

BULLETIN DU CHTV N° 13, JANVIER 1986

« Entretien avec Marcel Moussy »

Par Catherine Grünblatt



Entretien avec Marcel Moussy

Entretien réalisé par Catherine Grünblatt

Catherine Grünblatt : Comment êtes-vous venu à la télévision ?

Marcel Moussy : Avant de faire de la télévision, j'étais professeur d'anglais, romancier et auteur dramatique. En 1948, ma première pièce "Le Dernier Métro pour Cythère" avait obtenu le "Prix du Concours des Jeunes Compagnies". André Frank était à l'époque critique au Populaire, il avait écrit un article favorable, et nous avons pris contact. Alors que je venais de quitter l'enseignement, en 1956, je l'ai de nouveau rencontré. Il venait d'être nommé à la tête du Service des dramatiques à la télévision et il m'a demandé si cela m'intéressait en tant qu'auteur. Je ne connaissais pas la télévision. J'ai acheté un poste. J'ai regardé, j'ai vu qu'on transmettait des pièces de théâtre. Ensuite, il m'a présenté à Jean Prat qui souhaitait mettre en scène "L'Alchimiste" de Ben Jonson. À partir du texte original, j'ai donc fait une adaptation condensée de "L'Alchimiste". Parallèlement, Jean d'Arcy prospectait dans les maisons d'éditions pour savoir si des jeunes auteurs seraient intéressés par ce nouveau mode d'expression. Mon dernier roman venait d'être édité au Seuil, et Paul-André Lesort qui y dirigeait une collection, lui a parlé de moi. Jean d'Arcy m'a contacté et m'a présenté Marcel Bluwal. Je crois que nous sommes, Youri, Alain Decaux, Jacques Armand et moi-même, les quatre premiers à avoir écrit pour la télévision. Bluwal m'a demandé si je voulais écrire une série de pièces contemporaines, des cas sociaux dramatisés. Ce fut "Si c'était vous". Je lui avais dit mon ignorance d'une structure dramatique spécifique et il m'avait prêté une édition des pièces de Paddy Chayevsky, qui était alors le grand auteur américain de télévision. Pour ces émissions qui se faisaient en direct, avec dix minutes de film à insérer dans une heure et quart, il fallait limiter à trois ou quatre les décors principaux. J'ai dû interrompre cette série au bout de quatre dramatiques parce que François Truffaut m'a sollicité pour travailler à l'adaptation et au dialogue des "400 coups". C'était une expérience nouvelle que je ne voulais pas manquer. Ensuite, j'ai alterné cinéma et télévision ; plus de cinéma pendant les années soixante, plus de télévision après 1970. Mais alors qu'au cinéma on disposait d'une tradition — qu'on pouvait suivre ou rejeter — à la télévision il fallait innover.

C.G. : Vous avez donc dû apprendre la télévision ?

M.M. : Oui. Les pièces traditionnelles qu'on y montait l'étaient sous leur forme théâtrale. Sans aucune adaptation. Elles n'étaient donc d'aucun enseignement. Et la lecture des textes américains restait une expérience livresque. Je suis donc allé sur le plateau de Bluwal. Il était en train de répéter "La Famille Arlequin" de Claude Santelli, en s'efforçant d'en briser la structure théâtrale. J'ai compris ce que représentait un "complexe" de décors : plusieurs lieux s'emboîtant les uns dans les autres, avec la nécessité — à cause du direct — que tout acteur passant d'un lieu dans un autre n'ait pas à changer de costume. Sinon, au niveau de l'écriture, il fallait ménager une scène intermédiaire. En bref, il fallait tenir compte de la possibilité concrète pour les acteurs de courir d'un décor à l'autre, pendant que les lourdes caméras se déplaceraient... à grand bruit.

Aujourd'hui, beaucoup de nouveaux patrons de la télévision croient redécouvrir les vertus du direct. Or, sur le plan du son, c'était épouvantable : on entendait tous les déplacements de caméras, sans parler de l'intrusion de la perche — et parfois du perchman — dans le champ... Mais à l'époque, c'était une spécificité de la télévision, les gens avaient l'impression qu'on écrivait pour eux. Cela avait une répercussion extraordinaire. Pour "Si c'était vous", je recevais un courrier comme je n'en ai jamais reçu depuis. Chaque émission prenait l'allure d'un événement national. Après tant de pièces en costumes d'époque, on parlait de problèmes contemporains. Cela préfigurait beaucoup d'émissions, puisque la "dramatique" était suivie d'une discussion entre les gens concernés, qu'ils soient téléspectateurs ou spécialistes du problème abordé. C'était déjà la formule des "Dossiers de l'écran" avec, en plus, une œuvre spécifiquement destinée à alimenter la discussion ultérieure, au lieu d'un film préexistant.

C.G. : La dramatisation, l'emploi d'acteurs, c'était un choix ?

M.M. : Une obligation. Étant donné les difficultés techniques de l'enregistrement en direct, il était impossible que des amateurs se risquent dans une pareille aventure. Il fallait une grande maîtrise professionnelle. Les acteurs avaient un trac fou. Le réalisateur aussi. Une panne de caméra en direct, c'était dramatique. Il fallait bouleverser l'ordre des plans prévus.

C.G. - "Si c'était vous", c'est aussi l'époque de "Cinq colonnes à la une". Est-ce qu'il y a eu des influences réciproques, est-ce que l'on peut dire qu'il y a eu convergence ?

M.M. — Influence, je ne crois pas, convergence peut-être. Je m'explique. Avant d'écrire un "Si c'était vous", je menais mon enquête. Cette modalité de recherche est sûrement voisine de ce que faisaient les gens des documentaires ou de l'actualité. En ce sens, on peut parler d'une certaine convergence dans l'approche. Après quoi, le processus est complètement différent ; ils filmaient de l'événement, du vécu, alors que nous faisons du spectacle, de la fiction, l'essentiel restant pour nous d'échapper à la convention théâtrale... que la télévision a d'ailleurs retrouvée avec "Au Théâtre ce soir", mais en posant délibérément au départ que c'était du théâtre, avec une salle et les réactions du public. En fait, nous recherchions une dramaturgie qui soit plus un reflet de la réalité. Mais ultérieurement, toujours avec Marcel Bluwal comme réalisateur, j'ai fait en tant qu'auteur des expériences moins réalistes, comme "Le Scieur de long", l'adaptation des "Indes Noires" et surtout "Beaumarchais ou les 60 000 fusils". C'est une évocation des rapports très complexes de Beaumarchais avec la Révolution française, une intrigue à propos d'une vente d'armes que sa complexité rend irréaliste. C'était tourné entièrement en studio sur le plateau il y avait 80 personnes en mouvement dans des décors plus suggérés que construits. Ce n'était ni du cinéma, ni du théâtre.

C.G. : Vous aviez donc cette volonté de vous démarquer du cinéma ?

M.M. : Au départ, surtout du théâtre. Ma première impression de téléspectateur, antérieure à l'achat d'un poste, je l'avais eue dans un foyer anglais, en regardant une pièce historique jouée de façon très conventionnelle. Et je m'étais demandé quel était l'intérêt de faire passer ça sur un petit écran. D'où la volonté, dès que j'en ai eu la possibilité, de faire autre chose. D'autant plus que le théâtre m'était déjà familier j'en avais fait depuis le lycée. Et dans les années cinquante avec un manuscrit sous le bras, on arrivait toujours, dans de mauvaises conditions, bien sûr, à monter une pièce. En revanche, pour les gens de ma génération, avant la Nouvelle Vague, le cinéma était pratiquement inaccessible. Je me souviens d'un producteur de films qui avait vu ma première pièce, qui m'a reçu et qui a longtemps hésité avant de me dire : "Vous comprenez, vous n'avez jamais fait de dialogue de film, est-ce que je peux être sûr du résultat ?" La production française dite "de qualité" était la chasse gardée de quatre ou cinq scénaristes, toujours les mêmes : Spaak, Jeanson, Aurenche et Bost... Quant à tourner son premier film, il fallait passer par la voie hiérarchique de l'assistanat.

C'est la Nouvelle Vague qui a brisé cela. Parce que Truffaut en a eu les moyens et la volonté, parce que Chabrol a hérité, parce que tous les deux ont parrainé Godard, parce qu'ils avaient tous les trois du talent. Ils ont prouvé qu'on pouvait réaliser un film avec un budget trois fois moindre qu'auparavant. Et du même coup, ils ont battu en brèche un certain corporatisme qui existait aussi au cinéma.

C.G. : Mais parmi les réalisateurs de télévision, il y a une très forte référence au cinéma ?

M.M. : Oui, parce qu'en général les réalisateurs avaient fait l'IDHEC. et se destinaient donc au cinéma. Quand la télévision naissante leur a ouvert ses portes, ils s'y sont engouffrés parce que c'était d'un accès plus facile, et que cela ouvrait un champ d'expérimentation immédiat. Mais ils avaient toujours en vue le film qu'ils avaient souhaité faire. Lorsque quelques années plus tard, les meilleurs d'entre eux — ou en tout cas les plus connus grâce à la télévision — ont voulu faire retour au cinéma, ils ont, en général, échoué, parce qu'entre-temps le cinéma avait changé.

C.G. : Vous êtes le premier réalisateur que je rencontre qui ne me semble pas avoir cette référence constante au travail du cinéma.

M.M. : Tout dépend à quel cinéma vous faites allusion. Celui que j'ai découvert vers la fin des années cinquante était justement fait par de nouveaux venus qui n'étaient pas passés par l'IDHEC. Ils tournaient en décor naturel, pas en studio ; ils ne suivaient pas un découpage rigide établi d'avance pour l'ensemble du film, ils bousculaient les règles traditionnelles de "raccords" et surtout, quant au fond et au ton, ils s'efforçaient de retrouver une fraîcheur et un naturel qui s'étaient un peu perdus dans le cinéma français depuis Vigo et les premiers films de Renoir. C'est sur ce plan-là qu'il y allait avoir convergence entre un certain apport de la télévision et ce que recherchaient ces nouveaux metteurs en scène : "La vérité dans la simplicité" ainsi que l'écrivait Claude Mauriac, à propos de "Si c'était vous".

C.G. : Vous disiez ne pas connaître la télévision en 1955, mais avez-vous compris que cela allait devenir quelque chose d'important ?

M.M. : Oui, j'en ai tout de suite eu le sentiment. Tout d'abord par l'écho critique qu'elle soulevait, à l'égal du théâtre et du cinéma. Je vous parlais de Claude Mauriac, mais "Si c'était vous" a également été salué par André Bazin, qui faisait autorité parmi ses confrères, par Jean-Louis Barrault dans une interview de Jacques Chancel, et par François Truffaut lui-même qui, sous le pseudonyme de Robert Lachenay écrivit dans "Arts" : "Je me demande s'il ne faudra pas bientôt aller chercher devant le récepteur cette vérité que le cinéma français ne peut plus nous offrir". Aujourd'hui, pour un téléfilm, il faut se battre afin d'obtenir un peu d'attention de la critique spécialisée. À l'époque, comme je vous le disais, chaque émission faisait événement, tant auprès du public que de la critique. On avait le sentiment d'être porté par un mouvement ascendant.

C.G. : Dans les années 55-65, des gens comme Bluwal, Lorenzi, voulaient faire une télévision "culturelle", "éducative"...

M.M. : Pas seulement eux. C'était encore plus sensible dans le domaine des émissions littéraires, artistiques ou médicales. Pour nous en tenir à la fiction, j'ai toujours été un peu gêné par cette tendance pédagogique. Sans doute parce que je m'étais moi-même libéré de l'enseignement. Bien sûr, je partageais les mêmes préoccupations sociales que Bluwal, sinon je n'aurais pas pu travailler avec lui. Mais j'ai toujours eu le besoin de m'exprimer indépendamment de tout alibi culturel, historique

ou politique. Par la singularité de mon destin personnel — je suis né en Afrique du Nord, "Français exotique" comme disait Camus — je me suis toujours senti un peu marginal, venant d'ailleurs, avec un goût prononcé du baroque... Bien qu'ayant une sensibilité de gauche, je ne me suis jamais senti aussi orienté, engagé que pouvaient l'être Bluwal ou Lorenzi. Encore qu'il faille faire une distinction : je pense que Bluwal échappait au dogmatisme par sa force créatrice et son sens du spectacle.

C.G. : On peut donc dire qu'il y a eu une télévision des années 55-65 ?

M.M. : Oui, celle des pionniers avec, pour le fond, des tendances diverses : néoréalisme mais aussi théâtralité, goût de l'histoire et didactisme, mais aussi sens du divertissement. Le seul point commun était dans la forme : l'utilisation maximale des ressources de la vidéo lourde. Sans faire de palmarès cela a donné des réussites comme "Les Perses" de Jean Prat, "La caméra explore le temps" de Decaux-Castelot-Lorenzi, "Les Rois maudits" de Barma-Jullian, de nombreuses réalisations de Bluwal, et bien sûr les recherches à base de trucage de Jean-Christophe Averty. Mais quand l'utilisation du film s'est généralisée, la forme a éclaté, certains n'arrivant pas à se dégager du style "vidéo lourde", d'autres parvenant à faire du "cinéma pour la télévision".

C.G. : En tant que réalisateur, avez-vous fait du direct ?

M.M. : Non, paradoxalement, j'ai commencé à faire de la réalisation au cinéma avec, en 1960, "Saint Tropez Blues" avec Marie Laforêt et Jacques Higelin, et ce n'est qu'en 1966 que j'ai pu être homologué parce que j'avais fait du cinéma. Dès le début de la télévision, les fonctions étaient très tranchées entre réalisateur et auteur, entre cinéma et télévision ; avec un corporatisme des réalisateurs très affirmé. En 1966, ça s'est entrouvert et les gens qui avaient fait un long-métrage au cinéma pouvaient être habilités à tourner pour la télévision. Il y a eu une réaction assez viscérale des réalisateurs, des barons de l'époque, qui tenaient beaucoup à tout garder en main. Mais le problème demeure. Je viens de faire de la production pendant deux ans, chaque fois que j'ai voulu faire appel à des gens de cinéma, il a fallu faire une demande de dérogation.

C.G. : Les contacts avec les techniciens, ça se passait comment ?

M.M. : Sans aucun problème, dès l'instant que le réalisateur savait ce qu'il voulait. Quant aux moyens techniques, ils étaient comparables à ceux du cinéma. Pour un feuilleton de 13 quarts d'heure comme "22, Avenue de la Victoire" (1965), je me souviens d'avoir disposé d'une équipe lourde avec trois caméras. L'ORTF était beaucoup moins stricte sur les moyens que ne le sont actuellement les chaînes, par le biais de la SFP.

C.G. : Avez-vous ressenti des différences entre les directions successives ?

M.M. : Je garde une immense reconnaissance à Jean d'Arcy. À l'époque, il pouvait se permettre de nous convoquer au lendemain de chaque émission pour nous en faire l'éloge ou la critique, pour nous faire part de la réaction des gens. On avait le sentiment de vivre à l'intérieur d'une famille. Jusqu'à Albert Ollivier, qui lui aussi était très sensible à la recherche de textes, il y a eu des contacts agréables. À partir de Claude Contamine, ça s'est beaucoup plus tendu. Ce n'était pas un homme d'un abord particulièrement aimable. Après, tant de visages se sont succédé...

C.G. : Et les contraintes économiques ?

M.M. : On a senti progressivement un rétrécissement des moyens, c'est un peu l'histoire de la télévision depuis une vingtaine d'années, un contrôle plus sévère. Cela dit, à l'origine, il y a eu des abus. Il y avait quelques pontifes qui exagéraient systématiquement dans l'utilisation des moyens, qui prenaient toujours du retard dans leurs tournages et qui même soignaient leur image de marque de cette façon.

C.G. : Vous avez été récemment responsable d'une Unité de programme ?

M.M. — J'ai eu en effet, à TF1, pendant deux ans, du 1er janvier 1983 au 1er janvier de cette année, la responsabilité artistique et financière, en toute indépendance d'environ 80 heures de fiction, parallèlement à mon ami Charles Brabant, responsable de l'autre Unité. Ce fut une expérience passionnante. Elle m'a permis d'ouvrir la porte de TF1 à des créateurs qui n'y avaient jamais eu accès, de mettre en relation des auteurs et des réalisateurs susceptibles de s'entendre. J'ai ainsi fait plusieurs mariages heureux, aussi bien pour des séries que pour des téléfilms. Tout en m'efforçant de maintenir un certain panachage des générations, j'ai pu découvrir celle — hommes et femmes — qui tourne autour de la quarantaine. Pour eux le problème des "pionniers" — cinéma ou télévision ? — ne se pose plus. Dès l'instant qu'ils ont de la pellicule et une caméra, ils tournent comme leurs homologues du cinéma, avec seulement moins de moyens, mais aussi plus de liberté dans le choix des sujets et des interprètes. Si un critique objectif voulait bien comparer l'ensemble de la production cinématographique française des deux dernières années à celle de la télévision qu'il méprise a priori, il verrait de quel côté abondent la convention, la "mode", la vulgarité racoleuse, les scénarios bâclés, les dialogues indigents. C'est en tout cas l'avis que partage le grand cinéaste Éric Rohmer. Sans doute le système dérégulé de la production cinématographique en est-il responsable. En tout cas beaucoup de réalisateurs de cinéma se pressent aux portes des Sociétés de programmes espérant y trouver plus de liberté, pour exercer le même métier. Malheureusement, les capacités de production s'amenuisent d'année en année. En 1983, j'ai reçu 180 réalisateurs, venant de l'un ou l'autre bord, et je n'ai pu en faire travailler que 22. Or, ce n'est pas la multiplication des canaux de diffusion qui augmentera le volume de production, dans le domaine de la fiction en tout cas. L'exemple de Canal Plus le prouve. Cette énorme machine ne consomme que des produits tout faits, sans susciter aucune création, et il est fort à craindre que les futures chaînes privées ne fassent de même.

*Entretien avec Catherine Grünblatt
14 avril 1985*

FILMOGRAPHIE de Marcel MOUSSY

Dramatiques, feuilletons et séries :

L'alchimiste (adapt.) (1956),
Si c'était vous (S) (co-auteur) (1957),
Le cadeau (auteur) (1957),
La dame de Noël (auteur) (1958),
Le scieur de long (scénario) (1963),
Les Indes Moires (adapt.),
Beaumarchais ou 60 000 fusils (auteur),
La femme de ma vie (adapt. et dial.),
Bienvenue eux frères Mac Donald (aut. et réal.),
J'ai les peintres (réal.) (1964),
Palpitations (co-auteur et co-réal),
22 avenue de la Victoire (F) (réal.) (1965),

Quand la liberté venait du ciel (S) (auteur réalisateur de certains épisodes) (1966),
Kean (réal.) (1967),
Agence Intérim (S) (co-réal.) (1968),
Christa (F) (co-réal.) (1970),
Le maître de pension (adapt. et réal.) 1972\,
Des taureaux et des hommes (in "Vivre à loisir") (réal.) (1973),
Trente ans ou la vie d'un joueur (adapt. et réal.),
Don César de Bazan (adapt.) (1974),
Le confessionnal des pénitents noirs (F. adapt. et dial.),
L'oncle Paul (aut. et réal.) (1976),
La corde au cou (F) (adapt. et réal.) (1977),
Hélène (réal.) (in "Orient-Express"), Jane (id.) (1978),
Arcole (F) (auteur et réai.) (1980),
Saison violente (réal. et adapt.) (1982).