

Cheminement des dramatiques françaises à travers quelques œuvres significatives

Jacques La Mothe

Volume 14, Number 2, août 1981

Télévision et fiction

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500545ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500545ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

La Mothe, J. (1981). Cheminement des dramatiques françaises à travers quelques œuvres significatives. *Études littéraires*, 14(2), 251–279.
<https://doi.org/10.7202/500545ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1981

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

CHEMINEMENT DES DRAMATIQUES FRANÇAISES À TRAVERS QUELQUES ŒUVRES SIGNIFICATIVES

jacques la mothe

La télévision est caractérisée par une production hétérogène et une consommation massive ; si bien qu'il est facile d'en dénier la qualité intrinsèque pour ne retenir que les effets sociologiques. Ce fait entraîne une carence dans le domaine de la réflexion sur les œuvres de télévision, si on le compare à celui des études cinématographiques. Il nous a donc semblé intéressant d'essayer de combler, en partie, cette lacune en centrant l'objet de notre étude sur les émissions « dramatiques » originales, c'est-à-dire spécialement conçues pour la télévision.

Dans une étude plus exhaustive, dont cet article peut constituer une synthèse partielle, nous nous sommes posé la question suivante : la télévision offre-t-elle, et si oui dans quelle mesure, la possibilité d'une expression artistique originale ? Nous avons tenté d'y répondre en examinant plusieurs approches qui se dégageaient des académismes, à partir de la réalisation d'émissions dramatiques produites par l'Office de Radio-diffusion et de Télévision Française. Il va de soi que ce n'est pas parce qu'elles constitueraient un genre à part que nous avons limité ce travail aux « dramatiques » ; c'est plutôt que l'examen de ce genre privilégié, puisqu'il synthétise les modes d'expression d'autres genres comme la « variété » et le « documentaire », permettait de retrouver, de manière amplifiée et parfois plus consciente chez les réalisateurs, les différentes conceptions esthétiques et les problèmes techniques et artistiques suscités par des émissions de types distincts ; souvent aussi, les solutions qui y ont été proposées.

Voilà pourquoi, en regard du visionnement de ces émissions, nous avons utilisé des déclarations, des entretiens et des interviews de réalisateurs, donc de praticiens, qui témoignaient des divers paliers de la création d'une œuvre à partir, non pas de théories, mais d'une réflexion personnelle issue de la pratique.

Enfin, nous avons pris le parti d'éliminer de notre étude les dramatiques conçues pour la télévision, mais issues de la littérature par le biais du roman et de la nouvelle ; celles-ci, en effet, nous font considérer la télévision comme un simple moyen de transmission et nous auraient entraîné vers l'étude des problèmes liés à la diffusion culturelle ou encore à la part d'évacuation qu'implique l'adaptation d'une œuvre pour un média différent du sien, plutôt qu'à ceux qui concernent la création d'œuvres originales. Ainsi, nous ne conservons que les émissions de fiction dramatique spécifiquement télévisuelles.

L'ÉCRITURE PAR L'IMAGE

« Entre 1950 et 1955, raconte Paul Seban, la télévision s'est servie de deux miroirs : le cinéma pour les images, et la radio, pour l'écho sonore. Puis on a filmé des gens en train de parler et ceux-ci, souvent, en ont fait bon usage. On avait inventé un miroir neuf¹ ».

Ce n'est qu'une dizaine d'années après la programmation des premières émissions susceptibles de se rattacher à ce genre, que Pierre Léveillé, alors adjoint du responsable du service des dramatiques à l'O.R.T.F., va énoncer les principes de ce nouveau style de réalisation² après avoir fait un séjour d'études à la B.B.C. de Londres.

Selon lui, la réalité ou la fiction qui est présentée au téléspectateur doit avant tout lui apparaître comme une réalité à laquelle il doit pouvoir s'identifier, s'intégrer ou participer. Pour arriver à ce résultat d'impressions, les émissions dramatiques doivent s'efforcer d'exprimer les réalités de la société contemporaine, ce qui entraîne un nouveau style d'écriture télévisuelle et de nouvelles méthodes d'appréciation et de production des projets : par exemple, des relations de confiance devront s'établir et exister à tous les stades de l'élaboration de l'œuvre et des libertés plus grandes devront être données aux créateurs. D'autre part, si ces émissions dites de l'« Écriture par l'Image » bousculent, par leurs conceptions et les exigences de leur réalisation, les critères de jugement de l'œuvre à l'état de projet et les normes de production, il en va de même en ce qui touche la notion des droits d'auteur (lorsque les gens interviewés font le texte) et celle des droits syndicaux

(lorsque joue un non-professionnel ou lorsque la définition des responsabilités des travaux techniques perd de sa rigidité dans la pratique). De plus, l'esprit d'équipe y est primordial puisque tous ont la possibilité de participer à la construction de l'œuvre. On ne peut plus parler, pour le réalisateur, de « mise en scène » mais plutôt de « conditionnement », d'« organisation », de « structuration » et enfin de « sélection » dans la genèse d'une œuvre dont le style et la qualité dépendront pour la plus grande part de la personnalité du réalisateur, de sa manière d'appréhender le réel.

Par ailleurs, Léveillé émet des restrictions assez strictes au sujet du réalisme :

Il serait regrettable d'entendre par « Écriture par l'image », une œuvre basée sur l'étude et la recherche d'une plastique visuelle quand il s'agit d'admettre que l'image qui sera proposée au téléspectateur devra être le plus possible le reflet même de la réalité. L'image sonore télévisuelle diffusée et dramatisée par son écriture devra produire, grâce à sa véracité la plus parfaite, de son action, de son contexte et de ses personnages, l'effet de la plus parfaite confusion dans l'esprit du téléspectateur, lui faisant prendre la fiction qui lui est offerte comme une réalité à laquelle il s'identifie, s'intègre et participe. Ainsi par des stratagèmes si cela est nécessaire, l'impression de direct sera recrée d'une manière parfaite y compris dans les couleurs³.

Il semble, toutefois, que ces textes aient été destinés, du moins en partie, aux administrateurs de fonds publics, fonctionnaires et politiciens, dans le but de justifier, par une politique des dramatiques stricte et « sérieuse », une production à leurs yeux d'aspect libéral et parfois hétéroclite ; il est peu probable qu'on les ait destinés aux réalisateurs, sinon a posteriori, à titre de préceptes qui résument, en cinq caractéristiques pratiques, ces œuvres d'expression personnelle :

- choix d'un sujet contemporain ;
- tournage en décors naturels ;
- emploi du matériel léger, style reportage ;
- utilisation d'acteurs non professionnels en tout ou en partie des rôles ;
- parfois improvisation du dialogue sur un canevas plus ou moins lâche.

En bref, donc, la politique générale comprend une définition du réalisme qui tend à confondre la fiction et le réel et, au niveau de la production, deux modifications appréciables : la

notion de « Story-Editor », directement inspirée de la télévision anglaise (B.B.C.), et la notion de « série », nécessitée par le marché (ventes à l'étranger, cassettes, etc.) mais aussi par le point de vue administratif puisque auteurs et réalisateurs peuvent ainsi obtenir ce qui se rapprocherait d'une sécurité d'emploi ; c'est à travers cette politique que devront naviguer les auteurs-réalisateurs.

Contrairement au « feuilleton » ou « téléroman », la « série », nous dit Jean-Marie Piemme, « est une forme narrative que l'on pourrait dire d'ordre paradigmatique. Elle est faite d'un ensemble d'épisodes qui ont tous un même héros et qu'aucune distinction temporelle ne permet de classer. Chaque épisode est l'équivalent de l'autre : il est à la fois complet et non situé par rapport à lui⁴ ». En fait, c'est dans la répétition que réside la substance d'une série et le principe que se plaira à répéter « L'Écriture par l'Image » se trouve être : fiction-réalité et réciproquement. Mais ce principe va être interprété de manière fort différente selon la conception de la fiction, de la réalité et de la manière de l'aborder que vont défendre chaque réalisateur ou chaque auteur-réalisateur. Ils viennent en effet de provenances assez diverses. Certains viennent de la dramaturgie style « École des Buttes Chaumont » : ainsi Michel Mitrani, porte-parole des lettres modernes, ou Marcel Bluwal, pour qui cette incursion n'est que l'effet d'un « balancement entre réalisme cinématographique et vérité théâtrale⁵ » ; d'autres viennent du reportage et des grands magazines télévisés : Jean-Claude Bringuier, Jacques Krier, Jean-Marie Drot ; plus tard les rejoindront Paul Seban, Gérard Couchan, Maurice Failevic, Michel Polac et bien d'autres.

QUELQUES SÉRIES FRANÇAISES MARQUANTES

Nous décrivons, ici, quelques séries dans leurs grands principes, certes, mais aussi en tenant compte de la durée de leurs réalisations.

1. **Si c'était vous...** fut une série écrite par Marcel Moussy et réalisée par Marcel Bluwal en 1957-1958, qui comporta quatre émissions d'environ une heure et demie chacune ; en fait, il s'agissait de quatre longs métrages même si les méthodes de réalisation passaient par le direct, compliqué de nombreux « inserts » filmés.

À partir d'une enquête sociologique, un cas social dramatisé devant recouper les expériences quotidiennes de la majorité des spectateurs, était reconstitué à travers une fiction élaborée en studio, les équipements légers de cinéma n'étant pas d'utilisation commune à la télévision à ce moment-là ; chaque histoire restant « ouverte » (le personnage principal au lieu de conclure restait volontairement indéci), il devenait possible de demander au téléspectateur : Si c'était vous, comment eussiez-vous réagi à sa place ? Ainsi, le spectateur était personnellement impliqué.

Suivait un débat auquel, en compagnie de spécialistes de la question traitée, étaient conviés les auteurs des deux lettres qui semblaient correspondre le mieux au cas évoqué.

Les trois premiers thèmes abordés furent successivement : la délinquance juvénile et le manque de communication père-fils, la crise du logement et les problèmes qui en découlent et l'incidence sociale sur la poursuite d'études supérieures et sur les relations sentimentales. Quant à la quatrième émission, ses sujets étaient multiples :

[...] l'attrance vers Paris — source de salaire, mais à quel prix ? — pour une jeune fille de toute petite bourgeoisie provinciale du désert français, se combinait avec la critique d'une idéologie de la réussite sociale et sentimentale basée sur la lecture assidue de la presse du cœur, virus communiqué à la jeune fille par une mère un peu paranoïaque. De plus, une maternité non désirée permettait de poser — et c'était bien la première fois — le problème de l'avortement dans ses implications morales et matérielles⁶...

Malgré la prise de conscience sociale, on voit que le mélodrame n'est pas loin.

Les scénarios étaient fondés sur un double principe : le sujet social réel n'était pas le seul apparent, ce qui évitait de verser dans la « pièce à thèse » ; il se croisait plutôt avec un ou d'autres sujets secondaires. Les personnages avaient leur personnalité propre et agissaient pour leur propre compte au lieu de n'être que des porteurs de thèmes. D'autre part, si le film incluait des éléments de la solution des crises, rien ne permettait d'entrevoir leur résolution au terme de l'émission. « Nous nous conformions là, au fond, au réalisme du cinéma français d'avant-guerre ou aux canons du néo-réalisme italien⁷ », nous dit Bluwal.

2. En 1961, Jacques Krier réalisa **Qu'en pensez-vous ?** Chaque émission exposait un drame psychologique contemporain en constituant des reportages réels sur des fictions tournées sans fioritures dans des décors naturels avec, pour toile de fond, la vie quotidienne où évoluaient les participants vaquant à leurs occupations.

3. C'est par la suite que fut créée **Jeux de société**, en 1963. Cette série que dirigeait Danielle Hunebelle impose ses règles. Premièrement, le sujet est un fait divers d'intérêt général, aussi actuel que possible. Deuxièmement, il est interprété exclusivement par des non-professionnels qui tiennent à l'écran le rôle qu'ils ont dans la vie. Troisièmement, l'interview est utilisée comme ressort dramatique ; ainsi, le scénario de base a pour but de tester, à partir d'un fait, un milieu bien déterminé. L'enregistrement des réactions des participants va, au moment du montage, servir de commentaire à l'action, ce qui va pousser le téléspectateur à participer à cette action en se situant par rapport aux diverses opinions émises : il doit prendre parti. Contrairement aux deux séries précédemment évoquées, celle-ci fit appel au concours de différents réalisateurs, si bien que les règles propres à cette série orientent l'œuvre de certains auteurs-réalisateurs mais que leur style, celui de Krier, de Seban par exemple, contribue à modeler une telle série et à la mettre en valeur. Certaines de ces émissions furent :

- *Le Prof de philo* réalisé par Jacques Krier, 1962.
(étude des relations humaines dans une petite ville de province)
- *Le Fils du patron* réalisé par Paul Seban, 1962 (date approximative).
(relations patron-ouvriers dans le textile du nord)
- *Le Sauvage Curé* réalisé par Jacques Krier, 1964.
(les tourments de la vocation religieuse d'un jeune séminariste vosgien)
- *Le Testament* réalisé par C. Deflandre, 1965.
(l'avarice dans la province française)
- *Le Réfugié* réalisé par J. Durand, 1965 (date approximative).
(le racisme dans une collectivité française au Pays Basque)

- *Histoire d'un écolier* réalisé par J.-P. Gallo, 1966.
(critique de l'enseignement secondaire)
- *La Mort d'un honnête homme* réalisé par Jacques Krier, 1966 (date approximative).
(éthique d'un journaliste à travers un scandale)
- *Des noirs pour voisins* réalisé aux É.-U. par D. Hunebelle, 1966 (date approximative).
(le problème noir aux États-Unis)

On voit donc que si ces émissions reflètent, par leurs thèmes, la critique d'une situation à un moment donné, elles n'en constituent pas moins un document.

4. **Les Femmes aussi** (1964), série dont Éliane Victor sera responsable, va traiter, par des exemples concrets, des problèmes féminins tant sur le plan psychologique que sur le plan social. Comme chaque émission fait appel à des réalisateurs différents, le style de chacun infléchit celui de la série, qui passe progressivement de l'enquête-reportage au portrait de plus en plus romanesque.

Les réalisateurs les plus marquants qui contribuèrent à faire de cette émission un modèle dans le genre, tout comme **Cinq colonnes à la une** en avait été un pour les émissions d'affaires publiques, furent Jacques Krier, Maurice Failevic, Paul Seban, Serge Moati et Gérard Chouchan. Si certaines des émissions se limitent à l'enquête (une femme médecin de campagne que, par exemple, réalise Failevic) ou au reportage (celui de Krier sur les femmes de ménage ou celui de Moati sur les femmes de gendarmes), certains sujets se rapprochent, malgré leur aspect mélodramatique mais réel, du témoignage ou de l'information sur la vie quotidienne de certaines personnes : à preuve, cette émission réalisée par Paul Seban sur un père de 38 ans abandonné par sa femme avec cinq enfants sur les bras, qui veille la nuit chez Renault et s'échine le jour à tenir maison.

Mais un problème se pose lorsque ces reportages-témoignages obligent les gens à parler d'eux-mêmes : devant le micro et la caméra, ces personnes sont habituellement pudiques et perdent leurs moyens d'expression naturels ou encore, malgré toute leur honnêteté, mentent à leur propre sujet. Plusieurs types de solutions ont alors été apportées : Krier a

eu l'idée de parler sur le ton banal de la conversation avec les intéressés dont il désire traiter le sujet ; ensuite, il critique le texte dans la bouche d'un acteur qui en fait n'est que le véhicule des confidences de l'intéressé. Bluwal, de son côté, en réalisant une émission sur les femmes abandonnées à quarante ans et s'apercevant, lors des contacts préalables au tournage, que, sans le vouloir et la plupart du temps sans le savoir, ces femmes qui devaient se raconter mentaient, a établi la tactique suivante : il s'éloigne de la confession qui devait être montrée en gros plan au public, en montrant, pendant les interviews, la caméra qui les filme et l'équipe de réalisation qui est présente :

[...] et d'un seul coup, apparaissait clair comme le jour, tout au long des silences, des réticences, puis des accès de sincérité des interviewées, que la vérité que ces femmes essayaient peut-être, honnêtement de nous dire, était obligatoirement truquée, gauchie, camouflée, précisément parce qu'une équipe de télévision s'acharnait à la capter. Une équipe surtout composée d'hommes devant qui parlaient des femmes seules. L'impression de malaise était intense — mais l'émission disait ce que [Bluwal croit] être la vérité sur la télévision, prétendu « instrument de vérité ». [Il espérait] que le public commencerait à comprendre qu'il ne faut pas prendre la télévision, quand elle parle de la réalité, pour argent comptant⁸.

5. La série **Verdict** (1965), d'Armand Jannot, Pierre Desgraupes et Pierre Cardinal, propose un fait divers réel, un cas de conscience devant lequel un personnage se trouve placé et dont les téléspectateurs sont appelés à débattre, en direct, par l'analyse du fait et des situations que des personnalités invitées font avec eux.

Pour les responsables de ces émissions, l'inspiration doit être puisée dans le quotidien. Le premier but sera donc de « reconstituer un fait divers le plus fidèlement possible en l'éclairant de l'intérieur par l'intérêt porté aux sentiments⁹ », et la méthode de travail sera, « sans comédiens, en suivant un événement, de prendre des notes sous formes d'images sur les personnages, l'environnement de l'événement pur, pour au montage, se livrer au travail réel d'écriture dramatique à partir de ces éléments documentaires¹⁰ ».

Commercialement et politiquement rentable, le principe de la « série » a influencé presque tous les genres, depuis les émissions policières d'où elle originait (**Les Cinq dernières minutes**, par exemple, qui adjoignait à une affaire policière

un milieu social chaque fois déterminé, cirque, champ de courses, usine ou laboratoire), en passant par le documentaire, avec la série **Lieux communs** (lieu unique, pas d'interview, pas de commentaires : T.V. de non-intervention avec toutes les inapparentes restrictions que cela comporte), et ces dramatiques d'évocation historique à thème scientifique (**Les Chemins de la découverte**, série conçue par Gérard Chouchan lors des derniers temps de l'O.R.T.F., dont les productions achevées furent diffusées par FR3 : *Mourir pour Copernic*, qui évoque la vie de Giordano Bruno par Bernard Rothstein, *Le Mammouth*, celle de Cuvier par Paul Seban, et un *Darwin* par Gérard Chouchan avaient été tournés ; outre ceux-là, d'autres projets s'élaboraient selon des méthodes de travail collectif, pluridisciplinaires, susceptibles de renouveler la dramatique télévisuelle : un *Freud* par Chouchan, un *Archimède* par Krier, étaient ainsi en préparation).

6. Au sujet de la série **Les Chemins de la découverte**, Chouchan raconte :

[...] la question qui se posait à nous était la remise en cause du monde par la découverte scientifique, une remise en cause de l'appréhension du monde, et ses conséquences en cascade sur la morale, les conceptions religieuses, l'idéologie. Car après Gallée, Darwin ou Freud, le monde n'est plus pareil¹¹.

C'est peut-être avec cette série, plus qu'avec celles qui l'ont précédée, que l'on voit poindre un renouveau certain dans l'expression télévisuelle ; non seulement par les thèmes traités (ces savants animés par la passion de comprendre malgré les risques que comporte toute recherche véritable ; d'ailleurs Rossellini avait déjà réalisé pour la R.A.I. des émissions d'évocation philosophique sur Socrate, Pascal et Descartes), mais surtout par les méthodes de travail : renouveau des liens avec le théâtre et retour aux studios (10 jours d'enregistrement pour *Mourir pour Copernic*).

Certains méprisent le principe même de la « série ». Pour Jean-Christophe Averty, les émissions de série ne sont que le « stéréotype de la gaufre : une même pâte dans un même moule donne une même gaufre¹² ». Pourtant, ce qui fait, sinon la richesse du moins l'intérêt de ce type d'émission, c'est la confrontation entre la règle du jeu proposée par le producteur et la façon dont l'auteur-réalisateur l'accepte ou la transgresse (où est le réel, alors, sinon dans la fiction ?). Et, s'il est

intéressant de suivre l'évolution d'une série d'émissions en particulier, il est nécessaire d'analyser l'œuvre de ceux qui y ont participé : chaque émission engage l'évolution de la série tout entière mais, en contrepartie, chaque participation à une série contribue à sculpter aussi l'œuvre d'un auteur.

DEUX TENANTS DE L'« ÉCRITURE PAR L'IMAGE » : KRIER ET SEBAN

L'Œuvre de Jacques Krier

Jacques Krier, né à Nancy en 1927, entre à l'O.R.T.F. en 1957 après des études en droit, en lettres et un diplôme de l'I.D.H.E.C. Sa première émission *À la découverte des Français* racontait, à la manière d'un document, la vie quotidienne d'une ouvrière habitant Paris dans le XIII^e arrondissement. Cette émission deviendra une série à laquelle Krier collabora jusque vers les années 1960, moment où il participa tout d'abord à **Cinq colonnes à la une** (jusqu'en 1967), puis aux **Femmes aussi** (jusqu'en 1972). Ces deux séries l'ont profondément marqué :

Maintenant [dit-il en 1974], j'ai l'impression que je vis encore sur l'acquis de 5 colonnes et de Femmes aussi. À ce moment, la télévision laissait une grande place aux reportages... Et maintenant, je sens que je vais souffrir de ne pas faire de reportage. Une télévision qui ne fait plus de reportage perd contact avec la réalité et devient vite une T.V. de roman. Or cela ne m'intéresse pas d'adapter les grands textes¹³.

En effet, pour lui, le rôle de la télévision est double. D'évidence, elle doit vulgariser la culture nationale et mondiale par la retransmission de pièces de théâtre, de films et d'œuvres littéraires. Mais elle a aussi un autre objet : celui de créer la culture, de raconter des histoires qui sont l'occasion pour les téléspectateurs de connaître la vie et l'expérience de ceux qui ne se trouvent pas dans la même situation que la leur.

Jacques Krier qualifie sa recherche de « reportage imaginaire » plutôt que de fiction :

Des récits modernes filmés avec des caméras légères dans les rues, dans les usines ou dans les champs, chez les téléspectateurs eux-mêmes. Une Télévision qui fait connaître les uns aux autres et donne aux uns l'expérience de vie des autres. Pas de « mise en scène », une narration : les acteurs ne portent plus le masque du maquillage, ils deviennent les protagonistes de ces

dramas ordinaires qu'on appelle « grands problèmes de l'heure » où ils côtoient les hommes et les femmes de tous les jours, leurs comparses¹⁴.

Du point de vue technique, plusieurs problèmes se sont posés à cette manière nouvelle de concevoir le récit. Mentionnons-en deux : celui de l'intégration de la caméra comme événement sociologique au sein d'un groupe ; ce problème dépendra du type de relations que saura instaurer le caméraman, qui devra permettre aux gens de dire plus que ce qu'ils disent entre eux : il n'est pas le conteur, mais celui qui provoque la naissance du conte. D'autre part, il y a le problème de l'éclairage, problème secondaire puisque, pour Krier, le cadre, le jeu des comédiens et le montage lui sont prépondérants. Pourtant, dans le style de Krier, il passe au premier plan : il ne suffit pas de photographier des personnages, il faut aussi les photographier dans leur lumière parce que les gens choisissent toujours plus ou moins de s'éclairer eux-mêmes d'une façon plutôt que d'une autre.

Les thèmes qu'aborde Krier échappent aux habitudes du théâtre de boulevard. L'économie politique, le combat syndical, certes. Mais aussi l'amitié, la tendresse, la peine au travail, l'amour, la joie d'exister et les difficultés de l'éducation.

Je filme des métallos, des ménagères, des agriculteurs, des intellectuels. Je les habille avec leurs vrais costumes. Je ne les maquille presque pas. Je les laisse dans leurs saisons normales, brouillard, pluie et beau temps. Je les fais parler la langue d'aujourd'hui, toute fraîche, qui va, qui vient, qu'on invente du jour au lendemain. J'ignore les décors, les studios, les éclairages chics... le peuple des travailleurs pénètre dans la fiction : il lui arrive aussi des histoires d'amour. Les gens qui sont devant leur poste se retrouvent ainsi quelquefois dedans¹⁵.

Son œuvre en est l'illustration :

- En 1962, *Une histoire d'amour* racontait l'histoire du vieillissement d'un couple après huit ans de mariage.
- *Le Prof de philo*, dans la série **Jeux de société** : dans une ville de province, arrive un nouveau professeur de philosophie. L'une de ses élèves, venant de la campagne, habite seule dans une chambre meublée et l'on remarque qu'il s'intéresse plus particulièrement à elle ; les témoins, plus ou moins informés de la situation réelle, finiront par provoquer le départ du professeur et le renvoi de l'élève.

- Puis suivent *Un mariage à la campagne* (1963), sur la disparition de la petite paysannerie en France ; *Le Sauvage Curé* (1964), sur la confusion entre la foi et le sacerdoce ; *L'Auto rouge* (1964), qui aborde le problème du soi-disant embourgeoisement de la classe ouvrière française ; *Le ciel bleu coûte cher* (1965), sur la difficulté du bonheur pour les jeunes travailleurs, et, en 1968, *L'Usine un jour*, qui traite de la condition des travailleurs en usine et de la compromission des cadres dans la société industrielle : « À regarder la télévision, on pourrait croire que les gens ne vivent que pour l'amour. Mais le métier tient une place autrement importante », déclarait Krier lors de la programmation de cette émission.
- Vient, en 1970, *L'Homme d'Orlu*, plus poétique, plus utopique aussi. C'est l'histoire d'un barragiste qui, tous les quinze jours, quand il fait beau, va vérifier le barrage dans la montagne. Il doit monter trois heures à pied mais il se sent chez lui dans cette solitude qu'offre la montagne. Un jour, après le dégel, il se rend compte de la présence d'un homme qu'il finit par trouver : ingénieur ? saboteur ? Il apprend que cet homme vient d'un autre monde où les rapports entre hommes sont totalement différents de ce qu'ils sont chez nous, un monde meilleur que le nôtre dans lequel il ira, que nous ne verrons pas mais qu'il nous racontera...
- Dans *Les Cœurs nets*, qui date de 1974, Krier avoue l'influence directe qu'ont eue, sur le sujet abordé, les reportages qu'il avait auparavant effectués pour la série **Les Femmes aussi**. À travers 48 heures de la vie d'un couple de cadres moyens, lui, 32 ans, et elle, 30 ans, *Les Cœurs nets* abordent le problème de la maternité : en déménageant dans un appartement de grande banlieue, Anne et Max vont faire le point sur leurs quatre ans de vie commune et vont aborder une question que Max se pose depuis plusieurs mois déjà : auront-ils un enfant ? Sans pouvoir expliquer pourquoi avec précision, elle dit n'en pas vouloir ; or, elle est enceinte et Max l'ignore.

Au sujet de **Femmes aussi**, Krier dit :

Pour préparer mes reportages, j'avais de longues conversations avec de nombreuses employées et régulièrement, elles revenaient sur une peur qui leur était commune : la peur d'avoir un enfant.

J'ai également été frappé par le fait que cette peur d'avoir un enfant se rencontrait essentiellement dans certaines couches moyennes alors qu'aux extrémités de la société, chez les ouvriers et dans les classes riches, elle n'existe pas. C'est d'ailleurs dans les couches moyennes qu'il y a le moins d'enfants. La natalité y est inférieure au taux de survie de la société établi par les statisticiens. J'aborde ce problème sous forme de dramatique et non sous forme d'interviews des gens intéressés tout simplement parce que devant la caméra les femmes sont encore bloquées et refusent de parler¹⁶.

Les Cœurs nets a une certaine parenté avec une émission qu'il fera peu de temps après, *Un changement de saison*, dont le thème est le retour au travail d'une femme de 40 ans et les réactions que provoque cette décision chez son mari et ses enfants adolescents. Problème pratique puisque la plupart des femmes qui prennent une telle décision ont besoin d'une réadaptation psychologique et technique et, comme nous le montre Krier, elles ne sont pas les seules à en avoir besoin. Près de la moitié des femmes nouvellement venues au travail en France entre mars 1972 et mars 1973 avaient entre trente-cinq et quarante ans. Mais si la réflexion sociologique prend le pas sur la « dramatique à caractère documentaire », c'est avec la diffusion de *Pays*, en avril 1975, qu'il explique la manière dont il procède :

Au départ, je devais réaliser ce récit en studio (vidéo fixe). Pour la conception, j'ai parcouru quatre départements du Centre : l'Ain, la Saône et Loire, la Nièvre, l'Allier. J'ai questionné des dirigeants syndicaux (FNSEA, MODEF), des curés, et une vingtaine de vieux agriculteurs. Ces témoignages, pris au magnétophone, ne donnèrent pas moins de cinq cents pages dactylographiées. À partir de ce matériel brut, j'ai construit la dramatique en ayant soin de créer des personnages typiques, représentatifs. Un peu à la façon d'une farce théâtrale¹⁷.

Finalement, *Pays* sera réalisé à Vaumas dans le Bourbonnais : à travers l'expérience vécue par ses deux principaux personnages, le vieil Évariste, qui n'a jamais quitté son coin de terre, et Marianne, la jeune Parisienne qui vient pour la première fois dans l'Allier, pays de son père, c'est la vie de plusieurs générations de paysans, domestiques, métayers, petits et gros propriétaires, qui sera évoquée. Ce récit est en même temps saga, épopée de la paysannerie, mais aussi évocation de la lutte implacable pour avoir un peu de terre — « avoir un pays ».

Cependant, ces émissions demandent, sur le plan de l'interprétation, des qualités différentes de celles qu'exigent les dramatiques d'origine littéraire :

Si un personnage n'est pas vécu dans l'émission par la personne elle-même et si c'est un « comédien » qui doit l'endosser, son travail sera de devenir, avant le premier jour de tournage, le personnage le plus vrai possible par des expériences et contacts vrais afin que, mis en présence dans les situations provoquées par le sujet, il puisse donner l'impression aux participants de la plus parfaite vérité¹⁸.

Dans la fiction de style documentaire, il y a un auteur au sens complet du terme, c'est-à-dire un auteur-réalisateur qui veut rendre compte d'une situation ; mais il y a aussi un comédien qui, plutôt que de jouer un rôle, doit correspondre à l'individu dans cette situation dont il s'agit de donner une image vivante et sensible. Si le comédien n'a plus la sensation d'être un objet manipulé, il risque d'être perçu différemment du comédien traditionnel, par les spectateurs.

L'Œuvre de Paul Seban

Paul Seban, après avoir fait l'I.D.H.E.C. et avoir été assistant de cinéma, est ensuite passé à la télévision où il fait ses débuts à **Cinq colonnes à la une** en 1960 ; il réalise quelques **Portraits souvenirs** (Simeon, Cocteau, Tocqueville, Laclos) puis un film dans la série **Jeux de société : Le Fils du patron**. Il s'agit d'un reportage dramatisé, c'est-à-dire d'un scénario de fiction écrit et joué par des non-professionnels et dont l'action dramatique se déroule dans les lieux réels. Une fille d'ouvrier aime le fils du patron ; de ce sujet de roman de gare il fait l'analyse aiguë des rapports de deux mondes qui s'ignorent dans une petite ville du nord de la France. Fin 1964, il commence une collaboration avec la série **Les Femmes aussi** où il reprend la même formule, un peu différemment, cependant : à la re-création a posteriori de l'interview traditionnelle, il préfère, après avoir vu vivre ses protagonistes, la création d'une intrigue élaborée qui est ensuite corrigée par les discussions qu'il a, avec eux, avant le tournage. Cela a comme résultat de donner une émission à la première personne dans toute sa subjectivité, mais qui trahit moins qu'une re-création d'interview. Il réalise *Le Musée* avec Bernard Rothstein : dans le monde ouvrier on n'a pas le temps d'aller au musée et l'art reste une abstraction. Le reportage s'attaque d'une manière rigoureuse aux racines du mal, aux racines sociales.

Ensuite, il adapte et réalise *Les Amants d'Avignon*, une nouvelle d'Elsa Triolet publiée dans la clandestinité, en 1943,

aux Éditions de Minuit sous le pseudonyme de Laurent Daniel : Juliette Noël, jeune courrier d'un réseau de résistance, rencontre l'amour, la nuit du réveillon, à Avignon. Allégorie sur la nécessité de l'union des Français à cette époque, c'est la rencontre de deux univers que personnifient Célestin, aristocrate et lettré qui parle de Pétrarque, et Juliette, sténo-dactylo qui rêve de Gary Cooper. Ce film, loin d'être un pamphlet politique, se situerait plutôt au niveau du banal en parlant d'une période où l'héroïsme est de rigueur et c'est parce qu'il sort des sentiers ordinaires de la télévision et que, du point de vue idéologique et politique, il leur est étranger, que l'O.R.T.F. ne l'a pas programmé. Les téléspectateurs ne verront *Les Amants d'Avignon*, comme ils n'auront vu *Le Musée*, que deux ans après leur production par l'O.R.T.F., et diffusés par une autre chaîne, Antenne 2...

Il y a dans les films « de résistance » une volonté de recréer de toutes pièces un univers conforme à l'idée qu'on s'en fait. Et c'est vrai partout, même dans les meilleurs : très souvent, les actions ont lieu la nuit, parce que la nuit est favorable aux lumières tragiques ; l'allemand déchire les oreilles ; les bottes martèlent le sol. Il y a tout un système de signes hors duquel l'époque n'est pas reconnue comme telle.

Le film *Les Amants d'Avignon* sort de ce langage et crée un nouveau système de signes, affirme la volonté de tenir un discours différent sur la Résistance, sur l'occupation. C'est en partant de là que j'ai ressenti le besoin de ne jamais insister sur l'armée allemande, par exemple, qui n'existe jamais en tant que telle, mais dont la présence s'affirme en déterminant l'organisation du récit¹⁹.

Dans la série **Les Chemins de la découverte** que dirigeait Gérard Chouhan, Paul Seban va écrire et réaliser un essai, *Le Mammouth*, qui est en même temps un portrait sans complaisance de Georges Cuvier. C'est donc l'histoire de ce grand esprit qui, tel le mammouth dans les glaces, s'est pris dans les ors et la pourpre, que va entreprendre Seban en n'éluant pas l'éternel conflit entre la science et l'ordre établi : 1832, Cuvier, savant consacré, s'est maintenu au pouvoir du Directoire à Louis-Philippe tout en réussissant à imposer silence à tous ceux qui veulent prolonger ses recherches, en particulier Geoffroy Saint-Hilaire et Lamarck, l'un des précurseurs de l'idée de l'évolution des espèces ; Cuvier est donc atteint d'un mal qui va finalement l'emporter. Sous forme de flash-back qui, malgré leur subtilité, ralentissent le rythme de l'émission et parfois donnent même une impression de lourdeur,

nous allons remonter le temps depuis l'enfance de Cuvier à Montbéliard dans sa famille modeste et d'un protestantisme rigoureux, ses études en Allemagne, ses débuts à Paris, ses publications et ses leçons d'anatomie, jusqu'à son immobilisme cerné par la multitude des titres et des postes qu'il cumule. Après avoir fait avancer la science d'une manière extraordinaire, il va refuser de remettre en question ses propres découvertes, muselant ses émules et enchaînant la recherche scientifique²⁰.

En commentaire à la diffusion de son film, Seban suggère d'autres questions sur la fonction du savant dans la société, à notre époque, par exemple, où science et idéologie sont encore, et là aussi, liées.

Évoquons enfin une dernière émission écrite et réalisée par ce réalisateur. *Le Solennel Monsieur de Champagne* est un film sur l'art et ses rapports avec l'idéologie et l'histoire, mais surtout un film qui nous en dit beaucoup moins sur l'art comme tel que sur le film et la télévision et leurs possibilités d'aborder le réel (« [...] ce monde d'objets indistincts sur lequel je porte mon attention, qui existent en dehors de moi, objectivement, et auxquels je suis confronté²¹ », donc, en quelque sorte, « le subi » et « l'inorganisé ») au moyen de la réalité. Pour cela, il faut opérer sur le réel pour le structurer et le transformer : « [...] la réalité, c'est ce que je décide de montrer, c'est l'image construite que je donne du réel en fonction de mes choix conscients ou inconscients, de mes préférences, de mon idéologie²² ».

Déjà en 1973, Seban avait réalisé un diptyque sur la peinture hollandaise où ce type de problèmes était abordé ; à travers un récit à trois personnages et par le biais d'une enquête photographique, un photographe, son assistante et un critique d'art allaient tenter de cerner quelle pouvait être la connaissance que l'on pouvait avoir, de nos jours, de la vision du dix-septième siècle en Hollande. C'est donc toute la complexité du rapport histoire-peinture qui était alors posée.

Claude Sarraute commente ainsi cet essai sur Philippe de Champagne et la peinture janséniste :

Un auteur-réalisateur de télévision en train de filmer un réalisateur-acteur en train de réunir une équipe de comédiens, scénaristes, techniciens et spécialistes, pour évoquer la peinture de cour et d'église au temps de Port-Royal.

Pas une scène jouée : une scène lue à titre d'essai dans la fumée des cigarettes par l'actrice qui tiendra le rôle de sœur Suzanne, la fille miraculée — elle était paralytique — de Philippe de Champaigne ; une autre, le récit de sa guérison, saisie en gros plan au cours d'une séance de rushes ; pas une scène jouée et pas une qui ne le soit pas, puisque les personnages nous sont racontés par des personnages jouant à cache-cache avec leur personnage²³.

Le réalisateur du télé-film, lequel, vraisemblablement, peut représenter Paul Seban, se déclare athée, laisse entendre qu'il est marxiste et se passionne pour cet artiste flamand du XVII^e siècle, peintre des jansénistes et des religieuses de Port-Royal, homme partagé entre sa foi janséniste et les commandes de portraits de cour et dont on a pu dire à sa mort qu'il avait été « bon peintre et bon chrétien ».

Au sujet de cet essai sur Philippe de Champaigne et la peinture janséniste, un journaliste écrit :

Sous l'apparence d'un refus de la fiction, le film de Seban en met en jeu tous les atouts et, à travers les questions qui se posent au sujet du peintre (comment peut-on à la fois être du parti de Port-Royal et à la cour ? Comment peut-on quotidiennement trahir ceux que l'on protège ?), la seule question qui est ici posée est comment, sans éluder les contradictions, un artiste peut faire pour contribuer à changer la société : le film parle pour lui-même. Il dit ce qu'il est et ne voudrait pas être, et les informations qu'il donne n'ont de sens que si l'ensemble des signes s'inscrit dans une structure cohérente, la vision de cet homme au moment où il vivait. Car la biographie d'un artiste n'est pas seulement la somme des connaissances qu'on a de lui : c'est une structure où s'inscrit un destin personnel, ici celui de Champaigne — Aragon parle de « l'infini qu'il y a dans un nom propre » — et cette structure, c'est quand même le jansénisme, à partir de quoi chaque peinture, des Pèlerins d'Emmaüs au Cardinal de Richelieu, chaque acte, et en particulier celui de recueillir des fugitifs, trouvent un sens²⁴.

Ce témoignage nous montre que la conception d'une œuvre est soumise à des règles nouvelles si on la compare à celle qui ne faisait que traduire de manière audio-visuelle un texte à caractère théâtral de forme classique. L'œuvre, ici, semble se réorganiser à mesure qu'elle s'opère ; or, d'après d'autres témoignages, il n'en est pas du tout ainsi : « [...] pour la plupart des gars que je connais, ces films de "l'Écriture par l'image" étaient parfaitement élaborés sur le papier²⁵ », nous dit Maurice Failevic.

De son côté, Martin Even, critique de télévision au journal *Le Monde*, mentionne un point qui nous semble important :

Tout se passe comme s'il existait un auteur collectif, aux pouvoirs métaphysiques, la « télévision ». Et ce n'est pas forcément un paradoxe. En trente années de télévision française, une grammaire de l'audio-visuel, une syntaxe des ondes, se sont constituées : presque tous les instants, presque toutes les situations — ce qui constitue l'ordinaire de la communication, — presque toutes les images, pourraient être signées Sabbagh, Anjubault, Barrère, Knapp, Prat ou Barma, les grands pionniers... Les anonymes du petit écran d'aujourd'hui appliquent avec conscience des règles de langage, des codes préétablis²⁶.

Qu'il s'agisse du canevas dramatique ou de l'événement brut lié à la durée réelle, faudrait-il alors réduire cette hypothétique « écriture télévisuelle » à un simple ralentissement dans le rythme et dans la succession des plans, et, puisque tout se perd dans les plans d'ensemble, au travail en gros plan, deux caractéristiques majeures de certains des films de Bergman pour le petit écran, dont la *Flûte enchantée* ? Cela ne dépend pas toujours du réalisateur puisqu'il y a dix mille manières de raconter une histoire en images. Un facteur important, par contre, tient à la pellicule utilisée : le 35 millimètres supporte, contrairement au 16 millimètres, les horizons et les champs élargis ; par ailleurs, il n'est pas nécessaire d'utiliser le 35 millimètres pour la télévision. Ainsi, ce que l'on appelle « écriture télévisuelle » peut ressembler au cinéma contemporain tchèque ou américain, et vice-versa.

EN RÉACTION AU RÉALISME : AVERTY ET ROBBE-GRILLET

Il existe cependant des gens qui se sont exprimés à la télévision en prenant leurs distances vis-à-vis des stéréotypes réalistes et en s'éloignant de la zone moyenne que permet l'industrie de la production télévisuelle. Ils ont procédé soit en optant pour un travail graphique (Averty par exemple), soit en remodelant la réalité à leur manière, l'éclairant ou la décapant (Bresson, Godard), soit, encore, en prenant la télévision elle-même et les formes qu'elle génère comme objet d'une œuvre à caractère ludique dans laquelle est impliqué le spectateur (Robbe-Grillet). Cela explique en grande partie les difficultés de production pour ceux qui sont employés par cette industrie et de diffusion pour les autres qui ont réalisé des coproductions avec l'O.R.T.F. Ces difficultés ont été imposées aux auteurs par l'administration du média pour lequel les œuvres avaient été créées.

La « page-écran » de Jean-Christophe Averty

Contrairement aux tenants du réalisme, Averty vient des « Variétés ». Les grandes séries **Les Raisins verts**, **Passing Show**, **Au risque de vous plaire**, **Averty's Follies** et **Ticket de Rétro** subsistent encore dans la mémoire de certains téléspectateurs. De plus, il a été, à une certaine époque, pratiquement le seul à retransmettre, à la télévision française, des concerts de jazz : « Pour moi, disait-il, jouer du clavier de télévision ou de la musique, c'est un peu la même chose. »

Si, pour lui, la télévision n'est pas cette machine à diffuser du film ou du théâtre, mais constitue davantage un moyen d'expression original, il joue plutôt sur l'abstraction que suscite le spectacle télévisuel et il exploite sa vertu de créer un sentiment d'irréalité.

L'image imprimée est maintenant visible à plusieurs mètres, dans le cas des journaux et des revues, alors qu'au début du siècle elle était conçue fort différemment. De la même façon, Averty voudrait, sur la page de son écran, trouver les règles nouvelles qui régiraient l'image télévisuelle : il s'agit, pour lui, d'une fragmentation de l'image sans profondeur de champ, permettant la juxtaposition de plans divers insérés les uns dans les autres, à des échelles parfois différentes, ce qui contribue à créer des rapports nouveaux et de nouvelles associations. Son travail se rapproche de la mise en pages, de la bande dessinée et du dessin animé où le son serait alors doublé par l'image puisque, si l'on regarde la télévision de manière discontinue, on l'écoute cependant sans arrêt. C'est pourquoi Averty se définit souvent comme « metteur en pages » plutôt que comme metteur en scène.

D'autre part, l'image, chez lui, est immobile quant aux plans :

Mon travail de metteur en scène actuel, bien qu'il soit sonore, chantant, dansant, et qu'il bénéficie de toutes les recherches de l'électronique, est très proche de l'esthétique du muet : plan fixe, plan d'ensemble. Le cinéma muet était un cinéma de synthèse. On ne bougeait pas la caméra. Les gens passaient devant. C'est un peu ce que je fais. Chez moi, les images bougent à l'intérieur. Faire des images de synthèse à base de dessins et de matériel humain vivant, ce n'est possible qu'avec l'électronique parce qu'on a le contrôle direct, immédiat, coloré, dynamique, des effets. On peut donc créer immédiatement l'impossible, des images jamais vues. Cela devient difficile

**dans la mesure où la politique de la maison est de fabriquer — pour pas cher!
— des représentations assez sottes de la réalité²⁷.**

Cette immobilité est due en grande partie à l'impossibilité actuelle de déplacer la caméra au cours d'un plan en incrustation, c'est-à-dire la superposition d'acteurs vivants dans des cartons décors ou des décors dessinés en deux dimensions. Le principe de l'incrustation, semblable au « collage », fait coexister, dans le plan de l'écran, « les personnages de chair et d'étoffe, les meubles de bois et de fer, et les purs effets électroniques dans un univers de papier supportant du dessin, de la peinture ou de la photographie²⁸ ». Les diverses possibilités qu'offre ce type de décor que l'on peut même animer grâce au mélangeur électronique, font que, dans le découpage de certaines émissions, vont intervenir un nombre élevé d'éléments graphiques : par exemple, *Le Péril bleu* nécessitait 171 éléments ; *Birx Beiderbecke*, 154 éléments ; *Impressions d'Afrique*, 425 éléments ; *Musidora*, 103 cartons et 110 graphisme ; *Alice au Pays des Merveilles*, 531 éléments, sans compter plus de 1 800 collages à partir de vieilles gravures.

Il est évident que ce type particulier de décor modifie l'évolution de l'acteur. Il devient beaucoup plus libre de ses mouvements, les contraintes allant plutôt au caméraman puisque l'éloignement dans le champ doit correspondre avec celui du décor, bien qu'en ce domaine rien ne soit coulé dans le bronze. D'autre part, une collaboration plus étroite est nécessitée du point de vue technique, surtout au niveau de la coordination des couleurs et de la lisibilité des éclairages, tout étant construit à partir d'éléments artificiels, l'image électronique échappant là au réalisme pour assumer sa propre réalité.

Averty, hormis les émissions de variétés qu'il a réalisées, a présenté, aussi, des œuvres poétiques et fantastiques : *Ubu Roi* (1965) et *Ubu Enchaîné* (1971) d'Alfred Jarry, *Le Songe d'une Nuit d'Été* (1970) de William Shakespeare, *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1973) de Jean Cocteau ainsi qu'une adaptation des *Impressions d'Afrique* (1975) de Raymond Roussel, à travers lesquelles il a exploité, avec beaucoup plus de précision, tout ce champ de recherches graphiques qui avait été travaillé préalablement. On doit toutefois remarquer que

ces adaptations, surtout lorsqu'il s'agit d'œuvres non théâtrales, sont d'une portée singulièrement réduite si on les compare aux originales. C'est la recherche graphique qui l'emporte, bien qu'elle aussi, comme le souligne Averty, ait ses limites :

Mon image est fabriquée comme une image dessinée. Je truque des signes. Je projette sur l'écran des fantômes que j'élabore dans le silence du cabinet puisque je dessine tout avant. Il est normal que ça ne ressemble pas à ce que font les autres. Mais si quelqu'un parlait de la même conception d'une image, il aboutirait à des résultats tout proches des miens²⁹.

Proposition d'Alain Robbe-Grillet

Pour Robbe-Grillet, un film ne peut se lire que de l'intérieur : il est à lui-même son propre système, système non définitif et se renouvelant à chaque film ; même les personnages à l'intérieur d'un film commencent à « exister » avec le début de la projection et n'« existent » plus lors de la disparition de la dernière image. En fait, il n'y a aucun renvoi possible : hors du film il n'y a rien qui ne soit lui. Le film ne donne plus à voir le spectacle du monde et ne constitue plus le lieu où s'affrontent les « modèles » du monde social, signes ou archétypes sociaux et moraux : il constitue plutôt le seul mouvement de son « écriture ». La représentation disparue, l'œuvre, seul propos de l'interrogation, devient ainsi conflit au sein de la société. Et c'est en cela que Robbe-Grillet s'oppose aux œuvres de type réaliste : « La totale indigence artistique des œuvres qui s'en réclament le plus n'est certes pas l'effet d'un hasard : c'est la notion même d'une œuvre créée *pour* l'expression d'un contenu social, politique, économique, moral, etc. qui constitue le mensonge³⁰ ».

L'apport de Robbe-Grillet à la télévision, si minime soit-il, est en réalité un apport d'une importance capitale : à travers lui, on s'aperçoit que, si la télévision accepte de diffuser toutes les formes d'idéologies puisqu'elle les récupère, elle est loin d'accepter la diffusion de certaines formes et principalement de celles qui ramènent le spectateur à ce qui les a générées : la télévision elle-même. Voici la description d'une émission malheureusement restée à l'état de projet :

Je m'étais mis d'accord avec Albert Ollivier pour introduire aux heures de grande écoute certaines émissions piégées. La première qui a été mise

vraiment en chantier devait figurer dans la série *Les Cinq dernières minutes*. Cette série d'émissions policières, créée en 1958, était marquée par le personnage de l'inspecteur, puis du commissaire Bourrel, personnifié par Raymond Souplex, secondé par l'inspecteur Dupuy (Jean Durand). Cette série avait pour formule d'adjoindre à une affaire policière l'étude d'un milieu social chaque fois déterminé. Le mystère que l'enquête tentait de soulever, devait rester entier jusqu'aux « cinq dernières minutes », le téléspectateur ayant seulement alors toutes les données qui permettaient à Bourrel de résoudre le problème posé. [...] Avec le même acteur et la même présentation on aurait bâti une enquête vidée de son sens, ce sens qui doit apparaître au moment où le commissaire dit : « Bon sang, mais c'est, bien sûr... » Toutes les pièces à conviction permettant censément de trouver la solution auraient été des éléments aléatoires, et aucune solution n'aurait été prévue à l'avance. Le commissaire aurait dit : « Bon sang, mais c'est, bien sûr. » Et, à ce moment-là, le téléspectateur aurait téléphoné comme il doit le faire pour montrer sa perspicacité³¹...

Les lettres de protestations (nombre prévu 150 000) auraient été étudiées par un ordinateur dans le but de faire une seconde émission didactique « sur le fonctionnement normalisé que les spectateurs attendaient et que l'émission piégée pervertissait³² ». Mais après la mort d'Ollivier (fin 1964), son successeur ne s'est plus préoccupé du projet. Or, tout dans la conception de cette émission est « spécifiquement télévisuel » dans le sens où elle se limite à utiliser, pour s'exprimer, les formes propres à ce média. La diffusion de ce type d'émission, en plus de contester la séparation des genres et d'ébranler, sous des dehors ludiques, l'établissement de la grille des programmes, serait allée beaucoup plus loin dans la subversion, puisqu'elle pouvait intervenir, à n'importe quel moment, certes, mais aussi à la place, ou plutôt à travers, n'importe quel genre d'émission (imaginons le « téléjournal » ainsi piégé !) à l'insu du spectateur qui, ainsi, ne peut plus rendre, sans risques d'erreur, la « fiction télévisuelle » pour la « réalité », tel qu'il a été conditionné jusqu'alors à le faire. D'autre part cette émission renvoie à la télévision plutôt qu'à un discours extérieur puisque, pour la première de la série, on n'aurait utilisé que les éléments usuels d'une émission existante, mais vidés de leur sens ; pour réaliser la seconde, quoi de plus normal que de se servir de sondages et d'études d'opinion, et d'en donner les résultats ?

Une seconde émission, *N a pris les dés*, avait été commandée à Robbe-Grillet par la télévision française en 1968 ; toutefois,

elle n'a jamais été diffusée par l'O.R.T.F., et il faudra attendre septembre 1975, alors que le film est terminé depuis 1971, pour que la troisième chaîne la présente dans le cadre de l'héritage d'émissions qu'elle a reçues de l'O.R.T.F. démantelé. Point n'est besoin de savoir si c'est à cause de quelques images « osées » (!) ou pour sa relative difficulté que ce téléfilm n'a jamais été diffusé. Il semble qu'un examen de cette émission nous en dira beaucoup plus que de vaines suppositions. Commençons donc, pour l'aspect anecdotique, avec l'histoire que raconte ce film : Un jeune homme, N, assis devant un jeu de dés, se propose de nous raconter une histoire ; mais pas de celles qui sont « faites pour nous endormir comme nous en offre habituellement la télévision ; parce que, dans la vie, ça ne se passe jamais comme ça et que, ce qui l'attire, c'est ce qu'il n'arrive pas à comprendre » : une jeune fille vit des aventures extraordinaires et s'aperçoit brusquement, à la fin, qu'elle est seulement en train de participer à un jeu télévisé ; « Un jeu, ça ne signifie rien à l'avance. C'est le joueur qui invente la partie. Le joueur, c'est vous. » Donc le fonctionnement de la télévision dans la société est aussi mis en cause au sein de ce film, de même que le récit de type balzacien, que l'on considère encore comme le mode de récit par excellence, ou le récit « naturel ».

Ce film télévisé a été monté à partir du même matériau filmique que *L'Éden et après* (réalisé en 1970) et s'inscrit en quelque sorte contre lui ; *N a pris les dés* est le résultat d'une combinaison aléatoire des mêmes thèmes transformés par le tournage, et pris à partir des chutes* du premier film, N, le héros narrateur, s'il en est un, jouant lui-même, aux dés, l'ordre de succession des événements.

On voit que les deux films, le premier fait pour le cinéma et le second, pour la télévision, intimement liés dans certains moments de leur production (conception, tournage, donc thèmes générateurs, acteurs, lieux), s'individualisent en quelque sorte par le montage, ce que semblent indiquer leurs titres anagrammatiques. Ainsi, chacun des films possède son propre

* « Robbe-Grillet, bien que ne doublant pas les prises, a impressionné pour *L'Éden et après* 30 000 mètres de pellicule, alors qu'il n'en a utilisé que 2 750 dans le montage définitif ». André Gardies, in *Alain Robbe-Grillet*, Paris, Seghers, coll. Cinéma d'aujourd'hui, n° 70, 1972, p. 59.

espace, même s'ils ont été montés avec le même matériau de tournage : dans *L'Éden et après*, il y a deux lieux différents, la ville de Bratislava et l'île de Djerba, même dans l'espace imaginaire ; dans *N a pris les dés*, ces deux lieux de tournage existent aussi, mais alors comme parties d'un même lieu imaginaire puisque l'université de Bratislava se trouve bordée par la plage de Djerba.

Dans le cinéma ou la télévision dite « d'auteur », l'auteur-réalisateur, sans forcément contraindre l'équipe de production, prend en charge tout le film ; c'est un peu la manière dont Robbe-Grillet dirigeait ses premiers films. Mais dans le couple *L'Éden et après — N a pris les dés*, c'est exactement à l'opposé de cette conception qu'il a été amené ; c'est à une position que défendait Jean Renoir avec le *Testament du Docteur Cordelier*, l'une des premières œuvres originales pour la télévision : le réalisateur devient un coordonnateur et le film, une œuvre collective.

[...] Il y a au moins trois personnes qui ont participé au tournage avec passion : c'est le chef opérateur slovaque Igor Luther, la jeune actrice Catherine Jourdan, et c'est le premier assistant tunisien, Ferid Boughedir. Ces trois personnes ont vraiment eu un rapport créateur au film. Arrivant dans un nouveau décor, je demandais au chef opérateur ce qu'il avait envie de tourner dans ce décor-là : « Quel mouvement d'appareil avez-vous envie de faire là³³ ? » Et c'est, quelquefois, en fonction des mouvements de caméra qu'il avait envie de faire, c'est-à-dire de la création d'un parcours dans le lieu en question, que j'organisais ma scène³⁴.

Pour Robbe-Grillet, il y a création au moment de la conception d'un film, au moment du tournage, au moment du montage et même au moment de sa présentation au public dont la créativité est nécessitée, puisque ce type d'œuvre n'existe que dans la mesure où il y a quelqu'un pour participer. Il s'agit donc d'une création sans cesse remise en question par ses moments successifs. Ce en quoi il ne croit plus, c'est à l'existence de la réalité en dehors de l'invention qu'il en fait ; puisqu'il l'informe plutôt qu'il ne la déforme, c'est que le monde existe *avant* son expression par lui :

Au moment où on commence à faire une « œuvre », c'est exactement comme s'il n'existait rien. On commence, il n'y a rien avant. Au lieu de commencer, comme Balzac, à décrire son personnage qui a son passé, etc., on arrive avec un thème générateur³⁵. [Plus loin, il ajoute :] Quand quelqu'un demande à propos de tel ou tel film dont une scène est ambiguë, ce qui s'est passé *en réalité*, c'est une question qui a un sens dans la science, elle n'a pas de sens

dans le film ou dans le roman. Elle n'a pas de sens dans ce monde instantané, pluriel, aléatoire, équivoque, toujours en train de se faire et de se remettre en question [...]. Quand je dis qu'il n'y a rien avant l'œuvre, entendez-moi bien, il n'y a rien non plus après. L'œuvre a été un pur mouvement³⁶.

Même si ces deux films demandent, de la part du spectateur, une participation aux formes liée aux sens et à la sensibilité plutôt qu'une compréhension intellectuelle, nous pouvons tout de même noter que ces films sont basés sur des thèmes qu'ils développent, thèmes qui sont organisés en séries un peu comme la musique de Schoenberg avec la gamme. Le tableau générateur initial de *L'Éden et après*³⁷ consistait en cinq colonnes ainsi titrées :

1. Première série, sans ordre ; scènes de l'Éden avant Duchemin ;
2. Deuxième série, ordre direct ; scènes Éden dirigées par Duchemin ;
3. Troisième série, ordre direct, les rencontres dans le « parc » ;
4. Quatrième série, ordre inverse ; tableaux composés par Duchemin ;
5. Cinquième série, ordre inverse ; événements de Djerba.

Dans chaque colonne sont brièvement mentionnés sept incidents numérotés, correspondant les uns aux autres et liés par leur numéro à un élément : le sang, le sperme, l'absorption d'un poison, le verre brisé, les objets coupants. Ces éléments, liés à la thématique des œuvres antérieures de Robert-Grillet, font aussi référence à d'autres œuvres ; par exemple, le verre brisé, à Marienbad mais aussi au Grand Verre de Duchamp (Duchemin) qui est aussi une allusion à Mondrian (Duchman). Il faut toutefois préciser que le tableau générateur qui rendrait compte du film tel qu'il est, une fois terminé, comporte dix colonnes d'une série, chacune comprenant douze thèmes et non sept comme dans le tableau initial. On voit alors la vanité de l'analyse classique opposée à ce type d'œuvre, qui nous permettrait de trouver une hypothétique intrigue ou encore d'analyser le caractère des personnages, alors qu'ils ne sont que des éléments thématiques qui ne servent qu'à construire, à mettre en jeu des formes.

D'autre part, ce qui explique les processus de transformation du tableau générateur initial aux séries et thèmes du tableau final, est dû aussi au fait que Robbe-Grillet ne considère pas le film comme étant simplement ce que l'on voit sur l'écran : il y incorpore l'aventure du tournage. Car même si le film s'est élaboré à partir du schéma formel que l'on sait,

[...] il est alimenté constamment à ce qui arrivait à l'intérieur même du groupe. Des scènes qui avaient été prévues au départ se sont trouvées modifiées ou même ont complètement disparu en fonction de ce qui se passait entre les acteurs, non seulement sur le plateau, mais dans leur vie « hors champ » (rivalités professionnelles, accidents, histoires sentimentales, etc.). Il y a eu ainsi une espèce d'échange constant entre les « aventures » du tournage et celles prévues dans le film³⁸.

CONCLUSION

Le spectateur, la plupart du temps, est littéralement bâillonné par l'intimidation idéologique ambiante. Les pratiques génératives renvoient, sans arrêt, l'idéologie bourgeoise et l'idéologie marxiste à leurs tentatives d'instituer la production télévisuelle dans la nostalgie de l'humanisme traditionnel. La conception unique qui découle de ces idéologies, en apparence, opposées, implique que l'histoire est dialectiquement ordonnée vers l'éternelle promesse d'un avenir meilleur, qu'il appartienne à la droite ou à la gauche. Cela peut expliquer le caractère didactique précis (culturel, social) dans son austère délimitation, à travers la mise en œuvre d'images qui font que ces œuvres contribuent à véhiculer un discours total, certes, mais qui les rend partie intégrante de l'appareil d'État. Cette conception implique aussi l'exploitation d'une dichotomie quasi insurmontable entre l'intellectuel et la société ; ainsi, dans ce type d'œuvre, nulle participation aux divers stades de la création mais plutôt une participation à des discussions concernant beaucoup plus le contenu socio-politico-économique de l'œuvre (ce qui constitue son « mensonge » selon Robbe-Grillet) que l'œuvre elle-même qui l'élude.

Si une certaine critique discerne, dans ces pratiques génératives, soit une contestation des valeurs bourgeoises à travers les préoccupations de la fiction traditionnelle (chronologie linéaire, point de vue narratif justifié, causalité thématique), soit un formalisme dont il est à peu près impossible de trouver

une définition précise ** , la situation est vue par d'autres fort différemment.

Le travail artistique est isolé et protégé par ces structures génératives qui, en renvoyant toujours au texte écrit, visuel ou audio-visuel, lui permettent de ne pas servir de caution à un quelconque concept concernant l'avant-gardité, tout en le tenant à l'écart et lui permettant d'exister indépendamment des questions idéologiques. Au lieu de vouloir changer l'Homme ou la Société, les utilisateurs inventeurs de ces structures génératives tentent plutôt de transformer les discours afin de contribuer à changer la vie par l'apport d'un nouveau système de cohérence qui fait éclater de manière encore insaisissable la notion d'auteur : « Tout homme est apte au travail du texte³⁹ », va jusqu'à proclamer Jean Ricardou.

Paradoxalement, ce type de recherche de formes nouvelles passe par ce que l'on prend pour de l'obscurité et de l'ésotérisme et, en même temps, ne renie pas plus l'aspect ludique d'une œuvre « en création » que les formes générées par des moyens d'expression peu considérés chez certains intellectuels (télévision, roman-photo, pornographie, etc.). Il est perçu comme différent, et cette différence elle-même est ressentie comme une dissidence, ce que ne peuvent accepter, à moins de la récupérer, les appareils d'État que sont l'institution même de la télévision et l'appareil critique qui y est rattaché.

*Département d'études littéraires
Université du Québec à Montréal*

** Pour Brecht : « Est formaliste celui qui se cramponne à des formes anciennes ou nouvelles ». Ce qui peut sembler, ici, contradictoire... (*Sur le réalisme*, Écrits sur la littérature et l'art, numéro 2, Paris, Éd. de l'Arche, coll. Travaux, n° 8, 1970, p. 76.)

Notes

- 1 « Le droit au "regard" des réalisateurs », *Le Monde*, 31 août-1^{er} septembre 1975.
- 2 Dans *Contribution à une dramaturgie de la télévision*, T/1512B, T/1529B (juillet 1970), T/1550B (décembre 1970), publications de l'O.R.T.F., textes en partie repris et remaniés dans *Théâtre et télévision*, Unesco, 1973, p. 58.
- 3 *Contribution à une dramaturgie de la télévision*, juillet 1970, T/1529B, p. 31.
- 4 Jean-Marie Piemme, *La Propagande inavouée*, Union Générale d'Éditions, Coll. 10/18, n° 1007, 1975, p. 158.
- 5 Marcel Bluwal, *Un aller*, Paris, Éd. Stock, 1974, p. 182.
- 6 *Idem*, p. 188.
- 7 *Idem*, p. 189.
- 8 *Idem*, pp. 289-290.
- 9 *Contribution à une dramaturgie de la télévision*, décembre 1970, T/1550B, p. 24.
- 10 *Idem*, p. 25.
- 11 Gérard Chouchan, « Gérard Chouchan sur le chemin des savants », article et interview de Martin Even in *Le Monde*, 6-7-8 décembre 1975.
- 12 Jean-Christophe Averty, interview dans *Télérama*, 16 février 1974.
- 13 « Krier : des dramatiques avec un air de reportage », *Le Parisien*, 31 janvier 1974.
- 14 *Contribution à une dramaturgie de la télévision*, juillet 1970, T/1529B, p. 15.
- 15 « Comme le temps de Courbet », in « Questions sur le réalisme », *Le Monde*, 16-17 novembre 1975.
- 16 « Krier : des dramatiques avec un air de reportage », *Le Parisien*, 31 janvier 1974.
- 17 « Avec "Pays" Jacques Krier sur les chemins de la terre », *L'Humanité*, 14 avril 1975.
- 18 *Contribution à une dramaturgie de la télévision*, juillet 1970, T/1529B, p. 48.
- 19 Paul Seban (interviewé par Martin Even), « Si on ne sait pas rêver, la vie n'est qu'une longue insomnie », *Le Monde*, 23-24 mars 1975.
- 20 Paul Seban (interviewé par Jacques Bertrand), « Cuvier, un mammoth pris dans les ors et la pourpre », in *Télérama*, semaine du 7 décembre 1975.
- 21 Paul Seban « S'efforcer de montrer le monde tel qu'il devient », in *Le Monde*, 5-6 octobre 1975.
- 22 Paul Seban cité par Jacques Bertrand in *Télérama*, semaine du 17 décembre 1975, p. 21.
- 23 Claude Sarraute, « Le peintre dans le miroir », *Le Monde*, 19 novembre 1975.
- 24 Paul Seban, « Enquête sur le jansénisme devant les tableaux », article et interview de Martin Even in *Le Monde*, 16-17 novembre 1975.
- 25 Maurice Failevic, interview dans « Pour une télévision d'auteurs » d'André Gardies in *La Revue du cinéma*, juin-juillet 1973.
- 26 Martin Even, « Anonymes français du XX^e siècle », *Le Monde*, 29 août 1975.

- 27 Jean-Christophe Averty, « Averty au milieu de la pénurie », propos recueillis par Jacques Siclier in *Le Monde*, 23-24 décembre 1973.
- 28 Roger Dauvillier, « Le carton-décor pour dramatiques et variétés », *Les Cahiers de la production télévisée*, juin 1975, n° 6, p. 4.
- 29 Jean-Christophe Averty (entretien avec R. Jacquinet sur la Dramatique vidéo-fixe), in *Les Cahiers de la production télévisée*, n° 9, février 76, p. 19.
- 30 Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éd. de Minuit, coll. Critique, 1963, p. 36.
- 31 Alain Robbe-Grillet, *Colloque de Cerisy*, vol. 2, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, n° 1080, 1976, p. 425.
- 32 *Idem*, p. 426.
- 33 Alain Robbe-Grillet, in *Art et Science : De la créativité*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, n° 697, 1972, p. 163.
- 34 *Idem*, in *Colloque de Cerisy*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, n° 1080, 1976, p. 72.
- 35 *Idem*, in *Art et Science : De la créativité*, p. 172.
- 36 *Op. cit.*, p. 175.
- 37 Reproduit dans Bruce Morissette, « Post-Modern Generative Fiction : Novel and Film », in *Critical Inquiry* (Chicago), vol. 2, n° 2, hiver 1975.
- 38 Catherine Robbe-Grillet, in *Alain Robbe-Grillet*, par André Gardies, Paris, Éd. Seghers, coll. Cinéma d'aujourd'hui, n° 70, 1972, p. 172.
- 39 Jean Ricardou, « Éléments d'une théorie des générateurs », *Art et Science : De la créativité*, p. 113.