

SOCIOLOGIE D'UN CORPS PROFESSIONNEL :

Les réalisateurs de télévision

Pierre CORSET
Philippe MALLEIN
Joëlle PERILLAT
Monique SAUVAGE

A partir de 1974 s'ouvre une nouvelle période pour la télévision. La recherche d'une large audience, les considérations de coût, l'accroissement du nombre d'heures annuelles de diffusion, l'importance de plus en plus grande prise par la programmation et la diffusion par rapport à la production sont des caractéristiques qui ont été longuement décrites par différents auteurs et rapports parlementaires. Nous ne parlerons pas ici des causes de cette évolution, mais de ses conséquences quant à l'émergence d'un nouveau rôle professionnel au sein des chaînes de télévision. Dans cette nouvelle orientation vers une télévision «de compagnie» (*), un personnage tend à occuper une position de pouvoir déterminante : c'est le producteur-programmateur qui permet d'as-

surer une régularité de programmation, qui arrive à mettre en place des tranches de programmation complètes. A la différence des producteurs de la période précédente, ceux-ci ne risquent pas leur nom sur un projet ou une série ; ils ont une stratégie diversifiée et contrôlent divers types d'émissions. Ils participent directement à la gestion administrative et culturelle des chaînes.

Ils contrôlent, pour certains d'entre eux, un nombre assez considérable d'heures d'antenne. Selon les informations d'un syndicaliste, un homme comme Armand Jammot assurerait aujourd'hui (**) la responsabilité de 1500 heures d'antenne annuelles, avec des émissions et des séries d'émissions extrêmement diversifiées.

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

(*) A partir de l'étude réalisée par M. SOUCHON, on constate en effet que la structure des programmes diffusés se modifie considérablement entre 1974 et 1977.

Les émissions d'information passent de 29,2 % de l'ensemble à 35,8 % en 1977. Et cette évolution est due aux magazines d'information sur la vie quotidienne et les problèmes pratiques qui passent de 9,2 % de l'ensemble à 11,3 % en 1977. De même, les variétés et les jeux qui passent de 9,8 % à 14,9 %, cette évolution étant due aux jeux qui passent de 2,6 % en 1974 à 6,4 % en 1977. La moitié du temps d'antenne est donc occupée par l'information et les jeux et variétés en 1977. Ces émissions sont le plus souvent des émissions de plateau, et elles ne nécessitent en général aucun appel à des réalisateurs-auteurs.

A cette modification de la structure des programmes, il faut ajouter l'accès considérable en nombre d'heures d'antenne (3 900 h annuelles environ pour TF1 en 1977, autant pour A2), soit en moyenne 12 h par jour. On comprend aisément, pour ces sociétés, l'importance prise par le nécessaire «remplissage» des heures d'antenne.

(**) En 1979, date de rédaction de l'article.

Citons un des réalisateurs interviewés

«Jusqu'à la période 1973, le corps des réalisateurs était très solidement implanté et constitué. Après, déjà les contrats ont créé des zones différentes. Il y avait les gens qui avaient des contrats de 2 ans. Il y a eu quand même 160 mecs qui avaient des contrats. C'est-à-dire que nous, à un moment donné, on a dit «chaque type est libre d'accepter un contrat ou de le refuser. Nous, en tant qu'organisation syndicale, on considère qu'il n'est pas juste que la direction distribue des contrats à qui lui plaît». Donc, il y avait 160 mecs. Alors déjà les intérêts étaient différents. Un mec qui avait son mois régulièrement, qui travaillait, qui était là, tranquille, c'était plus le même intérêt qu'un mec qui était réalisateur et qui allait courir le cacheton, frapper aux portes, savoir s'il allait travailler ou pas. Donc, il y a eu déjà une différence de régime qui s'est accentuée. Et puis peu à peu s'est constituée, surtout après 1974, autour de Jammot une équipe de réalisateurs qui faisait toutes les réalisations de Jammot. Et cette équipe a concerné d'abord 5/6 mecs, puis 10, puis 15, puis 20 mecs et puis ils ont fait à eux seuls plus de 1 500 heures d'émission. Alors, tout à coup ça a transformé les rapports. Il y avait les réalisateurs qui n'avaient plus besoin ni du syndicat ni de l'organisation professionnelle pour travailler, pour fonctionner. Ils étaient là. Jammot leur donnait du boulot tous les mois. Ils étaient payés, ils ne respectaient plus d'ailleurs le type de paiement que nous avions. C'était des mecs qui fonctionnaient à 12 000 F ou 15 000 F par mois ou 10 000, peu importe enfin et dont la régularité de l'emploi. «Ils avaient abandonné tous leurs droits à Jammot, tous leurs droits d'auteur j'entends. Alors, ça change beaucoup, vous voyez»

Ce qui transparait du discours de ce responsable syndical, c'est donc aussi la reconnaissance de l'éclatement de la profession à partir de 1972-1974. Un nombre non négligeable de réalisateurs a abandonné la défense de la position d'auteur en contrepartie d'un emploi garanti et relativement stable au sein des chaînes de télévision.

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

Stratégies d'un corps professionnel

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

d'années dans d'autres branches professionnelles - se sont télescopées de façon brutale. S'il s'agit d'une accélération d'un processus, il convient de déterminer les raisons de cette accélération, et, au delà, de cerner de façon plus précise les différents agents qui interviennent dans cette démarche de constitution d'un corps professionnel.

L'origine, les itinéraires de carrière successifs des réalisateurs sont des éléments nécessaires mais non suffisants pour la compréhension de ce groupe professionnel et de son histoire. Dans un laps de temps extrêmement court, les réalisateurs de télévision devront établir leur identité, puis se défendre face à des «instances-interlocuteurs», d'abord extérieurs à la télévision, puis intérieurs à l'institution. Il nous semble nécessaire de décrire quelques aspects de ce jeu d'affirmation-défense dans la mesure où il conditionne les stratégies professionnelles.

À l'origine des hommes viennent à la télévision qui existe à peine pour exercer un métier qui n'existe pas, qui n'a pas encore de nom, qu'il faudra définir par opposition, par différence avec ce qu'on fait ailleurs ou ce que d'autres font à la télévision, et par un contenu identifiable.

Par la suite, la défense de cette identité acquise qui se manifeste essentiellement au travers du syndicat des réalisateurs donnera à ces professionnels sans statut une cohérence qui permet de masquer une grande diversité de situations professionnelles.

Le souci de définir une identité professionnelle, le besoin d'obtenir une reconnaissance de la profession de réalisateur, puis de défendre ces acquis sont les moteurs des trois types de stratégies des réalisateurs de télévision. Chacune de ces stratégies est probablement représentative des périodes de l'histoire de la

télévision et des réalisateurs que nous venons de décrire. Mais on verra que ces stratégies se poursuivent et se superposent au cours de ces trente années.

Identification

Depuis les années 30, la télévision est l'affaire des ingénieurs. Elle est caractérisée essentiellement comme une «aventure technologique». L'implantation du réseau, les premières retransmissions en direct, les premiers multiplex, les premières diffusions internationales sont considérés comme des prouesses techniques et apparaissent comme constitutifs de la télévision naissante. L'accent semble être mis davantage sur la capacité de transmettre une image à distance que sur le contenu de ce qui est diffusé. Dans ce qui est essentiellement un instrument à éprouver, le rôle des ingénieurs et des techniciens est évidemment primordial. En cela, le cas de la télévision est assez typique de celui de toute nouvelle technologie qui, se créant, suscite moins d'interrogations sur son usage ou le contenu qu'elle véhicule que sur ses capacités et ses potentialités. Dans ce contexte, ce qui est demandé aux recrues de la télévision, c'est d'être capables de manier une caméra devant un sujet mobile pour transmettre une image qui bouge. Rappelons que les premières émissions sont presque exclusivement des retransmissions en direct de spectacles ou d'événements qui avaient un autre public. Dans ce contexte, les cameramen qui se forment sur le tas ou les premiers promus de l'IDHEC utilisent le modèle du cinéma - qui définit assez précisément le rôle et la fonction du metteur en scène - pour tenter d'imposer une fonction artistique à la télévision et une forme de pouvoir professionnel qui n'existe pas encore. Le choix du terme «réalisateur» (plutôt que metteur en

scène de télévision) est révélateur de la perception par ces professionnels de forces contradictoires : dans le choix de ce terme spécifique on peut lire à la fois la volonté de se démarquer du cinéma à l'époque où nombre de cinéastes empruntent au monde du théâtre la dénomination de «metteur en scène» mais aussi le souci d'instituer à la télévision une fonction qui est déjà relativement définie et protégée au cinéma.

La lourdeur de l'instrument pendant les dix premières années de la télévision, sa complexité par rapport au matériel du cinéma et la pauvreté de la télévision, vont servir les réalisateurs dans leur effort de définition d'une spécificité professionnelle : l'homme-orchestre du début de la télévision est un professionnel indispensable qui ne trouve aucun équivalent dans le champ technico-artistique

Au-delà d'une fonction qu'il s'agit de définir au milieu d'autres professionnels, c'est un pouvoir dans l'institution et même un pouvoir instituant que cette situation va permettre aux réalisateurs de revendiquer

Négociant avec la direction des programmes les thèmes des émissions et étant les seuls capables d'utiliser et de maîtriser le travail des techniciens et ingénieurs, les réalisateurs se veulent consciemment des agents constitutifs de la télévision

Au-delà des ingénieurs et des techniciens, les réalisateurs trouvent un deuxième interlocuteur : c'est l'administration. Depuis les débuts de la télévision, c'est l'administration des PTT qui préside aux destinées de la télévision ; celle-ci n'est d'ailleurs qu'un des services de la radiodiffusion. Pour les jeunes réalisateurs qui commencent à faire de la télévision, l'institution PTT des années 50 est un appareil aussi lointain qu'étranger à leur pratique et leur représentation professionnelle dans l'ad-

ministration PTT pose un problème. S'il existe un syndicat CGT-PTT dont relèvent tous les fonctionnaires issus de cette administration et un syndicat CGT du cinéma, aucune de ces deux appartenances n'est satisfaisante pour les jeunes professionnels qui souhaitent se démarquer de l'administration PTT et affirmer leur spécificité ; quant au syndicat du cinéma, il ne peut prendre en compte leurs intérêts

La création du syndicat national de la radio-télévision (CGT) en 1953 concrétise la volonté des personnels de la radio-télévision de marquer leur particularité. Pour les réalisateurs qui adhèrent massivement, la première carte syndicale symbolise «l'accession à une identité professionnelle enfin reconnue»

Le premier conflit assumé par cette organisation syndicale sera en fait un véritable mouvement des réalisateurs de télévision, et, pour ceux-ci, la première occasion de s'affirmer face au pouvoir politique. Il naît à la suite de la décision du ministre socialiste de l'information, donc ministre de tutelle de la télévision - M. Hugues -, de licencier trois réalisateurs, Lorenzi, Thévenot, Lucot, accusés d'être communistes. Par solidarité à l'égard des trois personnes licenciées, les réalisateurs font grève. Durant cette grève dure et longue, «la première grève sérieuse de la télévision», selon M. Bluwal, l'interlocuteur n'est pas la direction de la télévision, mais le ministre de l'Information qui rapportera finalement sa décision. Les trois réalisateurs sont réintégrés.

Le caractère à la fois politique et idéologique de ce conflit fournit aux réalisateurs l'occasion d'affirmer une dimension essentielle de leur spécificité : la maîtrise du contenu des émissions. Cette revendication n'apparaîtra clairement que dans le courant des années 60 (lorsqu'elle sera contestée à

l'intérieur même de la télévision) mais, dès les années 50, elle apparaît comme un facteur fondamental de la cohésion du groupe

Légitimation

Cette phase d'auto-affirmation des réalisateurs visait aussi à définir la télévision comme un rôle spécifique du champ culturel et eux-mêmes comme des acteurs à part entière de ce champ culturel. Faire reconnaître cette relative autonomie sera l'enjeu des stratégies de légitimation menées par les réalisateurs lors d'une deuxième étape.

La lutte pour la reconnaissance du statut de créateur s'opère aussi bien au sein de l'organisme de télévision qu'avec son extérieur. Mais l'enjeu est différent dans les deux cas : à l'intérieur de l'Office, il s'agit de faire reconnaître un statut professionnel ; de l'extérieur, c'est plus une reconnaissance symbolique que les réalisateurs attendent.

A l'intérieur de l'institution télévision, la démarche des réalisateurs s'appuie d'abord sur les contraintes techniques (personne d'autre qu'eux ne maîtrise quoi que ce soit du direct), ensuite et surtout sur l'évolution technologique. Quand l'instrument devient plus facilement maîtrisable - notamment parce qu'il se rapproche du cinéma -, il devient clair que c'est la maîtrise du contenu qu'on entend préserver, et cela, de deux façons différentes, en contrôlant l'accès à la profession et en essayant d'imposer des normes de production qui préservent les possibilités de création.

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

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

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

Le statut de 1963 entérine une catégorisation des réalisateurs en fonction des émissions réalisées et reconnaît par là-même une véritable hiérarchie au sein de la profession : au sommet de la hiérarchie, on trouve évidemment les réalisateurs dramatiques, mais le système à 5 catégories combine à la fois l'ancienneté et la notoriété, de telle sorte qu'un jeune réalisateur qui débute doit faire ses classes dans un type d'émission imposé et viser les dramatiques ou des émissions «valorisantes» pour faire carrière. Chaque catégorie d'émission est assortie de normes de production définissant les moyens et les durées de tournage, montage, etc, les catégories étant ainsi reconnues «professionnellement» comme des émissions de «création», disposent de moyens comparables à ceux du cinéma.

Les catégories

Les réalisateurs sont classés en catégories allant de 1 à 5 qui correspondent schématiquement à leur degré de notoriété. Le début de la carrière se fait en catégorie 1. La majeure partie de la production télévisée relève des trois catégories : journaux télévisés, émissions quotidiennes, tables rondes. Les dramatiques, documentaires de création, la télévision d'auteur de façon générale (catégories 4 et 5) occupait en 1973 une place de moindre importance, tendance qui s'est renforcée depuis cette période. À cette époque, la répartition était la suivante :

| | |
|-------------|-------|
| Catégorie 1 | 25 |
| Catégorie 2 | 28 |
| Catégorie 3 | 30 |
| Catégorie 4 | 12 |
| Catégorie 5 | 5 |
| | <hr/> |
| | 100 |

83 % des réalisateurs recensés sont classés dans les trois premières catégories, 17 % dans les catégories 4 et 5. L'examen du jeu de différentes variables dans ce classement en catégories montre que :

- les femmes (qui représentent 9 % des effectifs) sont toutes classées dans les trois premières catégories, ce qui est sans doute lié à leur accès tardif à cette profession, hypothèse renforcée par le fait que la moitié d'entre elles figurent dans la catégorie 1,

- l'âge est un facteur déterminant : tous les moins de 40 ans sont dans les trois premières catégories. La catégorie 4 ne comprend que des personnes de plus de 40 ans, la catégorie 5, de plus de 45 ans. Il ne faudrait pas en conclure que l'avancement est automatique : dans la catégorie 1, 60 % des effectifs ont de 30 à 39 ans, mais 30 % ont plus de 40 ans. Dans la

catégorie 2, 56 % ont de 35 à 49 ans, 17 % plus de 50 ans,

- la nature des diplômes. Rappelons les données globales : 51 % des réalisateurs n'ont pas de diplômes spécialisés, 33 % ont un diplôme spécialisé (dont 24 % IDHEC), 9 % n'ont aucun diplôme. Ces proportions varient peu d'une catégorie à l'autre, sauf pour la catégorie 5, où les diplômes non spécialisés baissent (41 %), et les diplômes spécialisés augmentent (41 %). La part de l'IDHEC y est plus importante : 35 %.

À l'extérieur

Dès son origine, en 1945, l'organisme de télévision doit s'inscrire dans un état donné de la production culturelle telle qu'elle se trouve instituée. S'il emprunte le contenu de ses propres productions à des secteurs culturels et artistiques qui lui sont extérieurs (théâtre, music-hall, presse, sports, etc.), le mode d'appropriation de ces productions culturelles les métamorphose en une forme de représentation spécifique (cf l'écart entre la représentation d'une pièce de théâtre et une «dramatique» télévisée) qui donne à ces produits une structure propre. De ce fait, l'organisme de télévision apparaît d'autant plus comme un pôle concurrent dans le jeu de forces du champ culturel que la diffusion de ses productions auprès du grand public contraint, pour une large part, les différents secteurs de production artistique à se restructurer. Mais c'est surtout dans le secteur du cinéma qui, par sa forme d'expression audiovisuelle, lui est le plus proche que se jouent les rapports à la fois de concurrence et de complémentarité les plus forts.

Derniers-nés dans la production culturelle, les «gens de télévision» auront à se faire «reconnaître» par le truchement de leur production artistique.

Dans un premier temps les réalisateurs et la direction des programmes cherchent dans le répertoire classique une légitimité culturelle pour la télévision. Mais, pour un certain nombre de réalisateurs, l'affirmation de leur différence face aux metteurs en scène de cinéma - et notamment ceux de la «nouvelle vague» des années 60 - passe par la réalisation d'œuvres originales, personnelles et spécifiques de la télévision : l'École des Buttes-Chaumont apparaît en même temps que la nouvelle vague, les grands reportages et les documentaires sociaux font partie des œuvres télévisées valorisées par la presse.

La critique de télévision a suivi et appuyé cette démarche avec un intérêt d'autant plus évident que les journalistes qui acceptaient de le faire essayaient eux-mêmes d'instituer un genre journalistique. Après s'être contentés d'annoncer les premiers événements de la télévision (inauguration d'un émetteur, mention d'un événement télévisé), les premiers journalistes qui citent des réalisateurs de télévision le font vraisemblablement en s'inspirant de la critique cinématographique ou théâtrale. Mais cette identification est d'autant plus facile que la direction des programmes a fondé sa campagne de notoriété sur les dramatiques, les comédiens n'étant pas connus puisque peu d'acteurs célèbres risquent le jeu de la télévision, c'est aux «metteurs en scène de télévision» que s'intéressent les premières critiques. Lorsque les journalistes de télévision commencent à parler du style de tel ou tel réalisateur, la critique télévision trouve elle-même une fonction et s'engage, de fait, au côté des réalisateurs.

L'Association française de la critique de cinéma et de la télévision qui décerne depuis 1953 son prix de télévision reprend à son compte les critères de réussites que les professionnels ont fait sanc-

tionner dans le statut de 1963, à savoir la valorisation des dramatiques, des grands reportages et des documentaires sociaux. Après avoir contribué à faire connaître et à renforcer une notion «professionnelle» de la création télévisée, la critique de télévision soutiendra la stratégie de défense des réalisateurs contre les différentes instances qui remettent en cause cette notion.

Défense

Dans la deuxième moitié des années 60, l'organisation de la production télévisée se transforme sensiblement : les premières sociétés privées de production TV naissent discrètement. À la télévision, on définit un nouveau statut, le pouvoir de décision y est clairement affecté à la direction générale : ce sont des administrateurs qui donneront les grandes orientations de la production et, surtout, diront comment on produit. Notons que cette notable transformation d'un service public intervient au moment où, en France, de nouvelles orientations sont données aux entreprises publiques (cf rapport NORA sur les entreprises publiques).

Concrètement, la mise en application de nouvelles normes de production devient l'enjeu des conflits entre le corps des réalisateurs et le pouvoir administratif : celui-ci va profiter notamment de l'ouverture de la deuxième chaîne pour tenter d'administrer la preuve qu'on produira

1) avec des réalisateurs non homologués (qui viennent du cinéma ou des récentes promotions de l'IDHEC),

2) avec des maisons de production privées, donc hors des normes définies à l'ORTF.

Le corps ne résistera qu'en abandonnant au pouvoir administratif une partie de son champ d'activités et une partie

de ses membres : un certain nombre de réalisateurs accepteront des contrats de deux ans ; ce système de mensualisation modifiera évidemment les conditions de négociation entre le réalisateur et le producteur/administrateur sur le contenu aussi bien que les conditions d'élaboration de l'émission

D'autre part, la présence de réalisateurs non homologués deviendra une constante à la télévision. Les réalisateurs homologués devront composer avec la réalité : les rapports entre les deux types de réalisateurs évoluent jusqu'à la période actuelle entre la recherche d'une communauté d'intérêt, toutes les fois que les conditions de production menacent d'être remises en cause, et le constat de divergences, une fois que ces normes de production ont été à nouveau resserrées

En 1970, le rapport Paye préconise l'abandon du statut unique du personnel, une plus grande fluidité du personnel, les contrats ouverts et le recours aux intérimaires se multiplient à l'Office. Pendant cette période, les réalisateurs misent sur une complète identification à leur production. Leur discours devient alors un discours missionnaire, discours de justification sociale des professionnels de l'information et de la culture : les missions du service public, ce sont eux qui les mettent en œuvre, ce sont eux qui les défendent ; ils sont aussi les garants d'une télévision de création

1974-1979, la fin d'une corporation ?

On assiste à l'institutionnalisation des nouvelles définitions de la production, de son organisation et de ses lieux. Ce n'est plus seulement leur production qui est mise en concurrence avec celle

d'agents peu identifiables ou qu'ils refusaient d'identifier comme réalisateurs (les étrangers, les privés, les «intégrés presse-boutons») ; les réalisateurs de télévision sont eux-mêmes opposés aux autres professionnels de l'audiovisuel. La stratégie de reconnaissance a échoué, la lutte des réalisateurs se réduit à une lutte pour préserver l'emploi, le discours sur la création apparaissant comme le dernier «créneau» possible pour défendre l'emploi

Des indices de cet «échec» sont contenus dans l'article de J. Siclier relatif aux rencontres internationales d'Aix-en-Provence, qui souligne la «surprise douloureuse» issue du constat que la notion d'auteur ait été refusée par le public de ces rencontres, et ajoute qu'il a vu s'effondrer à Aix toute une mythologie des valeurs considérées comme irréfutables. "Il faut bien le constater : ce qui a eu, à un moment donné, une importance historique n'est pas forcément définitif. Et le culte de la personnalité - entretenu depuis des années par ceux des critiques de télévision qui ont défendu une politique des auteurs - a encouragé, paradoxalement, une sclérose de la création, installé les chercheurs d'hier dans le confort intellectuel et l'alibi de la culture populaire. On ne doit pas regretter d'avoir soutenu, suivi, sinon découvert, quand il le fallait, des hommes qui manifestaient envers eux-mêmes et envers les téléspectateurs une grande existence. On doit regretter de les avoir, par une promotion presque inconditionnelle - face à la dégradation artistique de la télévision depuis 1970 -, justifiés dans leur repli sur des positions de mandarins" (*)

Mais, plus que cela, c'est la stratégie d'autonomisation qui échoue. La straté-

(*) Le Monde, 16-17 septembre 1973

gie de reconnaissance échoue parce que (contrairement à ce qui se passe dans le marché de la peinture analysé par R. Moulin (1), il n'existe pas d'instance capable de légitimer le travail des réalisateurs (en l'isolant du reste de la production TV et du média lui-même)

La tentative pour imposer des normes professionnelles échoue parce que la France a perdu la bataille de la production télévisée ; dans cette situation de pénurie, les conditions de travail cessent d'être définies par les professionnels - détenteurs d'un savoir-faire

Les réalisateurs n'occupent plus aujourd'hui de position de pouvoir dans la télévision. Le discours sur la création qui est tenu par les porte-parole des quelque 1 000 réalisateurs homologués a peut-être encore une certaine efficacité comme mythe unificateur de la profession, mais il ne peut être qu'un discours mythique compte tenu de l'évolution de la télévision. L'histoire de cette profession est celle d'une dévalorisation de son statut et d'une perte quasi totale de son pouvoir. Elle connaît d'ailleurs maintenant un chômage structurel. Ces réalisateurs sont aujourd'hui dans une position dépendante à l'égard des nouveaux producteurs-programmateurs et les responsables syndicaux en sont conscients. Il n'est pas sûr que le discours de la création ait eu une telle efficacité dans la défense de la profession. Il a trouvé et trouve sans doute encore un écho auprès de certains parlementaires, de critiques de télévision, de responsables politiques. Il n'en reste pas moins que les réalisateurs de télévision n'ont pas réussi à se faire reconnaître par les autres producteurs culturels. Le mépris des gens de cinéma à l'égard des gens de télévision est une réalité depuis l'ori-

gine de la TV qui ne favorise pas la défense du statut culturel des réalisateurs de télévision. Les réalisateurs de télévision ressentent d'ailleurs eux-mêmes cette position dévalorisée dans laquelle ils sont

Citons Serge Moati

« Au cinéma, ce qui me fascine, c'est le côté unique, c'est un objet magique. Nous, on fait un peu de la série, à la limite de la haute couture, mais de la haute couture de série et le plus souvent du Monoprix (ça a son charme d'ailleurs Monoprix !) » ()*

Raoul Sangla «rationalise» sa position de réalisateur de télévision

*« Il y a à mon avis un parallèle évident à faire entre le réalisateur de cinéma et le réalisateur de télévision comme on pourrait en faire un, et de même nature, entre le métier de journaliste et celui de romancier » « J'ai toujours fait ce parallèle. Je me suis toujours considéré comme un journaliste, avec la même distance vis-à-vis d'un romancier. Ce n'est pas toujours reçu comme ça par beaucoup de mes collègues. J'ai toujours cru que, finalement, ils ne voulaient pas se pardonner de ne pas être de vrais metteurs en scène » (**)*

Posons-nous la question, qui est reconnu comme étant dans le champ de la culture légitime (pour reprendre les termes de Bourdieu) le journaliste ou le romancier ?

On peut donc se demander si cette mise en avant de la création n'est pas d'autant plus forte qu'ils ont, au fond, accepté la place dévalorisée de leur production culturelle. Le Monoprix, (mais ça a son charme, le Monoprix !)

(*) in Téléciné n° 180

(**) in Téléciné n° 181, sept 1973

(1) Moulin (R.), 1989

En fait, c'est sans doute une arme à double tranchant «On est des créateurs mais, bien sûr, du fait des caractéristiques particulières de la réalisation télévisuelle, on ne sera jamais que des sous-créateurs »

Certes, la mise en avant de la création a permis de maintenir un corps professionnel relativement uni jusqu'en 1972-1973, mais, cette défense, faute d'une reconnaissance par la culture cultivée, n'est apparue à beaucoup d'intellectuels que comme une défense corporatiste (*) Et l'attaque contre le statut des réalisateurs a pu d'autant mieux réussir qu'ils n'avaient pas réussi à se faire reconnaître culturellement

L'éclatement des conduites individuelles ou collectives des réalisateurs, auquel on assiste, manifeste sans doute

une prise de conscience aujourd'hui de l'ambiguïté et de la relative inefficacité de ce discours sur la création

Maintenant, un nombre non négligeable de réalisateurs acceptent de travailler au contrat Certains «anciens» prennent aujourd'hui une part active dans la fonction de producteur-programmateur, montrant par là qu'ils ont sans doute compris où se trouvaient les positions de pouvoir (exemple de Cl Barma) D'autres s'orientent vers une diversification de leur activité , c'est le cas de M Bluwal qui met en scène des opéras, professe au conservatoire, et fait encore quelques réalisations à la télévision Beaucoup enfin sont au chômage, mais peut-on pour ces derniers parler de conduites ?

REFERENCES

MOULIN (R) - Le Marché de la peinture - Ed Minuit, Paris, 1989

(*) On pense par exemple aux articles dans *Libération*, lors de la grève de la S F P , qui ironisaient sur les orfèvres