation entière des vingt volumes des Rougon-Macquart de Zola. « *Bien sûr, ces séries, ce sont des films. Des mégas-movies, comme on dit. Des très grands films. Vous savez, Dostoievski, les romans publiés en feuilleton au 19^e siècle, les frères Karamazov... Shakespeare aussi ce serait pas mal en série. Ça appelle des œuvres très longues.* »⁵³ Seule la forme sérielle pouvait permettre à Vince Gilligan de raconter dans le détail comment un gentil père de famille, brillant chimiste, portait en lui le potentiel pour se transformer en *Scarface* contemporain. Il suffira d'un cancer pour réveiller le personnage de Walter White qui réalise soudain qu'il aurait pu vivre sa vie autrement. « *I am awake.* »⁵⁴ C'est dans la création de méthamphétamine, d'abord prétexte à payer son traitement contre le cancer et à assurer sérénité financière à sa famille après sa mort, qu'il trouve son nouveau souffle.

EFFICACITÉ ÉCONOMIQUE

Breaking Bad renverse l'idée que l'on suppose d'une forme télévisuelle efficace. La recherche d'efficacité, que nous avons commencé à aborder à travers le dispositif de multicaméra,

53 Interview de Barbet Schroeder en annexe.

54 Phrase que prononce le personnage de Walter White après avoir appris qu'il était atteint d'un cancer à son futur associé dans la production de méthamphétamine, Jesse Pinkman, dans le pilote de *Breaking Bad*.

s'accompagne en général d'une esthétique de la surenchère : découpage sous plusieurs angles, nervosité du montage afin de privilégier en permanence le flot continu de l'action. Pour ne pas perdre le spectateur de télévision, il est récurrent de jouer par exemple sur un montage *cut* qui change de valeur de plan relativement souvent (en moyenne 3 à 5 secondes par plan), afin de donner l'impression par le visuel que les choses avancent en permanence, que les temps morts n'existent pas. Il s'agit de garder coûte que coûte l'attention du spectateur de sorte qu'il ne soit pas tenté de prendre la télécommande pour changer le programme. Avec sa série *Alfred Hitchcock Presents*, Hitchcock lui-même réinvestit cette idée de surenchère pour réaliser *Breakdown*, célèbre épisode du programme :

« Quand Hitchcock débute sa collaboration avec la télévision vers le milieu des années 1950 pour sa série *Alfred Hitchcock Presents* (1955-1965), il sait qu'il doit faire avec l'exigence de son producteur Samuel Goldwyn, qui déclarait quelques années auparavant, en 1949 « *Sachant que le spectateur sera désormais en mesure de passer d'un film à un autre simplement en tournant un bouton, les producteurs de films pour la télévision se concentreront sûrement sur un impératif crucial : maintenir l'intérêt du spectateur coûte que coûte* » Ce qui entraînera Hitchcock à noter sans amertume particulière : « *La pierre angulaire de la télévision commerciale ce n'est pas la télévision mais la publicité.* ». Cela ne l'empêchera pas de réaliser *Breakdown* en 1955, épisode de la première saison, qui recevra la même année l'*Emmy Awards* (les oscars de la télévision) du meilleur montage. Hitchcock saura capter l'attention du spectateur par la « *fréquence des changements de plans, de vitesse, comme pour le dissuader d'interrompre le programme ou de lui substituer un programme concurrent.* » Aussi, une multiplicité de points de vue rapprochés sur un homme immobile victime d'un accident de la route et que tout le monde croit mort, favorise-t-elle un découpage qui, « *au lieu d'inciter le spectateur à se mettre à la place du personnage, a plutôt pour effet de mettre le personnage, si l'on peut dire, à la place du spectateur.* »⁵⁵

Hitchcock déclare à la fin de l'épisode à propos de ce personnage: « *Il me rappelle ma propre situation. Imaginez si vous le pouvez, la terreur d'être à l'intérieur d'un poste de télévision, en*

55 Art Press 2 N°32 Série télévisées, formes, fabriques, critiques, février mars avril 2014

sachant que le spectateur peut vous éteindre à tout moment, et que rien de ce que vous pourrez faire n'empêchera ça. Et j'endure ça toutes les semaines. Ma seule consolation c'est que certains moments de notre programme sont tellement fascinants qu'ils réussissent à tenir le spectateur envoûté. »⁵⁶ S'il a déjà intégré que la publicité dicte la télévision, Hitchcock n'en croit pas moins à la force de son programme. Il a su intégrer, à l'époque, les codes de la forme télévisuelle à son esthétique, sans pour autant détruire toute volonté artistique à travers ce geste. Le cinéaste intègre parfaitement dans sa mise en scène le rapport de soumission du spectateur à l'œuvre qu'il regarde qui est beaucoup moins sensible à la télévision qu'au cinéma. Le spectateur sera en effet toujours libre de quitter la salle obscure si ce qu'il regarde ne lui plaît pas mais il est tellement plus facile pour lui d'appuyer sur le bouton + des chaînes de sa télécommande:

« La figure idéale dont rêve Hitchcock c'est celle du spectateur de cinéma décrite par George Freedland dans son article de 1949 : « un spectateur qui adopte la position la plus avantageuse pour le réalisateur du film » -du malade sur la table d'opération. Or ajoutait Freedland, la télévision inverse ce rapport de dépendance et de soumission, elle donne l'avantage au spectateur qui reste entièrement libre de suivre, ou non, le programme diffusé (Freedland, 1949, p.126)⁵⁷ (...) Comment rétablir l'équilibre et reprendre l'avantage ? La solution concluait Freedland -Breakdown en est la parfaite illustration- réside dans la : *Puissance d'expression du réalisateur.* »⁵⁸

Breaking Bad est une série qui a su captiver des millions de spectateurs jusqu'à pouvoir se permettre le luxe d'exister durant 5 saisons et pas moins de 62 épisodes. Mais là où Hitchcock, en 1955, utilisait lui la surenchère afin de contrer formellement les codes télévisuels, c'est justement dans une certaine économie que la série *Breaking Bad* voit sa forme se déployer le plus efficacement possible.⁵⁹ Et le meilleur exemple pour démontrer cela reste son utilisation

56 Alfred Hitchcock Presents, saison 1, épisode 7, 1955.

57 Freedland George, « *Télécinéma, essai sur la syntaxe de la télévision* », la Revue du cinéma, n°19-20, automne 1949.

58 Gilles Delavaud, *Les débuts télévisuels d'Alfred Hitchcock*, Intermédialités, Cinéma, télévision, internet,

59 Il n'est pas anodin de noter que l'épisode le plus acclamé par la critique fut l'épisode *The Fly*, un *bottle episode*, c'est à dire un épisode écrit dans une même unité de temps et de lieu afin de coûter le moins cher possible au moment du tournage.

récurrente de ce que j'appellerai le faux plan-séquence. Faux, car un plan-séquence signifie que la séquence entière est tournée en un seul plan et qu'à la fin de ce plan, une autre séquence démarre, dans une unité de lieu et de temps différente. On ne peut pas véritablement parler de plan-séquence dans le cas de *Breaking Bad*, bien que la série en compte quelques rares: voir le très beau plan séquence en caméra portée « fixe » sur le personnage de Skyler, à la fin de l'épisode 2 de la saison 5, *Madrigal*. Il s'agit, la plupart du temps, d'un découpage et d'un montage tellement minimalistes qu'ils privilégient au maximum la continuité d'un plan, sur une durée telle parfois que ces plans s'apparentent presque à des plans-séquences. La durée, en opposition avec l'idée de surenchère qui obligeait le spectateur à rester focalisé par la fragmentation du découpage, n'est plus un paramètre craint ni par ceux qui fabriquent la série ni par la chaîne AMC qui la diffuse.



Breaking Bad, saison 2, épisode 8, *Better call Saul*

Cette séquence d'ouverture de l'épisode 8 de la saison 2 en est un parfait exemple : sur les 4min30 de la séquence, un plan unique s'étire sur les 4 premières minutes. Dans ce plan, le personnage de Badger, (à droite sur le photogramme) qui s'occupe de redistribuer la drogue que Jesse Pinkman et Walter White cuisinent dans l'arrière de leur camping-car, doit faire face à un potentiel acheteur plus ou moins suspect. Le dialogue semble être le seul élément

permettant de construire progressivement les enjeux de la scène. Elle prend d'ailleurs rapidement l'allure d'une saynète théâtrale, de par la continuité et la frontalité du cadre, qui mettent en avant le jeu des acteurs et l'oralité de la séquence.

Pourtant, certains éléments amènent à penser que la mise en scène du plan exprime autre chose qu'une forme théâtralisée. Le point de vue est frontal mais il tremble, le cadre est en valeur d'ensemble sur les deux personnages mais la focale est longue : deux éléments qui sont les signes d'un potentiel point de vue subjectif. Celui de quelqu'un qui observerait la scène de loin. Et qui pourrait bien prêter autant d'attention à la discussion qui s'anime entre ces deux personnages si ce n'est justement la police elle-même ? Durant les 4 minutes du plan, le spectateur finit par intégrer l'image à tel point qu'il en vient logiquement à se poser la question de son dispositif de captation. L'intuition d'un point de vue observateur qui découle de cette réflexion sera doublement confirmée, par la narration : Badger est finalement arrêté, et par l'image : toute la scène est en réalité filmée par la police, dissimulée dans une voiture. Mais le point de vue à travers lequel nous avons vu le plan est moins celui du policier qui filme, que celui de la caméra elle-même. La mise en scène donne dès le départ, au spectateur attentif, les clés de ce coup monté.

Un exemple de mise en scène classique et efficace, que l'on aurait pu rencontrer dans tout autre type de série, aurait été de filmer le dialogue en champ-contrechamp, avec plan d'ensemble sur les deux personnages pour contextualiser le décor et un contrechamp du point de vue de Badger sur la rue en face, qui aurait permis de construire dans le montage un certain suspense sur la présence ou non d'une patrouille cachée.

Breaking Bad exprime à travers ce plan non seulement une esthétique qui lui est propre, mais qui respecte aussi efficacement les codes de sa diffusion télévisée: la durée de 4 minutes est calculée précisément pour rentrer dans le cadre du teaser (à savoir la séquence qui précède le générique de la série et la coupure publicitaire qui l'accompagne) et le plan dissimule en réalité des coupes de montage très finement intégrées dans les moments où des figurants passent devant la caméra. La continuité du plan est tronquée afin de respecter le temps imparti du teaser mais l'effet sur le spectateur reste le même.

VISUAL STYLE

« Chris Carter, le créateur de la série *X-files*, sa philosophie était de dire que nous utilisons des images en mouvement. On devrait dans ce cas raconter une histoire visuellement, le plus visuellement possible. C'était à l'époque, 1993, plutôt radical pour la télévision américaine, de dire qu'il fallait montrer plutôt que raconter. En d'autres termes, la télévision a été, sur le plan historique, dépendante du dialogue, parce que les séries télévisées n'ont jamais assez de temps pour tourner un épisode et elles sont obligées de raconter plutôt que de montrer. Mais Chris Carter était, lui, beaucoup plus dans l'idée qu'il fallait, autant que possible, montrer plutôt que raconter. Et c'est cette philosophie que j'ai prise à cœur, que j'ai vraiment essayé d'intégrer à la création de *Breaking Bad*. » (Gilligan, 2011)⁶⁰

Breaking Bad serait donc une œuvre reflétant une télévision du visuel et non plus de l'oral. Une série qui dépasse le degré zéro de mise en scène pour atteindre une véritable expressivité formelle. J'ai retenu une séquence en particulier, extraite de l'épisode 11 de la saison 4, *Crawl Space*, qui représente à la fois l'esthétique générale de la série et combien celle-ci témoigne d'un réel aboutissement de la forme télévisuelle.

Walt, attaché, cagoulé, est emmené dans le désert. Tout laisse penser qu'il est sur le point d'être exécuté, mais la séquence se mue en une confrontation entre lui et la personne qu'il considère comme le seul ennemi à sa hauteur: Gustavo Fring.

⁶⁰ Vince Gilligan, « Rencontre avec Vince Gilligan », conférence animée par le journaliste Pierre Langlais, festival *Série Mania*, Paris, 16 avril 2011. Vidéo de la conférence disponible sur internet à l'URL: http://www.dailymotion.com/video/xic9xz_rencontre-avec-vince-gilligan-vo_shortfilms

« Chris Carter, the creator of *X-files*, his philosophy was that we are using moving pictures, we should therefore be telling a story visually, as visually as possible. That was, at the time 1993, a bit, somewhat radical for an american television, the idea that showing rather than telling. In other words, a lot of television has been historically dialogue dependant, because series television has often not much time to shoot an episode and have to tell rather than to show. But he was about showing rather than telling, whenever possible. And that is the philosophy I have very much taking heart, very much incorporated into the creation of *Breaking Bad*. » Traduit par mes soins.

Dans cette séquence, on observe un plan large du désert typique de l'esthétique de la série. Les personnes qui repensent à *Breaking Bad*, se souviennent en général de ces cadres-là, véritables marques de fabrique du programme qui nous aura montrés en 5 saisons, un panel complet des ciels nuageux d'Albuquerque. Ce plan large intervient au milieu de l'échange entre Walt et Gustavo, monté dans un premier temps en classique champ-contrechamp. L'échange se poursuit pendant le plan large mais un nuage vient lentement assombrir l'ensemble du décor avant de finalement le rééclairer. Dans la minute entière que dure le plan dans le montage, l'oralité du dialogue est mise à mal par la puissance de l'image, qui prend ici, pendant un instant, définitivement le dessus.

«Christopher Cousins : Je dois demander, cette prise avec le nuage qui passe...

Scott Winant: Je l'ai attendu tellement longtemps.

Christopher Cousins : C'est vrai ?

Scott Winant: Non. On a juste eu de la chance et j'ai adoré. Pourtant j'ai refait la prise car je pensais qu'il serait coupé au montage.

Christopher Cousins : À cause des faux raccords ?

Scott Winant: Oui. À la télé, ils n'aiment pas trop ce genre de choses. Tout doit être bien propre et net. (...) Merci de ne pas l'avoir coupé.»⁶¹

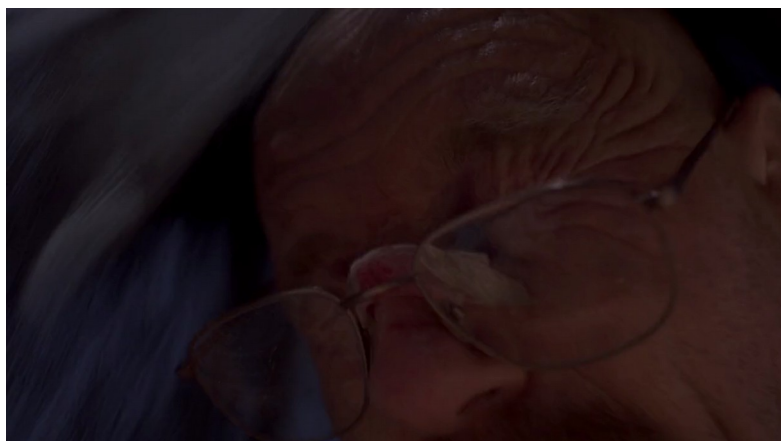


Breaking Bad, saison 4, épisode 11, *Crawl Space*

61 Commentaires de Scott Winant, réalisateur de l'épisode, avec l'équipe du tournage, bonus du DVD Blu-Ray de l'épisode 11 la saison 4 de *Breaking Bad*, Sony Picture Home Entertainment, 2013

En décidant de garder l'intégralité de ce moment de pur hasard, *Breaking Bad* et la chaîne AMC qui a donné son feu vert au montage alors même que le réalisateur n'y croyait pas, se démarquent. Ils privilégient l'accident formel de cette image soudainement sous-exposée pendant une durée assez longue (là où ils avaient la possibilité de monter autrement en utilisant une prise sans passage de nuage), à la propreté formatée qui accompagne en général l'esthétique télévisuelle. Le fait que ce long plan intervienne au milieu du dialogue en champ-contrechamp montre à quel point la série sait ménager son effet.

Un autre plan de la séquence, fait à l'intérieur de la cagoule qui recouvre la tête de Walt, est aussi typique de l'esthétique de la série. Prendre le point de vue de l'intérieur des choses avec lesquelles interagissent les personnages, que ce soit une poubelle, un réfrigérateur, la terre qu'ils creusent ou une machine à laver... « *C'est un moment Breaking Bad, le plan sous le capuchon. Aller à l'intérieur des choses.* »⁶². Dans ce très gros plan, Gus enlève la cagoule que porte Walt et l'image passe soudain d'une luminosité très basse à une surexposition poussée jusqu'à ce que l'image ne soit plus qu'un aplat de blanc à travers lequel on ne distingue presque plus les traits de visage de Walt. Le moment est bref, l'image se remet à la bonne exposition progressivement, mais efficace. Au lieu de montrer le personnage crier de douleur, l'image s'est substituée à la brûlure des yeux du personnage, resté dans le noir pendant un temps indéfini et soudain exposé violemment à la lumière crue du soleil d'Albuquerque. Comme une démonstration des propos de Gilligan : c'est l'image elle-même qui s'est brûlée sous les yeux du spectateur.



Breaking Bad, saison 4, épisode 11, *Crawl Space*



⁶² Commentaire de Scott Winant, réalisateur de l'épisode, bonus du DVD Blu-Ray de l'épisode 11 la saison 4 de *Breaking Bad*, Sony Picture Home Entertainment, 2013

EXPERIMENTATION

La série reste, de par sa forme longue, un médium de la répétition. Des choix esthétiques sont faits et, nous venons de le voir, peuvent aboutir à une forme très inventive, mais passé le pilote, il s'agit avant tout de reproduire au sein d'un moule formel. Au réalisateur de s'approprier ce moule mais sans jamais le bousculer complètement. Dans le cas des séries de types *drama*, le médium sériel fonctionne sur une logique de focalisation des personnages. C'est à eux que le spectateur s'identifie. La narration avance à chaque épisode, en renforçant toujours un peu plus le lien aux personnages. Et la fidélisation qui en découle ne peut s'inscrire de la façon la plus efficace possible qu'à travers la répétition d'une même forme. Une esthétique cohérente permet de faire exister et perdurer ce lien familial avec les personnages. Si chaque réalisateur imposait sa vision nouvelle à chaque épisode, cette cohérence serait brisée.

Il y a quelque chose presque de l'ordre de l'autonomie dans une série qui dure plusieurs saisons, comme le dit David Chase « *Les choses se font d'elles-mêmes et tu ne peux rien y faire* ». Comme les acteurs qui se dirigent eux-mêmes, comme les réalisateurs qui se succèdent, la série finit par prendre son propre envol, par constituer un objet qui existe en soi et qui devient difficilement ouvert au renouvellement. En ce sens, il paraît difficile d'imaginer une série expérimentale. Une expérimentation n'est justement pas vouée à être reproduite. La série ne peut être un médium formellement expérimental. Ou alors, il faudrait que la forme elle-même devienne, au même titre qu'un personnage, le conducteur de la série. Par exemple, une série dont le pitch serait une même histoire racontée visuellement de manière différente à chaque nouvel épisode... Mais encore une fois, une telle proposition tiendrait-elle plus d'une saison? *Breaking bad* trouve la parade au sein de ses séquences pré-génériques (*teaser*). Ces moments d'éclat narratifs et visuels sont des sortes de niches dans lesquelles la forme peut d'un seul coup s'ouvrir à nouveau.

Les teasers sont la force de la structure narrative de *Breaking Bad*. Ils brisent la continuité et jouent la plupart du temps sur un effet d'annonce mystérieuse de la suite de l'histoire, que ce soit pour l'épisode lui-même, ou sur l'entièreté d'une saison (le crash d'avion de la 2^e saison, l'ouverture du début de la saison 5), que ce soit directement en lien avec l'épisode, ou non. Il est intéressant de voir à quel point ces séquences autonomes deviennent les lieux privilégiés

d'expérimentations formelles : Utilisation du noir et blanc avec seuls quelques éléments colorés (saison 2), plans macros (*The Fly*, saison 3), forme qui emprunte au genre du clip vidéo (la chanson *Los Cuates de Sinaloa* de Negro Y Azul, saison 2), à la publicité (l'esthétique kitsch des publicités de l'avocat Saul Goodman) ou à l'esthétique du jeu vidéo progressivement contaminée par le réel (épisode 7 de la saison 4).

Le décadre, la faible profondeur de champ, et surtout le gros plan, sont des paramètres souvent utilisés pour mettre en scène de façon mystérieuse ces séquences alors même qu'ils ne font pas vraiment partie de la forme de base de la série, beaucoup plus propice à l'utilisation de plans larges, parfaitement composés et jouant sur une grande profondeur de champ. Il s'agit de voir, sans pouvoir contextualiser vraiment, sans comprendre tout à fait ce qui est en jeu. En essayant d'interpréter et de comprendre la signification de ces images *incomplètes*, le spectateur est pris dès le départ par une curiosité qui le tiendra sur toute la longueur de l'épisode, le dissuadant par là même de changer de programme.



Breaking Bad, saison 2, épisode 1, *Seven Thirty Seven*



Breaking Bad, saison 3, épisode 10, *The Fly*





Breaking Bad, saison 4, épisode 7, *Problem dog*

CONCLUSION

Nous l'avons vu dans la première partie, il a beaucoup été reproché aux séries le manque voire l'absence de mise en scène : l'idée qu'une série n'était qu'un assemblage de dialogues filmés, qu'il s'agissait surtout de dire plutôt que de montrer. Les séries contemporaines ont progressivement usé de tous les nouveaux outils mis à leurs dispositions pour enfin tenter de narrer visuellement plutôt que verbalement leurs histoires. Que ce soit en s'inspirant du cinéma (*Mad Men*) ou en renversant les codes de la télévision elle-même (*Breaking Bad*).

Voyons désormais ce qui se passe lorsque cinéma et télévision se mélangent à l'intérieur du médium sériel jusqu'à intégrer les cinéastes eux-mêmes dans leur réflexion formelle d'autant plus lorsque celle-ci se prête à de nouveaux supports de diffusion: la série s'émancipe, elle n'est plus télévisée, mais devient *Série* tout court.

PARTIE III

HYBRIDATION

Chapitre 1 : Cinéastes en série

Il y a quelques années encore, les réalisateurs qui ne trouvaient pas le succès escompté au cinéma, se rabattaient sur la télévision. Le cinéma était le choix premier des aspirants réalisateurs et la télévision était reléguée au rang médiocre d'option par défaut pour ceux qui n'auraient pas réussi à briller dans le 7^e art. Quelques rares, comme Michael Mann, ont su rebondir de l'un à l'autre pour se forger au fil des années une carrière au sein des deux médiums (les séries : *Miami vice*, *Luck*, les films : *Heat*, *Le dernier des Mohicans*). Il semble que la télévision soit aujourd'hui devenue par le biais des séries un véritable choix de destination pour les cinéastes. Jane Campion avec *Top of the Lake*, Todd Haynes avec *Mildred Pierce*, David Fincher avec *House of cards*... En France, un cinéaste aussi radical dans sa forme que Bruno Dumont s'est pourtant laissé séduire par le format épisodique de la série. Et que se passe-t-il lorsque l'on confie les rênes de l'esthétique d'une série à un cinéaste justement ?

Comme Gus Van Sant et David Fincher, les cinéastes ne sont plus seulement intéressés par la réalisation ponctuelle d'un épisode, ce que fait Barbet Schroeder avec *Mad Men* ou Quentin Tarantino lorsqu'il réalise en 2004 un double épisode pour *Les Experts*, ils souhaitent renouveler leur inspiration à travers ce médium. Et ils doivent pour cela être présents à la base même de la série, et posséder la même emprise créative sur la forme que le *showrunner* sur son récit. J'étudierai plus particulièrement la manière dont ils ont transposé certains éléments de leur univers esthétique dans la longueur de la série.

UNE VIEILLE COLLABORATION

Le fait n'est pas nouveau, nous l'avons vu, Hitchcock, dès le début de la télévision en 1950, comprend son attrait et les potentiels fictionnels qu'elle peut offrir. Rainer Werner Fassbinder réalise en 1980 une série d'épisodes adaptés du roman d'Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, une fiction matricielle, souvent prise en comparaison avec la future série de David Chase *The*

Sopranos. Avec *Twin Peaks*, diffusée en 1990 sur ABC, David Lynch complète la liste des cinéastes précurseurs dans l'intérêt qu'ils ont porté au médium télévisuel. Ils sont les premiers à avoir pensé sur le même niveau la narration et la forme d'une série et à avoir réfléchi aux possibilités qu'entraînait le passage d'un médium à l'autre. En s'associant à Mark Frost, qui maîtrise l'art de la narration après avoir travaillé sur *Hill Street Blues*, David Lynch va tenter de changer profondément le paysage télévisuel. Tous deux s'attachent à réinventer la fiction sérielle en mélangeant les genres : *Twin Peaks* oscille entre *soap opera*, enquête policière, drame familial, fantastique... Ils travaillent donc une forme nouvelle pour soutenir cette hétérogénéité.

« Mais Lynch ne vient pas adouber la télévision en y apportant sa caution cinématographique. Il vient avant tout y éprouver sa fascination excentrique pour la création sur un nouveau médium. Grâce à la télévision et sa notion de rendez-vous, le champ des possibles s'ouvre. L'inépuisable retour à la fiction est pour lui un terrain fertile pour visiter d'autres mondes. Dans cette nouvelle matière, le cinéaste conjugue la plasticité de son œuvre avec les exigences du *drama* : *Twin Peaks* suit malgré tout une ligne narrative (obscur et démultipliée mais suivie). »⁶³

Que David Lynch soit un artiste protéiforme capable de travailler des supports multiples comme la peinture, le son, la photographie et le cinéma rend tout à fait logique son désir d'excursion à la télévision. La série déstabilise dans cette forme qui oscille entre esthétique télévisée de base (dialogue en champ-contrechamp classique) qui s'envole à certains moments propices vers une mise en scène beaucoup plus complexe et expressive : utilisation de courtes focales, mouvements caméras non justifiés, expérimentation sonore. L'épisode final, *Beyond life and death*, qui suit pendant 30 minutes les déambulations du personnage principal, l'agent Dale Cooper, dans un univers parallèle, reste à ce titre l'une des fins les plus mémorables de l'histoire des séries, si l'on peut toujours parler de fin.⁶⁴ La séquence frôle l'expérimentation visuelle avec l'utilisation répétée de lumières stroboscopiques, qui mettent à mal le confort de

63 Romain Dubois, *Twin Peaks le précurseur*, Clap, janvier-mars 2015, p43

64 La série a annoncé son potentiel retour, 25 ans après la fin, pour une suite longtemps espérée par les fans en référence à une phrase prononcée par le personnage de Laura Palmer à l'agent Dale Cooper dans le dernier épisode: « *I'll see you in 25 years.* ».

réception du spectateur, et un montage singulier qui montre à l'envers certaines actions des personnages de ce monde parallèle. Le dispositif est assez subtil pour réussir à diffuser une véritable sensation de malaise sans sortir le spectateur de son visionnage à cause d'un effet trop marqué. Au niveau sonore, la trouvaille de David Lynch fut de faire dire les dialogues à l'envers par les acteurs au moment du tournage puis de remettre les répliques à l'endroit à l'étape du montage son. Il en ressort un jeu d'acteur anti-naturel très singulier, qui sied parfaitement à l'étrangeté de la série.

UNE MARQUE DE FABRIQUE ?

Ces cinéastes précurseurs ont posé les bases d'une recherche formelle possible à l'intérieur du médium télévisuel. La brèche ouverte par leur passage n'a depuis jamais cessé de s'élargir, mais la réussite de ce passage d'un médium à l'autre n'est pas toujours au rendez-vous. Lorsque Martin Scorsese réalise le pilote de la série *Boardwalk Empire*, qui prend pour point de départ à sa fiction le début de la prohibition aux États-Unis, le geste prend plus la forme d'une coquetterie que s'offre HBO pour promouvoir sa série avec celui qui a réalisé *Les Affranchis* et *Casino*, qu'à l'inverse, d'une réelle volonté de la part du cinéaste de renouveler son geste au sein de la série.

« Scorsese a visiblement été embauché pour établir le standing de la série. En lui confiant le pilote, les producteurs lui offrent sur un plateau deux passages obligés du film de gangsters, que le cinéaste honore sans génie certes mais avec efficacité : la grande fête du début, prétexte à des travellings glissant le long des cuisses, des orchestres fatigués, des parades ivres ; l'attaque nocturne d'un convoi d'alcool, qui sert de balancier dans un montage alterné devenu la figure matricielle de tout film d'ascension dans le monde du crime. La série est ambitieuse, les moyens sont là, le casting promet. Mais si le pilote tient la route et met en place classiquement avec une science sûre des récits enchevêtrés, les éléments à développer par la suite, (par des réalisateurs rompus aux séries télé qui ont officié sur *Les Soprano*, *The Wire*, *The Pacific* ou *Mad Men*) la question reste posée du bénéfice de cette migration passagère du Grand Auteur à la télé. La série y gagne

en prestige mais il n'est pas dit, étant donné que l'exigence des metteurs en scène de séries est montée d'un cran, qu'au fond son apport soit décisif, sinon pour attester symboliquement de l'appartenance à un genre dont Scorsese est un prince. »⁶⁵

HBO a su mettre en avant le nom de Martin Scorsese comme une marque de légitimité à sa nouvelle série, tellement bien qu'il en éclipse le *showrunner* lui-même. Si *Boardwalk Empire* est avant tout la série de Terrence Winter, car c'est à lui au final qu'elle ressemble sur ses 5 saisons, elle n'en restera pas moins, auprès des spectateurs, la série dont Martin Scorsese a réalisé le pilote. D'autres cinéastes ont opéré leur migration vers l'univers de la série mais cette fois avec une telle réussite qu'ils en ont redéfini la hiérarchie établie jusqu'alors : non seulement c'est le réalisateur qui devient le nom associé à la série mais son engagement est tel qu'il égale presque celui de l'auteur.

BOSS, À PARTS ÉGALES

« *L'époque est excitante, les possibilités sont innombrables, tous les opérateurs veulent s'affirmer sur le terrain de la fiction et offrent beaucoup de libertés aux cinéastes qu'ils veulent attirer chez eux.* »⁶⁶ Gus Van Sant et David Fincher sont les deux cinéastes contemporains à avoir appréhendé au mieux le changement de médium comme le moyen de prolonger leur geste de cinéaste sur une durée plus longue. Il est intéressant de noter que c'est à travers des séries sur les thèmes de la politique et plus particulièrement du pouvoir qu'ils s'y sont tous les deux attelés.

«**Olivier Joyard** : Il y a dix ans, un réalisateur de votre rang n'aurait jamais fait de télévision. Aujourd'hui, Martin Scorsese et David Fincher s'y mettent.

Gus Van Sant : Cette histoire de réalisateurs appartenant à la *A-list* qui font de la

65 Jean Philippe Tessé, *Scorsese Empire*, Cahier du cinéma, N°662, p61

66 David Fincher, propos recueillis par Laurent Rigoulet, Télérama, 12/10/2014, <http://www.telerama.fr/cinema/david-fincher-l-epoque-est-excitante-les-possibilites-sont-innombrables,117764.php>

télé est vraiment nouvelle. Ils recherchent une liberté que personne ne veut leur offrir ailleurs. Les patrons de chaînes, de leur côté, veulent le prestige des signatures. Je crois que cela vient de l'implosion du business cinématographique. En Amérique, il n'y a plus de salles art et essai. Elles ont été remplacées par des multiplexes qui projettent des films événements. Les drames traditionnels ont majoritairement migré vers les séries du câble. Il reste peu de places à prendre sur le grand écran. Je ne me plains surtout pas car j'ai la chance de réussir à faire encore mes films, même si c'est avec moins d'argent qu'avant. »⁶⁷

Le parcours du cinéaste Gus Van Sant démontre une capacité singulière à s'adapter pour chaque projet au moyen de production qui lui permettra d'assouvir au mieux son désir de fiction. Il passe avec succès du film indépendant, *My own private Idaho*, au film de commande hollywoodien avec casting de stars, *Prête à tout*, *Will Hunting*, avant de réaliser des films de facture plus expérimentale dont celui qui lui permet d'accéder à la palme d'or, *Elephant*, produit par la chaîne HBO. Après être revenu à des projets plus classiques et formellement moins complexes, *Harvey Milk*, *Restless*, il semble aujourd'hui que le meilleur moyen pour lui de continuer à exercer son geste de cinéaste avec une certaine liberté, ne soit autre que la télévision câblée. Starz est la chaîne payante qui produit *Boss*, avec à sa tête, depuis 2010, un certain Chris Albrecht, le même qui avait poussé HBO, au milieu des années 1980, à proposer des programmes de fictions originaux.

Le boss dans la série c'est Tom Kane. Maire de Chicago depuis des années, il apprend qu'il est atteint de la maladie incurable *Lewy Body* qui provoquera à terme la dégénérescence des muscles de son corps, entraînant des symptômes comme tremblements, hallucinations, incapacité à contrôler ses propos... Inspirée du Roi Lear de Shakespear, l'aspect tragique (Tom Kane apprend dès la première séquence du pilote qu'il est malade et qu'il ne s'en sortira pas) rappelle la phrase de Barbet Schroeder sur l'adaptation des grandes œuvres de littérature en série (p59). Approché par Farhad Safinia, le *showrunner*, pour réaliser le pilote et penser la couleur esthétique de l'ensemble des épisodes, *Boss* est l'occasion pour Gus Vant Sant de toucher du doigt l'ampleur temporelle de la série et de mettre en place des procédés qui pourront s'inscrire sur la durée des 8 heures que compte chacune des deux saisons.

67 Interview de Gus Van Sant, Olivier Joyard, *Les inrockuptibles*, 18/07/2012, URL : <http://www.lesinrocks.com/2012/07/18/cinema/gus-van-sant-boss-interview-11279661/>

« Je n'avais jamais réalisé un film de huit heures. Là, je m'en suis rapproché et j'ai senti dans ma chair la spécificité de la série télé, le rapport à l'intime qu'elle permet, sa manière de déployer un récit. (...) Je devais créer des règles visuelles que les réalisateurs pourraient suivre après moi. Le chef opérateur, Kasper Tuxen, avait vu tous mes films. Nous avons cherché ensemble un système esthétique qui puisse être dupliqué. Nous avons tourné en décors réels. J'ai tenté quelque chose que j'avais essayé sur *Harvey Milk* mais sans beaucoup de succès : utiliser la caméra à la manière de D. A. Pennebaker et Richard Leacock, les documentaristes des années 60 considérés comme les pères du cinéma-vérité. *Don't Look back*, le film sur Bob Dylan, nous a beaucoup influencés ainsi que *Crisis*, un doc de Robert Drew sur JFK, Robert Kennedy et le mouvement des droits civiques sorti en 1963, qu'on a utilisé presque comme un guide. J'ai aussi repris des motifs de mes propres films, notamment les très gros plans, que j'avais travaillés dans *Drugstore Cowboy* et *Mala Noche*, mes deux premiers longs métrages.»⁶⁸

Les réussites formelles de la série sont multiples, sa façon de montrer les décors qui font les rouages du pouvoir politique de la ville, en particulier le bureau du maire sublimé par la lumière naturelle qui inonde la pièce et dénote subtilement l'écoulement progressif de la journée. La photographie désaturée, les effets de ralenti, donnent avec la très faible profondeur de champ une douceur éthérée à la représentation pourtant corrosive du milieu politique dépeinte par la série. Mais l'élément formel (et visuel car la série est aussi un modèle pour son travail sur le son que je ne développerai pas ici) qui surprend le plus, et auquel je m'intéresserai, reste l'utilisation singulière du gros plan. Les visages et les corps des personnages sont filmés de façon presque mentale, comme si la caméra tentait de pénétrer aveuglément cette peau enveloppée d'une douce épaisseur de flou.

AU PLUS PRÈS DU CORPS

La démarche de Gus Van Sant est bel et bien celle d'une recherche formelle. Qu'est-ce que lui permet la série que ne lui permettrait pas le cinéma? De quels dispositifs est-elle le lieu

68 Interview de Gus Van Sant par Olivier Joyard, *Les inrockuptibles*, 18/07/2012, URL : <http://www.lesinrocks.com/2012/07/18/cinema/gus-van-sant-boss-interview-11279661/>

privilegié ? Pour le cinéaste, la réponse se trouve dans ce qui fait la spécificité première de la télévision, dans un retournement de la célèbre phrase d'Orson Welles à propos de la radio. « *Je préfère la radio au cinéma, parce que l'écran y est plus grand* ». La petitesse de l'écran télé est ce qui intéresse justement Gus Van Sant: « *A la télé, la taille de l'écran permet de se rapprocher des peaux.* »⁶⁹. Sa réflexion sur le médium télévisuel s'est poussée naturellement vers une réflexion formelle sur la nature du gros plan qui s'est imposé comme un pan de toute l'esthétique télévisuelle. Sur *Boss*, Gus Van Sant s'en empare et pousse la logique à son extrême.

La télévision permet une intimité à l'image. Elle y est moins spectaculaire qu'au cinéma, certes, mais plus proche de nous physiquement, spatialement. Le visionnage sur ordinateur portable qui s'est généralisé avec l'avènement du téléchargement, radicalise d'ailleurs encore plus cette proximité à l'image. Seuls quelques centimètres nous séparent désormais de l'écran. La télévision permet d'aller encore plus loin dans l'exploration des corps, des visages sans en déformer la nature. Des lèvres en très gros plan comme celles que l'on voit au début du pilote prendraient une forme à la limite du monstrueux en dimensions cinéma. Elles raconteraient autre chose que ce sentiment de pouvoir toucher à l'intériorité des personnages. Un point de vue aussi rapproché ne relève pas d'un rapport humain normal : nous ne sommes jamais aussi près que la caméra qui filme ces très gros plans dans la réalité mais la télévision permet cette distance. Dans la logique narrative de la série, c'est aussi le moyen saisissant de mettre en évidence la maladie du personnage qui n'est pas visible extérieurement.

« Si Kane était manchot, ou dans un fauteuil roulant, on pourrait le mettre en évidence assez facilement mais montrer quelqu'un qui perd sa tête, comment faire en sorte que les spectateurs comprennent ça ? Par conséquent il y a des choix stylistiques qu'il faut faire. Les mouvements de caméra, vous voyez, on s'approche des yeux, on fait des gros plans pour essayer de percevoir ce qu'il ressent au moment où on lui dit qu'il va avoir des hallucinations. Et ainsi on comprend sa maladie, on entre dans sa maladie et il faut faire ce choix stylistique pour y parvenir. »⁷⁰

69 Interview de Gus Van Sant par Olivier Joyard, *Les inrockuptibles*, 18/07/2012, URL : <http://www.lesinrocks.com/2012/07/18/cinema/gus-van-sant-boss-interview-11279661/>

70 Farhad Safina, « rencontre avec Farhad Safinia », *conférence animée par le journaliste Pierre Langlais, festival Série Mania, Paris, 25 avril 2013. Vidéo de la conférence disponible sur internet à l'URL: <http://www.forumdesimages.fr/les-rencontres/toutes-les-rencontres/rencontre-avec-farhad-safinia>*



Boss, saison 1, épisode 1, Listen

Un choix stylistique qui, lorsqu'il est utilisé en champ-contrechamp sur des yeux, prend soudainement la forme de deux personnages qui tombent amoureux. Utilisés de façon récurrente dans la série, la beauté de ces gros plans tient aussi dans le fait qu'ils se parent d'une signification sensiblement différente au fil des personnages et épisodes. Là où le dispositif perdrait de son éclat dans une utilisation trop fréquente au sein d'un film clos de 2h, il peut se permettre de proliférer et surtout d'évoluer dans la durée longue de la série, selon aussi la manière dont les réalisateurs successifs le réemploient.



Boss, saison 1, épisode 1, Listen

Le réalisateur du dernier épisode de la saison 1, Mario Van Peebles, réussit à s'emparer de manière originale de l'idée du gros plan dans une très belle séquence d'introduction. Il filme une partie de l'intense échange verbal entre Kane et sa femme, en très gros plans montés en champ-contrechamp. Le dispositif les extrait progressivement du décor dans lequel ils se trouvent mais un changement brutal de lumière vient mettre, dans la durée même du gros plan sur Kane, un terme à l'échange, comme une réintroduction soudaine du monde extérieur dans la narration. C'est par l'expressivité de la lumière que le réalisateur parvient à se réappropriier le dispositif de Gus Van Sant.



Boss, saison 1, épisode 8, *Choose*



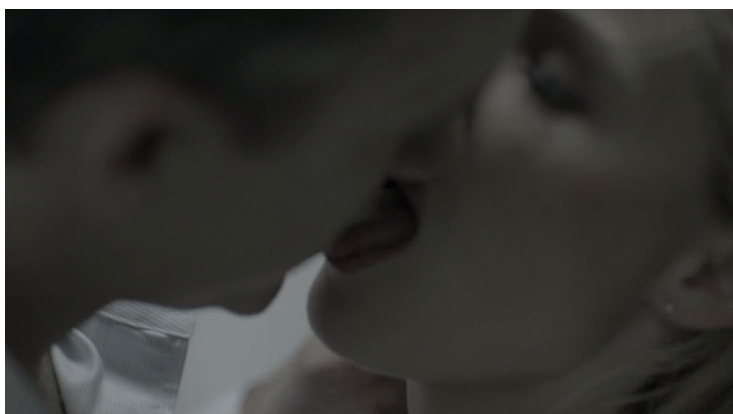
Si la réflexion du cinéaste sur l'utilisation du gros plan était déjà présente dans certains de ses films (notamment les gros plans sur les yeux), elle s'est imposée progressivement sur *Boss* comme la meilleure réponse aux doutes de la production concernant la première séquence du pilote. Prévue au départ comme un unique plan-séquence sur le personnage de Tom Kane qui écoute le discours implacable du docteur Harris, cette première scène paraissait trop bavarde à la production. D'où le choix de Gus Van Sant d'insérer au montage des très gros plans sur le personnage du docteur.



Boss, saison 1, épisode 1, *Listen*

« Pour revenir à votre question sur les gros plans sur les yeux et la bouche. Eh bien, Gus sait exactement ce qu'il fait, c'est une façon de forcer le studio à faire ce que l'on voulait (un long plan sur le personnage de Tom Kane avec le discours du médecin) le studio était tellement occupé par l'aspect bavard de ce dialogue... Mais Gus Van Sant a dit, non, non, on va leur donner un sentiment complètement différent, comme ça ils n'auront pas l'impression qu'ils écoutent un long discours. Et sa solution c'était ces gros plans mais à mesure qu'il y réfléchissait davantage c'est devenu de plus en plus logique dans notre esprit parce qu'on allait habiter ce monde des secrets, des mensonges, des tromperies, et l'espace intérieur que l'on ne voit que très rarement dans la vie. »⁷¹

Comme l'explique Farah Safinia, certaines décisions créatives peuvent venir d'un jeu de compromis à trouver entre intégrité artistique et impératifs de production. Lorsqu'il est demandé à Gus Van Sant de rajouter des scènes de sexe dans l'épisode, la même chose se produit : il y voit l'opportunité d'expérimenter des plans avec la Phantom, une caméra qui permet de filmer à un nombre d'images très élevé (en moyenne jusqu'à 1000 im/sec). Comme les grands cinéastes jouaient autrefois de leur génie du découpage pour échapper à la censure, Gus Van Sant utilise les impératifs de production comme des vecteurs de créativité. Il en résulte une séquence très esthétisante par l'alliance entre ralentis (probablement autour de 300 im/sec) faible profondeur de champ et gros plans qui enveloppent les corps dans une danse fragmentée qui fait tendre la séquence vers *l'abstraction*.⁷²



Boss, saison 1, épisode 1, *Listen*

71 Farhad Safina, « rencontre avec Farhad Safinia », conférence animée par le journaliste Pierre Langlais, festival *Série Mania*, Paris, 25 avril 2013. Vidéo de la conférence disponible sur internet à l'URL: <http://www.forumdesimages.fr/les-rencontres/toutes-les-rencontres/rencontre-avec-farhad-safinia>

72 Dork Zabunyan, *Art Press* 2 N°32 *Série télévisées, formes, fabriques, critiques*, février mars avril 2014, p58

Chapitre 2 : *House of Cards*, une série télévisée

Contrairement à Gus Van Sant, David Fincher est un cinéaste purement hollywoodien. Il oscille entre films au succès public incontestable, *Fight Club*, *Seven*, réussites formelles, *Zodiac*, lorsqu'il ne réunit pas les deux comme avec *The Social Network*. Il a dirigé les deux premiers épisodes de la série *House of cards* produite par la grande plateforme de *streaming*, Netflix, en 2013. Ces derniers ont déposé un budget de 100 millions de dollars et laissé carte blanche à David Fincher et Beau Willimon, le scénariste et *showrunner*, pour mettre en forme leur projet. Comme Gus Van Sant, qui a supervisé le mixage son sur l'ensemble des épisodes de *Boss*, David Fincher s'est impliqué dans *House of Cards* sur toute sa durée de production⁷³. Il agit comme une sorte de *co-showrunner* pour la partie mise en scène de la série. Contrairement à Martin Scorsese avec *Boardwalk Empire*, si l'on retient surtout le nom de David Fincher, plus que celui de Beau Willimon, c'est que son engagement dépasse le cadre de la simple excursion d'un cinéaste reconnu vers le format de la série:

« On me fait remarquer parfois que je n'en ai signé que les deux premiers épisodes. Comme si je m'étais contenté d'une simple pige. Or j'ai travaillé seize mois pleins pour tout mettre en place jusqu'au moindre détail. J'ai choisi tous les acteurs, orchestré la mise en scène, suivi le tournage et le montage de chaque épisode. J'ai horreur de ne pas avoir le contrôle sur tout ce que je fais. À la télévision, c'est difficile, car ces séries sont des monstres qui dévorent tout, l'énergie et le temps. Quand on se lance dans la réalisation de l'une d'elles, deux dangers nous guettent. Qu'elle soit abandonnée ou qu'elle remporte trop de succès.»⁷⁴

⁷³ Il garde le statut de producteur exécutif sur les 3 saisons de *House of Cards*.

⁷⁴ David Fincher, propos recueillis par Laurent Rigoulet, *Télérama*, 12/10/2014, <http://www.telerama.fr/cinema/david-fincher-l-epoque-est-excitante-les-possibilites-sont-innombrables,117764.php>

Le rythme de travail très lourd est souvent la raison pour laquelle ces cinéastes ne peuvent pas assumer la réalisation de plus de un ou deux épisodes, ce qui correspond à la durée moyenne d'un long métrage. En cumulant aussi le statut de producteur, ils s'assurent un contrôle sur la continuité de la série, en particulier à l'étape de la post-production, pour vérifier si la cohérence esthétique mise en place au départ est toujours présente. Contrairement à l'unité de production d'un film, il est cependant difficile de prévoir à l'avance quel sera l'avenir d'une série : Arrêt brutal au bout d'une saison faute d'audience? Renouvellement et succès sur 5 saisons ? Les cinéastes qui s'engagent sur un projet de série doivent accepter l'aspect presque autonome de leur évolution, tant sur le plan narratif qu'esthétique.

« Je ne pouvais pas tourner plus de deux épisodes. Sortir de terre une série représente un travail énorme que je ne soupçonnais pas. J'ai besoin en moyenne de deux ans pour arriver au bout d'un film, on parle ici de treize heures de fiction tournées en quelques mois, au prix de semaines de cent heures. Il m'a donc fallu passer la main et je suis très heureux du travail des cinq autres réalisateurs. J'ai simplement eu besoin d'un temps d'adaptation. On imagine les personnages se comportant de telle manière et puis un réalisateur arrive avec des idées différentes. A priori, je ne supporte pas ce genre de choses, mais là, c'était différent. Les personnages de série sont comme des enfants : il faut les laisser se développer et être qui ils doivent être. »⁷⁵

DISTANCE

Si *Boss* et *House of Cards* partagent l'ambition commune de la part de leurs réalisateurs pilotes d'opérer un passage esthétique cohérent entre durée cinématographique et durée sérielle, elles n'en ont pas moins chacune une vision esthétique radicalement différente. Là où Gus Van Sant voyait dans la taille réduite de l'écran télévisé le moyen de mettre en évidence l'intériorité des personnages par des gros plans poussés à l'extrême, David Fincher intègre le changement de support justement pour travailler la distance :

75 Interview de David Fincher, Olivier Joyard, Les Inrockuptibles, 17 juillet 2013
<http://www.lesinrocks.com/2013/07/17/cinema/david-fincher-au-sujet-de-house-of-cards-un-projet-indiscutable-11409656/>

« Il a longtemps existé un système de croyances sur la télévision. Il y a peu, on disait encore que la télé était un médium prévu pour les gros plans. Ce n'est pas vrai. Ce n'est plus vrai. La taille moyenne d'un écran domestique américain a atteint 32 pouces. Les abonnés à Netflix ont tous la HD en option. L'idée que la télé repose sur une grammaire simple constituée d'un plan général suivi de champs-contrechamps sur des gens qui parlent n'est plus en phase avec la réalité. Les films sont devenus des spectacles numériques, tandis que la télévision ressemble de plus en plus aux films adultes qu'Hollywood produisait il y a quelques décennies. On y regarde les acteurs à mi-distance. Mon travail sur *House of Cards* tient compte de cela. »⁷⁶



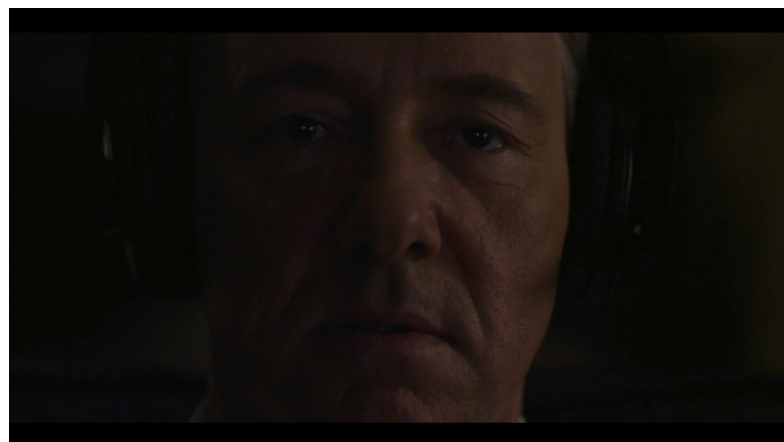
House of Cards, saison 1, épisode 1, *Chapter 1*

La mise en scène de David Fincher dans *House of Cards* rappelle beaucoup celles de ses films, même efficacité, même façon de plier parfaitement les mouvements de caméra aux déplacements des comédiens, même image nocturne, même maîtrise : le mot qui revient inlassablement à travers ce cinéaste. Mais ce qui frappe, dans le découpage des deux premiers épisodes de la série, c'est cette façon systématique de filmer les acteurs en plan taille et poitrine. Une valeur de cadre significative de ce rapprochement à mi-distance, qui intègre

76 Ibid.

l'écran à la fois réduit par rapport aux salles de cinéma, et plus grand que les anciennes télévisions cathodiques, là où son cinéma aurait tendance à privilégier les plans larges. Il en résulte un rapport aux personnages *entre deux* : la connivence est indéniablement créée par l'adresse récurrente du personnage de Franck Underwood au spectateur lui-même, mais une certaine distance observatrice est maintenue face aux agissements des personnages. Une distance qui prend souvent la forme de l'ironie, au regard des commentaires que ne cesse de faire le personnage d'Underwood sur ce milieu dont il se voit comme le maître souterrain.

La force des gros plans, lorsqu'ils arrivent, s'en voit alors décuplée. À l'image de celui qui fait passer Franck Underwood d'une salle d'opéra où l'on entend *Les quatre saisons* de Vivaldi à son salon, dans lequel il joue à un célèbre jeu FPS, se déchargeant littéralement à l'image de sa colère contre le président qui n'a pas tenu sa promesse de le nommer secrétaire d'État. La musique fait la transition entre les deux plans jusqu'à ce que Claire, la femme du personnage, lui retire son casque et que les sons diégétiques des tirs du jeu vidéo reprennent le dessus.



House of Cards, saison 1, épisode 1, *Chapter 1*

SUPPORT DE VISIONNAGE ET FORMAT

Le changement de support forme la base de *House of cards*. Netflix est une plateforme qui propose contre un abonnement mensuel, l'accès en *streaming*⁷⁷ à des films et des séries par internet, à visionner au choix sur la télévision, l'ordinateur ou une tablette tactile. *House of*

⁷⁷ Le streaming s'oppose au téléchargement dans le sens où le fichier est visionné en flux direct ou lecture seule, il n'est pas nécessaire de rassembler l'ensemble des données en un seul morceau (principe du téléchargement) afin de pouvoir regarder le fichier.

Cards est la première création originale de Netflix mais surtout la première série du type *drama* à se dégager de la production télévisuelle classique en venant exclusivement d'internet. Comme se le demande Hervé Glevarec, il est possible qu'en ce qui concerne les séries, la télévision n'ait été qu'un support précurseur⁷⁸. Il est intéressant de voir à quel point les habitudes de consommation des séries se sont à la fois dégradées (visionnage sur ordinateur portable, tablettes tactiles, peu importe le lieu et les conditions lumineuses et sonores) et pour la majorité des *sériephiles*, enrichies vers un visionnage qui n'est plus aussi anodin qu'avant. Si l'on passe outre la diffusion télévisée qui se fait en HD pour la majorité des chaînes (du moins pour ces programmes) il n'est plus question de regarder un épisode d'une série comme *House of Cards* ou *Breaking Bad* en format compressé de qualité médiocre. Si l'ambition esthétique des séries s'est accrue, les attentes de ses spectateurs aussi. Et là où la réflexion de David Fincher va plus loin, c'est qu'en plus d'intégrer à son esthétique cette nouvelle exigence des consommateurs de séries, il y intègre ses différents supports en proposant par exemple un ratio de cadre nouveau, le 2.00:1.



House of Cards, saison 1, épisode 1, *Chapter 1* : les bandes noires permettent d'insérer le format 2.00:1 dans le format des écrans 16/9 des télévisions et ordinateurs)

78 Hervé Glevarec, *La Sériephilie Sociologie d'un attachement culturel*, France, Éditions Ellipses, 2012

Le format d'une image est le rapport fait entre la largeur et la hauteur de cette image : L/H. Au cinéma, un grand nombre de formats existent, du 1.33:1 (le 4/3) au format large du scope 2.35:1, en passant par le 1.66:1, format de base du 35mm, le 1.85:1 et le 1.78:1 (16/9). Le numérique permet techniquement aujourd'hui de tourner dans n'importe quel format très facilement (la post-production permettrait même d'envisager par exemple l'idée d'un format rond), là où le fonctionnement mécanique des caméras et des projecteurs argentiques compliquait grandement la volonté de tourner dans un format *hors-normes*.

Aux commencements de la télévision, le 4/3 était le format de base, la largeur de l'image était donc 1,33 fois plus grande que la hauteur. Plusieurs formats ont été testés par la suite mais c'est le 16/9 qui l'emporta pour la télévision au début des années 2000. Le 16/9 (1.78:1) fut le meilleur compromis trouvé pour diffuser des films et des programmes quel que soit leur format de base. Des bandes noires permettent de faire rentrer n'importe quel autre format dans le 16/9 sans avoir à cropper l'image (c'est-à-dire retailler au sein de l'image le format du 16/9 au détriment de ce qui a été cadré à la base). Tous les programmes télévisés sont depuis tournés dans ce format, et par là même les séries.⁷⁹

Avec le 2.00:1 de *House of Cards*, David Fincher pense un format qui anticipe l'évolution du médium. Ce choix montre l'ambition du cinéaste à penser une esthétique nouvelle qui n'est plus ni télévision, ni cinéma, ou plus encore, qui serait les deux à la fois. Le format 2.00:1 permet de cadrer des images plus larges que le 16/9, ce qui rappelle l'aspect très cinématographique du format 2.35:1, mais lorsque ces images sont regardées sur un ordinateur, elles ne sont pas entièrement mangées par de larges bandes noires, qui ont tendance à étouffer l'image scope lorsque celle-ci est regardée sur un petit écran. D'où l'impression aussi que les deux épisodes réalisés par David Fincher pourraient tout aussi bien être diffusés au cinéma, au même titre que ses films. Il est probable que ce format nouveau s'impose à terme comme un format de base pour les fictions sérielles qui souhaitent intégrer à leur esthétique les nouvelles habitudes de consommation des spectateurs.

79 A titre d'exemple de séries qui ont subi le passage du 4/3 au 16/9, les deux premières saisons de *Six Feet Under* furent tournées en 4/3 avant de passer au 16/9 dès la troisième saison.

En France, la mini-série *P'tit Quinquin* de Bruno Dumont, tournée en scope pour une potentielle diffusion cinéma, fut néanmoins retailée en 2.00:1 pour sa diffusion télévisée.

LE FUTUR DE LA TÉLÉVISION SANS LA TÉLÉVISION

Si le passage du médium cinéma au médium sériel est aussi réussi dans le cas de David Fincher, c'est parce que finalement, ce passage n'en est peut-être pas un. Le cinéaste lui-même affirme, qu'il ne fait plus vraiment la distinction dans son travail entre les deux médiums :

« Le système reste le même, et je ne me demande plus, depuis longtemps, si je filme pour le grand ou pour le petit écran. La haute définition avec laquelle j'ai tourné *House of cards* est plus perfectionnée que celle que peuvent proposer la plupart des salles de cinéma américaines. Je ne pourrais pas dire, aujourd'hui, où mes films seront vus dans les meilleures conditions. Et je ne saurais pas décider, moi-même, si je préfère l'expérience du home cinéma ou celle de la salle... »⁸⁰

Diffusée d'un seul bloc, la saison 1 de *House of Cards* devient une sorte de long film de 13 heures, et est parfois regardée comme tel par les spectateurs⁸¹. Netflix est un nouvel exemple de la mutation que subissent les séries depuis plusieurs années. La plateforme pousse encore plus loin l'idée de court-circuiter la diffusion télévisée en proposant d'un seul coup une saison entière de *House of Cards*. Mais, là où le *streaming* et le téléchargement (légal comme illégal) dépendent encore de la diffusion télévisée parce qu'ils doivent attendre la sortie officielle d'un épisode pour le rendre disponible le soir même ou le lendemain (sauf cas d'épisodes qui fuient), Netflix ne dépend plus que d'une seule date de sortie. Le processus ne s'étend plus épisode par épisode sur « x » semaines. La sortie d'une saison entière de *House of Cards* est attendue par les abonnés Netflix tel jour, telle heure, de la même manière qu'une sortie cinéma.

La série devient art autonome en montrant sa capacité à s'extraire du médium télévisuel, dans ses modes de production et de diffusion. À la fois, une série comme *Breaking Bad* est pensée

80 Interview de David Fincher, Olivier Joyard, Les Inrockuptibles, 17 juillet 2013
<http://www.lesinrocks.com/2013/07/17/cinema/david-fincher-au-sujet-de-house-of-cards-un-projet-indiscutable-11409656/>

81 *Bingewatching* : Terme qui est apparu pour désigner le fait de regarder des séries entières dans une période de temps très courte, en enchaînant le visionnage des épisodes comme s'ils formaient un très long film. Ce type de visionnage en un bloc a été rendu possible au départ par la commercialisation des séries en DVD.

pour sa diffusion télévisée, c'est-à-dire entrecoupée de publicités et codifiée à des horaires précis, mais elle est aussi pensée pour son exploitation disons plus « cinématographique » en DVD *Blu-ray*, où son visionnage se fera (dans le meilleur des cas) sur un grand écran de télévision avec home cinéma. Les plateformes de *streaming* comme Netflix effectuent encore un pas de côté en supprimant de base la diffusion télévisée et en déplaçant les deux virages possibles en ce qui concerne le visionnage des séries : une série comme *House of Cards* est disponible par le biais d'internet mais cela n'exclue pas qu'elle soit visionnée sur un écran de télévision plutôt qu'un ordinateur. L'écran de télévision reste le support de visionnage, après l'écran de projection, générant potentiellement la meilleure qualité de rendu en matière de son (Home cinéma) et d'image (à voir si dans quelques années la potentielle nouvelle norme de télévision Ultra Haute Définition, 4K, entraînera la production de contenus à la hauteur). Avec des tailles d'écrans de télévision qui ne cessent d'augmenter, les limites de format n'existeront bientôt plus et il serait logique de pouvoir envisager un jour une série télévisée dans le format le plus cinématographique qui soit : le format scope.

L'autre virage, auquel *House of Cards* pense aussi, reste celui des ordinateurs et tablettes qui ont tendance à remplacer progressivement l'écran de télévision. *Streaming*, téléchargement et VOD ont fait de l'écran d'ordinateur, l'un des supports privilégiés pour le visionnage des séries. Il est intéressant de voir que nous revenons à la petitesse des premières tailles d'écrans de télévision à travers ces supports mobiles. Les ordinateurs et tablettes comme la télévision offrent la possibilité de regarder en HD, mais en matière d'image c'est la taille qui les différencie et surtout le rapport du spectateur à l'écran. Nous sommes spatialement encore plus près de notre ordinateur que de notre télévision. « *La distance est remplacée par la co-présence* »⁸².

Ces deux virages semblent aller dans des sens radicalement différents, une qualité de réception qui continue de vouloir atteindre celle de la salle de cinéma pour la télévision (et les séries comme *Breaking Bad* sont pensées dans cette optique), et une réception toujours plus libre et mobile pour les autres supports mais de moins bonne qualité (petitesse des écrans, conditions de réception pas toujours adaptées selon l'environnement dans lequel on regarde). La démarche de David Fincher est celle d'une potentielle adaptation de sa série aux deux virages, mais elle aspire à élever dans les deux cas le niveau d'exigence formelle.

82 Marie Thonon, *Arrêt sur écran*, Gilles Delavaud (sous la direction de), *Permanence de la télévision*, France, Apogée, 2011, p75

CONCLUSION

J'ai tenté dans ce mémoire de montrer à quel point le chemin parcouru ces quinze dernières années par les séries ne s'était pas limité à sa seule narration (l'audace des séries contemporaines n'est plus à prouver) mais s'était véritablement étendu jusqu'à sa forme. Pour grandir, les séries sont passées par la démonstration d'une filiation de plus en plus affirmée avec l'autre art audiovisuel que constitue le cinéma (*Les Soprano*, *Mad Men*). Mais c'est aussi en repartant de leurs origines télévisuelles que s'est cristallisé ce qui fait par ailleurs toute leur originalité (*Breaking Bad*).

Aujourd'hui, si la série peut prétendre au statut d'art autonome, c'est d'une part, parce que les barrières qui séparaient ses modes de fabrication de ceux du cinéma sont définitivement abolies (concordance des outils et des auteurs à la tête de sa fabrication) et d'autre part, car elle a entamé sa sortie progressive de la télévision, amorcée par les sorties DVD, *Blu-Ray*, par le téléchargement, et plus récemment par des nouvelles plateformes de *streaming* et VOD qui se sont enquis de libérer la série des chaînes de sa diffusion télévisuelle programmée.

La série est et n'est plus télévisée.

Il reste que, de par sa forme longue, la série est un médium d'auteur avant tout. Qui exige la répétition mais n'exclut pas l'inventivité formelle ni l'expérimentation bien que celle-ci soit souvent limitée à des niches narratives où peut momentanément se briser la continuité (le cas d'un monde parallèle dans *Twin Peaks*, des teasers dans *Breaking Bad*). J'ai circonscrit ce mémoire aux séries de types *drama*, car c'est dans ce genre-là que les séries ont véritablement connu une révolution formelle. Mais toutes mes conclusions formelles peuvent être repensées dès lors que l'on sort de cette catégorie de séries.

Les anthologies semblent revenir à la mode et dans ce type de séries seul un thème ou un genre commun fait continuité, que ce soit d'un épisode à l'autre (*The Twilight Zone*, *Black Mirror*) ou d'une saison à l'autre (*True detective*, *American Horror Story*). Une anthologie comme *Alfred Hitchcock Presents* peut changer de forme à chaque épisode. Mais lorsque le processus s'étale saison par saison, il faut garder continuité formelle au sein d'une même saison. Outre le thème et le genre, la forme devient le seul lien commun entre les différentes

saisons qui constituent l'anthologie (les personnages, les décors, les situations ne sont pas les mêmes). *True Detective*, par exemple, est l'une des rares séries dont tous les épisodes de la première saison sont réalisés par la même personne, la continuité formelle atteignant là son extrême. Reste à savoir si l'on préfère voir ces œuvres (cela vaut aussi pour le cas de la minisérie) comme des films ou comme des séries, étant donné qu'elles se placent à la lisière des deux.



Plusieurs entreprises issues d'internet comme Amazon et Yahoo se mettent désormais à produire des séries originales sur les mêmes bases que Netflix, et jouent sur la connectivité pour tester leurs créations : Amazon propose aux internautes de regarder plusieurs pilotes de séries et de voter pour celui qu'ils ont préféré, reprenant ainsi le modèle des *pilotes seasons* de la télévision. Seul le pilote obtenant les meilleurs scores sera financé ensuite pour l'intégralité d'une saison. La méthode risque de perpétuer la logique de gâchis qui est de mise aujourd'hui : nombre de séries produites sont arrêtées au bout de quelques épisodes. Avortées sans appel, elles resteront à jamais d'obscurs objets en suspens. Il est vrai qu'il devient difficile de survivre dans un contexte où le nombre de séries produites chaque année atteint des sommets (notamment aux États-Unis), mais comment juger d'une série, médium de la longueur, sur la réception d'un seul épisode ?

Dans sa logique de saison intégralement disponible, Netflix laisse une chance un peu plus honnête à la potentielle survie de la série mais ce n'est pas dans ce type de contexte qu'une œuvre comme *The Wire* aurait pu voir le jour. Les financements élevés et la volonté de se démarquer (la carte blanche de 100 millions de Netflix pour *House of Cards*) attirent cependant de nombreux auteurs. Reste à savoir comment ces nouvelles séries vont s'emparer formellement de toutes ces mutations. Retour de la surenchère pour espérer capter au plus vite le spectateur ? D'une esthétique s'adressant uniquement aux petits écrans d'ordinateurs et tablettes ? Raccourcissement des formats pour se fondre sur la logique des web-séries ? Et quel avenir alors pour les séries du type *drama* ?

« Dans cette économie aussi puissante que friable, on peut parier que le modèle de la minisérie où chaque saison forme un tout - dont *True Detective* et ses huit épisodes fournit le paradigme - a de beaux jours devant lui tant il limite les risques

en ne dépendant plus de son avenir. Or le charme des séries, c'est justement ça : un futur qui se dessine peu à peu, nous invitant à relancer la machine d'épisode en épisode, de saison en saison. Proches de se renier pour survivre, les séries vivent un drôle d'âge d'or. »⁸³

Le manque de recul sur les mutations que subissent les séries fait de ce mémoire la saisie d'un instantané qui ne sera peut-être pas celui de demain. Plusieurs horizons s'ouvrent désormais sur leur avenir, cinéma, télévision, internet... Pour en revenir aux réalisateurs de séries, nous avons vu qu'ils étaient avant tout dans une logique de technicité, mais la façon de mettre en scène des séries est peut-être en train de changer. L'idée d'un *co-showrunner* qui s'occuperait entièrement de la forme, comme Gus Van Sant et David Fincher ont entrepris de le faire, est en train de se radicaliser : Steven Soderberg met en scène non pas seulement le pilote, mais l'intégralité des 10 épisodes de saison 1 de la série *The Knick* (il en est aussi producteur). Louis CK est quand à lui, auteur, réalisateur, acteur, monteur et producteur de sa série *Louie*, diffusée sur la chaîne FX.

Il est donc possible que le rôle de *showrunner* se scinde progressivement en deux parts égales, avec une personne dirigeant exclusivement les scénarios et une autre dirigeant exclusivement la forme (les duos David Fincher/Beau Willimon et Gus Van Sant/Farhad Safinia), ou que ce rôle aille dans un sens plus démiurgique encore avec des « auteur, réalisateur, producteur » complets (à l'image de Louis CK et, entre autres exemples, Lena Dunham avec sa série *Girls*). Il est possible aussi qu'une nouvelle génération de réalisateurs nés avec les séries et qui ne viennent ni du cinéma, ni de la télévision, émerge autour d'elles et entreprenne de les affranchir définitivement de toute autre influence.

83 Jean-Philippe Tessé, *Le drôle d'âge d'or des séries*, Cahier du Cinéma N°703, septembre 2014, p42

BIBLIOGRAPHIE

- Alexis Pichard, *Le nouvel âge d'or des séries américaines*, Paris, Le Manuscrit, 2011
- Louis Skorecki, *Sur la télévision, de Chapeau melon et bottes de cuir à Mad Men*, France, Ed Capricci, 2011
- Martin Winckler, *Petit éloge des séries télé*, France, Editions Gallimard, 2012
- Jean Pierre Esquenazi, *Les séries télévisées, l'avenir du Cinéma ?*, France, ED Armand Colin, 2010
- Vincent Colonna, *L'art des séries télé*, Paris, Payot, 2010
- Janet McCabe and Kim Akass, *Quality TV contemporary american television and beyond*, Royaume Unis, Etats Unis, I.B Tauris, 2007
- Martin Brett, Trad Léa Cohen, *Des Hommes tourmentés*, France, La Martinière, 2014
- David Buxton, *Les séries télévisées*, Paris, L'Harmattan, 2010
- Stoddart, Scott Frederick, *Analyzing Mad Men*, Etats Unis, Jefferson, Nc, London, McFarland and Company, 2011
- Ethan Thompson, Jason Mittell, *How to watch television*, Etats-Unis, Royaume-Uni, New York University, 2013
- David P Pieson, *Breaking Bad*, Pays multiples, Lexington Books, 2014
- Emmanuel Burdeau (sous la direction de), *Breaking Bad Série Blanche*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2014
- François Jost, *La télévision et après*, France, CNRS éd, 2014
- Olivier Donnat, Dominique Pasquier, *Les séries télévisées*, France, La Découverte, 2011
- Gilles Delavaud, *Télévision La Part de l'Art*, France, l'Harmattan, 2002
- Gilles Delavaud, *La télévision selon Alfred Hitchcock, une esthétique de l'émergence*, Cinémas, Vol 23, n°2-3, printemps- été, 2013
- Hervé Glevarec, *La Sériphilie Sociologie d'un attachement culturel*, France, Éditions Ellipses, 2012
- Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Esthétique du film*, France, Armand Colin, 2008

Renaud Pasquier (sous la direction de), *Des séries et des vies*, Labyrinthe 37, Paris, Hermann, 2011

Gilles Delavaud (sous la direction de), *Permanence de la télévision*, France, Apogée, 2011

Cahier du Cinéma N°658, *Séries une passion américaine*, juillet-août 2010

Cahier du Cinéma N°662, *Que restera-t-il de 2010 ?*, décembre 2010

Cahier du Cinéma N°581, *Séries, l'âge d'or*, juillet-août 2003

Cahier du Cinéma N°703, *La bombe P'tit Quinquin*, septembre 2014

Art Press 2 N°32 *Série télévisées, formes, fabriques, critiques*, février-mars-avril 2014

TRAFIC N°84, hiver 2012

TRAFIC N°86, été 2013

FILMOGRAPHIE

SÉRIES :

The Twilight Zone (La Quatrième Dimension), 1959-1964, Rod Serling, USA
Alfred Hitchcock Presents (Alfred Hitchcock présente), 1955-1962, Alfred Hitchcock, USA.
The X-Files (Aux Frontières du réel), 1993-2002, Chris Carter, USA.
Mad Men, 2007-2015, Matthew Weiner, USA
Breaking Bad, 2008-2013, Vince Gilligan, USA
Carnivàle (La caravane de l'étrange), 2003-2005, Daniel Knauf, USA
Rubicon, 2010, Jason Horwitch, USA
OZ, 1997-2003, Tom Fontana, USA
The Sopranos (Les Soprano), 1999-2007, David Chase, USA
The Wire (Sur écoute), 2002-2008, David Simon, USA
Treme, 2010-2013, Davis Simon et Eric Overmyer, USA
Dream On, 1990-1996, Martha Kauffman et David Crane, USA
Twin Peaks, 1990-1991, David Lynch et Mark Frost, USA
Hill Street Blues (Capitaine Furillo), Steven Bochco, 1981-1987, USA
24 (24h chrono), Joel Srnog et Robert Cochran, 2001-2014, USA
NYPD Blues, Steven Bochco et David Milch, 1993-2005, USA
Friday Night Lights, Peter Berg, 2006-2011, USA
Berlin Alexanderplatz, Rainer Werner Fassbinder, 1980, Allemagne
House of Cards, 2013- en production, Beau Willimon, USA
Boss, 2011-2012, Farhad Safinia, USA
True Detective, 2014- en production, Nick Pizzolatto, USA
Mildred Pierce, 2011, Todd Haynes, USA
Louie, 2010- en production, Louis CK, USA
Boardwalk Empire, 2010-2014, Terence Winter, USA
Luck, 2011, David Milch, USA
Top of the Lake, 2013, Jane Campion et Gerard Lee, USA, UK, Australie
Miami Vice, 1984-1989, Anthony Yerkovich, USA
P'tit Quinquin, 2014, Bruno Dumont, France
Lost, 2004-2010, JJ Abrams, Damon Lindelof, Jeffrey Lieber, USA
The Simpsons (Les Simpson), 1989- en production, Matt Groening, USA
Utopia, 2013-2014, Dennis Kelly, Royaume-Uni
Deadwood, 2004-2006, David Milch, USA
John From Cincinnati, 2007, David Milch et Kem Nunn, USA
Thirtysomething (Nos meilleures années), 1987-1991, Marshall Herskovitz et Edward Zwick, USA
St Elsewhere (Hôpital St Elsewhere), 1982-1988, Joshua Brand et John Falsey, USA
Friends, 1994-2004, David Crane et Martha Kauffman, USA
Game of thrones (Le trône de Fer), 2011- en production, David Benioff et D.B. Weiss, USA
Rome, 2005-2007, John Milius, William J. MacDonald et Bruno Heller, USA
American Horror Story, 2011- en production, Ryan Murphy et Brad Falchuk, USA
The Knick, 2014- en production, Jack Amiel et Michael Begler, USA

Two and a Half Men (Mon oncle Charlie), 2003-2015, Chuck Lorre et Lee Aronsohn, USA
As the world turns, 1956-1975, Irna Phillips, USA
Buffy the Vampire Slayer (Buffy contre les vampires), 1997-2003, Joss Whedon, USA.
Columbo, 1968-1978, 1989-2003, Richard Levinson et William Link, USA.

FILMS :

Alfred Hitchcock, *La mort aux trousses*, 1959, USA
Claude Chabrol, *Les Bonnes Femmes*, 1960, France, NB
Wong Kar Wai, *2046*, 2004, Hong Kong
Howard Hawks, *Scarface*, 1932, USA, NB
Brian De Palma, *Scarface*, 1983, USA
Francis Ford Coppola, *Le Parrain*, 1972, USA
Martin Scorsese, *Les Affranchis*, 1990, USA
Martin Scorsese, *Casino*, 1995, USA
William A. Wellman, *L'ennemi public (The public Enemy)*, 1931, USA, NB
David Fincher, *Fight Club*, 1999, USA
David Fincher, *Seven*, 1995, USA
David Fincher, *Zodiac*, 2007, USA
David Fincher, *The Social Network*, 2010, USA
D.A. Pennebaker, *Don't Look back*, 1967, USA, NB
Robert Drew, *Crisis*, 1963, USA,
Gus Van Sant, *Mala Noche*, 1985, USA, NB
Gus Van Sant, *Drugstore Cowboy*, 1989, USA
Gus Van Sant, *My own private Idaho*, 1991, USA
Gus Van Sant, *Prête à tout*, 1995, USA
Gus Van Sant, *Will Hunting*, 1997, USA
Gus Van Sant, *Elephant*, 2003, USA
Gus Van Sant, *Harvey Milk*, 2008, USA
Gus Van Sant, *Restless*, 2011, USA
Richard Fleischer, *L'étrangleur de Boston*, 1968, USA
Michael Mann, *Heat*, 1995, USA
Michael Mann, *Le dernier des Mohicans*, 1992, USA
Franklin Schaffner, *La planète des singes*, 1968, USA

TABLE DES ILLUSTRATIONS

P27	<i>Mad Men</i> , saison 1, épisode 1, <i>Smoke gets in your eyes</i> , 2007
P29	<i>Mad Men</i> , saison 1, épisode 1, <i>Smoke gets in your eyes</i> , 2007
P30	<i>Mad Men</i> , saison 1, épisode 1, <i>Smoke gets in your eyes</i> , 2007 <i>Les Bonnes Femmes</i> , Claude Chabrol, 1960
P31	<i>Mad Men</i> , saison 1, épisode 1, <i>Smoke gets in your eyes</i> , 2007
P32	<i>2046</i> , Wong Kar Wai, 2004
P34	<i>Mad Men</i> , saison 1, épisode 2, <i>Ladies Room</i> , 2007 <i>Mad Men</i> , saison 6, épisode 12, <i>The Quality of Mercy</i> , 2012
P35	<i>Mad Men</i> , saison 6, épisode 13, <i>In care of</i> , 2012
P36	<i>Mad Men</i> , Générique, 2007 <i>Mad Men</i> , saison 1, épisode 2, <i>Ladies Room</i> , 2007 <i>Mad Men</i> , saison 3, épisode 12, <i>The Grown Ups</i> , 2009
P38	<i>Mad Men</i> , saison 5, épisode 13, <i>The Phantom</i> , 2011
P39	<i>Mad Men</i> , saison 1, épisode 13, <i>The Wheel</i> , 2007
P40	<i>Mad Men</i> , saison 1, épisode 1, <i>Smoke gets in your eyes</i> , 2007
P41	<i>Mad Men</i> , saison 3, épisode 12, <i>The Grown Ups</i> , 2009
P43	<i>Mad Men</i> , saison 3, épisode 13, <i>Shut the door, Have a seat</i> , 2007
P51	<i>Mad Men</i> , saison 3, épisode 12, <i>The Grown Ups</i> , 2009
P62	<i>Breaking Bad</i> , saison 2, épisode 8, <i>Better Call Saul</i> , 2009
P65	<i>Breaking Bad</i> , saison 4, épisode 11, <i>Crawl Space</i> , 2011
P66	<i>Breaking Bad</i> , saison 4, épisode 11, <i>Crawl Space</i> , 2011
P68	<i>Breaking Bad</i> , saison 2, épisode 1, <i>Seven Thirty Seven</i> , 2009 <i>Breaking Bad</i> , saison 3, épisode 10, <i>The Fly</i> , 2010
P69	<i>Breaking Bad</i> , saison 4, épisode 7, <i>Problem Dog</i> , 2011
P78	<i>Boss</i> , saison 1, épisode 1, <i>Listen</i> , 2011
P79	<i>Boss</i> , saison 1, épisode 1, <i>Listen</i> , 2011 <i>Boss</i> , saison 1, épisode 8, <i>Choose</i> , 2011
P80	<i>Boss</i> , saison 1, épisode 1, <i>Listen</i> , 2011
P82	<i>Boss</i> , saison 1, épisode 1, <i>Listen</i> , 2011
P83	<i>House of Cards</i> , saison 1, épisode 1, <i>Chapter 1</i> , 2013
P84	<i>House of Cards</i> , saison 1, épisode 1, <i>Chapter 1</i> , 2013
P85	<i>House of Cards</i> , saison 1, épisode 1, <i>Chapter 1</i> , 2013

INTERVIEW DE BARBET SCHROEDER

Comment vous-êtes-vous retrouvé à travailler en tant que réalisateur sur la série *Mad Men* ? Connaissez-vous cette série avant ?

Parce que je voulais, j'admirais énormément la série et je connaissais le directeur de production qui avait bossé sur un de mes films. En fait, cette collaboration remonte à longtemps, au 1^{er} épisode de la série, j'avais lu le script du pilote. Après avoir vu le résultat, la qualité de la série, j'ai vraiment essayé de réaliser un des épisodes.

J'aime la richesse romanesque, les personnages. C'est du grand cinéma, des grands acteurs, avec des scénarios incroyablement riches et complexes.

Comment se déroule le tournage d'un épisode ? (Temps de tournage, horaires, budgets, décors...)

Pour l'épisode *The Grown-Ups*, on a eu 5 jours de tournage donc vous imaginez... Un épisode c'est à peu près 45 minutes. Ça fait presque 10 min utiles par jour. Du grand délire, ça fait très peur pour un réalisateur. Heureusement, tous les acteurs connaissent parfaitement leur texte, tout est éclairé rapidement, les décors sont la plupart du temps récurrents. Sur cet épisode, il y avait une scène où il fallait tourner dans un décor extérieur. C'était une scène de grande réception, pour le mariage d'un personnage. Un truc immense, avec un grand dîner, comme pour un grand film. C'était hyper effrayant. Sur un tournage classique de cinéma, on aurait pris 4 jours pour tourner la scène, là c'était 1 jour et demi. Le rythme était délirant, on a pas le temps de réfléchir.

Quelle a été votre marge de manœuvre dans la mise en scène ?

Pour cette fameuse scène, de 1 jour 1/2, vous imaginez bien que la rapidité éclipse d'une certaine manière le style. On n'a pas les moyens de faire de grands plans, il faut faire au plus efficace, pas le temps de faire compliqué, on va à l'essentiel. Le style de *Mad Men* correspond très bien à ce que je fais, ce que j'aime faire. Mettre en avant les acteurs c'est le plus le plus important pour moi. Je ne pense pas qu'avec plus de temps j'aurais fait si différent. Filmer est un acte d'amour, on est possédé par les acteurs et le texte. En tant que réalisateur d'un épisode, je suis néanmoins une roue du carrosse. Les personnages sont déjà pensés, dès le départ par l'auteur.

Chaque épisode doit plus ou moins adopter une forme cohérente par rapport à l'unité esthétique de la série, comment avez-vous inscrit dans cette forme votre propre vision de l'épisode ?

Pouvez-vous prendre certaines libertés face au scénario et au découpage ?

Pendant la semaine de préparation, on fait une lecture avec l'auteur, Matthew Weiner et on discute de chaque scène, des plans, des couleurs qu'on souhaite... Ensuite je pars sur le

tournage et je décide ce qu'il reste à décider, qui n'est pas grand-chose au final. Il y avait une jeune femme sur le tournage, quelqu'un qui était là pour faire « la police » d'une certaine manière. Mais c'était nécessaire pour garder la cohérence de la série. J'allais la voir pour savoir ce qu'elle pensait des petites choses que je voulais changer, un mot dans une phrase, une façon de prononcer le texte un peu différente. C'est important que quelqu'un soit là pour surveiller, je me suis mis au service de cette œuvre et pas l'inverse.

Sur une séquence dans le salon des Draper, j'ai réussi quand même à trouver une position caméra nouvelle à laquelle jamais personne de l'équipe n'avait pensé. Ils connaissent le plateau par cœur, tout a déjà été fait. J'étais déjà très content d'avoir trouvé cette nouvelle position.

C'était un plan pour une scène où les deux personnages devaient vraiment être mis à distance. Il fallait ressentir cette distance dans le plan. J'ai décidé de me mettre dans la cuisine pour voir de plus loin la télévision du salon. Je gagnais comme ça beaucoup plus en largeur pour créer cette distance dans le cadre.

Les acteurs de séries connaissent très bien la manière dont ils doivent jouer leur personnage, comment les avez-vous dirigés ? Avez-vous le temps de refaire plusieurs fois les prises ?

Moi je dirige pas vraiment les acteurs, je parle avec eux surtout, j'essaie d'être d'accord sur ce qu'on va faire. Ce sont tous de grands acteurs. J'interviens sur des petites touches. John Ham, par exemple, il était parfait à la première prise. C'était incroyable. Les autres avaient parfois besoin qu'on leur parle pour les rassurer, pour savoir si ce qu'ils faisaient était bien mais John Ham lui... C'était presque anormal tellement il était parfait.

Le *showrunner*, Matthew Weiner, intervient-il sur le tournage ? Si oui, à quel point ?

Non, non. Jamais. C'est en préparation qu'il intervient.

Êtes-vous intervenu dans le processus de post-production ? (Montage, étalonnage, mixage) Dans quelles mesures pouviez-vous imposer des modifications ?

Non, je n'interviens que pour le montage. Je fais mon propre montage qui est toujours trop long en général. On vient recouper ensuite. Il faut laisser la place pour la pub. Vous savez, *Mad Men* c'est une série fauchée. Un épisode c'est environ 1/3 du budget d'un épisode des *Soprano*. A peu près 3 millions. 10 millions c'était énorme pour les *Soprano*, en plus, là, *Mad Men* nécessite beaucoup plus de recherche dans les décors, dans les costumes, c'est très chiadé quand même. Ça représente un effort surhumain de réaliser chaque épisode. Vous savez, je crois qu'HBO n'a pas voulu produire *Mad Men* parce que c'était trop sophistiqué. La série n'a pas un énorme succès, si on compare à d'autres séries. Ça s'adresse à une certaine classe sociale. Chaque fois que je vais chez un docteur ou autres aux États Unis et que je mentionne *Mad Men*, ils connaissent tous. Le public est assez ciblé.

En vue de tous les cinéastes qui se dirigent vers la réalisation de séries, la place du réalisateur est-elle en train d'évoluer dans le milieu des séries télévisées? Participe-t-il vraiment à la forme finale de la série ?

Je ne crois pas, non. Je pense qu'un style a été trouvé, comme *NYPD Blue*, avant. Bon, c'était plus facile peut être avec la caméra portée mais c'était aussi un style, et tout le monde doit s'y

faire, surtout le réalisateur. Je n'aurais pas pu travailler par exemple sur *NYPD Blues* parce j'ai vraiment du mal avec la caméra portée, cette façon de filmer un peu nerveuse, sans cesse en mouvement. Le style de *Mad Men*, par contre, ça m'allait comme un gant.

Que pensez-vous des séries télévisées contemporaines ? (les séries du câble comme HBO par exemple) En regardez-vous ?

Non, pas beaucoup, je n'ai pas le temps, c'est très chronophage. Il y a *Mad Men*, mais sinon c'est vrai que j'aimais beaucoup *les Soprano*. C'est très proche les deux, c'est là que Matthew Weiner a vraiment fait ses armes.

Pensez-vous que l'on peut parler d'art des séries télévisées aujourd'hui?

Bien sûr, ces séries, ce sont des films. Des *mégas movies*, comme on dit. Des très grands films. Vous savez, Dostoïevski, les romans publiés en feuilleton au 19^e siècle, *Les frères Karamazov*... Shakespeare aussi ce serait pas mal en série. Ça appelle des œuvres très longues. Bon, le style est un peu différent du cinéma, c'est ultra-économique.

Sur *Mad Men*, pour les discussions en champ-contrechamp, il y avait deux caméras côte à côte, dans le même axe donc. Celle qui fait le gros plan doit être plus près de l'acteur, mais pour celle d'à côté, quand l'acteur regarde, ça fait un angle. Il regarde moins dans la deuxième caméra d'une certaine manière. Ça crée quelque chose. Moi j'aurais mis la caméra encore plus près de l'acteur.

Pouvez-vous m'en dire un peu plus justement sur la façon de filmer ? Vous êtes toujours à deux caméras ?

Non, certains moments demandent dramatiquement une seule caméra dans la mise en scène. Pour être au plus près des visages, pour capter l'âme des acteurs. Mais il faut reconnaître que beaucoup de séquences dans un épisode de *Mad Men* représentent au final des personnages en train de parler dans des bureaux et là on utilise deux caméras. Jamais trois pas contre.

Dans mon dernier film, j'ai utilisé deux caméras pour le champ et le contrechamp, si c'est bien fait ça peut sortir quelque chose de différent. Dans *Mad Men* on voit les phrases dites, il (Matthew Weiner) veut voir les acteurs dire le texte, on n'a jamais la réaction du contrechamp, ce qui prouve que c'est une série d'auteur avant tout ! C'est le style qui me convient, j'aurais fait autre chose si j'avais pu réaliser tous les épisodes de la série. Mais quelqu'un doit décider au départ.

Ce qui me dérangeait par contre c'est que je ne pouvais pas préparer le tournage avec le chef opérateur comme j'en ai l'habitude. J'étais obligé d'aller l'embêter pour discuter un peu de tout ça. Lui il fait la lumière sur tous les épisodes. Vous imaginez ? C'est 15h par jour, c'est très fatigant.

J'ai fait mon dernier film en 20 jours avec 8h par jour, aux États-Unis on aurait fait ça en 10 jours. C'est le rythme *Mad Men*... Et le plus étonnant, pour parfaire le délire c'est qu'on tournait en pellicule! J'aurais voulu refaire des épisodes mais il s'est trouvé que je tournais à ce moment-là, donc ça ne s'est pas fait.

INTERVIEW DE ROSE TROCHE

How did you come to work on *Six Feet Under*?

I came to work on *Six Feet Under* after I got done with my third feature and realized I wanted to direct more to hone my skills as a director. I had the good fortune of being hired on one of the best shows on television for my first experience.

Can you tell me about this experience (the preparation, the shooting)?

The prep was 8 days and the shoot was 8 days. During prep we cast other speaking roles. Scouted and locked down locations. Met with the actors and came up with shots.

How was it different from directing a movie ? How do you manage to put your own touch in a tv show episode ? Are you free to change some things ?

The biggest difference in shooting tv as opposed to a feature is that an episode of television is someone else's vision. You are not necessarily being hired for your creative vision. You are being hired partially for that but you must also abide by the rules set forth in the show. The episode is not 'your' in the same way a feature is. It is not a true expression of you as a director. Your job is to be creative within the parameters of a show and get the day in on time. You are not free to change things in an episode of television. You can certainly offer your opinion but you might jeopardize being hired back.

Do you make your own editing of the episode ? Is the showrunner with you ?

Yes, you edit your episode for four days. Then the producers see it - perhaps consider it and make their changes as they see fit without further consultation from you. The showrunner is not with you.

Some directors are specialised in TV Shows, I think about someone like Alan Taylor (he directed many episodes for HBO and AMC's shows), do you know people like him ?

Do you think there is a new category of directors, who only work on TV shows? (the good ones, with a real aesthetic form)

I do not know Alan Taylor but I do know people who solely work on television shows. I don't know that there is a new category of aesthetic directors for hire. I do think there are exciting things happening in television with creator / showrunner/ writer / director types - *Transparent*, *Girls*, *Looking*...etc

Are there like famous TV directors in TV show production (like Alan Taylor again)? Are they paid better than the others ?

Certainly there are famous tv directors and yes they do get paid more.

Do you think these directors are more like great technicians or do they have a real touch ?

I think they are great technicians and have learned how to serve the shows they work on well

How are they different from those who also make movies ? (Like you for example, or Agnieszka Holland)

I'm not certain how the directors are different. I think filmmaking is more of a pure form of directing. In films the director is the leader - in television the executive producer / or showrunner is the leader. It is a writer driven medium and film is a director driven medium. If you want to really know a director you have to look at their film work. If it is a television director it is going to be hard to get a sense of who they really are from watching episodic. Unless they have directed the pilot.

How do these TV shows directors can handle the rhythm of directing several episodes for several TV shows ?

People who direct television get used to the pace of that world. They are used to moving from one show to the other. It is important not to get too attached when you are a television director and I think that is problematic.

Do you watch contemporary TV shows (like *Breaking Bad*, *Mad Men*, *True Detective*)?

I do watch television quite a bit. Usually not on television but on a device.

Do you think we can talk about the « Art of series » ?

There is an art to series so yes, you can talk about it.
I think it's a very exciting moment in television actually.

I talked with Barbet Schroeder, he directed one *Mad Men's* episode for AMC and he told me that for this kind of tv shows, the director was here to serve the show and not the other way around. You say pretty much the same thing. But, when I watch *The Grown Ups*, the episode he directed, and when I watch *The Plan* that you directed, I feel someone behind the show which is not the showrunner. Even if it is just a glimpse of your visions, it is here.

That's what I find interesting in tv shows, when the director get through the basic visual style of the show. What do you think? How does it happen?

There are opportunities to show yourself in television. To have your particular talent shine through - it really depends on when you get involved in a show, what that show is - network or cable or web. Getting involved in a show early - directing a pilot is when you will see a director's individuality the most and during the first season, but once a show has been going on for several seasons it sort of runs itself. You are the guest coming into a family of sorts that either welcomes you or keeps you at arm's length. When actors are in their 3rd or 4th season they are not as open to you directing them - they know who their characters are and they protect them accordingly.

I think when you watch someone like Rodrigo Garcia directing *Carnivàle* you feel his vision - but that said he did the pilot for the show - so there is more ownership of it.

Do you believe that a good tv show director is the one that create this kind of feeling?

Sure, but I don't think it means if you don't feel that - that the director is bad at what they do - there is a lot of manipulation that happens to an episode of television (with the exception of some shows) after the director is off the job. It goes through network notes and further producer cuts - there are many opinions manipulating the work so often you are not even seeing the intention of the director. I always thought it would be great to get to see director's cuts of television - I think it would change the experience greatly. But that said - the writer is king in television and ultimately they are the ones calling the shots.

ENS LOUIS LUMIÈRE

*Cité du Cinéma- 20 rue Ampère
BP12-93213
La plaine Saint-Denis
FRANCE*

mmaurel@orange.fr

06 88 99 99 58

PARTIE PRATIQUE DE MÉMOIRE DE MASTER-2

Spécialité Cinéma, promotion 2015, soutenance juin 2015

THE ESCAPE

(Titre provisoire)

Cette ppm fait partie du mémoire intitulé : *Esthétique des séries télévisées contemporaines, une filiation entre Cinéma et Télévision*

Durée 10'

Directeur de mémoire interne : Jérôme Boivin
Présidente du jury et coordinatrice des mémoires : Gusy Pisano
Coordinateur de la partie pratique : Michel Coteret

SOMMAIRE

CV	p105
Synopsis	p106
Note d'intention	p107
Workflow	p110
Listes de matériel	p111
Plan de tournage	p114
Liste Technique et Artistique	p115
Étude technique et économique	p116
Synthèse des résultats	p117

MORGANE MAUREL

10 Bis rue Duhesme
75018 PARIS
23 ans

mmaurel@orange.fr
(33) 06 88 99 99 58
Permis B, Habilitation BR

COMPÉTENCES

Logiciels	Matériel	Langues
Adobe Premiere, Photoshop, After Effect, Avid Media Composer, Da Vinci Resolve, Marquise Rain, Microsoft Office	Caméras : Arri Alexa Standard et Studio, Sony F3, PMW 100, Canon 5D, Moviecam	Anglais courant

EXPÉRIENCES

- 2015** **3^e assistante réalisation** - *#PourAlex*, Louda Ben Salah, Magnetic Films, 15'
1^{ère} assistante réalisation - *La Cérémonie*, Paul Prache, ENSLL, 15'
Écriture/ réalisation/ cadre/ montage - *The Escape*, ENSLL, 13'
- 2014** **Stagiaire machinerie/ lumière** - *L'odeur de la mandarine*, Gilles Legrand, Épithète Film, (sortie prévue le 30/09/2015)
Écriture/ réalisation/ montage - *Marie*, 6'
2nd assistante réalisation - *Synopsis*, Paul Prache, pilote pour web-série, 12'
Captation/ montage - *Making of* du projet *PREVIZ*, John Lvoff, Christian Guillon
2nd assistante réalisation - *Nightcall*, Pierrick Roland, ENSLL, 14'
Écriture/ réalisation/ cadre/ montage - *Cherchez la femme*, ENSLL, 2'
- 2013** **Montage** - *Icônes*, Clip pour le *Salon du Livre et de la Presse Jeunesse*
Écriture/ réalisation/ montage - *Lumière d'hiver*, ENSLL, 3'

FORMATION

- 2015** **Master à l'ENS Louis Lumière** - section cinéma – Saint-Denis, mémoire intitulé : *Esthétique des séries télévisées contemporaines, une filiation entre cinéma et télévision.*
- 2012** Classe préparatoire aux écoles de cinéma, *lycée Saint Stanislas, Nîmes*
- 2010** Baccalauréat Scientifique, option européenne anglais, *lycée Michelet, Marseille*

SYNOPSIS

C'est l'été dans une petite ville de campagne. Nina a 18 ans aujourd'hui mais son père et son frère ne semblent pas présents pour l'événement. Elle n'en peut plus de cette vie morose, elle sait que ce monde n'est pas fait pour elle, mais il y a Manon, son amie peu farouche, qu'elle aime infiniment.

Nina sait qu'un passage étrange existe quelque part dans la forêt près de chez elle. Elle est attirée par lui et ce soir-là, elle hésite à franchir le pas...

NOTE D'INTENTION PPM

Dans la logique de ce mémoire, j'ai décidé de réaliser une ppm prenant la forme d'une introduction de pilote de série. S'il y a une chose proprement fascinante dans les séries, ce sont leur épisode pilote, porteurs d'un socle sur lequel s'inscriront durablement l'esthétique et les modes de narration de la série. Pour rappel, le pilote est le premier épisode d'une série télévisée. Il était anciennement produit et diffusé de manière autonome, comme un téléfilm, pour tester le potentiel succès de la série auprès des téléspectateurs. Les chaînes préfèrent diffuser aujourd'hui plusieurs épisodes avant d'annuler la production d'une série. Le pilote reste néanmoins un épisode socle, qui pose les bases narratives et formelles de la série afin d'accrocher le plus efficacement possible le public au programme.

L'introduction du pilote est encore un autre palier dans la mise en place d'un univers et des personnages. Comment représenter en quelques minutes l'essence même de la série? Dès la première séquence du premier épisode de *The Wire*, il nous suffit de 3 minutes d'échanges entre un policier et un jeune du quartier contemplant le cadavre d'un gamin de la cité pour saisir l'univers de Baltimore, ses habitants, sa police, ses codes, son désœuvrement. Les racines sont creusées, il ne reste plus qu'à les laisser se déployer pour appréhender toute l'ampleur de l'entreprise de cette cartographie d'une petite Amérique.

Une introduction de pilote peut prendre la forme d'une unique séquence, un extrait du futur ou du passé de l'histoire à venir, une succession de plans des personnages dans leur quotidien, un dialogue anodin en apparence mais qui pose d'une traite ce qui définira entièrement la série. Dans mon cas, cela prendra la forme d'un court-métrage faisant office de *prequel*⁸⁴ à la série. Il mettra en scène le passage de l'héroïne principale dans une réalité alternative à la sienne, sa séparation avec l'ancienne réalité et notamment avec son amie Manon. Après ce *prequel*, la série peut commencer et suivre les deux réalités séparées.

Pourquoi cette idée de *prequel* plutôt qu'un pilote entier ? La contrainte des 10 minutes est à la base de ce choix, les séries qui m'intéressent sont celles qui ont des épisodes d'une durée

84 Un *prequel* est une œuvre qui se situe dans une temporalité qui précède celle de l'histoire originale en l'occurrence ici, les événements de cette ppm se situent avant le début de la série.

ample, de 42 minutes à 1 heure par épisodes, ce qui correspond à la forme des *drama*. Je ne souhaitais pas écrire une série de types sitcom ou web série, étant donné aussi que ce n'est pas le type de séries que j'étudie dans ce mémoire. Ma démarche est un peu particulière car je souhaiterais que cette ppm puisse aussi s'apparenter à un court métrage à fin ouverte d'une dizaine de minutes, exploitable potentiellement en festival. L'idée d'écrire et de réaliser un court-métrage permettant en même temps d'introduire une série s'est imposée aussi à travers la volonté de refléter la filiation cinéma/série dont je traite dans mon mémoire.

Cette fiction sera tournée principalement en extérieur, en grande partie dans la maison d'un camarade à Rambouillet et la forêt qui entoure cette maison. Une séquence sera tournée dans le bar *Le Polo's Pub* à Rambouillet toujours et un plan VFX dans le plateau 1 de l'école (un plan à incruster en post-production). L'image est une composante majeure de l'esthétique de cette fiction, elle doit être très cinématographique, mais elle devra être réalisée avec une équipe réduite et une liste matérielle légère en raison des contraintes de déplacement et de budget. Je souhaiterais tourner avec l'Alexa standard pour un rendu plus cinématographique, que ne pourrait offrir la F3 ou une pmw100, de plus, j'envisage de façon sûre un plan essentiel dans la ppm avec une incrustation qui nécessiterait de fait une image native de haute qualité. Le tournage durera 5 jours, pas forcément sur une période qui s'enchaîne, hormis la partie à Rambouillet.

J'ai imaginé une série qui posséderait deux réalités, et un personnage qui aurait l'occasion unique de voir un autre envers de sa réalité. Une alternative à la fois semblable et différente. Toute la série se construirait autour d'un personnage qui disparaît au début de la série (dans l'introduction) et qui se retrouve dans une réalité alternative à sa vie où quelques petites choses ont changé, quelques petites choses, qui redéfinissent entièrement son existence. Nous suivrions d'un côté ses proches de la première réalité (avec le personnage de Manon), qui continuent tant bien que mal à vivre après son absence et le personnage de Nina dans l'autre réalité qui se retrouve dans une variation de sa vie, où les choses ne sont plus tout à fait les mêmes. Les potentiels fictionnels sont décuplés par cette double vision. Mais j'ai imaginé une relation tellement forte entre les deux personnages principaux que l'une comprendra progressivement que l'autre n'est pas *vraiment* partie et qu'elle est quelque part ailleurs. L'idée serait très belle de découvrir d'emblée cette amitié fusionnelle entre les personnages de Nina et Manon et que dans l'autre réalité elles ne se seraient jamais adressé la parole. Sauf que le personnage principal aura lui le souvenir de cette amitié désormais à reconstruire, reste à

savoir si cette amitié est possible dans cet univers-là. Ce lien d'amitié constitue la base de l'histoire, il doit être présent dès l'introduction du pilote, mais c'est à travers la série elle-même que son importance sera de plus en plus évidente.

L'aspect fantastique de la série est aussi ce qui m'intéresse, mais justement pour l'utiliser le plus possible à l'économie, il ne se glisserait qu'en touches dans cet univers-là. Je veux partir de la véritable définition du fantastique qui est que quelque chose d'extraordinaire arrive dans un monde ordinaire à la base. Je pense notamment beaucoup au film australien *Pique-nique à Hanging Rock* dans lequel 4 jeunes filles disparaissent un beau jour de Saint Valentin dans les rochers de *Hanging Rock*. On ne retrouvera jamais leurs corps, sauf pour l'une d'elles, qui réapparaît vivante mais qui ne sait pas ce qui lui est arrivé ni où sont les autres... En matière d'image, ma référence principale est *Melancholia* de Lars Von Trier, ses cadres à l'épaule mélangés à des plans extrêmement léchés, et son univers étrange où baigne dans l'air l'impression que la fin est proche. J'ai choisi de tourner dans un format numérique scope (2.39 avec optiques sphériques) pour continuer la logique de mon mémoire de n'avoir plus aucune barrière esthétique dans la réalisation d'une série. Le choix de ne peut tourner avec de véritables optiques scopes est inhérent au fait que je cadrerai moi-même le film à l'épaule et que ces optiques sont extrêmement lourdes. Je pense que ce format de cadre retranscrit très bien l'aspect du poids de l'univers qui s'écrase sur les personnages, une sorte de fatalité qui les guides dans leurs agissements, Nina ne souhaite plus subir le poids de son quotidien et le portail temporel qui se trouve dans la forêt est un moyen d'y échapper. C'est aussi à mon sens un format qui permet vraiment de décadrer un personnage en laissant beaucoup de vide à ses côtés, pour transmettre l'idée de manque et de solitude. Les deux personnages féminins de cette histoire sont voués dès l'introduction à la séparation.

WORKFLOW

Tournage avec la caméra Arri Alexa standard pour projection en salle.

Base temps	25 i/s
Espace couleur entrée	Log C
Gradation	Gamma 2.2
Echantillonnage	4.4.4
Quantification	10 bits
Codec	ProRes
Ratio pixel	1 : 1
Cadence	25 p
Définition	2048x1080
Ratio Cadre	2.39
Montage	DNx 36
Conformation	ProRes 4.4.4 2048* 857
Exports	AAF EDL DCP
Espace couleur sortie	DCI
Son	Stéréo / 48kHz / 24bits

LISTES DE MATÉRIEL

CAMÉRA

Caisse Arri Alexa comprenant :	
Corps caméra Alexa	n° K1.71000-0-7114
Visueur	n° K2.72008-0 5059
Semelle décentrement mâle/femelle	n° K2.72004-0 BP12
Réhausse arrière	n° K2.72017.0 LB-1
Plaque fixation légère épaule	n° K2.66172.0.BPA-2
Support loupe longue	n° K2.72000.0 VEB-1
Épaulière	n° K2.2083.0 SP-4
Poignée droite à déclencheur	
Tiges 19mm, longueur 240mm	
Plaque fixation batterie V-Lock	n° ML120 ALEX
Câble alimentation XLR 3 broches	n° K2.41966.0
Câble court alim viseur KC 150	n° K2.72012.0
Câble moyen alim viseur KC 151	n° K2.72013.0
Câble accessoire 12V	n° K2.72031.0
Tournevis 6 pans 353/SW 3,0x75	n° 4.010995 012274
Clé 6 pans PB207 L/5x150	n° 163772
Série d'optiques Cooke Mini S4 : 18mm- 25mm- 32mm- 50mm- 75mm- 100mm	

1	Mattebox LMB5	n° MB16-1992
3	Volets	
4	Caches	
2	Tiroirs 4x4	
1	Soufflet	
	Filtres neutres 4x4	
1	Moniteur Transvidéo HD + batterie	n°12AS0083
1	Alimentation secteur pour Transvidéo	
1	Sangle pour Transvidéo	
1	Moniteur JVC HD 25"	
4	Batteries BeBob 12V	
4	Câbles BNC longs	
4	Câbles BNC courts	
1	CLAP	

Back up

3	Cartes SxS 64Go (ou 4 cartes SxS 32Go)
1	Macbook pro + alim
1	Lecteur SxS
2	Disque navette 500Go
1	Tour RAID

MACHINERIE

1	Tête Sachtler 9x9
1	Petites branches 120
1	Grandes branches 120
1	Quart de brie
1	Base plate 120
1	Poignées bleues
3	Gueuses
2	Boudins
5	Sangles
4	Cubes 15x20x30
2	Cubes 50x50x20
2	Cubes 50x50x40 dont 1 à roulettes
8	Pinces Stanley
2	Taps 2x3+ draps vert vfx
2	Borniol 4x4
1	Bouée
1	Gaffer

LUMIÈRE

Sources 5600K :	
1	4 KW HMI
1	2,5 kW HMI
1	1,2 kW HMI
1	Joker 800
1	Kino 120 4T Daylight+ 4Ttungstène
2	Kino 60 4T Daylight+ 4T tungstène
1	Lite pannel 30x30 sur batteries
Sources 3200K :	
2	1kw Fresnel
2	500w Fresnel
2	300w Fresnel
1	Blondes
2	Mandarines
4	Ampoules 40W- 60W
Contrôle :	
1	Kit gélates CTO (1/4- 1/2- full) CTB (1/4- 1/2- full),

	216, 250, 251, 252, ND 0,3, ND 0,6, ND 0,9 Straw, no color straw
1	Kit cadres 120 : 216, 250, 251, 252
1	Kit petits Mamas
1	Grands Polys
2	Petits Polys
2	Drapeau GM
2	Drapeau MM
1	Floppys
1	Plaque Dépron
1	Kit grilles

Au niveau caméra et machinerie, les plans seront tournés avec l'Alexa pour une image de haute qualité avec un rendu le plus cinématographique possible. Le fait de tourner en prores 4.4.4 qui plus est en 2k, nécessite donc 3 cartes 64Go pour un certain confort au niveau du nombre de prises et les disques navettes pour faire les deux sauvegardes minimum au moment de la période de tournage en extérieur. Les plans seront fixes ou tournés à l'épaule. Je prévois une équipe la plus réduite possible, donc peu de machinerie et peu de lumière, mais tout de même de quoi éclairer confortablement en extérieur et en intérieur. Je compte beaucoup jouer avec la lumière naturelle d'où la nécessité d'avoir de la diffusion, des drapeaux et des poly pour la contrôler. C'est une liste envisagée comme maximum pour le tournage extérieur, tout dépendra aussi de la possibilité de louer une camionnette à un coût compris dans le budget.

PLAN DE TRAVAIL

ESSAIS

1 jour d'essais mi-mars

TOURNAGE

Vendredi 3 avril au Vendredi 10 avril

POST-PRODUCTION

Montage image :

-Salle AVID : 4 à 5 jours

-À partir du 13 avril

Incrustation :

-Salle VFX : 1 jour

-À partir du 13 avril

Montage son et mixage :

-Salles de montage Son à l'école : 4 jours

-Courant mai

Étalonnage, sortie DCP :

-RAIN : 2 jours

-Courant mai

LISTE TECHNIQUE

Réalisation			
Réalisateur	Morgane MAUREL	06 88 99 99 58	mmaurel@orange.fr
Assistant réalisateur	Paul PRACHE	06 08 82 13 52	paul.prache@gmail.com
Régisseur	Jason PEREZ	06 11 78 66 24	jasonperezp@gmail.com
Production			
Directeur des productions ENSLL	Michel COTERET	06 80 25 19 56	m.coteret@ens-louis-lumiere.fr
Assistante de production ENSLL	Françoise BARANGER	01 84 67 00 21	f.baranger@ens-louis-lumiere.fr
Image			
Chef opérateur	Charles LESUR	06 28 36 55 80	lesurcharles@gmail.com
Cadreur	Morgane MAUREL	06 88 99 99 58	mmaurel@orange.fr
Assistant caméra	Louis PAUL	06 71 95 30 40	Raphaelauger.pro@gmail.com
Chef électro	Vivien FRADIN	06 31 40 96 58	Louis.paul.etu@gmail.com
Son			
Ingénieur du son	Thomas WARGNY	06 65 30 03 89	Thomas.wargny@gmail.com
Perchman	Clément TIJOU	06 32 15 68 21	Tijou.clement@gmail.com

LISTE ARTISTIQUE

Nina	Calypso BUIJTENHUIJS	06 42 39 73 24	buijtenhuijs@live.fr
Manon	Leïla MACAIRE	06 30 81 03 43	leilamacaire@hotmail.fr
Théodore	Lucas RASTOLL	06 81 65 01 86	lucas.rstl.contact@gmail.com

ÉTUDE TECHNIQUE ET ÉCONOMIQUE

Apport personnel : 100€

École : 600€

Dépense prévue	Estimation
Matériel caméra	
Matériel lumière et machinerie	
Voiture/ Transport/ Essence	230 €
Régie	350 €
Costumes	40 €
Décors et accessoires	50 €
Maquillage et coiffure	30 €
Total :	700 €

SYNTHÈSE

La plus grande difficulté rencontrée dans l'exercice de cette ppm s'est trouvée dans l'écriture d'un scénario devant s'apparenter à la fois à un court-métrage autonome et à l'introduction de ce qui constituera par la suite une série. J'ai beaucoup douté de la forme que pouvait prendre cette ppm mais je souhaitais qu'elle soit exploitable par la suite comme court-métrage en festival. Le but de ces exercices consistant à donner une chance à l'étudiant de produire une œuvre qui pourra lui servir par la suite comme tremplin, un court-métrage à fin ouverte reste plus exploitable qu'un début de pilote. Il a donc fallu trouver l'équilibre nécessaire dans l'écriture ainsi qu'au montage pour réussir à rendre compte de cette double potentialité.

J'ai trouvé extrêmement intéressant le fait de devoir assumer à la fois les questions de production, d'écriture, de mise en scène et de montage, comme une sorte de *showrunner*. J'ai pu appréhender (dans une moindre mesure) cette façon de penser un projet sur la longueur en prenant en compte, dès l'étape d'écriture, de paramètres de production, donc de faisabilité, et pendant le montage de devoir se tenir à une durée de rendu.

Au moment de la préparation du tournage j'ai cherché une identité formelle qui pourrait être intéressante à répéter sur le long terme de la série. Toute cette histoire porte sur une question de dualité : deux réalités qui se font face, à la fois semblables et différentes. Avec Charles, le chef opérateur, nous avons décidé par exemple de jouer cette différence dès le départ dans la façon de filmer les deux personnages féminins : Nina est éclairée de façon plus douce, dans des tons plus désaturés, et au contraire pour Manon, avec des rayons lumineux qui tapent sur son visage, dans une ambiance globalement plus solaire. Nous avons aussi intégré l'idée de reflet à travers certains plans. La réalité où se trouve la mère de Nina, (celle dans laquelle elle atterrit à la fin de l'introduction) est traitée au niveau sonore de façon plus vivante (plus d'oiseaux, les aboiements de chiens des gens qui sont présents aux alentours) tandis que la première réalité est dans une ambiance sonore globalement plus terne, cette première réalité devenant la réalité abandonnée. En matière de découpage, le choix de la caméra portée m'a permis de filmer plusieurs scènes dans une logique de plan séquence afin de laisser les

actrices prendre une meilleure possession du décor et des séquences. Je souhaitais donner un ton plutôt contemplatif à l'ensemble, à travers certains plans fixes (top shot dans la chambre) car le personnage de Nina est très souvent tourné vers son intériorité. La caméra portée permet par contraste de redynamiser le rythme, notamment pour le moment où elle prend la décision de traverser ce portail temporel. (le plan-séquence où elle quitte la maison).

J'ai réussi pendant le tournage à collecter une matière intéressante pour pouvoir tenter plusieurs choses au moment du montage. J'envisage la série dans une confrontation entre les deux temporalités (passer d'une temporalité à une autre, et c'est au spectateur de trouver les indices qui lui permettront de savoir dans quelle réalité il se trouve, sachant que les deux personnages piliers, Nina et Manon, constitueront les premiers indicateurs). J'ai tenté, de fait, d'introduire cette idée de confrontation par un montage *cut* qui mélange les temporalités de la narration. Le film commence sur le moment où Nina parvient à ouvrir le portail temporel. Ce qui suit se passe avant cette scène, néanmoins, lorsqu'elle raconte son rêve à Manon, on peut déjà voir certains plans de la suite. À plusieurs reprises, le montage trompe le spectateur sur le véritable présent de la narration. En ce sens, le montage exige un certain travail de la part du spectateur afin qu'il intègre dès le départ les navigations temporelles de la série.