

Les Séries TV et le Soap Opera

Conférence de Martin Winckler

à L'UNIVERSITE DE TOUS LES SAVOIRS

12 Juillet 2004

Transcription : Louise Kelso-Bartlebooth

Je vais vous présenter le conférencier de ce soir : Martin Winckler, qui est né en 1955, il est écrivain et essayiste.

Pour son parcours :

- de 1978 à 1982, il a fait des études de médecine à Tours,
- 1983 médecin généraliste,
- 1986-1987 il rédige une première version d'un nouveau roman, *La Vacation*,
- 1989 publication par POL de *La Vacation*,
- 1991-1993 participe à l'équipe de la revue *Que Choisir Santé*,
- 1992 commence la rédaction d'un troisième roman, *La Relation*,
- 1993 cesse d'exercer la médecine générale pour vivre de ses activités d'écrivain et de traducteur.
- 1997 il crée le Guide Séries hebdomadaire de *Télé Câble Satellite Hebdo*,
- 1998 il rebaptise son roman *La Relation* en *La Maladie de Sachs*,
- 1999 publication chez Larousse en collaboration avec Christophe Petit du *Guide Totem des Séries Télévisées*, premier dictionnaire critique des fictions du Huitième Art.
- 2002, publication des *Miroirs de la Vie, Histoire des Séries Américaines*,
- 2003 publication de *Mort in Vitro*,
- et en 2004, il y aura la publication des *Trois Médecins*.

Pour ses spécialités, en tant qu'essayiste, Martin Winckler s'est intéressé non seulement aux séries télévisées et au soap opera, dont il a montré l'importance dans la manière dont la société se comprend et s'interprète, mais il a également travaillé sur la bande dessinée et sur les comics américains.

Pour sa bibliographie, il a écrit de nombreux articles dans les revues nationales et internationales, et est auteur de très nombreux ouvrages, romans et essais.

Pour ses essais : *Les Nouvelles Séries Américaines et Britanniques, 1996-1997* avec Carrazé, éditions Belles Lettres, *Les Séries Télé*, avec Schléret et Petit, éditions Larousse 1999, et *Les Miroirs de la Vie, Histoire des Séries Américaines*, Le Passage, 2003, et pour la suite, en 2005 *Les Miroirs Obscurs*. Je lui cède la parole pour une cinquantaine de minutes, après quoi il y aura un débat avec le public. Merci.

Merci, merci beaucoup. C'est la première fois que je fais une leçon, j'ai horreur personnellement des leçons, et on m'a dit que la salle ne pouvait pas intervenir pendant la leçon, donc vous allez me pardonner, parce que d'habitude je donne facilement la parole à la salle, mais bon, c'est comme ça, si donc je suis mal à l'aise il faut simplement l'attribuer à mon inexpérience dans ce domaine.

Je suis extrêmement touché qu'on m'ait demandé de faire une conférence sur les séries télé et les soaps dans le cadre de l'Université de Tous les Savoirs, parce que ça rejoint précisément la certitude que j'ai que ce que j'appelle les téléfictions, - et j'expliquerai ce terme un peu plus tard -, font partie du domaine du savoir, et en particulier font partie du domaine artistique, au même titre que les fictions cinématographiques, au même titre que les fictions littéraires, au même titre que les fictions théâtrales, au même titre que toute forme de fiction que vous pouvez identifier dans le domaine culturel.

Le principal obstacle au fait de considérer les téléfictions, les fictions diffusées par la télévision, comme un mode d'expression culturelle, artistique de type littéraire, si vous voulez, le principal obstacle est lié à une confusion qui est faite entre le médium, la télévision, et les produits qu'elle nous propose. Et donc je vais vous proposer, de façon à ce que vous compreniez dans quel cadre je m'inscris, je vais vous proposer de visualiser la télévision, ce petit écran que vous voyez chez vous, et d'imaginer que ce petit écran, en fait, c'est un kiosque à journaux.

Quand vous êtes dans un kiosque à journaux dans une rue de Paris, vous avez des centaines de journaux et des centaines de magazines qui sont devant vous. Il est bien évident que vous n'achetez pas tout. Vous allez acheter peut-être une, deux, trois publications.

Et c'est la même chose à la télévision, c'est-à-dire que vous avez ce grand kiosque qui à l'heure actuelle en France comprend quelque chose comme deux cent chaînes, donc on va dire que ces deux cent chaînes, ce sont ces deux cent magazines que vous avez dans le kiosque, vous n'allez pas regarder tous les magazines et toutes les chaînes. Même si vous zappez, c'est ce que vous faites dans un kiosque, vous feuillotez les magazines pour savoir s'ils vous intéressent ou pas, vous allez zapper, vous allez passer d'une chaîne à l'autre, mais vous allez choisir probablement trois ou quatre chaînes que vous allez regarder de manière régulière.

Sur ces chaînes, et je devrais dire dans ces magazines, quand vous achetez un magazine, vous ne lisez pas tout, c'est pas vrai, vous avez des articles préférentiels. Des articles préférentiels, soit par genre, vous préférez, mettons, dans un magazine que vous avez l'habitude d'acheter, des articles qui sont plutôt des documentaires, qui sont plutôt des témoignages, qui sont plutôt des fictions, qui sont plutôt ce que vous voulez... Vous les choisissez en fonction des auteurs aussi, c'est-à-dire que si vous voyez une plume particulière, vous allez aller directement à cet article-là, hé bien la télévision c'est la même chose, c'est-à-dire que vous allez choisir plutôt une chaîne dans laquelle vous allez regarder des documentaires, plutôt une chaîne dans laquelle vous allez regarder du sport, plutôt une chaîne dans laquelle vous allez regarder des fictions.

Et parmi ces fictions, vous allez faire des choix. Vous allez choisir des fictions par genres, ou bien des fictions en fonction des auteurs. Alors évidemment, il y a un élément supplémentaire, c'est que vous allez aussi choisir des fictions en fonction des acteurs qui jouent dedans, de la même manière que quand vous allez au cinéma, vous allez choisir des films en fonction des acteurs que vous aimez.

Tous ces critères sont des critères pertinents, il n'y a pas de hiérarchie dans les critères que je vous expose, il y a simplement le fait qu'on ne peut pas comprendre ce que sont les téléfictions si on regarde la télévision comme un tout. Il faut regarder la télévision comme un medium, et il faut bien concevoir qu'à l'intérieur de ce medium, personne ne regarde tout.

* * * * *

Ce qui nous intéresse ce soir, c'est ce que j'appelle personnellement les téléfictions. Pourquoi le mot téléfiction ? D'abord parce que j'aime bien la sonorité, et ensuite, parce qu'il s'agit là, évidemment, de fictions faites spécifiquement pour la télévision, c'est-à-dire non seulement pour être diffusées à la télévision, parce qu'on peut diffuser des films à la télévision bien entendu, mais aussi et surtout dans les conditions de production et de diffusion de la télévision.

Le titre de la conférence, c'est "séries télé et soaps". Je vais définir ce que j'entends par séries télé, ce que quelques spécialistes des séries télé en France et moi-même, - parce qu'on est un petit groupe, je suis pas le seul spécialiste, et loin de là, de la télévision et des séries télévisées en France -, ce qu'un petit groupe d'entre nous, qui ont d'ailleurs collaboré aux différents livres dont il a été question aujourd'hui, c'est-à-dire *les Grandes Séries*, *les Nouvelles Séries de 96-97*, *le Guide des Séries* de chez Larousse, où nous étions une quinzaine, tous ces gens-là se sont mis d'accord à peu près sur les mêmes définitions.

Il faut savoir que le mot série, qui vient directement de l'anglais, qui vient de l'habitude anglo-saxonne de fabriquer de la télévision en série, le mot série ne désigne pas nécessairement une série de fictions. Le mot série, c'est une série d'émissions, tout simplement, c'est-à-dire une émission en feuilleton, en épisodes, qui peut être une série documentaire, qui peut être une série de fictions.

Le terme série, en France, s'est imposé comme étant un terme qui désignait des fictions. Donc nous allons l'utiliser dans cette acception.

A l'intérieur des séries, et on définira donc comme étant une série une fiction à épisodes destinée à être diffusée selon une périodicité très précise, souvent spécifique au type de série, à la télévision. En gros il y a deux types de périodicité, vous avez la périodicité hebdomadaire, c'est-à-dire un épisode qui est en général un épisode de 30 minutes ou d'une heure, enfin, dans une case de 30 minutes ou d'une heure parce que le temps réel n'est pas celui-là et j'y reviendrai, et ça c'est une diffusion hebdomadaire. Aux Etats-Unis la diffusion des séries hebdomadaires court sur ce qu'on appelle une saison, c'est-à-dire que ça commence en général en octobre, ça se termine en général en mai, à raison en général de 20 à 23, parfois 24 épisodes par saison.

Dans les années 50-60, les séries comptaient beaucoup plus d'épisodes que ça, il y avait régulièrement 30 à 35 épisodes par saison, c'étaient des saisons beaucoup plus grandes. Et puis d'une part la multiplication des programmes, d'autre part le coût de production des séries, ont fait que maintenant le nombre d'épisodes moyen est autour de 20-22.

Donc une saison de production c'est quoi ? C'est une année de production, alors le terme de saison désigne donc ce qui est diffusé entre le mois d'octobre et le mois de mai de l'année suivante, et quand on parle de séries, on parle de la première saison, de la deuxième saison, de la troisième saison... en général on ne précise pas l'année de production mais on précise l'ordre dans lequel ces saisons ont été produites.

*

Le deuxième type de périodicité, c'est la périodicité quotidienne. Et là ça désigne un type de fiction très particulier, qui s'appelle donc le soap opera. Pourquoi est-ce qu'on l'appelle soap opera, c'est-à-dire opéra savon ? Tout simplement parce que le terme vient du mode de financement de ces fictions.

Un soap opera, c'est quelque chose de très particulier. C'est un mélodrame quotidien, c'est-à-dire une émission dans laquelle une famille ou bien des familles vivent leur vie, en général extrêmement tourmentée puisqu'il s'agit d'un mélodrame, et où la périodicité des épisodes c'est d'être tous les jours, du lundi au vendredi, et en général c'est toute l'année.

Les soap operas n'ont pas commencé à la télévision, et je reviendrai là-dessus également, ils ont commencé à la radio. C'est une des caractéristiques de la télévision américaine, c'est que la télévision américaine n'est pas née du cinéma, elle est née de la radio. Et du théâtre. Mais surtout de la radio. Et la plupart des soap operas qui sont encore diffusés aux Etats-Unis, à raison d'un épisode par jour cinq jours par semaine, pratiquement 52 semaines par an, je crois qu'ils ont une interruption d'un mois l'été, sont des soaps qui sont à l'antenne, pour certains, depuis 25 – 30 ans. Et qui avaient commencé auparavant à la radio. C'est-à-dire que je crois que le plus ancien doit avoir 60 ans d'existence.

C'est vous dire qu'il y a beaucoup de personnages à l'intérieur qui sont morts depuis, mais ça fait partie justement de la narration du soap, qui est donc un mélodrame quotidien, que certains personnages du soap meurent. Enfin, les acteurs meurent. Et on est obligé de tuer les personnages aussi. Et c'est intégré à la narration, c'est-à-dire qu'on intègre non seulement à la narration la mort de l'acteur, mais aussi la mort du personnage, bien entendu, qui est conditionnée d'ailleurs par la mort de l'acteur. Ça peut être aussi parce que l'acteur a envie d'aller faire autre chose, à ce moment là on le tue pour qu'il puisse aller faire autre chose, mais il arrive de façon assez régulière que les acteurs d'un soap, qui sont là depuis 25 ans, et qui, pour ce qu'ils pourraient en vouloir, aimeraient bien rester, il arrive évidemment que certains meurent, soit de vieillesse, ça arrive, soit de maladie, soit par accident, et à ce moment-là on est obligé d'intégrer leur décès ou leur départ à l'intérieur de la série.

* * * * *

Je vais beaucoup plus vous parler des séries hebdomadaires que des soaps, parce que vous expliquer les soaps, c'est comme vous raconter l'histoire de l'Humanité depuis la Préhistoire. Donc ça demanderait un peu plus d'une heure, mais je reviendrai régulièrement aux soaps dans mes explications sur les séries hebdomadaires, parce que ce qu'il faut savoir c'est que même si la distinction entre les soaps et les séries existe sur le plan formel, il y a des interactions constantes entre les deux genres. Et c'est d'ailleurs grâce aux soaps que nous avons les séries que nous avons aujourd'hui, et je m'en expliquerai un peu plus tard, c'est-à-dire que c'est l'hybridation, le métissage entre le soap – c'est-à-dire un mélodrame quotidien avec des lignes narratives qui durent des années et des années et des années – et les séries hebdomadaires, qui étaient à l'origine faites d'épisodes distincts, qui n'avaient pas de relations entre eux, qui étaient des sortes de suites de nouvelles avec les mêmes personnages, c'est l'hybridation entre ces deux genres qui a produit les séries hebdomadaires qui existent aujourd'hui à la télévision américaine et qui nous arrivent aussi, évidemment, en France.

*

Vous aurez remarqué que depuis le début de cette conférence, je ne parle que des séries américaines. Pourquoi ? Parce que c'est une conférence sur les séries et les soaps américaines et non pas sur les séries françaises. Je dirai deux mots des séries françaises et de ce que j'en pense, et en particulier aussi de la façon dont les séries américaines sont diffusées en France, parce que pour la compréhension du public de ce que c'est qu'une série américaine, on ne peut pas faire abstraction de la manière dont elles sont diffusées dans notre pays, et elles sont diffusées de manière extrêmement discutable, on en dira deux mots, mais cette conférence est forcément limitée dans son propos, ce n'est pas parce que les séries françaises ne m'intéressent pas, au contraire, il y aurait une conférence à faire sur les fictions françaises à la télévision depuis les origines, c'est-à-dire la fin des années 40, le début des années 50 jusqu'à aujourd'hui, et il y a énormément de choses à dire, mais ça n'est pas mon propos aujourd'hui.

* * * * *

D'abord, quelques repères par rapport à la télévision américaine. Contrairement à la télévision française, qui est restée une télévision d'état jusqu'en 1981, 82, 83, c'est-à-dire quand la gauche est arrivée au pouvoir et a décidé la création d'une chaîne privée, qui était Canal +, et ensuite l'ouverture d'un certain nombre de choses, en particulier quand le premier gouvernement de droite qui a suivi a lui vendu TF1 au privé, contrairement à cette télévision qui est restée une télévision d'état pendant très longtemps et qui continue à avoir des aspects, en particulier sur France Télévisions, d'une télévision d'état, la télévision américaine a tout de suite été une télévision indépendante et commerciale, tout simplement parce que des sociétés indépendantes ont demandé l'autorisation d'émettre dès la fin des années 30 – il faut savoir que la télévision existait et était opérationnelle dès la fin des années 30, la télévision était opérationnelle en Allemagne juste avant la guerre, il y avait des émissions de télévision, il y avait évidemment peu de gens qui les recevaient mais il y avait des postes publics. On a par exemple retransmis les jeux olympiques de Berlin, c'était 1938, c'est ça ? ³⁶ ? On les a retransmis à la télévision allemande et tous les allemands ont pu voir en direct Jesse Owens battre les bons aryens à la course.

¹ Ndlc : 1936

Donc il faut savoir que la télévision c'est pas quelque chose qui est apparu après la guerre, ça existait déjà. Pour des raisons économiques, essentiellement le fait que très peu de gens pouvaient s'offrir un poste de télévision, ça n'était pas un medium rentable. C'est devenu un medium rentable dans les années 50 avec le boum économique qui a fait qu'on a fabriqué des postes en très grande série, en particulier aux Etats-Unis, et que les gens ont pu commencer à s'en acheter.

Mais d'emblée, la télévision est une télévision privée. Donc une télévision de compétition. Et comment est-ce que ces chaînes sont créées ? Elles sont créées d'abord par les chaînes de radio. Parce qu'évidemment, le medium le plus populaire jusqu'à la fin des années 40 et au début des années 50, le medium le plus populaire, c'est la radio. C'était la même chose d'ailleurs en France. Les chaînes de radio très logiquement se disent : "voilà un nouveau medium qui arrive, nous allons créer parallèlement à nos stations de radio des stations de télévision qui vont émettre quelques heures par jour des émissions qui seront diffusées pour les gens qui auront des postes de télé". On ne se rend pas encore très bien compte de l'impact que ce medium peut avoir, mais enfin il y a quand même des gens qui disent "on va pouvoir être aussi influents au niveau de la télévision qu'on l'était au niveau de la radio". C'est très important de savoir que ça s'est passé comme ça, parce que tout ce qui sera produit à la télévision dans les premières années de la télévision américaine, et en particulier dans les premières années qui vont suivre la guerre, dans les 10 ans qui vont suivre la guerre, là où il y aura l'explosion des programmes, ce sont des programmes qui sont directement copiés des programmes de radio.

Le tout premier programme, en 1945² je crois, qui est un programme diffusé trois fois par semaine et qui tiendra l'antenne pendant 16 ans à la télévision américaine, c'est ce qu'on appelle le *Gillette Cavalcade Of Sports*, c'est-à-dire c'est une émission sportive, où on coince deux caméras dans une salle de boxe, et dans une salle de lutte, et de catch, ce qu'on appelle le catch, nous, et on filme les boxeurs, on filme les catcheurs. Et cette émission sera, encore une fois, à l'antenne très longtemps. Donc évidemment, la télévision, à l'époque, est un medium de l'instant, on ne voit pas très bien l'intérêt de diffuser des films à la télévision encore à ce moment là, parce que c'est beaucoup moins coûteux pour quelqu'un d'aller au cinéma payer 25 cents pour voir un film que de s'acheter un poste de télévision, et d'autre part il n'y a pas de mode facile d'enregistrement des images qui permette de faire des émissions en différé.

Donc pas toutes les émissions, mais la plupart des émissions sont en direct, et qu'est-ce qui est le plus intéressant à montrer en direct ? Ce sont les événements qui n'ont lieu qu'une fois, donc ça commence très logiquement par le sport, ça commence par les événements officiels, comme par exemple, je crois que c'était en 49³, Truman ouvre une conférence de paix avec le Japon, et c'est rediffusé sur tout le territoire des Etats-Unis. Donc des événements qui n'ont lieu qu'une fois.

Très vite, cependant, on se rend compte aussi que ce qui intéresse le public, évidemment ça ne peut pas être des événements qui n'ont lieu qu'une fois parce que par définition il n'y en a pas tous les jours, c'est aussi quelque chose qui les intéresse déjà dans tous les domaines du divertissement, c'est-à-dire le cinéma, la radio, la littérature, ce sont les fictions. Et très vite, donc, on va se mettre à produire des fictions. Ces

² ndlc : 1944

³ ndlc : la conférence de San Francisco, en septembre 1951 ?

fictions, elles ont trois origines en gros : la première origine, c'est la radio, encore une fois. Et de la radio vont venir deux types de fictions, qui sont les soaps, on en a parlé tout à l'heure, - ah oui, je n'ai pas expliqué pourquoi ça s'appelait des soap operas : ça s'appelait des soap operas parce que les compagnies qui achetaient les spots publicitaires qui précédaient l'émission et qui la suivaient étaient le plus souvent des compagnies de lessives. Tout simplement parce que les soap operas étaient destinés aux femmes au foyer, c'était diffusé en journée, et évidemment, qu'est-ce qu'on leur vendait aux femmes au foyer ? On leur vendait de la lessive, du savon, du shampoing, etc. Donc ça s'appelait et ça s'appelle toujours des soap operas, même s'il y a tout à fait autre chose en plus comme pub à ces heures là.

Donc de la radio viennent les soap operas, et de la radio viennent aussi deux autres catégories d'émissions, qui sont les comédies au sens large, alors j'entends par comédies aussi bien les saynètes que – les uns et les autres... les plus anciens d'entre nous ici se souviennent de *la Famille Duraton*, de saynètes comme ça où on voyait des couples qui parlaient et qui commentaient un peu l'actualité ou qui parlaient de leur vie quotidienne – mais aussi des comédies qui peuvent être tout simplement des sketches, c'est-à-dire ce qu'on appelle en anglais le vaudeville, le vaudeville c'est l'équivalent de nos chansonniers, c'est l'équivalent de nos humoristes qui font des sketches humoristiques ou satyriques sur la société. Ça, c'était évidemment un genre de programme extrêmement couru à la radio, et très logiquement on se dit : "tel acteur de vaudeville, tel humoriste, on va pouvoir le montrer, on ne va plus simplement l'entendre, on va pouvoir le montrer", et on les transfère donc à la télévision.

J'ai dû dire qu'il y avait trois formes... Oui, eh bien ça fait trois : donc la comédie, le soap et les vaudevilles.

*

Les émissions dramatiques, en revanche, viennent aussi de la radio, parce qu'il y avait évidemment des émissions dramatiques à la radio, mais très rapidement les émissions dramatiques, qui sont souvent d'ailleurs des émissions qui sont filmées, évidemment, et transmises en direct – encore une fois les plus anciens d'entre nous se souviennent de la télévision des années 60 en France, où on avait régulièrement des émissions... Les premières *Cinq Dernières Minutes*, - pour ceux qui se souviennent des *Cinq Dernières Minutes* -, les premières *Cinq Dernières Minutes* étaient diffusées en direct... Il y a eu des rediffusions sur Série Club en particulier il y a quelques années, et on voit très bien que c'était filmé de façon très particulière, avec un montage un peu moins souple que quand on est dans du film évidemment, donc tout était filmé comme ça. Mais les dramatiques, très vite, non seulement viennent de la radio, mais elles viennent aussi du théâtre, c'est-à-dire que bien entendu ce n'est pas du tout la même chose de dire un texte à la radio sans se montrer, et de dire un texte à la télévision en se montrant, c'est-à-dire en jouant véritablement la comédie. Par conséquent, alors qu'il n'est pas absolument nécessaire quand on... – ah oui, j'oubliais les jeux – quand il n'est pas absolument nécessaire quand on anime un jeu d'être forcément un très bon comédien, il suffit d'avoir un peu de bagout, en revanche s'il s'agit de mettre en scène une dramatique, une fiction dramatique, il faut avoir de vrais acteurs.

*

Les radios, à cette époque-là sont presque toutes ancrées sur la côte est des Etats-Unis et à Chicago. Et la côte est des Etats-Unis et Chicago sont aussi de grands réservoirs de théâtres et d'acteurs. Par conséquent, la télévision, et en particulier les fictions dramatiques de la télévision américaine, dans les années 45 à 55-60, sont

essentiellement des fictions et des dramatiques qui sont faites avec des troupes d'acteurs de la côte est. Ça n'est pas du tout du produit hollywoodien. Ce ne sont pas du tout les studios de cinéma qui font ça, au contraire, ce sont les acteurs. Et ça c'est très important aussi à savoir, parce qu'il va se passer quelque chose à un moment donné qui va changer complètement ce mode de production, c'est justement l'incursion de Hollywood, des grands studios de cinéma, à l'intérieur de la production télévisée. On peut dater, un peu artificiellement mais de manière assez précise, le moment où il va y avoir ce basculement dans la production des fictions télévisées américaines à 1951.

Qu'est-ce que c'est que 1951 ? C'est l'arrivée sur la chaîne CBS d'une comédie de situations, "situation comedy", abrégée dans le mot sitcom, une comédie de situations qui s'appelle *I Love Lucy*.

I Love Lucy, c'est la transposition encore une fois d'une émission de radio qui s'appelait *My Favourite Husband*, mon mari préféré, qui mettait en scène deux personnalités du showbiz, l'une était Lucille Ball, qui était une actrice des années 40 relativement connue, qui n'avait jamais été une très très grande actrice, qui n'avait jamais eu de très grands succès, mais qui était très très aimée des spectateurs américains, et son époux, qui s'appelait Desi Arnaz. Desi Arnaz était un chef d'orchestre d'origine cubaine, qui avait un vrai orchestre et qui faisait des tournées aux Etats-Unis. Et on invente une émission de radio dans laquelle Lucille Ball et Desi Arnaz jouent un couple marié à la scène comme à la ville, dans laquelle ils font des saynètes de comédie entre ce chef d'orchestre et son épouse qui est un peu fofolle. Et comme l'émission a beaucoup beaucoup de succès, c'est une des émissions que la chaîne CBS, qui est une chaîne de radio, propose de passer sur sa chaîne de télévision, de manière tout à fait logique. La télévision était encore expérimentale, il fallait attirer le public, il fallait d'abord que les gens achètent des postes de télé, et pour que les gens achètent des postes de télé il fallait qu'il y ait des produits d'appel qui les incitent à acheter la télé pour aller voir des choses qu'ils ne pouvaient pas voir ailleurs.

Donc on essayait bien entendu de transposer les émissions les plus populaires de la radio à la télévision pour que les auditeurs de par exemple Lucille Ball et Desi Arnaz aillent regarder la télévision. Et la comédie qu'on crée donc en 1951, qui s'appelle *I Love Lucy*, met en scène toujours Desi Arnaz et Lucille Ball dans des rôles qui ressemblent beaucoup à la réalité, beaucoup mais pas tout à fait, vous allez voir pourquoi. Desi Arnaz interprète un monsieur qui s'appelle Ricky Ricardo qui est chef d'orchestre, d'origine cubaine, et ce n'est pas rien, parce que c'est le premier couple mixte de la télévision américaine, et ce couple mixte, il existe très tôt à la télévision puisque c'est dès 1951, et Ricky Ricardo est un chef d'orchestre extrêmement jovial, qui est toujours très content et qui n'a pas toujours des engagements formidables, mais enfin qui gagne sa vie, et sa femme, Lucy, est une femme au foyer, qui rêve de faire du music-hall. Elle rêve d'être actrice, elle rêve d'être comédienne, elle rêve d'être clown, et toute la série, dont chaque épisode dure une demi-heure, toute la série est fondée sur cette situation extrêmement simple : ce couple – y'a un couple, le couple d'à-côté, qui est le couple Mertz, qui sont leurs amis et leurs voisins de palier qui sont leurs amis de toujours - et toutes les situations reposent sur le fait que Lucy veut jouer la comédie.

Elle veut jouer la comédie et elle souffre à la fois d'être une femme au foyer qui reste chez elle, alors que son mari, lui, fait des tournées avec son orchestre, et puis que des fois il engage des chanteurs, des chanteuses, des danseurs, etc... et qu'elle veut absolument faire quelque chose dans son orchestre ou bien éventuellement faire ce qu'on appelle un bit-part, c'est-à-dire un tout petit rôle, dans n'importe quoi : elle a envie de jouer la comédie. C'est donc une comédie qui parle de quelqu'un qui a envie de jouer la

comédie. Donc une mise en abîme avec une comédienne qui est une comédienne établie, c'est-à-dire que quand elle commence à jouer le rôle, Lucille Ball a déjà plus de 40 ans, c'est pas du tout une débutante, c'est une comédienne extrêmement populaire, c'est une excellente comédienne, et c'est une comédienne qui a des dons de clown tout à fait extraordinaires. C'est à la fois une des dernières comédiennes de slapstick, c'est-à-dire d'humour absurde comme on en voit dans les films de Charlot, où on prend des baffes, on tombe par terre, on marche sur un râteau qui vous arrive dans la figure, on reçoit un seau sur la tête, et c'est la première vraie comédienne de slapstick à la télévision.

Et Lucille Ball et Desi Arnaz vont introduire, et c'est là que ça devient une révolution, si vous voulez, sur le plan de la production, ils vont introduire quelque chose qui n'existait pas auparavant dans le tournage des séries télévisées, ils vont introduire un tournage très particulier, qui est un tournage de type cinématographique : au lieu, alors que c'était le cas auparavant, d'avoir un décor avec des personnages qui sont dans le décor, qui sont filmés, comme... si vous voulez, vous prenez l'exemple qu'on a tous en tête, c'est *Au Théâtre Ce Soir*, qui était le mode de tournage des comédies et même des séries dramatiques ou des fictions dramatiques à l'époque, Lucille Ball dit : "on va pas faire comme ça, d'abord moi je veux tourner à Hollywood", c'est-à-dire qu'elle impose à la chaîne non pas d'aller faire ses fictions à New-York, mais de rester à Hollywood pour les faire, "deuxièmement on va tourner en public", c'est-à-dire qu'elle décide que dans de grands hangars, qui sont les studios, on va construire, et c'est encore comme ça aujourd'hui, on va construire des décors avec les pièces successives de l'appartement en enfilade, et quand on va tourner une scène dans une pièce, les acteurs se mettront dans une pièce et puis le public sera sur des gradins, comme vous aujourd'hui, juste en face. Et quand on va tourner la scène suivante, on va se déplacer, et le public va se déplacer aussi.

C'est très important qu'il y ait un public, parce que quand vous entendez une sitcom, quand vous regardez une sitcom à la télévision, vous dites "c'est des rires en boîte". C'est pas du tout des rires en boîte. Il y a un public qui regarde la sitcom. C'est filmé de telle manière que vous ne voyez jamais le public, mais les sitcoms à la télévision, que ce soit *Friends*, que ce soit *That 70's Show*, que ce soit... je sais pas ce qui passe actuellement à la télévision française, la plus connue est *Friends*, c'est pas des rires en boîte. Alors évidemment, ils retravaillent un petit peu les rires de temps en temps, mais il y a un public. Le fait d'introduire le public est très important, pourquoi ? Parce que bien évidemment on ne joue pas du tout de la même manière devant un public que sans. Et en particulier, tout le côté improvisation, tout le côté spontanéité des acteurs, même si on retourne les scènes deux ou trois ou quatre fois, ce qui peut arriver, parce qu'il peut y avoir des ratages, tout simplement, est bien entendu rehaussé par la présence du public. Et ça c'est une des premières choses qui me paraît importante à dire : quand vous voyez une sitcom à la télévision, nous ne sommes pas habitués au fait d'entendre des rires, sauf quand on regarde *Au Théâtre Ce Soir*, justement, mais quand vous entendez des rires, ce sont les rires du public qui regardait l'enregistrement le soir où cet épisode a été enregistré.

La deuxième chose que Lucille Ball impose, parce qu'elle est productrice de son émission, c'est de filmer avec trois caméras. Non pas avec une caméra frontale, mais avec trois caméras qui filment en même temps. Ce qui permet tout simplement, quand on a une action, qui est forcément une action en relief, et qu'on ne voit pas toujours tout quand on est face au personnage, ce qui permet de faire un montage et de montrer des choses qu'on ne verrait pas simplement avec la caméra de face. Donc ça introduit le

montage à l'intérieur de quelque chose qui était jusque là filmé de manière non montée. C'est-à-dire on le filmait de façon frontale, comme dans *Au Théâtre Ce Soir*.

C'est une révolution très importante, parce que ça indique – il y avait déjà eu des transfuges du cinéma qui étaient arrivés à la télévision, par exemple un acteur et réalisateur comme Robert Montgomery, qui avait tourné en particulier, pour ceux qui connaissent le film, *La Dame Du Lac*, d'après Chandler, Robert Montgomery était déjà arrivé à la télévision au tout début des années 50 et il avait commencé à présenter une émission qui était d'ailleurs une émission dramatique avec des pièces de théâtre filmées. Donc ce n'est pas la première incursion des acteurs hollywoodiens à la télévision. Mais c'est la première fois que des acteurs hollywoodiens vont non seulement entrer à la télévision américaine, mais lui imposer... enfin mettre en œuvre un mode de production qui va faire petit à petit basculer la production des fictions à Hollywood.

Ce qui fait que la grande majorité aujourd'hui des fictions télévisées américaines sont filmées à Hollywood. Pas toutes. La plupart des soaps continuent à être filmés à l'est. Pour des raisons historiques que vous comprenez étant donné ce que je vous ai expliqué tout à l'heure. Il y a d'autres fictions qui sont filmées volontairement à New York parce que certaines équipes de production ont eu envie de filmer à New York, en particulier il y a toute la palette des fictions sous le label *Law & Order, New York District*, qui sont effectivement tournées à New York avec des moyens de production qui sont : les scénaristes à Hollywood, mais tout ce qui est tournage et montage et bien sûr acteurs à New York, donc vous avez des acteurs qui sont différents, qui sont des acteurs de théâtre, etc. Il ne faut pas non plus croire qu'aujourd'hui toutes les fictions télévisées américaines sont tournées à Hollywood, ce n'est pas le cas. Une fiction très connue comme *X Files* a été longtemps tournée à Vancouver pour des raisons de coût de production, parce que comme les séries fantastiques sont souvent extrêmement coûteuses à faire, les américains délocalisent, en particulier au Canada où les coûts de production sont moins importants, et ça a été tourné à Vancouver. Donc il ne faut pas vous imaginer non plus que c'est entièrement fait à Hollywood, mais tout de même, la base de la production aujourd'hui, 80% de la production est faite à Hollywood, et ça a été introduit par Lucille Ball et Desi Arnaz.

*

A partir de cette comédie, en même temps que cette comédie, j'aimerais citer deux autres émissions de fiction qui ne sont pas des feuilletons, vous allez voir, d'ailleurs à l'époque il n'y avait pas de feuilletons, même *I Love Lucy* n'est pas un feuilleton, c'est-à-dire que chaque épisode est séparé. *I Love Lucy* va introduire un effet de réel extrêmement important en 1953 parce que Lucille Ball accouche de son premier enfant avec Desi Arnaz, qui s'appelle Desi Junior, et le même jour, sur CBS, l'épisode de *I Love Lucy* raconte l'accouchement de Lucy de leur premier enfant, qui s'appelle Ricky Junior. Evidemment, au fil des années qui vont suivre, - *I Love Lucy* a été en production entre 51 et 56 ou 57 -, au fil des années on va voir bien entendu Ricky Junior, qui ne sera pas joué par Desi Arnaz Junior, qui sera joué par un petit garçon qui sera un acteur, mais il y aura cette introduction de la réalité, ce métissage entre la réalité et la fiction, par le fait que le couple, à la télévision comme dans la vie, a un petit garçon qui va participer à l'action.

Je ne sais plus du tout ce que je disais, c'est toujours comme ça quand on fait des digressions... Oui. Il y avait deux autres émissions dont je voulais parler, qui datent aussi des années 50, du milieu et de la fin des années 50, deux émissions dont la plupart d'entre vous, si vous ne les avez pas vues, avez au moins entendu parler. Ce sont deux

anthologies, c'est-à-dire, ce qu'on appelle une anthologie, c'est une série télévisée, c'est-à-dire une fiction à épisodes, mais en l'occurrence, les anthologies, ce sont des émissions qui, dans chaque épisode, utilisent des personnages différents. C'est-à-dire que l'émission a un thème, mais il n'y a pas des personnages identiques d'une émission à l'autre.

La première, c'est *Alfred Hitchcock Présente*. *Alfred Hitchcock Présente*, c'est quelque chose dont tout le monde a au moins entendu parler ne serait-ce que parce que même si on n'a pas eu la télévision dans les années 60 où ça a été diffusé, il y eu des rétrospectives, en particulier au *Cinéma de Minuit*, Patrick Brion l'a fait, il y a aussi les dvd et les cassettes, dans lesquels les épisodes tournés spécifiquement par Alfred Hitchcock lui-même ont été mis en avant. C'est donc une émission qui au début faisait trente minutes, qui était une suite de nouvelles plutôt noires, plutôt bizarres, plutôt étranges, plutôt angoissantes, présentées par Alfred Hitchcock, avec une introduction et une fin, et qui étaient écrites par les mêmes écrivains de littérature noire que Hitchcock publiait dans sa revue, *The Alfred Hitchcock Magazine*. *Alfred Hitchcock Présente* est une série, même si c'est une série anthologique, c'est quand même une série, qui a duré presque 10 ans, à laquelle Hitchcock a participé non seulement en tant que producteur, mais évidemment il choisissait non seulement les scénaristes, non seulement les histoires quand elles étaient adaptées, mais aussi bien entendu les acteurs et les réalisateurs, et de très grands réalisateurs ont tourné des épisodes d'*Alfred Hitchcock Présente*, comme par exemple Jacques Tourneur, ou John Brahm, pour citer ces deux-là.

C'est une émission qui a eu une très grande importance, avec l'autre émission dont je vais vous parler, à cause du mode narratif. Là, nous avons un metteur en scène de cinéma, qui était à l'apogée de sa gloire, et d'ailleurs tout le monde se demandait pourquoi il faisait de la télévision, et au début il n'était pas tout à fait pour le fait de faire de la télévision, jusqu'au moment où il a compris que c'était une manière, si vous voulez, de faire des variations sur ce qu'il faisait déjà au cinéma, mais de façon beaucoup plus régulière, bien entendu, parce que là c'était toutes les semaines. Sans en avoir le poids, puisqu'il ne tournait pas évidemment tous les épisodes, même s'il faisait des saynètes de présentation de chaque épisode, il ne les tournait pas tous. Cette émission a eu une très grande importance sur l'imaginaire des spectateurs de l'époque, parce qu'un certain nombre de spectateurs de l'époque, quand ils regardaient *Alfred Hitchcock Présente*, étaient des spectateurs jeunes, qui avaient 12, 14, 15, 16, 18 ans, et qui 20 ans plus tard se sont mis à écrire, pour certains, des séries télévisées.

*

Une autre émission tout à fait fondamentale dans l'histoire de la télévision américaine... - J'peux pas rester deux heures ? Parce que là je vois que je suis déjà pratiquement à la moitié de... et pourtant j'parle vite, hein, mais j'arrive pas à tout dire !

Une autre émission qui est fondamentale, c'est *The Twilight Zone*, littéralement "la Zone Crépusculaire", en français *La Quatrième Dimension*. *La Quatrième Dimension* est une anthologie fantastique, qui était essentiellement écrite par trois auteurs. 80% des scripts étaient écrits par le producteur de la série, qui s'appelait Rod Serling, qui est une des figures les plus respectées de la télévision américaine, parce que c'était un homme complet : il était producteur, il choisissait très bien ses réalisateurs et ses acteurs, et c'était un scénariste de premier ordre. Et, par contrat, on lui propose de faire *Twilight Zone*, qui est une anthologie d'histoires bizarres, étranges, avec ce qu'on appelle un plot-twist, c'est-à-dire une chute qui fait reconsidérer complètement toute l'histoire

qu'on vient de voir, tout à fait à la fin. Rod Serling a écrit à peu près 80% des scénarios de *The Twilight Zone*, il y avait deux autres écrivains très importants, qui étaient des écrivains de fantastique et de science-fiction, l'un s'appelle Charles Beaumont, il n'est pas très connu en France mais c'est un écrivain important aux Etats-Unis, l'autre est connu dans le monde entier, et il s'appelle –parce qu'autant que je le sache il est toujours vivant – Richard Matheson. Richard Matheson est l'auteur de *Je Suis Une Légende*, de *L'Homme Qui Rétrécit*, qui a donné un très beau film de Jack Arnold, de *Duel*, le film de Steven Spielberg, que beaucoup d'entre vous ont sûrement vu, c'est un immense écrivain de science-fiction, de fantastique et d'horreur, et Matheson a écrit énormément d'épisodes de *The Twilight Zone*.

The Twilight Zone a beaucoup influencé non seulement l'imaginaire des américains, mais aussi bien entendu l'imaginaire des scénaristes et des hommes de télévision qui existent aujourd'hui et qui, quand ils sont à peu près de ma génération, ont tous regardé *The Twilight Zone* quand ils avaient 8-10 ans. Et ça les a énormément marqués.

*

Pendant les années 50, il y a un certain nombre de fictions qui sont des fictions avec des personnages récurrents, qui sont produites à la télévision américaine. Nous n'en avons pas vu beaucoup en France, pour des raisons de délais. C'est-à-dire qu'on a commencé à avoir beaucoup de fictions télévisées au début des années 60. Mais il y a quand même une fiction qui est diffusée à la fin des années 50 à la télévision et dont tout le monde a entendu parler, c'est *Zorro*. *Zorro*, avec Guy Williams, "un cavalier... tchic tchic tchic". - Mes copains, ils me disent qu'il faut pas faire tchic tchac tchic, mais fiou fiou fiou. Moi, je fais tchic tchac tchic, m'en fous. - *Zorro*. *Zorro* est le prototype de la série télé. Pourquoi ? Parce que c'est à la fois une série hebdomadaire de trente minutes avec des personnages récurrents et avec des épisodes autonomes, mais c'est aussi un feuilleton. Et il y avait d'ailleurs, on ne les voit plus malheureusement et je ne sais pas s'ils sont sur les dvd, - il y a toute la première saison de *Zorro* qui est sortie en dvd récemment -, il y avait une bande annonce de l'épisode suivant, je me souviens très bien, quand j'étais gamin et que je regardais *Zorro* à la télévision française, il y avait une bande annonce à la fin de l'épisode annonçant l'épisode suivant.

Ça c'était relativement novateur, c'est une des premières séries qui a utilisé ce procédé, il faut savoir que ce procédé n'était pas spécifique à la télévision, c'était un procédé qui existait dans les années 20 et 30 avec ce qu'on appelait les serials, qui étaient des films de cinéma, en 8-10-12 bobines, projetés une fois par semaine, 10-12 bobines d'une heure, et évidemment, à la fin de chaque bobine, quand on voyait le héros, c'est ce qu'on appelle un cliffhanger, c'est-à-dire qu'il était pendu à une falaise et qu'il allait tomber, bien entendu et comment allait-il s'en sortir ? "Vous le saurez la prochaine fois", et on avait les images ensuite de l'épisode suivant, on laissait entendre qu'il allait s'en tirer quand même un peu, mais qu'il y aurait plein de trucs. Et *Zorro* utilisait tout à fait ce processus-là, *Zorro* était une production Walt Disney, ce n'était pas la première production Walt Disney pour la télévision, Walt Disney avait produit une série de téléfilms avec le personnage de Davy Crockett, vous l'avez peut-être vue aussi, qui date aussi du milieu des années 50, *Zorro* c'est 57-59. Donc il faut savoir qu'il y avait déjà des feuilletons. Il y en avait peu, mais il y en avait.

*

Les années 60 voient arriver quelque chose de très important, qui est la couleur. Et quand on se met à tourner en couleurs, évidemment, on ne peut plus tourner de la même manière qu'en noir et blanc, c'est-à-dire qu'on se met à utiliser des décors beaucoup plus riches, beaucoup plus beaux, on se met à utiliser des costumes beaucoup plus riches et beaucoup plus beaux, on se met à utiliser plein d'autres choses qu'on n'utilisait pas auparavant. On considère que les années 60... les américains eux-mêmes considèrent les années 55 à 68-70 comme ce qu'ils appellent "le premier âge d'or de la télévision". C'est l'époque des premières séries télévisées que nous-mêmes avons vues en France. Je vais vous citer quelques noms, vous en avez au moins tous entendu parler et pour certains vous les avez vues ou revues, c'est par exemple, bien entendu *Mission : Impossible*, *Agents Très Spéciaux*, *Les Mystères de l'Ouest*, *Le Fugitif*, bien entendu, *Les Envahisseurs*, on pourrait en citer comme ça... *Au Cœur du Temps*, *Match Contre La Vie*, on peut en citer 50. Ce sont aussi des comédies, comme *Monsieur Ed*, qui date de tout à fait la fin des années 50, *Monsieur Ed*, le cheval qui parle, ce sont des westerns, tout le monde se souvient de *Au Nom De La Loi* avec Steve McQueen, c'est aussi la fin des années 50, tout début des années 60, mais *Au Nom De La Loi* était en noir et blanc.

Il y a donc une forme de séries dans lesquelles on introduit des personnages récurrents, et surtout on introduit un format dans lequel on a des histoires complètes, en un seul épisode, avec une atmosphère très particulière, avec une thématique très particulière, parfois vous avez des histoires en deux ou trois épisodes mais c'est assez rare, l'idée étant que ces séries qu'on appelle aux Etats-Unis des formula shows, c'est-à-dire une série à formule, sont des variations sur un même thème. Je vais prendre l'exemple que je connais le mieux et que probablement vous connaissez aussi très bien, c'est l'exemple de *Mission : Impossible*. *Mission : Impossible*, c'est quoi ? C'est une équipe de spécialistes qu'on a assimilés à des spécialistes de la CIA, mais quand vous interrogez les gens de la CIA, ils se marrent parce que ce n'était pas du tout comme ça qu'ils bossaient, à qui on demande d'aller résoudre un problème de grande envergure, c'est-à-dire de faire tomber un tyran dans une république bananière, d'éliminer un gangster, de faire cesser un trafic, etc. Et, alors que la CIA fait très simplement, c'est-à-dire qu'ils envoient un tueur et boum, il le flingue, dans *Mission : Impossible* on ne fait pas ça du tout, on s'arrange pour monter une sorte de grand bateau au type en question, de façon à ce qu'il se perde lui-même.

Mais en fait, *Mission : Impossible* est une série extrêmement intéressante, - j'en parle avec beaucoup d'émotion aujourd'hui parce que c'était le sujet du premier livre que j'ai écrit sur les séries télé et c'était ma série télévisée préférée quand j'étais gamin -, *Mission : Impossible*, en fait c'est tout simplement une métaphore de la troupe de théâtre, dans laquelle il y a un metteur en scène qui est aussi un scénariste, Jim Phelps, Dan Briggs dans la première saison, qui écrit un scénario. Il y a une équipe, avec un transformiste, Rollin Hand, qui utilise des masques, une jeune première, qui va séduire tout le monde, un homme fort, et puis un spécialiste des télécommunications, des gadgets, etc, c'est-à-dire un technicien, donc vous voyez que tout ça, ce sont des personnes qui travaillent dans un théâtre, et d'ailleurs on les voit régulièrement tous préparer les décors dans lesquels ils vont jouer quelque chose pour le profit du méchant, ou bien on les voit préparer aussi des vêtements, des costumes, on les voit trafiquer des films, etc. Donc c'est une métaphore du théâtre.

Et cette métaphore du théâtre est très intéressante, parce que tout le scénario d'un épisode de *Mission : Impossible*, il est donné au début : "Bonjour Monsieur Phelps, vous devez faire en sorte que Monsieur Machin soit démis de ses fonctions sans que personne s'en doute". Ils vont monter donc cette machination, qui sera complètement opaque aux yeux de tout le monde, y compris du spectateur, de sorte que la surprise soit

totale, à la fois pour la cible, c'est-à-dire le méchant, qu'on veut flinguer ou faire flinguer ou faire se suicider ou n'importe quoi, ou désavouer tout simplement, et pour le spectateur à la fin de l'émission.

* * * * *

Et on voit bien qu'à partir de fictions comme celle-là, – alors on a pu après les regarder comme "ah oui, mais c'est une métaphore de l'intervention de la CIA dans" – mais ce n'était pas du tout leur propos, aux scénaristes de l'époque. C'était de parler de leur métier. C'était de raconter des histoires qui étaient extrêmement bien goupillées, pour capter absolument l'attention des gens qui étaient devant la télévision, parce qu'à cette époque là les chaînes de télévision sont absolument remplies de programmes, il y a des fictions tous les soirs sur toutes les chaînes, et qu'il faut bien entendu pour que les spectateurs restent devant cette chaîne-là et cette fiction-là, leur proposer quelque chose qu'ils n'auront pas envie de lâcher.

Il s'agit donc d'une forme d'expression artistique, qui est une forme d'expression artistique qui encore une fois est beaucoup plus proche de la radio ou du théâtre que du cinéma, puisque quand vous rentrez dans un cinéma, vous vous asseyez dans le cinéma, vous aimez le film, vous restez, vous n'aimez pas le film, vous sortez, mais vous n'allez pas dans la salle d'à-côté voir un autre film, parce que par définition, l'autre film, il a déjà commencé.

Tandis qu'à la radio, si vous n'aimez pas ce qui passe à la radio, vous changez de chaîne. Vous changez de poste. Et le théâtre... évidemment, l'impact du théâtre est très visible dans *Mission : Impossible* - je regrette de ne pas avoir deux heures de plus pour vous expliquer tout ce que j'ai à dire sur le sujet... et le livre en plus est épuisé, ce qui est bien dommage... c'était mon premier bébé, qu'est-ce que vous voulez ? – mais c'est dans *Mission : Impossible* qu'on voit à quel point la télévision doit au théâtre. Parce que très souvent *Mission : Impossible* se passe dans des décors qui sont fabriqués par les acteurs... enfin, les personnages et les acteurs eux-mêmes, en particulier je pense à un épisode dans lequel on veut faire croire à un homme de main, à un tueur de la mafia, qu'il a été condamné à mort, qu'il a pris un coup sur la tête, qu'il a été amnésique pendant plusieurs mois, qu'il a été condamné à mort, et qu'il va être envoyé à la chambre à gaz. Donc ils construisent une chambre à gaz, ils construisent toute l'antichambre de la mort, et ils le mettent dans la chambre à gaz et ils lui font croire qu'il va aller à la chambre à gaz. Pour le faire parler. Parce qu'ils lui disent : "tu vas à la chambre à gaz parce que t'as jamais parlé". Evidemment, ce n'est pas une vraie chambre à gaz. Mais lui, il le croit. Il faut savoir que par exemple, et c'est très important, les deux scénaristes de cet épisode, qui s'appelaient William Reed Woodfield et Alan Balter, avaient écrit cet épisode pourquoi ? Parce qu'ils étaient farouchement opposés à la peine de mort. Ça peut paraître paradoxal, mais quand on voit cet épisode, quand on voit en particulier le jeu des acteurs, et en particulier le jeu de Martin Landau, qui lui est un des membres de l'équipe et qui fait croire à celui qu'on veut faire parler que lui va à la chambre à gaz avant lui, quand on le voit jouer le type qui va à la chambre à gaz et qui va mourir, on devient contre la peine de mort absolument.

*

Pourquoi je vous dis ça ? Parce que on a tendance à dire que les séries américaines sont essentiellement commerciales et n'ont pour objectif qu'une idéologie de type commercial. Rien n'est plus faux. Ce n'est pas parce que Monsieur Patrick Le Lay dit que TF1 – vous verrez ça dans les journaux parce que c'est partout en ce moment – TF1 a pour fonction essentiellement de vendre du Coca-Cola, il l'a dit, il l'a écrit, je veux dire, vous lisez ça dans *Le Monde*, pouvez aller sur mon site aussi, j'ai repris, ou sur le site Acrimed, les propos de Le Lay sont très précis, hein... TF1 a pour seule fonction de vendre les produits de ses annonceurs. Ce n'est pas du tout la conception que les créateurs de séries télévisées aux Etats-Unis ont. Les créateurs de séries télévisées sont des gens qui ont pour objectif de créer des fictions exactement comme les dramaturges, exactement comme les cinéastes, exactement comme les écrivains. Je ressens, en tant qu'écrivain de fictions, une très grande affinité avec les gens qui écrivent les fictions télévisées américaines, parce que leur implication sur le plan idéologique, sur le plan des idées progressistes, est très grande. C'est dans les années 50 par exemple, à la télévision américaine, que pour la première fois, dans une série qui s'appelait *The Defenders*, les défenseurs, qui est inédite en France, on a parlé de l'avortement. Et on en a parlé en disant, en laissant entendre que ça pouvait être légitime, c'était bien avant que l'avortement soit légalisé aux Etats-Unis, on a laissé entendre qu'il pouvait être légitime pour une femme de décider de se faire avorter, ce qui était absolument révolutionnaire à l'époque.

C'est dans les séries télévisées américaines qu'on a parlé pour la première fois du sida, en particulier dans une série des années 80 qui s'appelle *St Elsewhere*, qui était une série médicale, qui était écrite par des non-médecins, d'ailleurs, dans laquelle non seulement on parle du sida, mais en plus un des médecins s'avère être homosexuel et séropositif, et meurt d'ailleurs à la fin du sida.

C'est dans les séries américaines que pour la première fois dans les années 60 ou 70, un personnage d'une sitcom très appréciée qui s'appelait *Maud* a parlé de sa ménopause. Auparavant, c'était un sujet absolument tabou. On ne parlait pas de la ménopause. On ne disait pas que la ménopause, ça arrivait aux femmes. Ça n'a l'air de rien comme ça. Mais ce que je veux laisser transparaître, c'est le fait que - je suis désolé parce que je vois le moment où ils vont être obligé de m'arrêter, et ça me désole – ce que je veux laisser transparaître, c'est, et c'est ça qui me paraît très important dans ce que je vais vous dire aujourd'hui sur les séries télévisées, c'est qu'il y a la même implication émotionnelle, littéraire, philosophique, politique, dans une série télévisée, dans une téléfiction, dans une fiction produite par la télévision, que dans n'importe quelle forme d'expression artistique.

*

Pour aller très vite, il y a des séries de toutes sortes. Vous avez tous les genres. Vous avez les séries médicales, vous avez les séries judiciaires, les séries d'adolescents ou pour les adolescents, vous avez des séries proprement poétiques, poétiques : une série qui passait sur Série Club, et puis qu'ils ont passée le samedi à minuit et ensuite qu'ils ont fait disparaître, qui s'appelle *Northern Exposure*, *Bienvenue en Alaska*, qui est une série d'atmosphère entièrement poétique, c'est une comédie poétique. C'est merveilleux. Mais nous en France, on a pas le droit de la voir parce qu'on est trop cons pour la regarder, d'après les chaînes. Ça a duré six ans aux Etats-Unis. Ces crétins d'américains, eux, ils ont encaissé ça pendant six ans. C'était une des séries les plus populaires de son époque.

Vous avez des séries réalistes, vous avez des séries bien entendu politiques, je vous montrerai tout à l'heure 5 minutes de la plus grande série politique de tous les temps à l'heure actuelle, dans 500 ans je sais pas, mais aujourd'hui, qui s'appelle *A La Maison Blanche*. Vous avez des séries satyriques, vous avez des séries fantastiques, des séries de science-fiction, évidemment. Bon. Tous les genres sont présents dans les séries télévisées américaines, exactement comme dans la littérature et dans le cinéma.

Les fictions télévisées ont quand même une particularité qui n'existe que pour elles. La première particularité c'est bien entendu cette périodicité. Le fait que vous pouvez rencontrer des personnages qui reviennent toutes les semaines, et qui reviennent dans des histoires à suivre, 20 ou 22 semaines par an, et ceci pendant de nombreuses années. Mais il y a deux autres caractéristiques qui n'apparaissent pas tout de suite, et qui apparaissent spécifiquement quand les séries durent plusieurs années : la première caractéristique, c'est que les séries sont programmées de manière à coller, si vous voulez, non seulement à l'actualité générale du pays, mais aussi à l'actualité des fêtes. Il y a un épisode de Thanksgiving, qui est une fête familiale extrêmement importante aux Etats-Unis, il y a un épisode de Noël, il y a un épisode de la Saint Valentin, et ce ne sont pas simplement des artifices. C'est parce que c'est une manière de parler au public qui regarde les séries, de parler de choses qui les concernent, et c'est une manière aussi pour les scénaristes de parler de choses qui les concernent en se focalisant sur des événements que tout le monde connaît.

La deuxième caractéristique, et c'est la seule forme d'expression artistique qui ait cette caractéristique là, c'est que les téléfictions, les séries télévisées, surtout quand elles durent plusieurs années, sont les seules narrations dans lesquelles les personnages vieillissent en même temps que le public. Vous avez tous vu au moins un ou deux épisodes de *Friends*, vous n'avez qu'à regarder un épisode de *Friends* de la première saison, c'est-à-dire il y a dix ans, et un épisode de *Friends* de la saison qui vient de se terminer, ils n'ont pas la même tête, ils ont vieilli, et on dit en les regardant : "qu'est-ce qu'ils étaient jeunes !" C'est exactement la même chose que ce que l'on dit quand on voit une photo du cousin Albert ou de la cousine Germaine à son mariage, et on l'a vue la semaine dernière, elle n'est plus dans cet état là, et on dit : "Oh là là, qu'est-ce qu'elle était jeune !" C'est la même chose. Et c'est une particularité extrêmement forte, parce que ça participe aux interactions entre le public et la fiction elle-même. Or, il n'y a pas d'autres formes de fictions dans lesquelles il y ait des interactions aussi fortes que celles-là, puisque au théâtre, même si un acteur est amené à jouer le même rôle pendant 50 ans, c'est toujours le même rôle et le rôle ne vieillit pas, si vous voulez. L'acteur peut vieillir, mais le rôle lui-même ne vieillit pas. D'ailleurs en général, il ne le joue pas 50 ans. En revanche, à la télévision, dans un soap mais aussi dans une série qui peut durer 8 ou 10 ans, évidemment le personnage et l'acteur vieillissent en même temps, et en même temps que le public, et c'est une des choses à la fois les plus frappantes et les plus mystérieuses qui soient, ça fait très longtemps, si vous voulez, que je me suis rendu compte de ça, mais je n'ai pas encore fait le tour de tout ce que ça pouvait signifier.

* * * * *

Je voudrais terminer, parce que je pense qu'il faut que je termine, hélas, je voudrais terminer en revenant sur le fait que, en France, on a tendance à penser que les fictions télévisées ne sont pas des formes d'expression artistiques. Alors, je pense qu'il est facile de montrer, au travers de ce qu'on peut voir en regardant les fictions télévisées, il est facile de montrer que bien entendu c'est faux. Ce sont des formes d'expression artistique, au même titre que le cinéma. J'en veux pour preuves deux choses :

La première chose, c'est que bien entendu, quand on prend la peine de regarder des émissions de façon assidue, et bien entendu les fictions télévisées demandent de la part du spectateur une assiduité qu'un film ne demande pas, que le cinéma ne demande pas. Vous pouvez très bien regarder un film en deux heures, si vous ne voulez pas regarder le film suivant du même cinéaste, vous ne le regardez pas, un point c'est tout. Vous pouvez regarder deux films ou trois films du même cinéaste mais vous faites ce que vous voulez. Et vous pouvez vous faire une opinion du travail du cinéaste sur un film, parce qu'un film peut avoir sa propre unité. En revanche si vous voulez vous faire une opinion d'une série télévisée, vous ne pouvez pas vous contenter de regarder un seul épisode ou de regarder cinq minutes d'un épisode. C'est comme si on vous disait : "Tiens, dites-moi ce que vous pensez de Balzac en lisant les quinze premières lignes de *La Cousine Bette*." Vous n'en penserez rien. Une série, ça ne se regarde pas à l'épisode.

Une série ça se regarde, - pour pouvoir vraiment apprécier si on adhère ou non au procédé et aux personnages, parce qu'il faut aimer, on aime ou on n'aime pas -, il faut en regarder quand même 4 ou 5. Ça demande donc de s'asseoir devant sa télé peut-être cinq semaines d'affilée, en France on peut le faire en trois semaines, puisque maintenant, les télés françaises se mettent à programmer les séries deux épisodes par deux épisodes. Mais on peut le faire en trois semaines, et regarder six épisodes d'affilée, et dire : "ça me plaît", ou "ça ne me plaît pas". "Ce qui me plaît dedans, c'est tel ou tel élément". Et on voit très rapidement que chaque série a sa cinématographie propre, chaque série a sa tonalité narrative propre, chaque série a son atmosphère, d'humanité ou de fantastique, ce que vous voulez, propre, et donc nécessairement derrière ce qu'on voit, il y a des gens, qui sont les créatifs de la série.

La caractéristique des séries télévisées, c'est que les créatifs, ce ne sont pas ceux qui filment, ce sont ceux qui écrivent. Et ça c'est une des choses avec lesquelles nous avons le plus grand nombre de difficultés en France, c'est qu'en France, on continue à penser qu'à la télé, comme au cinéma, c'est le metteur en scène qui compte. Alors qu'en fait non, à la télévision, ce qui compte le plus, c'est le scénariste, pourquoi ? Parce que précisément on va devoir écrire des scénarios nombreux, dans lesquels on va pouvoir développer des personnages, alors que le développement d'un personnage dans un film, ce n'est pas du tout la même chose que le développement d'un personnage dans un roman, ou le développement d'un personnage dans une série télévisée. Le développement d'un personnage dans une série télévisée est beaucoup plus proche du développement dans un roman ou dans une suite de romans que du développement dans un film. Par conséquent, ce n'est pas quelque chose de visuel, au départ, c'est quelque chose d'écrit, de narratif, sur le plan de l'écriture.

Bien entendu qu'il faut des visuels, bien entendu qu'il faut des cinéastes pour mettre ça en scène, mais l'élément principal, la cheville ouvrière principale de la série télévisée, c'est le scénariste. Et quand vous voyez un générique sur lequel vous voyez "producer", "executive producer", "coproducer", etc, tous ces gens-là, en fait, -ils vous disent d'ailleurs : tout le monde est coproducer dans une série américaine -, tous ces gens-là, ce sont des scénaristes. La plupart sont des scénaristes. Il y a un ou deux

réalisateurs, un ou deux producteurs, c'est-à-dire des gens qui s'occupent du matériel, de la conception matérielle de la série, mais pour la plupart, ce sont des scénaristes. Ce sont des gens qui écrivent. Les séries télévisées sont le mode narratif actuel le plus écrit, dans l'audiovisuel. Les fictions sont les formes les plus écrites. Et ça, c'est quelque chose qu'on passe complètement sous silence en France, puisqu'en France, au contraire, à la télévision, on demande surtout aux scénaristes de ne rien écrire du tout. En tout cas, d'en écrire le moins possible, de façon à ce que ce soit très facile à corriger par les chefs de programmation des chaînes, qui ont beaucoup de mal à lire plus de dix lignes. Quand il n'y en a pas, c'est plus simple.

* * * * *

Et là, je vais vraiment terminer... J'ai pas dit les deux tiers de ce que je voulais dire, ni même un quart, ni même un cinquième, mais c'est pas grave... S'ront obligés de me faire revenir toutes les semaines pendant six semaines... Ce serait logique, je veux dire, pour parler de séries télévisées, que je fasse une série de conférences...

Je voudrais terminer sur ceci : en France, si les fictions télévisées n'ont pas le même droit de cité aujourd'hui que dans les années 50, 60, 70... Jusque dans les années 70 il y a eu de très très bonnes fictions télévisées, à épisodes ou non, des feuilletons, etc. Il y avait une production de fictions télévisées qui était de très grande qualité, qui valait tout à fait les productions britanniques ou les productions américaines. Donc je tiens absolument à ce qu'on sache que je n'ai pas du tout de mépris pour les productions françaises, non seulement je n'ai pas de mépris pour elles mais j'ai grandi avec, et je me souviens, et quand je revois par exemple *Rocamboles* ou *Les Habits Noirs*, je suis assez époustoufflé du jeu des acteurs, je suis assez époustoufflé du sens narratif, du sens feuilletonnant de ces fictions, j'ai toujours adoré *Les Cinq Dernières Minutes*...

Mais en France, depuis disons une vingtaine d'années, on considère, non pas explicitement mais de manière relativement intuitive, on considère qu'il ne faut surtout pas, à la télévision française, produire des fictions qui risquent de faire réfléchir le spectateur. Et Monsieur Le Lay vient de le dire. Il le dit dans son intervention dans un livre, il dit : "pour que le spectateur soit apte à capter le message de notre annonceur publicitaire, il faut lui préparer le cerveau". Je vous jure, hein, il dit ça explicitement. Je vous le jure, je n'invente rien. Il faut lui préparer le cerveau.

A mon avis – évidemment, j'écris de la fiction, donc je suis un peu subjectif, mais à mon avis, il n'y a rien de plus subversif qu'une bonne fiction. Tout simplement parce qu'une fiction recompose la réalité selon la manière dont l'auteur la voit, et propose au lecteur, ou au spectateur, ou à l'auditeur, cette vision de la réalité, qui nécessairement, puisqu'elle est différente de ce qu'est la réalité en vrai, qui forcément va le faire réagir. Et c'est cette réaction à une présentation particulière de la réalité, qui est à l'origine du déclic de la réflexion, qui en soit peut être subversif. A partir du moment où on ne regarde plus la réalité de manière plane, de manière "noir et blanc", on se met à réfléchir. En France, il est impossible de faire une fiction politique. D'ailleurs quand vous allez voir les gens des chaînes, vous leur dites : "ah, ben on aimerait bien faire une fic..." " Ah, non, c'est pas possible." "Pourquoi ?" " Mais parce que les gens, ça les intéresse pas."

La caractéristique des chaînes de télévision françaises, c'est de savoir exactement ce que les téléspectateurs pensent. D'ailleurs, vous voyez, Monsieur Le Lay... D'ailleurs lui il préfère qu'on ne pense pas. Mais... Mais il sait qu'il vaut mieux qu'on ne pense pas pour pouvoir acheter.

Aux Etats-Unis, où ils n'ont peur de rien, depuis cinq ans maintenant, il y a une fiction, dont je vous montrerai cinq minutes tout à l'heure, à la fin de cette conférence, qui s'appelle *The West Wing*, en français : *A La Maison Blanche*. Ça a été diffusé très brièvement sur France 2 en 2002, une saison, 22 épisodes, le vendredi soir, à la place de *Bouillon de Culture* qui était terminé pour l'été, l'été, au mois de juin et au mois de juillet, à 23 heures. Bien. Ce n'est pas du tout une série qui est une apologie du gouvernement. C'est exactement le contraire. C'est une série qui est faite par des scénaristes qui se sont dit : "qu'est-ce qu'on ferait, si on faisait partie de l'entourage rapproché du président des Etats-Unis ? Qu'est-ce que nous, citoyens..." –il faut savoir que 85% des scénaristes d'Hollywood sont démocrates, même plus à gauche que les démocrates- "...qu'est-ce qu'on ferait si on était dans l'entourage rapproché du président des Etats-Unis ?" C'est vous dire que c'est une fiction extrêmement pédagogique, parce qu'ils expliquent au public comment ça marche, les institutions des Etats-Unis, et comment font-ils ? Eh bien ils demandent à d'anciens conseillers de la Maison Blanche de leur expliquer, de leur raconter quel est l'organigramme, comment les gens fonctionnent, etc, qu'est-ce qu'il peut y avoir comme incidents, les trucs drôles, les trucs pas drôles, la salle de crise quand il y a une révolution à Haïti... et puis ils racontent la vie quotidienne de l'entourage du président des Etats-Unis.

Au début de la troisième saison de production, qui devait commencer, je ne sais pas, peut-être le 25 septembre 2001, au lieu de passer le premier épisode de la troisième saison, ils ont fait un épisode spécial, à cause du 11 septembre. Ça n'est pas le gouvernement des Etats-Unis qui leur a demandé de faire l'épisode spécial, c'est le scénariste, Aaron Sorkin, le producteur, John Wells, qui est aussi le producteur d'*Urgences*, - immense série télévisée que je vous recommande de regarder assidûment, jusqu'à présent, c'était la seule série télévisée qui était diffusée en première partie de soirée sur France 2, là maintenant il y a *Portés Disparus*, qui est pas mal aussi, mais c'est moins bien qu'*Urgences*, quand même – et Thomas Schlamme, qui était le réalisateur, qui sont allés voir la NBC, qui leur ont dit : "nos premiers épisodes sont tournés, mais on veut en faire un spécial. Pour parler, non pas du 11 septembre, mais pour parler de la peur".

Je ne vais pas vous passer tout l'épisode, c'est dommage parce que c'est magnifique, mais de quoi ils parlent ? En gros, ils disent : "tous les sentiments de peur que vous avez depuis que les deux tours se sont écroulées, sont des sentiments de peur qui ne sont pas justifiés". C'est un épisode qui remet les gens dans la réalité, qui est anti-manichéen, qui est anti-raciste, qui est apaisant, mais qui en même temps prend en compte la peur qu'ont ressentie les américains – et il faut savoir que les américains aujourd'hui se considèrent comme un peuple en guerre. Imaginez comment nous nous sentirions si un avion s'était écrasé sur l'Arc de Triomphe et sur la Tour Eiffel. Et c'est un épisode qui est absolument à l'opposé de la politique de George Bush. Ça a été diffusé en 2001, sur l'une des trois plus grandes chaînes de la télévision américaine, sans une seconde de censure, et je voulais terminer là-dessus, si on me dit après ça que les fictions télévisées américaines sont vendues au pouvoir et à l'argent, c'est que véritablement on ne les connaît pas. Je vous remercie.

- Diffusion du début de l'épisode III.1 de *The West Wing* –

Merci beaucoup, Monsieur Winckler, nous allons passer aux questions...

* * * * *

- *J'ai été étonné tout à l'heure quand vous citiez Mission : Impossible comme métaphore du théâtre, enfin, seulement ceux-là... il doit y en avoir d'autres, enfin je pensais à Chapeau Melon et Bottes de Cuir, etc.*

- Bien sûr, mais c'est britannique, *The Avengers*, c'est britannique.

- *Oui, c'est britannique. De toute façon, Mission : Impossible je ne m'en rappelle plus du tout, c'est bizarre, c'est comme ça, je me souviens du feuilleton, oui, mais je...*

- Faudrait que vous parliez plus fort, parce qu'on ne vous entend pas

- *Non, c'est tout, c'était simplement une remarque.*

* * *

- *Vous avez parlé des diffusions et des chaînes, et-ce que vraiment la plupart des séries américaines qu'on voit, comme par exemple New York Police Blues, New York District, sont vraiment diffusées sur les plus grandes chaînes, ou c'est quand même, malgré tout, un certain public, et certaines chaînes ?*

- Non non, alors vous prenez l'exemple de *New York Police Blues, Urgences, X Files, New York District*, etc, tout ça est diffusé sur les grandes chaînes hertziennes, maintenant il y en a 6, il y a ABC, NBC, CBS, Fox, UPN et WB. Les trois dernières sont de moins grande importance parce que les trois premières existent depuis le début. Mais la plupart des séries qu'on voit sur les chaînes hertziennes françaises viennent de ces six chaînes hertziennes américaines. Il y a d'autres séries, qu'on voit en particulier sur Canal Jimmy, qui viennent d'une chaîne du câble qui s'appelle HBO, qui est connue pour faire une télévision encore plus agressive, encore plus audacieuse sur le plan narratif, qui a fait par exemple des séries comme *Les Soprano*, vous avez sûrement entendu parler des *Soprano, Six Feet Under, Oz*, mais aussi des comédies comme par exemple *Dream On* ou *The Larry Sanders Show*.

Donc bien sûr que la grande différence aujourd'hui, et c'est pour ça que la compétition est aussi acharnée aux Etats-Unis, la compétition vient aussi des chaînes du câble, puisque certaines grandes chaînes du câble, ça a été d'abord HBO à partir du début des années 90, et maintenant ce sont les autres chaînes, comme FX ou Showtime, l'équivalent de notre Téva - mais qui a très peu d'argent, Téva -, produisent aussi des fictions, spécifiquement pour leur câble. Celles-là, on les voit aussi.

Néanmoins, les séries que vous verrez, que vous voyez à la télévision française sur les six chaînes de référence, viennent toutes des grands réseaux. Je vous ferai remarquer, d'ailleurs, que *NYPD Blue* n'est pas diffusée sur l'hertzien en France⁴. C'est diffusé sur le câble, parce qu'aucune chaîne hertzienne française n'en a voulu. Alors que c'est une immense série. C'est une série policière qui parle essentiellement de la rédemption. La rédemption du personnage principal, qui est quelqu'un d'aussi proche que possible des gens qu'il arrête et qui sont des assassins, sauf que lui il est pas un assassin, mais on se demande comment il a fait pour pas le devenir. C'est une immense série. Ça fait dix ans, elle va se terminer l'an prochain, évidemment aucune chaîne hertzienne n'en a voulu, en France. Parce que c'est beaucoup trop provocateur.

New York District... Un scandale absolu : TF1 diffuse les trois séries sous le label *New York District*. C'est-à-dire *Law & Order*, *Law & Order : Criminal Intent*, et *Law & Order : Special Victims Unit*, qui sont trois séries qui se passent à New York, qui sont extrêmement bien tournées, extrêmement bien jouées, ancrées dans le réel, il y a toujours une partie police et une partie justice, ça fait partie des 20 émissions les plus regardées aux Etats-Unis, c'est extrêmement engagé sur le plan politique, c'est-à-dire qu'ils critiquent la loi, enfin c'est des gens qui critiquent la loi, ce sont des juristes qui écrivent les séries.

TF1 les passe coupées. TF1 les coupe. Elle les passe en journée, c'est-à-dire à un moment où le public qui est le plus susceptible de les regarder et en tout cas de les apprécier ne peut pas les regarder. Ce sont aux Etats-Unis des séries qui passent à 22 heures. Ça passe à 22 heures. Les séries dramatiques passent à 22 heures. En France, sur TF1, ça passe l'après-midi, et c'est coupé. Ou alors ça passe à 23 heures le samedi après la *Star Academy*, et vous savez jamais quand ça commence, parce que de toute façon l'émission de variété, on sait jamais quand elle se termine.

Il y a un traitement en France des fictions américaines qui équivaut à dire : "les fictions américaines, c'est mauvais, donc on les utilise comme bouche-trou". Ils savent très bien que c'est pas mauvais. Mais ils les utilisent comme bouche-trou pourquoi ? Parce que la force de production américaine est telle que si vous achetez *Law & Order*, il y a maintenant 14 saisons, à 22 épisodes par saison vous faites le compte, vous pouvez programmer ça tous les jours, et d'ailleurs aux Etats-Unis, il y a des chaînes du câble qui programment *Law & Order* trois fois par jour. Aux Etats-Unis, on a calculé, c'est une sorte de gag maintenant, qu'avec toutes les séries *Law & Order* et tous les épisodes qu'ils ont, vous pouvez passer votre semaine à ne regarder que *Law & Order* matin, midi et soir. Parce qu'il y a NBC qui diffuse les épisodes originaux le soir, et puis vous avez TNT et Arts&Entertainment qui rediffusent les anciens dans la journée. Donc vous pouvez très bien allumer votre télé, à n'importe quel moment dans la semaine aux Etats-Unis, et tomber sur une série *Law & Order*.

Moi qui ai tout vu, parce qu'on me les envoie au fur et à mesure, ça m'arrive d'aller aux Etats-Unis, j'allume Arts&Entertainment parce que je veux voir un vieux *Law & Order*, bien entendu, je tombe dessus, et je me dis "Ah ouais, je l'ai vu", et puis je reste assis et je continue à regarder. Parce que c'est tellement pédagogique, c'est tellement intéressant, c'est tellement bien fait, qu'à chaque fois, à chaque vision, comme un très bon film, alors que ça dure à chaque fois 40 minutes, on apprend quelque chose.

⁴ ndlc : si, maintenant si : par France 3, depuis septembre 2004, en commençant par la saison... 10.

La France continue à considérer que les fictions en général, et les fictions américaines en particulier, sont des sous-produits, et ils en profitent pour remplir leurs cases, parce qu'ils ne peuvent pas produire autant, mais surtout ils coupent ce qui est provocateur.

Je vais donner un autre exemple que moi je trouve absolument révoltant : c'est une série qui est très méprisée en France par les adultes, mais qui est une immense série, qui s'appelle *Buffy Contre Les Vampires*. *Buffy Contre Les Vampires* est une série fantastique, métaphorique, sur le passage de l'enfance à l'âge adulte, au travers de tous les monstres que les enfants et les adolescents et les jeunes adultes imaginent et voient autour d'eux. Je suis en train de la regarder intégralement, c'est une pure merveille. C'est une pure merveille. C'est merveilleux. Vous pouvez la voir intégralement maintenant, parce que tout existe en dvd. Il faut savoir que quand elle a été diffusée sur M6, on l'a diffusée comme une sorte de produit d'appel pour les jeunes gens, et la version française a complètement modifié le sens des paroles. C'est une série qui est drôle, c'est une série qui est grave, c'est une série qui appelle un chat un chat, c'est une série qui est très intimiste et très sensible, et pour vous donner un seul exemple, dans un épisode, il y a deux personnages de vampires, qui sont Spike et Drusilla. Drusilla est une femme vampire, mais qui est folle aussi. Elle n'est pas seulement vampire, elle est folle. Mais c'est une folie poétique. C'est une sorte de petite fille, elle est restée à un stade de petite fille. Et à un moment donné, elle dit à Spike : "rentrons chez nous." et Spike, qui est son amant et qui est son protecteur aussi, lui dit : "oui, rentrons chez nous, nous ferons une fête." et Drusilla dit "oui, une fête avec des confettis et des serpentins." Ça c'est dans la version originale. En français, ils lui ont fait dire : "oui, une fête où il y aura des jeunes vierges que j'enchaînerai."

Vous achetez... vous louez les dvd ou vous empruntez les dvd de *Buffy*, et vous regardez la version française avec les sous-titres de la version anglaise, qui n'ont pas été faits par les doubleurs, c'est-à-dire le doublage français a été fait par une compagnie, et les sous-titres de la version originale ont été faits par une autre compagnie, et là, les sous-titres sont beaucoup plus précis. Et vous verrez la différence ! Mais on prend nos enfants pour des cons ! Et évidemment, quand vous, adultes, vous voyez un épisode de *Buffy* passer, et que vous entendez ces stupidités de dialogues, vous vous dites : c'est crétin ! Alors les mômes, eux, ils sont pas dupes parce que les mômes, ils vont sur l'internet, ils lisent les bouquins, ils lisent les magazines, ils regardent les dvd, et ils savent que le vrai dialogue c'est pas ça. Et ils le savent très vite. Donc, quand ils revoient les épisodes, ils font plus attention aux dialogues, ou même d'ailleurs ils les regardent en VO, maintenant avec les dvd, et ils savent qu'ils regardent quelque chose qui est d'une extrême qualité. Il y a une écriture de dialogues et de scénarios dans *Buffy* qui est à tomber sur le cul. Nos cinéastes français de grand talent ne font pas aussi bien que ça. C'est absolument merveilleux.

Mais tout ça est édulcoré par le passage à la télévision française. Et ça, c'est un vrai problème. C'est-à-dire que s'il faut... c'est pour ça que je suis un militant de la version originale sous-titrée. Parce que c'est beaucoup plus difficile de trafiquer des sous-titres que de trafiquer des VF dans lesquelles les comédiens qui doublent la VF peuvent faire ce qu'ils veulent, en fait. Les comédiens qui doublent improvisent très souvent. Moi j'ai vu des séances de doublage, ils disent, "oh ben ouais, mais cette ligne de dialogue, elle est pas terrible, on va la changer." Ben, ils font ce qu'ils veulent.

Le sous-titreur, il sous-titre. Il traduit et il sous-titre. Et c'est pour ça que je suis un militant de la VO sous-titrée, d'abord parce que nos enfants apprendront beaucoup plus vite à parler l'anglais, c'est le cas dans les pays scandinaves où tous les mômes

savent parler anglais parce qu'ils voient tout en version originale sous titrée, et il n'y a pas de problème, et puis deuxièmement parce qu'on aura des œuvres dans leur intégralité et pas des œuvres trafiquées comme c'est le cas en France.

* * *

- *Il y a une chose que vous n'avez pas dite, c'est leur manière d'écrire les scénarios, c'est très marrant, parce qu'en fin de compte, si vous avez dix personnages, vous allez avoir quatre scénaristes par exemple. Et un scénariste va représenter trois personnages et ils vont se mettre ensemble... moi je l'ai vécu, ça, c'est pour ça que je vous le raconte, et on avait eu de gros problèmes, parce qu'il avait fallu organiser les ordinateurs, et alors ils écrivent tout de suite au moment où on va tourner, et on écrit la veille ce qu'on tourne le lendemain. Et là ils tournaient... Nous on tournait en caméra-film et je me demandais, est-ce qu'ils utilisent la vidéo ? Est-ce que vous savez s'ils utilisent la vidéo ?*

- Ça leur arrive, oui, bien sûr. Mais ça, ça dépend des réalisateurs et des producteurs. C'est pas systématique.

- *Parce que nous, on tournait tout en film, hein.*

- Ça, ça dépend des modes de production. Il y a des séries qui sont tournées en vidéo, ou en partie en vidéo, mais ça, ça dépend un peu de l'angle artistique par lequel ils ont tourné la série. Mais effectivement, pour en revenir à l'écriture, les scénarios des séries américaines, exceptionnellement sont écrits par un scénariste. Dans le cas de *West Wing*, dont vous avez vu un extrait, Aaron Sorkin écrit presque tout tout seul. Les séries de David Kelley, vous avez tous au moins entendu parler d'*Ally McBeal*, de *Chicago Hope*, de *The Practice*..., David Kelley est aussi quelqu'un qui écrit pratiquement tout tout seul. Mais la plupart du temps – c'est relativement exceptionnel, hein – la plupart du temps, les séries sont écrites de façon collective.

Je prends l'exemple d'*Urgences* : le pool de scénaristes d'*Urgences*, il y a huit ou dix personnes. Et en début d'année, ils se disent, "bon, ben tiens, voilà, cette année...", - *Urgences* est une série feuilleton, c'est une série à épisodes, hein, ce sont des suites, tout le temps – bon. "Qu'est-ce qu'il va lui arriver, à Carter, cette année ? Ben il va lui arriver telle et telle et telle chose, bon d'accord... et puis qu'est-ce qui va arriver à tel autre personnage ?" Et puis ils font des grands tableaux, avec les lignes narratives, et puis ensuite chacun se charge d'écrire l'épisode dans lequel Carter tombe dans l'escalier, untel se tire une balle dans le pied, l'autre est enlevé par deux gangsters qui veulent qu'il soigne... etc. Et ils se partagent le travail. Mais tout est discuté collectivement, jusqu'au moment où chacun va écrire son scénario.

Il y a donc une unité qui est liée au fait que tout le monde a les mêmes repères, et en même temps il y a une personnalité dans chaque épisode. Ce qui donne à la fois ce sens de très forte unité de la série, et en même temps cette variété. Et en plus, évidemment, par exemple, le metteur en scène change à chaque fois, moi j'ai rencontré des metteurs en scène de séries télé, on dit souvent : "oui, en fait vous faites que ce que le scénariste vous dit", ils disent "non. Je tourne le scénario, oui, mais je tourne comme je veux. C'est-à-dire que je tourne ce qui est écrit, mais si je veux mettre ma caméra au plafond, je mets ma caméra au plafond. C'est pas le scénariste qui me le dit."

Donc il y a une écriture et une mise en scène sous contraintes, au sens oulipien du terme, mais pas du tout enchaînées. Alors qu'en France, c'est pas du tout comme ça, en France, c'est la chaîne qui décide combien de temps vous allez tourner, comment vous allez faire, etc.

La raison pour laquelle l'écriture des séries est aussi riche, c'est aussi parce qu'il y a beaucoup beaucoup de scénaristes. Pour reprendre l'exemple d'*Urgences*, si *Urgences* est considérée aux Etats-Unis même, et en France, je fais partie de ceux-là aussi, est considérée comme une série pédagogique qu'on devrait montrer et qu'on montre aux Etats-Unis aux étudiants en médecine, c'est parce qu'il y a trois médecins dans le pool de scénaristes. Et des vrais médecins, des gens qui sont en activité, qui recueillent des anecdotes et des informations de la part de tous les médecins des Etats-Unis, dans les centres d'urgences, et qui écrivent en fonction de ça. C'est ancré, tout le temps, dans la réalité. Alors des fois c'est un tout petit peu décalé, c'est-à-dire qu'on vous parle de techniques qui ne sont pas encore tout à fait au point, qui sont encore expérimentales mais qui seront peut-être au point dans un an ou un an et demi, mais le problème éthique par exemple, ou le problème moral qui va se poser avec l'utilisation de cette technique, dans une fiction, vous pouvez très bien l'anticiper d'un an ou de deux ans, c'est pas un problème. Et ils ne se gênent pas pour le faire. C'est pour ça qu'*Urgences* est une fiction passionnante, parce que, par exemple, elle nous parle de la médecine, alors qu'il s'agit d'un autre pays, il s'agit d'un autre système, il s'agit d'un autre mode de fonctionnement, elle nous parle de la médecine de façon extrêmement proche, c'est-à-dire que les tourments des soignants, moi c'est à ça que je suis le plus sensible, les tourments des soignants sont montrés de façon à mon avis aussi précise et aussi directe que dans les documentaires qu'on peut voir à la télévision et qui sont pris sur le vif.

Tout ça, c'est lié à l'écriture, c'est pas lié au mode de filmage. Le mode de filmage vient servir une écriture qui est une écriture extrêmement rigoureuse dès le début.

* * *

- *Vous avez parlé de la radio, tout est parti au départ de la radio, moi je pense au phénomène information / réception par rapport au public, je pense au phénomène d'Orson Welles, dont tout le monde a entendu parler, et bon, il a fait un show mais en même temps on a du mal justement à faire la part de vérité entre la fausse information et la vraie, est-ce que s'il y avait quelqu'un de digne du génie d'Orson Welles maintenant, est-ce que ça fonctionnerait au niveau de cette information, par exemple ?*

- Vous voulez dire à la télévision ? Ou à la radio ?

- *Euh... Ou à la radio, à la radio.*

- Je crois que ça a été fait. Et ça a été fait aussi à la télévision. Il faut quand même se souvenir d'une chose. C'est que quand Orson Welles fait *La Guerre Des Mondes* et décide de le présenter comme si c'était une véritable émission de radio dans laquelle on interrompt un concert pour annoncer qu'il y a des martiens qui ont atterri sur la Terre, Orson Welles faisait déjà son émission depuis plusieurs mois, il avait fait *L'Île au Trésor*, il avait fait *Dracula*, il avait fait 50 trucs. C'était dans sa case horaire habituelle. D'accord ? Bon. Donc pour lui, qui était un artiste, c'était – de la même manière que je vous ai dit : "il serait logique que je fasse une série de six conférences pour parler de séries télévisées", pour lui c'était logique à partir du moment où il faisait quelque chose

qui était *La Guerre Des Mondes*, de se dire : "je vais utiliser le medium comme si c'était le medium qui me racontait l'histoire".

Eh bien ça a été – alors j'ai plus tous les exemples en tête – mais ça a été fait à de nombreuses reprises depuis à la télévision, et en particulier à la télévision américaine. Je vais reprendre l'exemple que je prenais tout à l'heure, c'est *Urgences* : Il y a quatre ou cinq ans, je crois que c'était le début de la cinquième saison, les fans d'*Urgences* me corrigeront si je me trompe, je crois que c'était le premier épisode de la cinquième saison⁵, c'est un épisode qui a été tourné en direct, comme si une équipe documentaire allait dans le Cook County, qui est un service qui existe, mais qui là évidemment est reconstruit dans les studios de la Warner Brothers à Hollywood, comme si une équipe allait filmer les médecins du service en direct, et c'était donc quelque chose qu'on ne fait plus à la télévision pour les fictions à la télévision américaine, c'était donc une émission en direct, ils l'ont jouée d'ailleurs deux fois, ils l'ont jouée une fois à 22 heures pour la côte est et une autre fois à 23 heures pour la côte ouest, puisqu'il y a deux heures de décalage entre les deux côtes, et où, en fait, tout a été tourné avec des caméras qui étaient des caméras soit à l'épaule, soit des caméras qui étaient montées comme des caméras documentaires. C'est-à-dire qu'ils ont voulu dire une chose toute simple, c'est : "on doit pouvoir montrer ce qui se passe dans un service d'urgences, avec les incidents..." alors évidemment, tout était écrit, hein, c'était une fiction. Pour bien montrer que ce qui nous inspire, c'est pas simplement notre imaginaire, c'est aussi la réalité, et qu'on peut reproduire cette réalité au plus proche.

Cette émission a été retransmise dans des tas de pays dans le monde, et en particulier France 2 l'a retransmise à 4 heures du matin, en direct, j'étais devant mon poste, évidemment, ha, et ça a été retransmis dans un certain nombre de pays dans lesquels on n'avait pas *Urgences*. Et en particulier dans les pays de l'est, où on commençait à capter la télé par satellite etc, et il y a des gens qui ont cru que ça se passait dans un vrai hôpital. Donc je crois que, sans parler de génie, parce que le génie c'est quand même quelque chose de très relatif, mais il y a de très grands créateurs à la télévision américaine, il y a un épisode de *The Practice*, qui est donc la série juridique de David Kelley, l'auteur d'*Ally McBeal*, qui est un épisode tourné quasiment – enfin, c'est pas en temps réel parce que ça dure toute une journée, mais qui est un épisode tourné de manière semi-documentaire, et qui suit les avocats le dernier jour d'un condamné. C'est-à-dire que c'est le dernier jour où un condamné à mort doit aller à la chaise électrique ou à la chambre à gaz, je ne sais plus, et c'est la dernière journée où ils peuvent, en tant qu'avocats, essayer d'obtenir soit un recours en grâce, soit un report de son exécution pour... etc. Et c'est filmé caméra à l'épaule, tout à fait dans un style documentaire. Et c'est... euh... alors, encore une fois, c'est absolument contre la peine de mort, enfin je veux dire, y'a pas d'ambiguïté là-dessus, mais c'est bouleversant. Et ça n'aurait pas eu le même impact, bien entendu, et c'est pour ça qu'ils ont décidé de le tourner comme ça, ça n'aurait pas du tout eu le même impact si ça avait été tourné dans les conditions de studio habituelles.

Ils se sont dit : "il faut qu'on se mette un peu en danger, c'est-à-dire qu'on tourne en n'étant pas maquillés de la même manière, etc, etc". Donc évidemment, nous n'avons plus la même naïveté, nous, que les auditeurs de *La Guerre Des Mondes* en 1937. On ne peut plus avoir la même naïveté, on a bourlingué, on a vu des tas de choses. Néanmoins, les gens qui utilisent leur medium au plus fort de leurs capacités peuvent, et ça me paraît être essentiel, nous faire passer des émotions et nous faire passer des réflexions tout à

⁵ ndlc : c'était le premier épisode de la quatrième saison, *Ambush / Direct aux Urgences*, le 29 septembre 1997.

fait puissantes, parce que justement ils ne s'en tiennent pas au plan-plan de ce qu'ils font d'habitude. Et c'est aussi une des caractéristiques actuelles des productions télévisées américaines, c'est que très très souvent, on est extrêmement surpris, parce que dans les séries auxquelles on est le plus habitués, régulièrement, ils nous font un épisode qui ne ressemble pas à ce qu'ils ont fait auparavant. Et vous êtes complètement surpris, ça vous déstabilise, c'est très risqué, parce que commercialement, ce qui déstabilise le public n'est pas bon, parce que ça risque de le faire barrer.

Mais aux Etats-Unis, la conception, c'est : "si vous surprenez le public, il revient". Et non pas si vous l'endormez. En France, c'est : "si vous l'endormez, il boira du Coca-Cola". Ou il boira les discours de Sarkozy, enfin c'est la même chose. Il avalera les discours de Raffarin et de Sarkozy, c'est pareil. Aux Etats-Unis, c'est : "plus vous le surprenez, plus il aura envie de revenir". Et vous citez Orson Welles, mais c'est pareil... Moi j'ai été effaré de travailler avec des scénaristes français de séries françaises qui ne connaissaient rien du tout à rien, enfin je veux dire ni au cinéma, ni à la télé, ni... Mais vous allez discuter avec des scénaristes chevronnés de la télévision américaine, vous leur dites Chris Marker, François Truffaut, je sais pas moi, Peter Watkins, des gens comme ça, des européens, et ils vous disent "Oui ! Ah ben oui, ah ben dans son film, il fait..." ils connaissent. Ce sont des gens d'une extrême culture cinématographique et télévisuelle. Et littéraire. Ce sont des gens qui ont lu, ce sont des gens qui ont regardé des films, qui ont bouloté des films, toute leur jeunesse, toute leur enfance. C'est pas du tout du flan. Ils font des citations littéraires tout le temps.

Il y a une série magnifique qui a duré 19 épisodes seulement, qui s'appelle *My So-Called Life*, "ma soi-disant vie", en français ça s'appelait *Angela, 15 Ans*, c'est passé sur Jimmy. C'est superbe. C'est l'histoire d'une adolescente. C'est la chronique de la vie d'une adolescente au lycée. Et dans chaque épisode, il y a des citations littéraires, c'est-à-dire, par exemple, il y a tout un épisode qui tourne autour de *L'Odyssée*. Les personnages sont assimilés aux personnages de *L'Odyssée*. Exactement comme quand James Joyce réécrit *L'Odyssée* dans *Ulysse*. Il y a un autre épisode où les jeunes comédiens jouent une pièce qui est très fameuse aux Etats-Unis, c'est *Our Town*, de Thornton Wilder... C'est Thornton Wilder, c'est bien ça ?⁶ Enfin, je ne me souviens plus qui est l'auteur, mais enfin, *Our Town*, qui est une pièce dans laquelle ce sont tous les morts qui parlent de la ville dans laquelle ils ont vécu. Et il y a une scène merveilleuse entre deux amies qui ont rompu, et qui parlent de leur amitié rompue au travers des rôles qu'elles jouent. C'est à pleurer. Et c'est d'une simplicité extraordinaire. Tout repose sur un texte, qui n'est même pas le texte de la série, mais un texte qu'on a pris pour le faire dire à ces deux actrices, sur une scène, c'est-à-dire en abîme, et ça dit tout ce qu'elles ont à dire, et avec beaucoup d'humilité, et tout le monde sait que c'est une reprise de ce texte, puisqu'elles jouent la pièce. Et les scénaristes de l'épisode, ils disent : "quelqu'un l'a fait beaucoup mieux que nous, pourquoi on va essayer... on peut pas faire mieux. On va reprendre *Our Town*, et on va leur faire lire ces trois passages dans lesquels elles vont dire tout ce que sont leurs sentiments, mais on va les mettre en situation".

Donc vous voyez, moi ce que je voudrais faire passer surtout, c'est le fait que nous avons à nos portes un corpus d'œuvres qui est aussi important que la littérature américaine, c'est aussi important sur le plan de l'importance symbolique, de la manière dont ça parle du monde, de la manière dont ça critique le monde, les allusions anti-Bush dans les séries américaines depuis trois ans, mais c'est... Quand on regarde, on est ébahi ! Ebahi ! – j'suis désolé, j'suis bavard, hein, mais... – certains d'entre vous ont

⁶ ndlc : oui.

peut-être entendu parler d'un téléfilm qui est passé en mars sur TF1, qui s'appelait *Hitler, La Naissance Du Mal*. J'ai attiré l'attention sur le fait que ce téléfilm qui, dans sa version originale, dure trois heures, a été amputé de 40 minutes par TF1. Qu'est-ce que TF1 a amputé ? Hé bien je peux vous le dire, parce que j'ai fait la liste des amputations, j'ai comparé la version originale anglaise et la version TF1, qu'est-ce que TF1 a amputé ? Essentiellement tous les discours antisémites d'Hitler, donc sur TF1 Hitler n'est plus antisémite, c'est intéressant, comme option.

Deuxièmement, ils ont enlevé le seul personnage juif de ce téléfilm, qui est le compositeur et metteur en scène Friedrich Hollander, qui est un personnage tout à fait authentique, qui ensuite est parti aux Etats-Unis et a produit des spectacles aux Etats-Unis. Il y avait quatre ou cinq séquences qui se passaient dans le cabaret de Hollander, et dans lesquelles on voyait la femme de Hollander chanter des chansons satyriques antinazies. Evidemment, des chansons satyriques antinazies dans lesquelles on disait : "tout ça, c'est la faute des juifs". Faut savoir que Hollander et sa femme étaient juifs, quand même. Hé bien TF1 a coupé en disant : "vous comprenez, c'est des chansons antisémites, les spectateurs y risquent de pas comprendre". Je vous jure.

Et troisièmement, - et c'est là qu'on voit que la télévision française, par rapport à la télévision américaine, contrairement à ce que vous pouvez penser et à ce qu'on vous laisse penser dans les journaux, la télévision française est une télévision qui est aux ordres, tandis que la télévision américaine ne l'est pas, et les fictions ne le sont pas - dans ce téléfilm, à la fin du téléfilm, c'est un téléfilm qui raconte Hitler depuis sa naissance jusqu'à sa prise de pouvoir en 1933 au Reichstag. Bon. Hitler fait foutre le feu au Reichstag, et il va voir Hindenburg, et il va voir l'Assemblée, et il leur dit : "voilà, il faut me donner les pleins pouvoirs...", - ça c'est dans la version originale -, "...il faut me donner les pleins pouvoirs parce que, pour lutter contre le terrorisme...", - le téléfilm a été diffusé l'an dernier en 2003, hein -, "...pour lutter contre le terrorisme, il faut faire disparaître un certain nombre de libertés individuelles, en particulier la liberté d'expression, la liberté de communiquer par le téléphone, la liberté de la presse, et la liberté de réunion". Il le dit. Ca a été perçu aux Etats-Unis comme une attaque directe vis-à-vis de la politique de George Bush, qui était à peu près de cet ordre-là, surtout... Bon. C'est passé intégralement sur CBS ! Mais sur TF1, ça a été coupé.

Donc si vous savez que les fictions... et c'est pour ça que très souvent vous allez voir des fictions anglo-saxonnes, il y a des moments où vous vous dites, mais... – moi, avant que je sache que ça existe, c'était comme ça, hein – je voyais de trucs, je me disais, "mais, attends, là on comprend pas ce qui se passe. On comprend pas parce qu'il nous manque quelque chose". Bin oui, il nous manque quelque chose, les trucs sont coupés. Les scènes sont censurées par des gens qui considèrent qu'il y a une scène qu'il ne faut pas montrer aux spectateurs français. On peut les montrer aux spectateurs américains, aux spectateurs belges, aux spectateurs anglais, aux spectateurs suisses, aux spectateurs allemands, tous ceux-là, ils peuvent regarder. Mais les français non. Le dvd de *Hitler : La Naissance Du Mal* fait par TF1 est coupé aussi. Vous n'avez même pas la version intégrale sur le dvd. Vous le payez deux fois plus cher que la version originale, et vous avez 40 minutes de moins.

* * *

- Vous avez parlé à plusieurs reprises de la direction de TF1, de la conception qu'ils ont de la vocation de la télévision, pourtant il y a plusieurs chaînes de télé en France, et quand on regarde la production privée ou publique, on note la même volonté de gommer tout aspect subversif de la fiction télé. Est-ce que vous avez une explication rationnelle à cet état de fait qui n'a pas de justification ni d'audience, ni économique ?

- Alors, il y a eu un excellent numéro de *la Gazette des Scénaristes*, qui n'était pas le numéro de ce trimestre mais le numéro précédent, dans lequel c'est décrit en long, en large et en travers. Il y a des explications de différents ordres. Il y a des explications économiques, c'est-à-dire qu'il y a effectivement des contraintes économiques qui sont imposées par les chaînes. Pour pouvoir produire une fiction télévisée, il faut qu'il y ait une chaîne qui la diffuse. Donc qu'elle soit coproductrice, donc qu'elle avance l'argent ou une partie de l'argent pour produire la fiction. Et les chaînes ont, à la tête des unités de production, des gens, qui contrairement à ce qui se passe aux Etats-Unis, sont des gens qui ont le plus grand mépris pour les fictions. Un jeune scénariste de mes amis, un jour, pour bouffer, et puis parce qu'après tout il n'y a pas de déshonneur à y aller, est sollicité par la production d'une série télévisée française très connue, qui s'appelle *Julie Lescaut*, et on lui dit : "venez bosser pour nous". Il rentre dans le bureau d'une des productrices, enfin d'une des personnes qui s'occupent de *Julie Lescaut*, qui lui dit : "je vous préviens tout de suite, ici on fait de la merde". Bien.

A partir du moment où les gens qui font les fictions eux-mêmes considèrent que ce qu'ils font c'est de la merde, et où ils le font avec la bénédiction des chaînes qui leur disent : "surtout, ne nous faites pas des trucs qui décoiffent un peu trop parce que faut pas ennuyer le public, faut pas qu'il pense à autre chose qu'à acheter du Coca-Cola, faut pas qu'il se rende compte qu'il vit dans un pays dans lequel il y a des choses à critiquer..." je veux dire : moi, en tant que médecin, on m'a sollicité pour travailler sur une série qui n'a eu que trois épisodes pour le moment, une série de téléfilms qui s'appelle *Fabien Cosma*, qui est à la suite de *Docteur Sylvestre*, quand je suis allé bosser avec ces gens-là, je leur ai dit : "écoutez, on va peut-être essayer de faire des fictions télévisées qui parlent de médecins, mais qui parlent de la réalité". "Oh ben non, nous la réalité, ça nous intéresse pas". Je dis "bin, attendez, mais qu'est-ce que vous voulez faire ?" "Nous, on veut parler de grandes idées". Je dis "bon, d'accord, mais vous savez que les grandes idées, elles naissent toujours de bonnes histoires, hein, c'est ce que disaient Jean Gabin et John Ford. Ils disaient "pour faire un bon film, il faut une bonne histoire, une bonne histoire et une bonne histoire". Il n'y a pas de secret. Il peut y avoir de très grandes idées, mais il faut que l'histoire soit bonne au départ. Donc d'abord, on va écrire l'histoire, et puis vous allez voir, les idées vont sortir toutes seules".

Ça, c'est ce que je fais moi en tant qu'écrivain, je veux dire quand j'écris un roman, je pars pas en me disant je vais écrire "le grand roman sur la souffrance des soignants dans les années 90". Non, pas du tout. Je dis "tiens, j'aimerais bien raconter ce que c'est que la vie d'un médecin généraliste". C'est un projet relativement modeste, et puis à la fin je me retrouve avec un roman de 500 pages et on me dit "vous avez écrit le..." D'accord. Mais ça, c'est le lecteur qui me dit ça. Pourquoi pas ? Il y a des idées forcément dans ce qu'on écrit. Mais on part avec des choses modestes et on se dit, on va essayer d'écrire une histoire qui va être rigolote à raconter et rigolote à lire. Je viens d'écrire et je publie à la rentrée un livre qu'on vous a cité qui s'appelle *Les Trois Médecins*, je voulais raconter les études de médecine de Bruno Sachs, le héros de mon roman, et qu'est-ce que j'ai fait ? Je savais pas comment faire, je me suis dit : "ce qui serait marrant, ce serait..." en fait je me suis dit voilà : je me suis dit, heu... c'est par modestie, hein, je me suis dit : "comment est-ce que je peux écrire un roman qui soit un roman d'aventures, un roman d'amour, un roman politique, un roman sur l'amitié, et un

roman de formation ? Je vais pas arriver à faire ça". Tilt ! Y'a quelqu'un qui a déjà fait ça avant moi ! C'est Alexandre Dumas dans *Les Trois Mousquetaires*. Je vais réécrire *Les Trois Mousquetaires*. Sauf que je vais le faire de façon plus modeste : au lieu que ce soit dans le Royaume de France, ce sera dans une fac de médecine, le roi, c'est le doyen, Richelieu c'est le vice-doyen, D'Artagnan, c'est mon étudiant en médecine, ses trois copains, c'est les Trois Mousquetaires. Bon. Comme ça, j'ai mon canevas.

Pourquoi j'ai fait ça ? Et pourquoi j'ai osé faire ça ? Parce que dans les séries américaines, ou quand vous prenez James Joyce quand il fait *Ulysse*, c'est exactement ça qu'il fait, il se dit : "j'ai besoin d'un canevas pour raconter des choses personnelles, pourquoi est-ce que je vais aller inventer un canevas compliqué alors qu'il y a des gens bien plus talentueux que moi qui l'ont déjà fait avant, de manière beaucoup plus efficace ?" Bon. Evidemment, faut le dire. On va pas simplement plagier, on le dit. Les américains, ils font exactement ça. Ils sont d'une telle modestie qu'ils prennent tout le temps des influences extérieures, qu'ils citent. Un exemple hilarant, c'est : le même soir qu'*Urgences*, commence une autre série médicale qui s'appelle *Chicago Hope*, qui très vite, à cause du succès d'*Urgences*, est obligée d'aller dans une autre case horaire, autrement ils se faisaient laminer. Et trois ou quatre épisodes après, il y a un personnage dans *Chicago Hope* qui dit à son ex-femme : "tu veux venir dîner avec moi, jeudi ?" Alors elle lui dit "non, jeudi je sors pas, je regarde *Urgences*". Et ça, ça a été gommé à la version française, hein ! Les français ont même pas été foutus-capables de garder cette ligne de dialogue !

Donc quand vous voyez que ces gens-là, 1- ils s'amuse, 2- ils sont humbles, 3- ils citent les copains ou les concurrents, l'intertextualité, il y en a tout le temps. Et que vous voyez, à côté, un épisode de *Julie Lescaut*, ou de *Fabien Cosma*, vous vous dites, mais, si on se fondait sur les fictions télévisées françaises, d'aujourd'hui, hein, parce que encore une fois, ça, on l'avait dans *Les Cinq Dernières Minutes*, dans... il y a un épisode des *Cinq Dernières Minutes* qui se passe dans le passé, je ne sais pas si vous avez vu ça, c'est un épisode qui se passe à l'époque de *L'Affaire Lerouge*, c'est-à-dire... je ne me souviens plus du personnage⁷... enfin d'un des premiers personnages de détective de la littérature française du XIXème siècle. Ils avaient un décor, qui avait été utilisé pour une dramatique historique, et puis Claude Loursais se dit : "ce serait rigolo, qu'on fasse une aventure de Bourel et de Dupuis, mais dans ce décor là". Et donc ils ont écrit un épisode spécialement pour être tourné au XIXème siècle. Donc c'est Bourel au XIXème siècle. Bon. Ça, c'est un truc qu'ils n'ont fait qu'une fois parce que l'occasion se présentait, les américains font ça tout le temps. C'est-à-dire qu'il y a un côté extrêmement ludique : on va utiliser tout ce qui est disponible pour faire des histoires rigolotes et puis pour s'amuser, pour se faire plaisir. Les fictions télévisées américaines, c'est une forme d'expression dans laquelle les gens qui le font se font plaisir. Et c'est parce qu'ils se font plaisir que leurs spectateurs se font plaisir aussi. En France, il n'y a pas de plaisir dans la production de fictions. Il y a des contraintes commerciales, il faut vendre sa soupe, il faut préparer le cerveau des spectateurs à TF1 pour 1- Coca, 2- Sarkozy, mais il ne faut pas se faire plaisir. Le plaisir étant subversif, il est banni des fictions télé françaises, et je pense que c'est ça l'explication.

Merci, Monsieur Winckler.

⁷ NdIc : le père Tabaret