

Créer des fictions pour la télévision

Table ronde avec Hervé Baslé, Luc Béraud,
Caroline Huppert, Roger Kahane,
François Luciani, Philippe Triboit*

Esprit – Notre rencontre a pour but de dresser un panorama de la situation de la création et de la production de fictions télévisées en France. Il n'est en effet pas facile à un observateur extérieur de comprendre le système de relations qui sous-tend la production de films télévisés, le rapport des chaînes aux producteurs, des producteurs aux réalisateurs, des réalisateurs aux scénaristes. Si l'on veut partir d'un élément comparatif, il semble que la part réservée à la fiction dans la production française soit assez faible par rapport aux autres pays européens.

Luc BÉRAUD – L'Angleterre et l'Allemagne nous ont en effet largement dépassés depuis quelques années en matière de diffusion de fictions. Le constat qui s'impose d'emblée face à la situation actuelle de la fiction télévisée en France est la difficulté croissante pour les réalisateurs d'exister en tant que créateurs de fictions originales face aux exigences formatées des diffuseurs. L'ampleur de ce phénomène autorise qu'on puisse légitimement se poser la question de savoir si la fiction télévisée a un avenir et si l'on pourra encore employer longtemps le terme d'« auteur » dans ce secteur. Pour des raisons différentes, le CSA, le CNC et les sociétés d'auteurs s'empressent de classer comme œuvres des programmes qui n'en sont pas mais qui permettent aux chaînes de détourner les quotas et aux sociétés de répartitions de droits d'élargir leur répertoire et d'engranger ainsi plus d'argent.

* Cette table ronde du 31 janvier 2003 a réuni à la revue, autour du réalisateur Maurice Frydland, six réalisateurs de films de fictions pour la télévision : Hervé Baslé (*Les maîtres du pain*, *Le fils du cordonnier*, *Entre terre et mer*, *Le champ dolent*), Luc Béraud (*Crédit-bonheur*, *Tous les chagrins se ressemblent*), Caroline Huppert (*Deux femmes à Paris*, *Les libertés de Marie*), Roger Kahane (*Le serment*, la série *Papapoule*, *La gifle*, *Main dans la main*, *Auréli*, et dans la série *L'instit : Écoute, Nicolas*), François Luciani (*Juliette*, *L'Algérie des chimères*) et Philippe Triboit (*Profession grand frère*, *Maria fille de Flandre*, *Avocats et associés* en 13 épisodes, *Le train de 16 h 19*). Tous font partie du Groupe 25 images, qui réunit une centaine de réalisateurs de films de fiction pour la télévision.

François LUCIANI – À l’observation, on peut dire que les pays d’Europe du Nord, Angleterre, Allemagne, produisent un très grand nombre d’heures de fictions, production au sein de laquelle les séries tiennent une place importante, ce qui explique que son financement soit bien assuré. Les pays d’Europe du Sud, France, Italie, Espagne, produisent un nombre moins élevé de fictions mais la nature de cette production est différente : bâtie dans des formats voisins du cinéma, elle est moins « sérialisée » et le plus souvent mal financée.

La fiction française est actuellement en perte de vitesse par rapport aux autres grands pays européens. Sait-on, par exemple, que la production de fictions sur l’ensemble des chaînes françaises ne représente que la moitié des heures de fictions produites par les télévisions britanniques et le tiers de la production allemande ?

Le poids financier des contrats en Europe					en %
	ALLEMAGNE	ESPAGNE	FRANCE	ROYAUME-UNI	ITALIE
Collections	6,8	–	2,3	–	0,8
Mini-séries	6,9	3,5	10,3	10,9	35,6
Feuilletons	33,0	28,0	2,2	39,4	11,6
Séries	26,9	66,0	60,0	45,9	46,0
Téléfilms	26,4	2,5	25,2	3,8	6,0
<i>Total</i>	<i>100</i>	<i>100</i>	<i>100</i>	<i>100</i>	<i>100</i>

Source : Écran total, in Groupe 25 images,
Un film de, printemps 2001 (www.25images.free.fr)

Philippe TRIBOIT – C’est ce qui explique que les contraintes de tournage soient fortes dans le cas de téléfilms. D’autant que les exigences techniques sont croissantes depuis quelques années : les téléfilms sont de mieux en mieux réalisés et cette exigence formelle a un coût. Parallèlement, les temps de tournage ont diminué – de 20 à 22 jours aujourd’hui pour un 90’, 10 jours environ pour un 52’. On peut même dire qu’il devient parfois difficile de respecter le code du travail dans le cadre des budgets qui nous sont alloués.

Caroline HUPPERT – Dans le système de production français, il est très difficile de trouver un financement pour les travaux préalables à l’écriture d’un scénario. Lorsqu’un auteur veut enquêter ou se documenter, la plupart du temps, il doit en avancer les frais. En Grande-Bretagne, les producteurs de la BBC sont responsables d’un budget sur plusieurs années, et peuvent par conséquent dégager des fonds très en amont d’un projet. Cela donne des films extrêmement bien documentés comme *UN Warriors*, qui suit l’histoire d’un groupe de soldats anglais, sur la base d’entretiens menés avec des soldats qui ont été envoyés en Bosnie.

Roger KAHANE – Le système français est à l’opposé d’une relation de confiance entre diffuseurs et producteurs-réalisateurs. Dans les relations avec les diffuseurs, on se trouve face à des administrations. Toutes les étapes du travail sont encadrées, contrôlées et critiquées. Tout d’abord au plan de l’écriture du scénario, pour lequel la chaîne intervient tout au long des différentes versions du synopsis (en 6 pages), puis du séquencier (en 30 pages), puis de la « continuité dialoguée » (en 90 pages), etc. Ensuite, lors de la préparation et de la réalisation proprement dite : la chaîne exerce un contrôle sur la distribution, sur les rushes, sur le montage avant et après mixage. Enfin le PAD, le « prêt à diffuser », est proclamé sur approbation du résultat final dans ce système complètement pyramidal où chaque échelon doit rendre compte à son supérieur. Le pouvoir de décision est dilué, les demandes sont vagues et la discussion, difficile. C’est pourquoi l’idée du rapport Kriegel consistant à rajouter une commission de contrôle après le PAD et avant la diffusion est étrange : le réalisateur a déjà été suivi pas à pas par les chaînes tout au long de son travail. Pourquoi un nouveau contrôle ?

Hervé BASLÉ – Il y a en effet, de l’avis général, un véritable acharnement des « conseillers de programme » des chaînes sur les auteurs et les réalisateurs, comme s’ils détenaient le savoir-faire en matière d’écriture et de filmage. Cela rend le travail, c’est-à-dire la création, de plus en plus difficile. Comment avancer dans la réalisation lorsqu’on est obligé de rendre des comptes à chaque instant, y compris sur les tournages, au moment des rushes ? L’évolution des mots parle d’elle-même. La disparition depuis des années de l’appellation d’« œuvre » télévisuelle dans le milieu de la télévision est symptomatique : on parle aujourd’hui de « produit », demain de « programme »... Quand la chaîne qui a diffusé *Le secret de famille*, une adaptation d’Irène Frain, en a salué la sortie, elle a félicité le producteur en disant que le film avait été bien « produit ». Pas un mot sur l’écriture, les dialogues, la réalisation, le jeu, la musique ! J’ai lu récemment dans la presse qu’il avait fallu un certain courage pour « produire » et « programmer » *Le champ dolent*. C’est ainsi qu’on parle de l’œuvre de télévision, comme si elle n’était en aucun cas le résultat du travail des artisans qui l’imaginent et la fabriquent.

C. HUPPERT – Actuellement, tout le système est en effet sous la tutelle des diffuseurs. Les producteurs n’ont aucune indépendance réelle. Les sujets, les scénarii, le casting, les moyens de réalisation doivent être agréés par les chaînes. Avant la privatisation de TF1 en 1986, il n’y avait pas d’écran entre les décisionnaires des chaînes et les créateurs, qui étaient reçus directement pour parler de leurs projets. Maintenant, les producteurs privés constituent une sorte de filtre imposé par les diffuseurs. De plus, aux postes clefs de décision, il n’y a plus d’écrivains ni de réalisateurs, comme c’était le cas avant.

L. BÉRAUD – D’où un décalage et souvent une incompréhension sur les critères de jugement appliqués. Le problème du guichet unique au sein des chaînes est essentiel car, une fois refusée par l’unité de programme à laquelle elle s’est adressée – souvent à travers un interlocuteur unique –, la fiction n’a plus aucun avenir. Il est absolument nécessaire que nous puissions avoir plusieurs interlocuteurs, d’autant que les raisons données par les décideurs sont souvent arbitraires et irrévocables. Cela passe par la création ou la recréation – car cela existait par le passé – d’unités de programmes autonomes au sein des chaînes de télévision de service public. Si le programmateur a (malheureusement) des comptes à rendre aux annonceurs, ce ne devrait pas être à lui seul de décider de la politique de création de la chaîne. Mais, pire que la situation du réalisateur, il y a celle du scénariste : les diffuseurs leur demandent de changer indéfiniment les scènes, et le scénario final n’a souvent plus beaucoup de rapport avec ce qu’ils avaient écrit. Ils arrivent sur les plateaux démotivés et il est parfois très difficile de travailler avec eux.

L’auteur face à un système pyramidal

P. TRIBOIT – À force d’être exposés à des demandes contradictoires, les scénaristes finissent en effet par perdre de vue ce qui les motivait au départ dans leur sujet. Ce qui est en train de disparaître de la télévision, c’est la notion de désir : or, le désir, c’est la condition sans laquelle il n’existe pas d’œuvre originale. D’où l’importance de la relation de travail existant entre le réalisateur, le scénariste et le producteur : si le trio est uni et d’accord sur les objectifs artistiques, il devient alors beaucoup plus facile de les faire accepter par les chaînes. Le risque est qu’en travaillant en équipe, il puisse y avoir un « maillon faible » qui cède aux exigences de modification du scénario.

C. HUPPERT – Et c’est la raison pour laquelle certains parmi nous préfèrent travailler complètement seuls ou avec un très petit nombre de personnes qu’ils connaissent très bien. Le paradoxe, c’est qu’on résiste mieux tout seul qu’à plusieurs, alors qu’il serait plus stimulant de travailler à plusieurs !

R. KAHANE – En fait, le processus de production à la télévision est exactement l’inverse de celui du cinéma. À l’origine d’un film de cinéma, il y a en effet un désir : un réalisateur trouve un scénariste pour partager une idée. Ensemble, ils cherchent à convaincre un producteur qui réunit les moyens matériels. Enfin, le film terminé – ou en cours de route –, un distributeur intervient. Dans la télévision que nous connaissons, c’est la « ligne éditoriale » de la chaîne qui dicte au producteur le genre de « produit » souhaité. Puis intervient le

choix du ou des scénaristes. Et enfin, celui du réalisateur. Le scénariste est considéré comme technicien en écriture, le réalisateur comme technicien de tournage. Si l'on pouvait émettre davantage l'initiative et éliminer totalement le désir, nul doute que nous serions proches du *Meilleur des mondes* télévisuel !

P. TRIBOIT – Il est certain que la majorité des projets de télévision sont développés sans réalisateurs et que le duo scénariste/réalisateur, central au cinéma, n'existe pas à la télévision. Le réalisateur arrive de plus en plus tard dans le projet, ce qui nuit à sa cohérence : le réalisateur n'est-il pas le mieux placé pour savoir quel film il veut faire ?

Existe-t-il une différence dans le système de production entre chaînes publiques et chaînes privées ?

P. TRIBOIT – Dans le privé, les chaînes ont des obligations de résultats en termes d'audience, ce qui les conduit à prendre le moins de risques possible. Elles ont donc tendance à vouloir reproduire des choses déjà faites pour limiter au maximum les écarts d'audience. Le formatage est moins important sur les chaînes publiques, qui peuvent prendre parfois le risque de faire s'exprimer un regard différent.

F. LUCIANI – Le rapport entre service public et secteur privé est mieux équilibré dans les pays d'Europe du Nord, où le secteur public, bien doté par l'État, ne dispose d'aucune ressource publicitaire, que dans les pays d'Europe du Sud, où l'on est face à un système hybride entre financement étatique et ressources publicitaires : en France, principal pays producteur de fictions de l'Europe « du Sud », l'usage des ressources publicitaires déséquilibre aussi bien le secteur commercial que le service public.

L. BÉRAUD – La situation serait meilleure si les producteurs étaient moins en situation de faiblesse par rapport aux chaînes. La conséquence de leur faible marge de manœuvre est que le réalisateur n'a pas le droit à l'erreur : le temps de tournage est compté, il est pratiquement le même pour tous et ne laisse aucune marge à l'indécision. Le réalisateur doit arriver avec la totalité du film déjà conçu scène après scène dans sa tête et la partie décisive de son travail, qui devrait être celui du plateau, se réduit du fait de l'urgence à assurer le respect des contraintes temporelles. Car ce qui n'est pas tourné dans le découpage des 22 jours du plan de travail ne sera pas dans le film.

F. LUCIANI – Il est aussi nécessaire de se poser la question de l'avenir. Il y a aujourd'hui une création française de films de télévision très vivante. Il faut donc se demander comment continuer à exister demain. Dans l'état actuel des choses, je constate qu'on arrive à pas mal de choses en étant malin, en rusant. Par exemple, quand une chaîne me dit qu'elle ne traite qu'avec les producteurs, je lui réponds

que ça tombe bien, que je suis mon propre producteur. Et je pense que demain, il faudra continuer à contourner les choses.

C. HUPPERT – C'est en quelque sorte faire de la contrebande. Actuellement, le système tolère et réintègre quelques contrebandiers. Mais est-ce que ce sera toujours le cas demain ? Si rien ne change, la génération future aura encore moins de liberté.

H. BASLÉ – Il faut faire preuve d'entêtement et d'obstination, même pour obtenir le minimum, comme la longueur des plans ou, en ce qui me concerne, le fait de ne pas tourner *Le champ dolent*, qui raconte une histoire de notre terroir et de nos racines, dans un pays étranger. Cette histoire n'atteint l'universalité de son message que parce qu'elle est située géographiquement dans une région précise.

P. TRIBOIT – Pour moi, la vraie question, c'est combien de temps on trouve amusant ou intéressant de faire ce qu'on fait. Tous les secteurs ont des contraintes. À l'intérieur de celles qui sont les nôtres, c'est à nous de tracer notre route. C'est donc encore une question de désir et aussi d'énergie. Ce qui est dommage, c'est de constater le manque d'imagination des gens, la circulation d'idées toutes faites, la mise en équation de la narration. Les décideurs appliquent des recettes qu'ils croient infaillibles, alors que le contraire marcherait sans doute tout aussi bien, il suffirait de le tenter !

R. KAHANE – Le problème majeur est que les sujets sont rangés dans des cases. Par frilosité, par peur de ne pas rencontrer les demandes du public, les diffuseurs font le choix du formatage. On se trouve en fait dans une situation de paralysie face à une soi-disant « demande », un soi-disant besoin, une soi-disant attente des téléspectateurs qu'on se représente comme un en-soi et qui, en fait, n'existe pas. On impose l'idée d'un public unique qui se reconnaîtrait nécessairement dans les mêmes choses : c'est la logique du média de masse qui prétend se conformer à une prétendue demande alors que cette demande, il la crée ! Il n'y a évidemment pas *un* public, *le* public n'existe pas, il n'y a que des individus qui sont différents et attendent des choses différentes, originales, singulières. Mais on connaît mal ce que pensent les spectateurs. Il faudrait des relais, des lieux d'expression et d'échange autour de la création télévisuelle, qui n'existent pas pour le moment. Alors, on procède par étiquettes : quand il y a un aveugle dans un film, ce doit être un film qui traite du handicap, une étrangère, de celui de l'exclusion, une histoire d'amour, d'un drame sentimental. Mais faites un film où un aveugle tombe amoureux d'une étrangère : c'est la panique, votre film est taxé d'incohérence, il ne délivre pas un sens clair, le téléspectateur sera perdu et zappera inéluctablement... Cette frilosité traduit au bout du compte un grand mépris des décideurs pour les gens qui regardent la télévision, mépris renforcé par le désintérêt marqué du journalisme et

de la presse écrite pour la télévision. On est frappé de constater l'inanité de la presse de télévision quand elle existe, surtout quand on se souvient que des gens comme François Mauriac, Maurice Clavel, Emmanuel Berl ou Henri Jeanson, s'étaient occupés en leur temps de télévision.

C. HUPPERT – La différence entre le cinéma et la fiction télévisée, de ce point de vue, c'est uniquement la renommée. Les téléspectateurs ne savent pas très bien ce qu'ils regardent, ils voient nos films un peu au hasard. Au cinéma, le public est averti par la publicité, les critiques, les bandes-annonces. Il paie sa place et sait pourquoi il a choisi. Cela nous contraint à rester modestes. Raconter une histoire à la télévision, c'est en effet choisir une relation tout à fait nouvelle avec le public. Ce n'est pas, comme dans le récit oral, un rapport direct. Ce n'est pas non plus, comme dans le livre, le résultat d'un choix délibéré : on prend tel livre dans la bibliothèque parce qu'on a envie de le lire. Le risque est de ne faire qu'alimenter un robinet à images. Comment permettre au public de faire des choix ?

Charte des réalisateurs

Sans réalisateur, il n'y a pas de film

Placé au cœur de la spirale de création qui le met en symbiose avec des partenaires multiples, le réalisateur est l'*auteur final* du film. À ce titre, il partage la paternité de l'œuvre commune avec le scénariste qui en est l'*auteur initial*.

Il lui revient de donner vie au texte qui lui est confié. Sous sa responsabilité, des comédiens sont choisis, des décors, des objets, des costumes, inventés. Un drôle de cheminement s'organise autour d'un plan de travail dont les données économiques sont déterminantes. Il doit les maîtriser. Et, le moment du tournage venu, s'imposent – facteurs incontournables – le lieu, le temps qu'il fait, les lumières, l'humeur, l'imprévisible programmé et l'inattendu créatif. Il y a, à chaque instant, une imbrication totale entre la mise en scène, les décisions d'ordre technique, et leurs incidences artistiques.

La mise en forme définitive conduit enfin le réalisateur à diriger le montage et la bande sonore jusqu'à la sortie de la première copie. Alors seulement, le film existe. C'est pourquoi il est essentiel, dès la mise en œuvre d'un projet, que les options fondamentales traduisent un réel « commun accord » entre les partenaires privilégiés que sont le réalisateur et le scénariste d'une part, le réalisateur et le producteur d'autre part.

Le réalisateur face au scénariste

L'adhésion au scénario est pour tout réalisateur un préalable. Pour cela, il lui faut pouvoir faire valoir en temps utile ses observations et être en contact étroit avec le ou les scénaristes. L'idéal est qu'une *estime mutuelle* (un choix mutuel) facilite cette relation.

Si une intervention du réalisateur est envisagée au niveau de l'écriture (au-delà des menus aménagements liés aux circonstances de tournage), ce ne peut être qu'avec un *contrat* stipulant explicitement sa qualité de scénariste. Dans ce cas, l'ensemble des intervenants ayant concouru à la rédaction

tion du scénario doivent être immédiatement *informés* par la production. En tout état de cause, le réalisateur doit disposer du délai nécessaire pour intégrer et s'approprier les éléments préexistants. Cette prise en main suppose, d'une façon pratique, que le réalisateur intervienne aussitôt que possible, dès que le projet prend corps : au plus tard, six ou sept semaines avant le début de la préparation.

Le réalisateur face au producteur

La plupart des choix techniques et artistiques engagent la *double responsabilité* du réalisateur et du producteur. C'est donc sous le signe systématique du commun accord que ces décisions sont prises. L'accord du diffuseur est l'affaire du producteur.

Le réalisateur est un *consultant privilégié* au cours des différentes étapes du développement du projet. Chaque film ayant son caractère particulier, le détail du budget, une fois acquis, doit être porté à la connaissance du réalisateur qui a à charge d'en optimiser la mise en valeur.

Le réalisateur a la responsabilité de la préparation, du tournage et de la finition du film jusqu'au PAD.

Le réalisateur face à lui-même

Le réalisateur est un auteur solitaire. Il arrive qu'il se heurte à des obstacles qu'il estime insurmontables. Acculé à renoncer (ou, pire, congédié), il faut qu'il sache qu'aucun de ses collègues n'acceptera de prendre sa place sans entrer préalablement en relation avec lui.

Les difficultés que rencontrent les réalisateurs rendent indispensable une *étroite solidarité* entre eux. Le respect des œuvres et le *droit moral* qui s'y attache sont mis à mal dans les clauses restrictives (de plus en plus copieuses) figurant dans les contrats. Le rapport de force au moment des discussions de « gré à gré » est rarement propice à une défense individuelle efficace.

C'est donc dans une entente collective que peut être préservé ce qui reste des grands principes qui fondent nos droits. Les *abus* observés ne doivent pas rester honteusement secrets mais au contraire portés à la connaissance de tous.

Nota bene – L'expression « le réalisateur » est une facilité de langage qui engage, bien entendu, les réalisatrices. Elle se réfère à une vieille règle qui assimile le masculin au « neutre », ce qui n'est pas glorieux !

Source : Groupe 25 images, *Un film de*, printemps 2001 (www.25images.free.fr)

La réception des fictions dans la « société des écrans »

Nous sommes dans un temps où le regard est en train de se fractionner : on a, et on aura à l'avenir, un choix toujours plus grand par rapport aux images. Quel impact aura selon vous la diversité croissante des images et des supports sur la consommation de télévision ?

F. LUCIANI – L'avenir de la télévision est selon moi lié en effet en grande partie aux innovations technologiques. Il est certain qu'on voit et qu'on verra bientôt de plus en plus d'images de très grande qualité à la télévision, par rapport auxquelles certains formats d'images utili-

sées au cinéma paraissent déjà obsolètes. La décision d'aller au cinéma sera sans doute de moins en moins évidente à l'avenir. Il suffit de flâner quelques après-midi dans les rayons des grands magasins pour prendre la mesure de la question qui se pose aujourd'hui à l'exploitation cinématographique en salle. Écrans plats, *home cinema*, images numériques grand format, tout concourt à parier pour l'avenir sur l'exploitation à domicile des programmes audiovisuels, cinéma et télévision confondus. À contenu culturel équivalent, à ambition artistique voisine, à qualité technique égale, voire supérieure, il est évident que le support de l'exploitation des programmes à domicile l'emportera. Et la production de télévision de qualité, c'est-à-dire celle qui relève tout simplement d'un point de vue d'auteur, pourrait bien se révéler comme un concurrent sérieux face aux grosses machines commerciales réservées à l'exploitation cinématographique massive : la fiction de qualité pourrait ainsi n'être encore qu'à l'aube de son développement.

C. HUPPERT – Il y a en effet un créneau pour la fiction de qualité à la télévision. On s'en apercevrait si l'on prenait en compte le nombre très important de personnes pour qui il est assez difficile d'aller au cinéma. Le cinéma s'adresse d'abord aux jeunes, il est par exemple assez compliqué pour un jeune couple avec enfants d'aller au cinéma. Il faudrait donc que la télévision s'intéresse à ces gens-là, à cette demande qui, elle, existe bel et bien. On observe également le nouveau destin qui est d'ores et déjà celui de la télévision avec le DVD et le *home cinema* : de nombreux jeunes préfèrent se retrouver entre eux devant un DVD, chez l'un ou chez l'autre, plutôt que d'aller au cinéma.

P. TRIBOIT – La location de DVD a révolutionné le paysage cinématographique. On constate par exemple que les ventes de DVD ne rejoignent pas le *box office* : certains films passés presque inaperçus dans les salles connaissent une deuxième vie grâce à ce nouveau support. Le DVD a nui aux chaînes payantes comme Canal Plus et entraîné un repositionnement du public. Cela montre que le public est plus malin qu'on ne le pense et qu'il sait choisir les meilleurs supports en termes de qualité et de coût. Nous allons donc certainement vers une fragmentation croissante des téléspectateurs, vers un ciblage de plus en plus spécifique des publics par les chaînes. Ce qui est d'ailleurs déjà le cas : M6 et TF1 ne s'adressent absolument pas au même public, elles n'ont pas un seul programme interchangeable en termes de cible d'audience. Je suis donc assez sceptique sur l'avenir des programmes généralistes, sur la stratégie consistant à cibler 15 millions de téléspectateurs. Bombardé d'informations, le public bouge très vite, il est de plus en plus difficile de solliciter et de garder son attention. Je vois donc plutôt l'avenir dans le développement de chaînes thématiques et de tranches horaires ciblées sur les chaînes généralistes.

L'écriture télévisuelle et la fiction

La fiction unitaire a-t-elle encore un avenir ? Le succès des séries, parfois de qualité, ne révèle-t-il pas une préférence du public pour ces formats ? Le format 52' ne permet-il pas en outre d'augmenter la production de fictions et, surtout, de produire dans de meilleures conditions ?

L. BÉRAUD – Les séries représentent en effet 80 % de la fiction diffusée aujourd'hui sur les chaînes. Le problème est qu'elles amplifient l'emprise des chaînes sur le travail des scénaristes et des réalisateurs. On peut ainsi parler d'une dictature du 52', format choisi pour des raisons commerciales puisqu'il permet plus d'insertions de publicité. Notre pays avait la réputation d'être le dernier à pratiquer plus ou moins régulièrement le téléfilm de 90'. Or, pour pouvoir faire passer des écrans publicitaires (sur le secteur public, les « œuvres » ne sont pas coupées par la publicité) qui participent au financement de la chaîne, la direction des programmes de France 2, par exemple, a décidé de généraliser les 52' sans se soucier des goûts ni des usages du public. Les formats sont ainsi décidés et imposés sans souci du contenu, le formatage remplace le sens. Car les 52' modernes sont presque toujours écrits de la même manière, sans ambition de développer les situations ou de faire aboutir les sujets. La variété des personnages y fait office d'intrigue et la caractérisation, voire le stéréotype, remplace la psychologie. Pour ne pas déranger et rester consensuel, tout n'est qu'effleuré.

P. TRIBOIT – Pourtant, le format n'est pas en soi pervers, même si l'on peut dire qu'il s'est imposé pour des raisons commerciales. Ce qui est quand même le plus important, c'est le contenu, pas le contenant. Je suis contre l'idée d'établir des hiérarchies selon les formats. Pour moi, un format particulier doit être pris comme l'occasion d'une narration spécifique, c'est une contrainte qui oblige à approcher autrement son sujet, sans que le résultat soit nécessairement moins bon. Dans *l'Art de la nouvelle*, Somerset Maugham raconte que Maupassant a écrit deux versions d'une même nouvelle, l'une en 6 000 mots et l'autre en 30 000, et que, dans l'une comme dans l'autre, il n'y a pas un mot à rajouter ou à supprimer. La fiction unitaire et la série sont deux plaisirs différents. Par exemple, dans une série, on peut jouer avec le temps d'une manière inédite : j'ai pu faire tomber amoureux les deux protagonistes d'une série sans qu'au bout de 18 heures de film, il ne se soit rien passé entre eux, ce qui en 90' serait évidemment impossible. Ce qui est important, c'est la diversité des formats et des approches, la coexistence des séries de 52' avec les fictions unitaires de 90', avec les feuilletons et les mini-séries, ces deux derniers supports étant très intéressants au sens où ce sont des formats strictement télévisuels.

Certaines séries américaines excellentes comme *NYDP Blues* ou plus récemment *Les sopranos* ou *Six Feet Under* montrent combien le genre peut être créatif quand on y met de l'imagination et du talent : ces séries donnent un vrai sentiment de nouveauté, elles expriment un regard original sur la société. Et elles sont réussies parce qu'elles savent utiliser le temps spécifique au format de la série, ce temps sans début, sans milieu et sans fin qui est, en fait, celui de la vie. La série peut ainsi montrer la vie des gens d'une manière privilégiée. Elle permet un sentiment de proximité très particulier avec des personnages, un univers, qui entrent le temps d'un rendez-vous hebdomadaire dans la vie des téléspectateurs. Mais c'est vrai qu'il reste difficile d'approfondir un sujet dans une série télévisée : la série, c'est l'apparence des problèmes et l'apparence des solutions, tout simplement parce que la plupart des problèmes ne sont pas solubles ! Il y a donc une part très importante du réel, de la vérité, qui n'est pas traitée à la télévision parce qu'on sait qu'on ne pourra pas lui trouver de solution.

H. BASLÉ – Le feuilleton est l'héritier du feuilleton littéraire, dont il respecte les règles. C'est un rendez-vous donné, d'un soir à l'autre, au téléspectateur. Il l'emmène dans une histoire unique qui, d'émotion en émotion, le conduira jusqu'au dénouement. Ce genre a ses lettres de noblesse à la télévision et tranche avec la série vantant les exploits fugitifs d'un héros récurrent.

F. LUCIANI – Il me semble quand même que la logique de la série, aujourd'hui, c'est le processus par excellence de confiscation du sens. Dans une série – on le voit bien avec les séries qu'on peut apprécier comme *Urgences* –, on ne va jamais au bout d'un argument : dès qu'on commence à entrer dans le drame d'un personnage, on passe à quelqu'un d'autre. On attire l'attention mais le propos n'est jamais développé : c'est la logique parfaitement inoffensive de l'implication minimale du spectateur.

P. TRIBOIT – Je ne suis personnellement pas si sûr que la question du sens soit si importante. Pourquoi faudrait-il nécessairement que les films qu'on fait aient un sens ? Le seul sens véritable d'un film, c'est la raison pour laquelle on le fait, c'est ce qu'on y ressent et ce qu'on y met de soi. Le sens n'est pas du tout le plus important dans une démarche créative, on peut très bien ne rien dire et le dire très bien ! Le film est alors chargé de votre propre histoire, investi de vos représentations. C'est la part projective de notre travail.

R. KAHANE – En termes d'écriture télévisuelle, la série, c'est la dictature du rapide : les séries sont conçues par les diffuseurs comme une succession de scènes qui doivent séduire instantanément le zappeur de passage, de gros plans qui doivent s'enchaîner très vite et être immédiatement compréhensibles, cela toujours par peur de déclencher l'incompréhension ou l'ennui des téléspectateurs.

C. HUPPERT – Dans un film, on peut tolérer des temps morts, car le spectateur est dans la salle et ne va pas sortir si l'action se ralentit. Pour un téléfilm, c'est plus risqué. La conséquence, c'est que les scenarii sont souvent surchargés d'événements, de drames, de coups d'éclats, d'affrontements. Scène par scène, cela peut fonctionner, mais l'ensemble donne un téléfilm très artificiel, complètement déconnecté du réel. Si l'on veut rester dans la vérité, il faut souvent s'opposer à l'anxiété des diffuseurs, qui préfèrent l'agitation à la réflexion. Le travail du réalisateur n'est pas facile : il doit imposer le rythme qui lui paraît juste, alors même que tous les éléments ne sont pas encore sur l'écran (musique, bande sonore) et que son film est déjà jugé. C'est le fameux système des « projections avant mixage », où l'on discute d'un travail provisoire comme s'il était définitif. Cela entraîne souvent une surabondance de scènes dialoguées dans les téléfilms, car ce sont celles qui sont le plus proches d'un résultat final pendant un montage en cours. Là encore, il faut beaucoup ruser pour imposer quelque chose de différent.

P. TRIBOIT – Ce qui est frappant, c'est que les réalisateurs de télévision ne jouissent d'aucune reconnaissance dans leur propre secteur : ils peuvent revenir à une chaîne après plusieurs succès formidables, on leur demandera toujours de décliner leur CV. De moins en moins de jeunes souhaitent d'ailleurs travailler pour la télévision. Quant aux écoles d'écriture actuelles, il est étonnant de voir combien elles semblent s'appliquer à formater les gens, à les conditionner pour qu'ils soient dociles et qu'ils rentrent dans le moule. Nous ne produisons d'autre part aucune des réalisations qui comptent aujourd'hui en tant que références mondiales pour la télévision, comme *Les sopranos* ou *UN Warriors*. Je me demande donc ce qui peut être susceptible d'attirer aujourd'hui les talents originaux vers la télévision. Le système actuel ne leur permet pas d'exprimer visuellement une personnalité, il les freine d'emblée. Et ce problème est renforcé par la mauvaise image que la fiction télévisée a d'elle-même, image que le désintérêt des leaders d'opinion et des intellectuels pour la télévision contribue à renforcer.

F. LUCIANI – Contre ce système de censure et d'autocensure, il faut donc se battre pour que des programmes construits avec toute l'expérience, tout le savoir-faire créatif qui peuvent être ceux des films de télévision, puissent apparaître comme les supports d'une culture populaire de qualité. Le respect de la diversité de la production de télévision, le refus du formatage systématique, la possibilité d'expression d'un point de vue d'auteur sont des enjeux essentiels pour l'avenir de notre paysage audiovisuel national.

Propos recueillis par Olivier Mongin, Marc-Olivier Padis
et Hermine Videau-Falguéirettes

Les états généraux de la création audiovisuelle

Partie prenante des « États généraux de la création audiovisuelle », le Groupe 25 images soutient l'ensemble des propositions faites lors de l'assemblée de Chaillot le 20 mars 2000 et notamment celles concernant la création.

Propositions

1. Porter les quotas de production à 25 % du chiffre d'affaires des chaînes et s'assurer qu'ils sont bien affectés à la production d'œuvres audiovisuelles exclusivement sous forme de droits d'antenne.
2. Accroître la part de la production indépendante dans ces obligations.
3. Parvenir, dans un délai de cinq ans, au doublement du volume de production d'œuvres audiovisuelles, accompagné d'une diversification des formats et des genres. Sauvegarder la place de l'œuvre unitaire.
4. Mettre fin à la dépendance publicitaire du service public.
5. Organiser la représentation des acteurs de la création (scénaristes, réalisateurs, et producteurs) dans les conseils d'administration, les comités de programmes des chaînes publiques et dans les commissions du CNC.
6. Obtenir l'adaptation des moyens au caractère de chaque œuvre produite, permettant ainsi des temps de tournage, de montage et des conditions de travail adéquats pour des productions de qualité.
7. Faire obligation aux chaînes publiques d'alimenter en programmes nouveaux des cases hors *prime time* (journée et deuxième partie de soirée). Accroître la place des œuvres originales et des premières réalisations. Rendre moins fréquente la première diffusion d'œuvres après minuit.
8. Pour réduire la dépendance des auteurs à l'égard des diffuseurs, accroître fortement les moyens du CNC en faveur de la création et de l'innovation :
 - autorisation de dépassement des plafonds de financement par le COSIP sous certaines conditions, notamment pour des œuvres et des projets ;
 - triplement de l'aide à l'écriture, au développement du documentaire ;
 - restauration de l'aide à l'écriture de fictions, en associant les auteurs à sa gestion ;
 - soutien aux premières œuvres.
9. Encourager la production de courts métrages, véritable laboratoire de recherche, et le recours aux nouveaux talents.
10. Augmenter fortement les budgets de développement :
 - chez les producteurs, par l'amélioration de la rentabilité et l'augmentation des moyens qu'ils consacrent notamment à l'écriture ;
 - chez les diffuseurs, en tout cas dans une période intermédiaire, par la généralisation des budgets de développement, particulièrement dans le domaine du documentaire.
11. Multiplier les unités de programmes, pour tous les genres, dans les chaînes, afin de permettre, à chaque étape de la création, l'élargissement des espaces de liberté.
12. Redéfinir le rôle de l'INA dans le cadre de l'audiovisuel public.

Source : Groupe 25 images, *Un film de*, printemps 2001 (www.25images.free.fr)