

BULLETIN DU CHTV

N° 4, JUIN 1982

«Les Réalisateurs de Télévision *»

Éléments pour l'histoire d'un corps professionnel

Par Pierre CORSET, Philippe MALLEIN, Joëlle PERILLAT et Monique SAUVAGE



Les Réalisateur·s de Télévision

Par Pierre Corset, Philippe Mallein, Joëlle Perillat et Monique Sauvage

Introduction

Les ambiguïtés du discours sur la création

Depuis cinq années, parmi tous les éléments du discours sur la création, tel qu'il apparaît dans la presse, au parlement, dans un certain nombre de conflits, le thème de la "création" semble largement dominant. L'idée qu'"il n'y a plus de création possible à la télévision", qu'il y a de moins en moins de "émissions de création", surgit dans un contexte caractérisé par des événements institutionnels - la loi de 1974 - auxquels on attribue cette situation. En effet, une des conséquences les plus importantes de cette loi a été l'allongement du temps d'antenne : de 7 000 heures en 1974, on est passé à 9 500 heures.

Cet allongement du temps d'antenne n'a pas été accompagné de mesures financières correspondantes, le ratio franc/heures d'antenne a baissé², ce qui a amené les sociétés de programme à produire nombre d'émissions peu coûteuses, réalisées avec leurs moyens propres. Une importante partie du temps d'antenne est ainsi occupée par des "émissions de plateau" ; la télévision tend à devenir une télévision "de compagnie" et est de moins en moins une télévision "d'événements".

Ces constats nous conduisent à nous interroger sur la définition de la création à la télévision, d'autant plus que la situation est paradoxale : en même temps qu'à une baisse des émissions de création dans un volume de production en extension, on assiste à une augmentation du nombre de réalisateur·s.

Le syndicat des réalisateur·s de télévision publie en 1975 un **Livre blanc**³ sur ce thème de la fin de la création télévisée ; la critique de télévision en est extrêmement prodigue, surtout dans les années 1975-1977, et ouvre ses pages aux réalisateur·s TV ; on citera encore les rencontres d'Aix-en-Provence de 1976, la création du groupe IMAGO, du Mouvement des Réalisateur·s de télévision, etc.

Dans le **Livre blanc**, le terme de création renvoie à l'existence de créateur·s, c'est-à-dire au métier de réalisateur·s considéré comme maître d'œuvre et comme auteur d'une émission télévisée. Cette existence est menacée du fait de la récession de l'emploi de ce type de professionnels et des conditions de travail qui lui sont imposées (standards de préparation, de tournage, de montage). D'où le caractère "défensif" du discours dans son double aspect : contre une loi économique qui impose des conditions de travail incompatibles avec la définition de la fonction que se donne le réalisateur·s : la maîtrise de son œuvre ; contre une programmation qui exclut la notion même d'œuvre" telle que les réalisateur·s la conçoivent,

Autre élément qui apparaît dans ce discours : la hiérarchisation entre les "œuvres" et les professionnels. En effet, la "création" caractérise certains types de produits émanant de certains réalisateur·s, et par là s'oppose à une production courante (de "flot") assurée par des professionnels pour qui elle semble être une revendication moins forte, et qui, tant bien que mal, s'accommodent d'un statut plus technique qu'artistique. Cette distinction entre réalisateur·s-auteur·s-maître·s d'œuvre et les autres professionnels - dont les autres réalisateur·s - est symptomatique de l'histoire de ce corps professionnel et de l'histoire de la télévision française elle-même.

En effet, l'enjeu de la lutte professionnelle des réalisateurs a largement dépassé l'organisation de travail, la définition et l'établissement de normes professionnelles pour affirmer et, ultérieurement, défendre une autorité culturelle.

Pour saisir la pleine signification de ce discours de la "création" comme prise de position revendicative du corps des réalisateurs, il faut donc rappeler les conditions qui en sont à l'origine et les situer dans l'évolution de la relation réciproque qui lie ces "créateurs" professionnels à l'organisme de télévision : c'est-à-dire, reconstituer la genèse de ce corps d'artistes professionnels dépendant, dans sa pratique même, de l'organisme de télévision et de la place de celui-ci dans la production culturelle. Ainsi pour expliciter l'évolution du statut des réalisateurs, pour mieux comprendre leur position actuelle et les raisons pour lesquelles ils continuent à se défendre derrière l'image ambiguë de la création, nous allons reprendre dans ses grandes lignes, autour des processus technico-économiques (évolution du marché du produit, évolution des programmes) et des processus technico-administratifs et politiques (évolution des conditions techniques de production, évolution de la tutelle politico-administrative), l'histoire conjointe de la télévision et de ce corps professionnel de réalisateurs. Nous chercherons à expliquer l'évolution de cette profession par les processus qui nous ont semblé structurants de cette modification profonde du statut et du rôle des réalisateurs, au cours de la période 1945-1975.

I. La préhistoire (jusqu'en 1952)

La télévision naît avec principalement trois types de programmes.

Le Journal télévisé : de trois émissions par semaine il passe très rapidement à sept puis quatorze éditions par semaine, L'essentiel des images projetées vient des actualités cinématographiques, qu'il convient de commenter : ce style "oral", le direct, la rapidité et la relative liberté de ton font du Journal télévisé un des atouts du démarrage de la télévision auprès du public.

Les variétés : elles ont lieu en direct et en public depuis la scène d'un music-hall parisien. Ce dispositif consacre le rôle de l'animateur artiste qui officie entre les chansons, les scènes de comédie ou les numéros de music-hall pour faire un spectacle avec des morceaux.

Les dramatiques qui feront bientôt la renommée des programmes télévisés commencent à être produites. Sur les deux plateaux de Cognacq-Jay, équipés de quatre caméras vidéo, se tournent deux dramatiques par semaine qui sont diffusées en direct, le plus souvent le mardi, jour de relâche dans les théâtres parisiens, ce qui permet aux comédiens de venir travailler en soirée sur les plateaux de la télévision. C'est au répertoire du théâtre de toutes les époques qu'il sera fait appel pour fournir des textes qui seront selon les besoins adaptés à la mise en scène de la télévision et, ainsi que l'explique **Marcel Bluwal**, c'est sur l'articulation du texte dit par les comédiens que se modèlera le découpage du scénario.

L'existence de deux studios permet aux décorateurs de disposer d'un petit peu plus de temps pour planter des décors qui gagnent en originalité. Les réalisateurs ne se contentent plus de travailler sur les trois faces d'un décor ouvert analogue à celui du théâtre, ils commencent à édifier le quatrième mur, comme cela est courant au cinéma et à apprendre à faire bouger les caméras à l'intérieur du complexe.

La mise en scène s'anime et les trucages de **Margaritis** se perfectionnent.

Le manque d'argent et la pauvreté des moyens peuvent être considérés, paradoxalement, comme la chance des réalisateurs, et cela pour deux raisons : d'abord parce que la télévision française n'a pas les moyens de payer des auteurs, des écrivains, des hommes de théâtre ou de cinéma ; elle commence avec de parfaits inconnus que ne vient patronner aucun auteur "consacré"⁴. Quand ils entrent à la télévision au début des années 1950, **Averty, Badel, Barrère, Bluwal, Drot, Folgoas, Krier, Prat, Tarta**, ont moins de 25 ans. Dans les deux ans ils deviennent réalisateurs. Carrière d'une rapidité inespérée pour ceux tels **Bluwal, Averty, Badel**, etc.. qui veulent devenir metteur en scène, vocation définie sur le tas pour ceux que les études ne préparent

pas particulièrement à faire du cinéma. Et surtout, pas d'"aînés" à bousculer, pas d'hommes de télévision déjà consacrés - et pour cause - pas de metteurs en scène connus de cinéma : les gens en place s'appellent **Margarithis**, 38 ans en 1950, il était clown et fait des émissions sur le cirque ou **Lucot**, 42 ans en 1950, il a réalisé avant guerre de nombreux courts-métrages sur le sport - ou encore **Hecht**, 33 ans en 1950, entré à la télévision en 1945 il deviendra chef des émissions dramatiques dès 1952. Donc pas de gens déjà en place qui puissent "faire de l'ombre" aux jeunes gens qui arrivent, pas de "père" non plus, le directeur des programmes **Jean Luc** est un fonctionnaire détaché de l'Éducation Nationale, La taille du public (3 000 récepteurs, essentiellement en région parisienne) autorise qu'on prenne tous les risques : la seule chose importante est que l'image passe bien, de faire un "sans-faute" pendant une heure de variétés, de dramatiques ; c'est pour le réalisateur un exploit technique qu'il faut réussir, pour le public c'est de constater que "ça marche". C'est en effet le deuxième aspect de cette "chance" des premiers réalisateurs : il faut travailler dans des conditions de bricolage et de complexité extrême qui consacrent le pouvoir de celui qui parvient à maîtriser cet appareil et parvient à faire "comme si" on montait un spectacle, "comme si" on faisait du cinéma. Et, grâce au direct, des professionnels qui travaillent dans ce qui n'est encore qu'un parent pauvre de la radio, acquièrent donc un pouvoir sans commune mesure avec celui des techniciens radio : la responsabilité du produit fini. Les jeunes réalisateurs qui commencent à "faire" la télévision ne sont pas seulement des pionniers qui éprouvent et prolongent chaque jour les capacités d'un instrument qu'ils "façonnent", ce sont aussi des hommes qui ont le sentiment de participer pleinement au mouvement d'explosion de la création qui caractérise la période de la Libération : non seulement on peut enfin parler, écrire, filmer, mais on découvre le cinéma italien et le cinéma américain. Ce contexte de création et de libération de l'expression doit être rappelé si on veut comprendre l'état d'esprit et le comportement du petit groupe des premiers réalisateurs de télévision,

II. L'Aéropostale ou le règne de Jean d'Arcy (1952-1958)

Venu du Ministère de l'Information où il a participé à l'élaboration du plan d'équipement de la télévision (présenté à l'Assemblée Nationale en 1953), **Jean d'Arcy** a été nommé à la direction des programmes pour faire exister la télévision, pour la promouvoir par la diffusion régulière d'émissions de qualité et lui assurer ainsi une image de marque dans le public, destinée à impulser la vente des récepteurs, En effet, alors que le développement massif de la télévision se fait aux États-Unis, en Grande Bretagne, en Allemagne, à partir des années 1948-1950, la France accuse un important retard : 3 800 postes en 1950 (il y en aura 24 000 en 1952, 125 000 en 1954, 442 000 en 1956 et près d'un million en 1958). D'après **Jacques Thibaut**, les causes du retard français sont les suivantes : "l'instabilité politique, la sclérose administrative, la puissance de groupes de pression industriels à la recherche de toutes les protections possibles contre la concurrence étrangère, qui retardent ou compliquent les décisions sans lesquelles rien ne peut véritablement commencer". Il faut noter qu'en 1948, le gouvernement français avait opté pour la définition de 819 lignes alors que l'ensemble de l'Europe choisissait les 625 lignes. Responsable de cette décision : le protectionnisme à l'égard de l'industrie nationale soutenue par la passion des techniciens désireux de fabriquer une image "parfaite".

La définition et l'élaboration des moyens de production sont largement le fait des techniciens et des ingénieurs. Leur rôle est déterminant dans cette période du démarrage de la télévision puisque la direction technique, indépendante de la direction des programmes, a son mot à dire sur le mode de réalisation de tout projet lancé par la direction des programmes,

a) Les moyens de production

Les moyens techniques de production sont essentiellement les caméras vidéo qui, en l'absence provisoire de possibilités d'enregistrement imposent la diffusion en direct de l'image au moment même où elle est tournée, sans le support matériel d'une pellicule. Ce n'est qu'en 1956 qu'apparaîtra le kinescope, procédé de conservation d'une image électronique qui, filmée sur le tube d'un récepteur, est enregistrée sur pellicule cinématogra-

phique et permet la diffusion ultérieure "en différé", Ce procédé, utilisé notamment pour le lancement en avril 1956 de la série **Les énigmes de l'histoire**, première forme de **La caméra explore le temps**, donnait en fait des résultats inégaux ; il sera progressivement abandonné en faveur du magnétoscope (enregistrement sur bandes magnétiques) à partir de 1960.

En 1952, le film n'existe pratiquement pas, si ce n'est dans le standard industriel de cinéma 35 mm. Le standard 16 mm en est encore à ses débuts, la caméra est muette et il n'existe qu'une pellicule réversible.

Quant aux équipements, ils sont très limités. En quelques années, Jean d'Arcy parviendra à mettre à la disposition des créateurs un équipement important et de qualité. La télévision française possédera - enfin - une infrastructure de production conséquente en 1956.

b) Les programmes

La politique de promotion du média se traduit au niveau des programmes par :

- La création, par **le direct** de grands événements de télévision, y compris des événements de diffusion internationale.

1952 : semaine franco-britannique, 13 h 30 de programmes réalisés en 16 lieux différents grâce à la mise en application d'un standard dans un autre et la mise en service du relais Paris-Lille.

1953 : couronnement de la reine Élisabeth II,

1954 : création de l'Eurovision qui regroupe huit pays membres de l'Union Européenne de Radio-Diffusion, Fête des Narcisses à Montreux, Course d'Ascot, Coupe du monde de football, vingt-quatre heures du Mans, etc. Reportages dans une mine de potasse. Descente à 700 m, dans les fonds sous-marins avec Cousteau, etc..

- L'organisation de programmes réguliers répartis en différents services : actualité télévisée, variétés, émissions pour la jeunesse, cinéma et surtout, **dramatiques**, confiés à quelques-uns de ces hommes de télévision déjà expérimentés (**Pierre Sabbagh, Emmanuel Robert, William Magnin, Frédéric Rossif, Bernard Hecht et André Frank**).

- La valorisation de certains produits, les dramatiques : les réalisateurs puiseront dans le répertoire classique pour assurer la popularité du genre et la "noblesse" du média.

D'autre part, en **1952**, l'Association Française de la Critique du cinéma décide d'étendre sa compétence aux programmes de télévision et crée un prix annuel (lauréats : **Lorenzi, Desgraupes et Dumayet, Barma, Rebuffat, Tchernia et Bluwal**), Création dans les programmes d'une "tribune du critique hebdomadaire" où sont discutées les émissions de la semaine, ce qui multipliera dans la presse la présentation et le compte rendu des différents programmes,

c) Les réalisateurs

À ceux déjà en place depuis les temps héroïques s'ajoutent les premières promotions de l'IDHEC qui viennent à la télévision étant donné l'impossibilité d'accéder à la réalisation de cinéma. En effet, le cinéma des années 1950 est particulièrement fermé aux jeunes. D'abord parce que deux grandes firmes seulement se partagent l'initiative d'une production française assez peu abondante mais distribuée et donc rentabilisée dans un très grand nombre de salles : dans ces conditions, la garantie d'une bonne santé économique du cinéma réside dans la production d'un petit nombre de "valeurs sûres", metteurs en scène reconnus de la génération d'avant-guerre, films grand public amortissables dans le plus grand nombre de salles, Deuxième raison, le marché français s'ouvre largement aux films américains, bon marché parce que déjà amortis aux Etats-Unis. La porte est donc très étroite pour les apprentis metteurs en scène et beaucoup d'observateurs verront comme une conséquence directe des accords Blum-Byrnes l'entrée directe à la télévision d'un grand nombre d'exclus du cinéma.

C'est aussi pour des raisons idéologiques que nombre de réalisateurs choisiront la télévision plutôt que le cinéma : la télévision apparaît comme libérée de "l'horizon du profit".

L'organisation des programmes, comme les conditions de travail en vidéo lourde, favorise la constitution d'équipes relativement stables autour du réalisateur. Les conditions propres au direct justifient une hiérarchisation très forte des rapports au sein de l'équipe : "il faut tenir sans panne" ; cet exploit est de la responsabilité seule du réalisateur. Cette notion d'équipe s'étend aux comédiens - il se constitue un vivier de comédiens aptes au direct - qui entretiendront des rapports privilégiés avec la télévision et les réalisateurs en particulier. Dans ces conditions s'opère une hiérarchie des genres télévisés : la dramatique devient le genre majeur, et l'accès à ce genre coïncide avec une certaine forme d'achèvement professionnel. Cette valorisation de la dramatique comme "genre noble" marquera la télévision jusqu'au milieu des années soixante alors que les conditions de production vont considérablement changer,

Cette nécessité d'"accéder" aux dramatiques consacre l'importance des liens entre réalisateurs et directeur des programmes : **Jean d'Arcy** est le partenaire privilégié d'une négociation dont l'enjeu est la carrière du réalisateur, mais inversement, le directeur des programmes utilise l'ambition des réalisateurs pour promouvoir la télévision.

Le poids que les réalisateurs ont acquis dans cette télévision naissante est considérable, Ils le manifestent concrètement en 1953 en adhérant massivement au syndicat CGT de la télévision nouvellement créée, ce qui marque leur désir de dissocier leurs intérêts de ceux des PTT alors qu'ils étaient exclus d'une association au syndicat CGT du cinéma ; et en 1954, en déclenchant la première grève importante de la télévision pour protester contre le licenciement de trois d'entre eux. Il faut noter que cette grève, clairement identifiée comme la grève des réalisateurs a fortement contribué à forger leur identité professionnelle⁵.

III. La dignité de la fiction. Albert Ollivier (1959-1964)

À la fin de l'année 1958, **Albert Ollivier** remplace **Jean d'Arcy** à la Direction des programmes, Parallèlement est créé le Ministère des "Affaires Culturelles" confié à André Malraux,

Entre la politique culturelle du gouvernement qui à l'époque va promouvoir une culture "pour tous" dont la manifestation la plus concrète est la création des maisons de la culture, et la politique des programmes du nouveau responsable, la parenté est évidente : les émissions "culturelles" et plus particulièrement les dramatiques qui vont se développer au sein de l'"École des Buttes-Chaumont" en seront les pièces maîtresses. Le fait que la télévision française n'ait encore qu'une seule chaîne, et que le parc de récepteurs passe de 1 500 000 postes en 1959 à plus de 5 000 000 en 1964 favorise cette politique volontariste.

a) Les moyens de production

Une des premières décisions d'Albert Ollivier fut de promouvoir une production filmée à côté du secteur lourd de la vidéo, en utilisant le matériel professionnel 16 mm mis au point par l'industrie cinématographique,

La production vidéo, plus rapide mais d'une qualité nettement inférieure au film, sera, dans la période, un peu délaissée et dédaignée par les réalisateurs. Les équipements vidéo seront sous-employés, Cette prépondérance de la production film qui est devenue "le" moyen d'expression par excellence va modifier aussi considérablement le mode de travail. Les équipes de tournage se constituent sur le modèle de celles du cinéma. Les temps de tournage et de montage seront eux aussi identiques à ceux pratiqués dans le cinéma, En fait, le soin apporté en moyenne aux réalisations sera absolument équivalent à celui qui entoure les productions du grand écran.

Parallèlement au développement du film, la télévision se transforme profondément d'un point de vue technique. La mise en service du kinescope et du magnétoscope fait que désormais les possibilités d'enregistrement prennent le pas sur la production en direct, et impose ses lois, Tout en apportant une plus grande sécurité à la production, elle autorise un travail d'élaboration plus soutenu dont bénéficieront les expériences de

trucages de **Jean-Christophe Averty**. Par contre, se perd la qualité propre au jeu des acteurs se produisant en direct.

b) Les programmes

Les nouveaux moyens semblent autoriser enfin la définition des genres télévisuels spécifiques qui distinguent la production télévisée de ses modèles antérieurs (cinéma, théâtre et music-hall). La recherche s'effectuera principalement dans deux directions : dramatiques et reportages télévisés.

- Les dramatiques : techniquement, "**l'École des Buttes-Chaumont**" devait coïncider avec l'inauguration des grands plateaux de tournage du **Centre Barthélémy**, des studios de la rue **Francoeur** et de la mise en marche pour les besoins de la télévision, des studios de **Joinville**. Elle a aussi bénéficié de l'utilisation, après le direct, du kinescope, puis du magnétoscope fixe et surtout mobile avec ses possibilités de tournage en extérieur et en particulier de l'utilisation du film permettant d'insérer d'abord certaines séquences filmées en extérieur dans une dramatique, tournée en partie vidéo dans les studios, et enfin des émissions entièrement réalisées en film selon les exigences et les limites du petit écran.

Théoriquement, les principes fondamentaux de l'École des Buttes-Chaumont se rattachent à quelques grands thèmes qui seront précisés par **André Frank** dans des textes successifs parus dans les "Cahiers Renaud-Barrault". Il s'agit, notamment des lois d'efficacité, des traits spécifiques ; du témoignage en référence à l'expérience vécue ; de la conquête progressive des genres ; de la fidélité à ce qui se rapproche de l'effet obtenu au théâtre par la loi des trois unités ; et enfin, un souci, teinté d'une certaine nostalgie, de préserver dans la mise en scène l'effet obtenu par la diffusion en direct. C'est avant tout aux œuvres classiques que s'attache la notoriété de l'École des Buttes-Chaumont : œuvres du grand répertoire théâtral selon les interprétations de la compagnie Renaud-Barrault. Progressivement, les classiques ont fait l'objet de traitements différents : d'œuvres données dans leur intégralité, leur unité et leur rigueur, on passe à des réalisations présentées avec des coupures étudiées, avec de nombreux changements de lieux, à des œuvres données avec des modifications importantes, et à la création de prototypes de séries originales : exemple "**Si c'était vous**" : dramatisation de cas sociaux, "**En votre âme et conscience**", "**Les cinq dernières minutes**".

- Le reportage télévisé : les moyens de tournage s'allègent et l'usage du film 16 mm permet aux responsables de l'information de sortir du style originel - le commentaire d'images provenant des actualités cinématographiques et des agences de presse - et de produire enfin, leurs propres images. Le magazine télévisé **Cinq colonnes à la une** sera une des émissions vedettes de la télévision des années soixante, Les réalisateurs confirmés, les nouveaux arrivants, les assistants, tous ont voulu être parties prenantes de ce qui se constituait comme un nouveau genre télévisé et qui, en même temps qu'un lieu de reconnaissance, était la première émission d'actualité ouverte aux réalisateurs et plus seulement aux journalistes, C'était aussi le terrain d'expérimentation privilégié d'un matériel technique qui évolue (caméra légère et sonore, le Nagra),

La liste des réalisateurs qui ont participé à **Cinq colonnes à la une** est impressionnante ; citons : **Averty, Badel, Barma, Benamou, Bringuier, Cardinal, Casta, Chatel, Cornu, Gir, Kahane, Krier, Lallier, L'Hôte, Loursais, Lucot, Marchand, Mitrani, Pradines, Prat, Rossif, Sassy, Seban, etc.** Pour tous, c'est l'occasion de "faire du film", d'éprouver dès le début un matériel nouveau : la "**Coutant 16**", caméra portative et insonorisée ; la **pellicule TRI-X** permet de filmer dans des endroits très sombres et même la nuit ; le **micro-cravate**, etc. Pour la plupart des réalisateurs, faire progresser et inventer le reportage télévisé, c'était aussi transformer la profession. De 1959 à 1963, les réalisateurs passent de l'exploit technique du direct à la création filmique plus élaborée.

c) Les réalisateurs

L'âge moyen des réalisateurs est de 28 ans en 1960 ; il sera de 45 ans en 1973. C'est dans l'histoire de la télévision, une période d'ouverture où le choix des futurs réalisateurs est plus évident : le cinéma demeure tou-

jours aussi fermé ; en revanche, la télévision, par l'augmentation des heures d'antenne, l'amélioration et l'accroissement de ses moyens techniques, et, surtout, grâce à l'exemple donné par les premiers réalisateurs, devient un lieu plus attirant et plus crédible pour ceux qui veulent devenir rapidement maîtres d'œuvre d'un film, d'une émission.

Une bonne partie de ceux qui se sont donné une formation spécialisée dans le cinéma (IDHEC essentiellement) choisit d'entre à la télévision. Cependant

60 % des réalisateurs n'ont aucune formation spécialisée. Pour eux, comme pour les précédents, l'itinéraire classique est celui de l'assistantat. Pour les jeunes réalisateurs, le meilleur moyen de gagner ses galons, c'est de s'attacher à un réalisateur déjà reconnu, **Sangla** est d'abord assistant de **Lorenzi, Badel, Iglésis**, et devient réalisateur en 1964. **Failevic** est d'abord assistant de **Bluwal** et de **Krier, Kahane** assiste **Badel, Lorenzi, Lucot, Barrère**, etc.,

Moyen de gagner ses galons, mais aussi passage obligé : il faut avoir participé à un nombre d'émissions suffisamment grand et à un type d'émissions suffisamment "reconnues", pour témoigner d'une réelle formation professionnelle. Le protocole de 1963 entérinera un itinéraire de carrière déjà classique lorsqu'il exigera des jeunes réalisateurs se présentant à l'homologation la participation à titre d'assistant à au moins 15 grandes émissions dont 7 dramatiques.

En 1963, forts de leur place dans la production, du poids considérable que leur avait donné le direct, les réalisateurs obtiennent la signature d'un accord avec la direction de la télévision qui les reconnaît comme maîtres d'œuvre et comme auteurs de leurs émissions,

Cette reconnaissance est importante à deux égards : ils sont protégés par la loi de 1957 concernant la propriété littéraire et artistique ; d'autre part, ils voient consacrer un statut que leurs confrères européens n'ont jamais obtenu dans d'autres organismes de radio-télévision, le réalisateur est considéré comme un technicien.

En ce qui concerne l'homologation, ils obtiennent le contrôle du recrutement : même s'ils sont minoritaires dans la commission d'homologation, la direction ne peut recruter que des candidats retenus par la commission. Dans une période d'expansion du volume de production et de plein emploi, les réalisateurs peuvent exercer un contrôle démographique de leur profession. Leur "pouvoir" au sein de l'ORTF est sans commune mesure avec leur situation de hors-statut ; le protocole de 1963 peut-être considéré comme la reconnaissance d'une situation professionnelle de fait : en l'absence d'auteurs, ce sont eux qui ont "fait" la télévision.

Autre fait notable : la constitution du Syndicat des réalisateurs. En effet, dix ans après leur adhésion au syndicat de la TV, les réalisateurs éprouvent le besoin d'affirmer la particularité de leurs intérêts et de leur situation dans la TV. En 1963, à la suite de l'intégration dans le statut de l'ORTF de la plupart des professionnels de télévision, y compris les assistants-réalisateurs, les réalisateurs considèrent qu'il est indispensable de constituer un syndicat propre à leur profession : leur situation de personnel hors-statut, d'auteurs, de partenaires directs de la direction des programmes est autant d'éléments qui ne permettent plus de confondre leurs intérêts propres avec ceux des personnels à l'abri du statut.

Pendant les dix années suivantes, les deux revendications essentielles mises en avant par les réalisateurs : définition de la fonction (en tant que maître d'œuvre, puis auteur) et le contrôle de l'homologation, témoignent du fait que leur lutte est une lutte⁷ pour leur reconnaissance professionnelle⁷.

Pendant toute cette période, les émissions se feront avec des réalisateurs homologués dans des conditions qui préservent l'homogénéité du groupe professionnel. Même si le protocole de 63 prévoit dans son article 8 que les assistants-réalisateurs de long-métrage cinéma (homologués par le CNC) peuvent devenir réalisateurs de télévision, peu de professionnels du cinéma entreront pendant cette période. En 1964, la nouvelle direction souhaite remettre en cause certaines dispositions du protocole de 1963, particulièrement celles qui définissent la fonction du réalisateur comme maître d'œuvre et celles qui définissent ces conditions de recrutement, à savoir le principe de l'homologation, Sur ce deuxième point, la période qui suivra marquera une transformation radicale des conditions de l'accès à la profession.

L'arrivée du film et la similitude des pratiques professionnelles du réalisateur TV de dramatiques et du réalisateur cinéma, au moment même où elle consacre le réalisateur TV comme auteur de film, marque d'une certaine façon la fin du pouvoir des réalisateurs : la télévision enfin légitimée attire trop de candidats réalisateurs pour que les professionnels en place gardent la maîtrise de leur carrière.

En 15 ans, le corps des réalisateurs a pu se constituer en utilisant les atouts politiques, économiques et techniques qui vont tout à coup lui faire défaut : il fallait augmenter le parc des récepteurs et cette promotion du média s'est étroitement confondue avec la promotion des réalisateurs ; il fallait inventer l'utilisation d'un outil en pleine évolution et personne d'autre qu'eux ne revendiquaient ce rôle de créateur... En 1965, il y a 5 millions de récepteurs ; il n'est plus question de laisser les réalisateurs maîtres d'un tel instrument et la technique films s'étant généralisée à la télévision, n'importe quel assistant du cinéma peut prétendre faire de la télévision... L'histoire des 15 années suivantes est évidemment celle de l'échec d'une lutte des réalisateurs pour défendre un pouvoir professionnel et une autorité culturelle qu'aucune instance extérieure à la télévision n'a pu conforter.

IV. L'Industrialisation 1964-1974

En 1964, la réforme du statut de la radio-télévision donne à l'ORTF une personnalité juridique autonome. 1964, c'est aussi l'époque du "nouvel impératif industriel" (passage du quatrième au cinquième plan) qui assigne aux services publics les impératifs de rentabilité et de concurrence. À la télévision, cette date marque la fin du monopole de la production télévisée.

La deuxième chaîne commence en 1964 ; le nombre d'heures d'antenne s'accroît considérablement. La fonction de responsable des programmes prend un nouveau sens puisque **Claude. Contamine** qui, venant du cabinet du ministre de l'information, remplace **Albert. Ollivier**, cumule le rôle de directeur des programmes et de directeur de la télévision (responsabilité financière et technique). La télévision devient une entreprise à part entière qui produit et diffuse un "programme" et sa direction revendique la maîtrise de ce processus de production autant que la responsabilité du produit : le "programme".

Les hommes qui lui succéderont reprendront à leur compte cette politique et renforceront les liens entre leur responsabilité technique, financière, artistique et politique, Cette tendance trouvera son achèvement en 1972 avec la création d'une responsabilité de P.D.G. de l'Office.

a) Les moyens et les conditions de production

L'évolution technologique, dès la fin des années 1960, ne conduit pas à des ruptures comparables à ce qui s'était passé pendant les premières années de la télévision (la fin du direct par exemple).

L'évolution du matériel se fait dans le sens d'un allègement et d'un perfectionnement de moyens déjà bien connus : elle détermine davantage les conditions de travail que la forme ou la nature du produit télévisé. Les deux conséquences principales de cette évolution sont :

- La possibilité pour des maisons de production privées, équipées du matériel le plus simple, de rivaliser avec les équipes de l'ORTF.
- La possibilité pour une partie des émissions de recourir à des équipes de travail extrêmement légères, au besoin sans réalisateur.

Puisqu'il suffit d'une caméra légère et d'un magnétoscope portable pour faire un reportage, une grande partie des programmes télévisés sera produite dans des conditions qui n'ont plus rien à voir avec celles du cinéma.

La juxtaposition au sein d'une même entreprise de moyens de production aussi différents que le film, la vidéo lourde, la vidéo légère pour mettre en œuvre une programmation qui, elle aussi, s'est diversifiée, conduira la direction à imposer une codification de l'emploi de chacun de ces moyens pour chaque type de pro-

grammes. En 1972, la mise en place des standards de production et la séparation des moyens (film, vidéo légère et lourde) met fin à la possibilité de constituer des équipes de réalisation.

b) Les programmes

Les années 1965-1975 voient se confronter les genres télévisuels institués dès les premières années de la télévision. Les programmes de cette décennie sont doublement marqués par l'inflation des heures d'antenne et la concurrence entre les chaînes, En 1964, la deuxième chaîne naissante doit se faire un public et jouer tour à tour le jeu de la concurrence ou de la spécificité avec la première chaîne. Le nombre d'heures de diffusion s'accroît sensiblement, et aux genres traditionnels viennent s'ajouter deux types de programmes nouveaux **les émissions en plateau** (type **Armes égales, Face à face**, etc.) et les **documentaires "sociaux"** : c'est, avec la fin de la culture "à la Malraux" et d'une certaine conception de la dramatique noble, le nécessaire glissement vers d'autres thèmes et d'autres genres propres à préserver aux réalisateurs leur qualité d'auteur.

Enfin, dernière caractéristique des programmes de cette période : L'introduction de la publicité de marque en 1968 et l'accroissement des ressources publicitaires jusqu'au quart du montant total du budget de l'Office conduiront à renforcer la logique de la recherche de l'audience.

c) Les réalisateurs

Dans ce contexte, le pouvoir acquis par les réalisateurs pose aux responsables de la télévision un certain nombre de problèmes. Tant que les réalisateurs étaient les seuls hommes capables de maîtriser un outil technique en perpétuelle évolution, personne ne pouvait leur contester ce pouvoir. Dès que l'outil évolue moins rapidement ou que, sous sa nouvelle forme, il peut être plus facilement maîtrisé par un plus grand nombre de gens, il devient possible de faire remonter la responsabilité du programme à un autre niveau,

Dès lors, les réalisateurs subissent une double attaque : contre le contrôle de l'accès à la profession et contre leur statut de maître d'œuvre, codifiés par le protocole de 1963.

D'après Jacques Thibau, on cite souvent au ministère de l'information l'exemple de tel ou tel metteur en scène reconnu du cinéma français, interdit de télévision parce qu'il ne peut obtenir sa carte de réalisateur.

Ce n'est pas seulement le fait qu'un petit nombre de gens "font" la télévision qui pose un problème au pouvoir, c'est tout simplement qu'une catégorie professionnelle prétend et dit "faire" la télévision.

En remettant en cause le protocole de 1963, la direction de la télévision souhaite non seulement "ouvrir la profession" mais aussi assigner aux réalisateurs un rôle comparable à celui de leurs homologues britanniques : des techniciens qui laissent aux producteurs la qualité d'auteurs de leurs œuvres,

Pendant les cinq semaines de grève qui ont suivi cette dénonciation du protocole, les réalisateurs se montrent particulièrement sensibles à cette deuxième attaque, La notion de "maître d'œuvre" de l'émission sera au cœur du conflit de 1965 ; elle est toujours présente dans le discours sur la création.

La grève s'achève sur un compromis : l'ouverture de la profession contre le maintien de la définition de fonction du réalisateur comme maître d'œuvre de l'émission, assortie de toute la protection dont bénéficient les auteurs (droit moral, droit patrimonial), Le nombre de réalisateurs passe de 250 en 1964 à 500 en 1965. Metteurs en scène et assistants du cinéma, producteurs, assistants TV, scripts totalisant un minimum d'heures d'antenne prennent leur carte de réalisateur TV.

L'augmentation rapide du nombre de réalisateurs n'est plus le signe d'une perspective de carrière, prometteur pour les assistants-réalisateurs, Pour les réalisateurs déjà homologués, elle marque la fin d'une période de garantie d'emploi. On dénombre à cette époque 130 réalisateurs non homologués.

Dès 1965, tous les magazines de la 2e chaîne (**16 millions de jeunes, Bouton rouge, Zoom, Caméra III, Dim Dam Dom**) sont réalisés par des professionnels non homologués, directement recrutés par les producteurs. Ces professionnels qui travaillent pour des maisons prestataires de service (Télé Europe entre autres), dans des conditions différentes de leurs collègues homologués (temps de tournage, moyens techniques) se trouveront, de fait, en concurrence directe avec eux,

L'équilibre travail/personnel est rompu : les 500 n'auront pas tous du travail et les réalisateurs sont contraints d'envisager leur carrière de façon différente. Du fait de cette concurrence, l'emploi, s'il n'est réellement mis en cause qu'à partir des années 1970 (à cause de l'extension des programmes sur les deux chaînes), apparaît cependant comme moins garanti. Pour affirmer leur statut, la création personnelle et l'affirmation de leur qualité d'auteurs sont des stratégies indispensables. D'autant plus qu'avec le développement du matériel léger il suffit d'une caméra portative et d'un magnétophone miniature pour faire aujourd'hui du reportage, la "compétence technique" du réalisateur s'effrite et sa capacité de création devient alors essentielle. D'après P. Seban, le discours sur la création, avec l'ampleur qu'on lui connaît, apparaît à cette époque. C'est à ce moment-là que, de la notion de maître d'œuvre, on est passé à la notion d'auteur,

Autre conséquence : la consécration du rôle du producteur, et de l'importance que prendra ce personnage pour la carrière du réalisateur. Cinq colonnes avait déjà, dans la période précédente, montré comment la collaboration avec une équipe reconnue pouvait aider le jeune réalisateur dans sa carrière, Mais les producteurs de **Cinq colonnes** n'ont jamais travaillé qu'avec des réalisateurs homologués. Les nouveaux producteurs pourront, au sens littéral du terme, aller chercher un jeune réalisateur et faire sa carrière.

"Les producteurs, dit **Paul Seban**, étaient les intermédiaires absolument nécessaires entre la direction de la télévision et nous-mêmes. Ils jouaient un rôle de promoteurs d'idées. Le producteur jouait son va-tout lui aussi. Il jouait la prochaine série qu'on allait lui commander. Le vrai producteur c'est celui qui est à l'initiative d'un projet, qui en a la responsabilité, la responsabilité du contenu, la responsabilité du ton, de la couleur même du projet. Les producteurs étaient des types qui risquaient leur série d'émissions chaque fois, c'était **Frémontier**, c'était **Max-Pol Fouchet**, c'était **Bringuier** et **Knapp**, c'était **Eliane Victor**, c'était **Turenne** et **Labro**, c'était des séries, **Desgraupes** et **Dumayet** ce n'étaient pas des permanents de la structure"⁸

L'après 1968 va voir disparaître bon nombre de ces producteurs. La séparation des genres instaurée par **Jean-Jacques de Bresson**, la séparation des moyens de production instaurée par **Arthur Conte** et **Marceau Long**, enleva aux réalisateurs leurs derniers atouts.

Avec la fin des grands magazines d'information de type **Cinq colonnes**, un des lieux possibles de légitimation des réalisateurs disparaît. Certains trouveront dans le "documentaire social" dont ils seront à la fois producteurs et réalisateurs le moyen de conserver une autorité culturelle qui trouve encore son efficacité dans la profession et auprès de la critique.

La réforme de 1974, reprenant à son compte les principes de séparation des moyens et des professionnels qui y sont affectés, remet définitivement en cause les conditions de travail qui avaient fortement contribué à établir le pouvoir des réalisateurs. Les réalisateurs y voient une menace directe pour leur profession et leur qualité d'auteurs. En effet, si formellement cette qualité leur est toujours reconnue, les normes de production se sont considérablement rétrécies. Ainsi, le nombre de jours de contrat alloué pour un documentaire de création passe de 77 jours en 1971 à 50 jours en 1973 et à 26 jours en 1975. Les moyens en personnels techniques diminuent dans les mêmes proportions.

V. L'après 1974 : les BARONNIES

À partir de cette date s'ouvre une nouvelle période pour la télévision. La recherche d'une large audience, les considérations de coût, l'accroissement du nombre d'heures annuelles de diffusion, l'importance de plus en plus grande prise par la programmation et la diffusion par rapport à la production sont des caractéristiques qui ont été longuement décrites par différents auteurs et rapports parlementaires, Nous ne parlerons pas ici des causes de cette évolution, mais de ses conséquences quant à l'émergence d'un nouveau rôle professionnel au sein des chaînes de télévision.

Dans cette nouvelle orientation vers une télévision "de compagnie", un personnage tend à occuper une position de pouvoir déterminante : c'est le producteur-programmateur qui permet d'assurer une régularité de pro-

grammation, qui arrive à mettre en place des tranches de programmation complètes. À la différence des producteurs de la période précédente, ceux-ci ne risquent pas leur nom sur un projet ou une série ; ils ont une stratégie diversifiée et contrôlent divers types d'émissions. Ils participent directement à la gestion administrative et culturelle des chaînes. Ils contrôlent, pour certains d'entre eux, un nombre assez considérable d'heures d'antenne.

Les réalisateurs n'occupent plus aujourd'hui de position de pouvoir dans la télévision. Le discours sur la création qui est tenu par les porte-parole des quelque 1 000 réalisateurs homologués a peut-être encore une certaine efficacité comme mythe unificateur de la profession, mais il ne peut être qu'un discours mythique compte tenu de l'évolution de la télévision. L'histoire de cette profession est celle d'une dévalorisation de son statut et d'une perte quasi totale de son pouvoir, Elle connaît d'ailleurs maintenant un chômage structurel. Ces réalisateurs sont aujourd'hui dans une position dépendante à l'égard des nouveaux producteurs-programmateurs et les responsables syndicaux en sont conscients,

Ce qui transparaît du discours de certains d'entre eux, c'est la reconnaissance de l'éclatement de la profession à partir de 72-74, car un nombre non négligeable de réalisateurs a abandonné la défense de la position d'auteur en contrepartie d'un emploi garanti et relativement stable au sein des chaînes de télévision.

Il est vraisemblable que ces réalisateurs ne sont pas très sensibles au discours de la création des représentants syndicaux et des porte-parole de la profession. Ce discours, s'il continue à se maintenir, risque de paraître de plus en plus passéiste. De plus, son efficacité est liée à l'ambiguïté qui est entretenue autour du terme de création. Le maintien de cette ambiguïté abouti dans les faits à introduire la "création" comme un créneau horaire dans la programmation, reporté le plus souvent à l'été ou aux heures tardives, que les sociétés de programme se résolvent à diffuser à cause de leur "mauvaise conscience" et du cahier des charges. On voit ainsi la création réduite à la catégorie de quantité, à un certain pourcentage dans la masse d'heures diffusées à la télévision.

CONCLUSION

L'exemple des réalisateurs de télévision semble tracer en caricature l'histoire d'une profession : les détenteurs d'un savoir-faire technique doivent s'organiser pour définir, imposer et défendre des normes professionnelles ; l'identification à un processus de production, à une production, aux lieux de production rend possible cette organisation le corps professionnel commence à perdre sa définition lorsque d'autres agents réussissent à imposer une autre définition des lieux et du processus de production.

En 30 ans, les étapes de cette démarche - qui prend plusieurs dizaines d'années dans d'autres branches professionnelles - se sont télescopées de façon brutale.

Pierre Corset, Philippe Mallein Joëlle Perillat, Monique Sauvage

INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL

Novembre 1980

* Cette étude, préparée par une équipe du Service de La Recherche de l'INA, a été terminée en novembre 1980. Ses auteurs la présentent comme "un travail exploratoire" devant servir à "formuler" des hypothèses sur les mécanismes de la production télévisée" et sur les processus de son évolution. Ce travail n'a pas été publié mais il constitue une étape nécessaire et utile. C'est pourquoi nous en reproduisons des extraits, en espérant qu'ils susciteront réactions et témoignages.

NOTES

1. Le discours professionnel nous paraissant plus qu'un fil conducteur, un élément structurant de la constitution et de l'évolution du corps professionnel, nous avons travaillé essentiellement sur des interviews publiées ou recueillies par nos soins, sur des témoignages édités et sur une littérature syndicale abondante. Les données qui figurent dans la description du contexte historique, économique et technique sont issues d'ouvrages traitant de l'histoire de la télévision, mais aussi de documents administratifs et techniques provenant des organismes de radio-télévision.
2. Michel SOUCHON, Petit écran et grand public. P. 139, Documentation française, 1980.
3. La fin des Saltimbanques. Syndicat français des réalisateurs de Télévision CGT, 1975,
4. La BBC semble avoir eu les moyens, dès ses débuts, d'engager des auteurs Pinter. Cette situation originale explique en partie le statut des réalisateurs britanniques, plus techniciens que metteurs en scène et auteurs.
5. Jacques THIBAU : Une télévision pour tout Français. Seuil - 1970.
6. Le conflit naît à la suite de la décision du ministre de l'Information, de licencier trois réalisateurs (Lorenzi, Thévenot, Lucot) accusés d'être communistes. Les réalisateurs font grève, une grève longue et dure.
7. Le statut de 1963 entérine une catégorisation des réalisateurs (5 catégories) en fonction des émissions réalisées et reconnaît par là même une véritable hiérarchie au sein de la profession : au sommet de la hiérarchie, on trouve évidemment, les réalisateurs de dramatique, mais le système à 5 catégories combiné à l'ancienneté, à la notoriété, de sorte qu'un jeune réalisateur qui débute doit faire ses classes dans un type d'émission imposé et viser les dramatiques ou des émissions "valorisantes" pour faire carrière. Chaque catégorie d'émission est assortie de normes de production définissant les moyens et les durées de tournage, montage, etc., les catégories étant ainsi reconnues "professionnellement" comme des émissions de "création", disposent de moyens comparables à ceux du cinéma.
8. Interview INA, janvier 1980.