

II - Les programmes

"DALLAS" OU L'UNIVERS IRRÉSOLU

La pragmatique d'un feuilleton

Sylvie BLUM

LES entretiens réalisés avec Léonard Katzman, producteur et scénariste de *Dallas*, David Paulsen et Arthur B Lewis, les deux autres scénaristes du feuilleton, font apparaître à nous, public éclairé et critique d'une série américaine à succès, les limites de nos interprétations. Ils dévoilent peu - nous n'apprenons rien de très nouveau - mais ébranlent pourtant quelques certitudes que nous pouvions avoir.

Qu'il existe, par exemple, peu de hasard dans la conception d'une telle série, qu'il y a, au sens fort du terme, «préméditation» plus que de travail scénarique. Or nous nous apercevons que la machine si complexe que nous avons imaginée se réduit à trois hommes dans une chambre. Trois hommes qui, avec leur expérience et leur imagination, ont inventé une structure, des personnages, sans stratégie précise, sans étude de marché préalable, mais plutôt avec ce que l'on connaît de ce pragmatisme américain. Ils se fient davantage aux conséquences pratiques de leur écriture - le public réagira-t-il comme nous l'espérons ? - qu'à quelques idées préconçues de ce que pourraient être les règles ou recettes du succès. Les raisons du succès, ils vont tenter, pour nous, de les dégager a

posteriori, comme s'il leur avait été impossible de posséder a priori ce savoir. D'ailleurs, les mêmes règles dans une autre série auraient échoué et Dieu seul sait pourquoi ici cela aura réussi.

Ces trois hommes font partie, il est vrai, de ce gigantesque terrain d'expérimentation que se donne l'Amérique en matière de séries télévisées, puisqu'on lance chaque année plusieurs dizaines d'entre elles dont seules quelques-unes franchiront le cap fatidique des treize premiers épisodes.

Ainsi, l'entreprise était expérimentale, non prévisible. On ne pouvait pas prédire son succès, seulement le constater, un succès dont on ne connaîtra jamais les causes mais dont on peut imaginer les raisons, spécifier la bonne conjonction, le hasard heureux.

Le hasard n'équivaut pas ici à de l'intuition ou à du subjectif. Car il est vrai que, par rapport au travail que l'on connaît en Europe de scénario où l'auteur - réalisateur ou scénariste - reste le maître de son œuvre, l'auteur de *Dallas* se fonde dans un collectif. Ils sont trois, et puis il y a LORIMAR qui intervient en la personne d'un producteur exécutif, enfin la CBS qui «généralement approuve», sans parler des réalisateurs sans pouvoir qui se succèdent pour le façonnage des épisodes. Le travail de scénario, l'essentiel du travail comme on le verra, c'est de la parole avant d'être de l'écriture. Ce sont des discussions collectives dont l'écriture individuelle n'est que le résultat. C'est un travail où le personnel n'a pas lieu d'être.

Le hasard n'équivaut pas non plus à de l'arbitraire. Celui qui veut qu'une histoire, une structure se mette à fonctionner mieux qu'une autre de même type, c'est la pratique, c'est-à-dire les réactions du public à travers les sondages, la presse et le courrier, qui va, au fur et à mesure, l'orienter, le guider.

L'historique de *Dallas* montre ce travail d'approximations successives. Tout au long de la première année, la série trouvera peu à peu sa forme définitive, se dégageant des références d'origine, cinématographiques - un *Géant* contemporain - ou littéraires - une sorte de *Roméo et Juliette* - *Dallas* se pliera aux hiérarchies en cours - une femme ne peut rester le personnage principal - et aux désirs du public qui désignera JR et fera de lui son héros

De même, en un an, la série deviendra un feuilleton. C'est le public qui l'aura voulu. Ce n'était pas l'idée de départ, les épisodes étaient indépendants. Le feuilleton par rapport à la série, c'est lorsqu'on est prêt à attendre l'épisode suivant pour avoir le dénouement, la clef d'une énigme, le résultat du suspense. C'est ce que le public a demandé en réagissant si violemment après l'accident de voiture de Sue Ellen - vont-ils mourir ? - ou après l'attentat de JR - est-il mort et qui l'a tué ? Alors, les scénaristes, comprenant que l'on peut faire attendre, n'ont plus bouclé leurs épisodes. En cela, *Dallas* innovait. On ne se doutait pas en France que *Dallas* était le premier feuilleton hebdomadaire du soir à connaître le succès en Amérique.

Puis, d'année en année, appliqués à suivre la cohérence interne de la série, la logique des personnages et des situations, les trois auteurs vont tisser cette mécanique qui, même si elle avait été pensée fortuitement au départ, allait trouver progressivement sa nécessité : celle de son public, celle de l'histoire. Tandis que les contraintes extérieures, venant de la CBS, qui délimitent le champ des possibles, ne paraissent pas exorbitantes - rester dans l'imprécision en matière de religion, ne pas montrer le sexe et éviter la violence - ce que la CBS veut est soft et universel.

Au fil des interviews, on découvre peu

de stratagèmes, peu de recettes finalement, plutôt, avec ce mélange d'empirisme et de rationalité, quelque chose de très linéaire, pas seulement dans son résultat, mais dans le processus de sa production. Les questions en forme d'hypothèses que se posent, à chaque début d'année, les scénaristes pour l'écriture de la « bible », « Et si JR faisait ceci, et si Miss Ellie faisait cela », ne sont ni plus, ni moins que des questions logiques plus que psychologiques. Dans le récit, il n'y aura cette fois pas de hasard, d'illogisme, de survenue incompréhensible d'événements. Tout s'enchaîne, doit s'enchaîner comme si la vie était faite de lois immuables. L'attachement au père, les rivalités fraternelles, la jalousie amoureuse. Les personnages, une fois campés, ayant trouvé leur rôle, seront toujours fidèles à eux-mêmes. Tout aura une cause, une explication, une fonction. Maintenant que la mécanique avait pris, il fallait la reproduire sans défaut. Le plus surprenant est que les auteurs se fient pour cela à leur mémoire, sans l'aide d'aucune machine, une mémoire qui n'assure pas l'absence de répétition, mais qui garantit tout au moins que le déroulement du récit s'effectuera, d'épisode en épisode, harmonieusement.

Pour cela, leur méthode de travail est à la fois artisanale et rigoureuse : ils ont innové en proposant une « bible », sorte de carte routière de l'année, comme ils le disent eux-mêmes, qui définit une ligne directrice et permet de savoir où tout cela doit arriver. La « bible », c'est comme un planning, la gestion prévisionnelle du feuilleton, son plan cadre. Comme le dit Léonard Katzman, « il est très important que, même si les personnages prennent un chemin tortueux, ce chemin les mène là où il faut ». Toutes les émissions du soir les imitent maintenant, il paraît, ayant compris les avantages de cette rationalisation minimale. Dans ce cadre

c'est un travail de pure fiction qu'ils effectuent, après une enquête succincte deviner, par exemple, 6 à 8 mois à l'avance, si le prix du pétrole va monter ou se renseigner sur les derniers hobbies des riches Texans

Conscients sans cynisme, c'est ainsi que ces producteurs et ces scénaristes nous sont apparus, avec une conscience insoupçonnée ou un cynisme manquant, pour nous qui pensions avoir à faire soit à des naïfs qui colleraient à la peau de leurs personnages ou au rêve américain, soit à des pervers qui créeraient des histoires bonnes pour le peuple

Hommes de l'ombre, puisque, dans ces séries, aucun des auteurs, producteurs, réalisateurs ou scénaristes, n'est jamais mis en avant - la série se laisse voir comme sortie *ex nihilo* de la machine télévisée, sans intermédiaire -, ces hommes de l'ombre ont donc accepté, pour la télévision européenne, de parler Comme si rien, après six ans de succès, ne pouvait les atteindre ou plutôt atteindre la série, ni la découverte de ses géniteurs, ni le dévoilement de ses mécanismes, ni la distance prise avec sa vérité, son réalisme

Nous nous sommes ainsi trouvés en face de professionnels dans l'accomplissement d'une mécanique en marche, préoccupés des règles de dramatisation le conflit comme moteur, le suspense qu'il faut préserver d'un épisode à l'autre, et plus brièvement d'un acte à l'autre après les coupures de la publicité, la logique des personnages, les espaces de ponctuation, d'avancée ou de synthèse du récit que constituent ces lieux quasi conceptuels le bord de la piscine, la salle à manger

De la série policière ou d'aventures, ils auront retenu la rapidité, les scènes courtes, le suspense Au soap opera, ils auront emprunté le format, l'idée de feuilleton et le contenu Car *Dallas* est né

bien sûr de ces feuilletons américains de l'après-midi, les soap operas, tournés avec trois caméras vidéo, presque au jour le jour (le tournage d'un épisode s'effectue parfois en moins d'une heure), qui racontent le plus souvent l'histoire d'une famille Ces feuilletons rendent compte, par épisode d'une heure, d'une heure de la journée En cinq épisodes, c'est donc pratiquement une journée de vie qui se sera écoulée Pour les scénaristes de *Dallas*, il s'agissait précisément d'éviter ce temps réel, cette lenteur De même, il fallait revaloriser le feuilleton, le tourner en 35 mm et non plus en vidéo, accorder sept jours de tournage à un épisode ce qui permettait un découpage plus serré, des scènes plus courtes, plus d'action, plus de rythme Et à ces conditions on pouvait conserver du soap opera son contenu familial - comme si *Dallas* avait prouvé que la famille qui, jusque là, était réservée à l'après-midi, pouvait devenir une figure digne pour le soir, quand le public n'est plus seulement celui des mères de famille, une figure qui allait les conduire au succès Car conscients bien sûr qu'au delà de la structure dramatique ils jouent aussi sur des valeurs et archétypes, les scénaristes deviendront par exemple lucides de ce que deux éléments principaux allaient faire de *Dallas* le numéro 1 mondial de la série télévisée : c'est l'histoire d'une famille qui, peu importe ses querelles, finira toujours par dîner ensemble, ce sont des gens riches, pas très éloignés du mode de vie de la classe moyenne

Partant de l'idée que ce que l'on regarde le plus volontiers est l'idéal de ce que l'on voudrait vivre, à savoir une famille, certes aussi divisée que toutes les familles, mais qui, quoi qu'il arrive, se maintient envers et contre tout, les auteurs ont construit, autour et au-delà d'un conflit fraternel, une véritable unité familiale Ils l'ont incarnée

symboliquement dans des lieux le ranch, la salle à manger, en fait la table Car c'est bien autour de la table que cela se passera, l'essentiel du récit y sera contenu Le temps reprendra ses droits En quelques minutes réelles de conversation entre les protagonistes, autour d'un verre, le public, également attablé, jouira d'en savoir plus, de connaître avant eux, de se poser comme eux, un moment, avant que reprenne l'enchaînement rapide des mésaventures de chacun

La force de cette famille-là, composée de personnages ordinaires, ordinairement monstrueux, c'est bien sûr d'être à la fois américaine et universelle Il faut être spécifique pour être universel, disent-ils On peut être les deux à la fois Spécifiquement américain, spécifiquement riche, texan et hommes d'affaires dans les pétroles Universellement bafoué, en quête d'amour et de reconnaissance, universellement ambivalent Alors le scénario fonctionne avec cette distance proche, cet éloignement minimal, cet écart juste nécessaire pour l'éprouver sans le vivre mal, pour saisir la différence sans en être affecté Il n'y aura pas de murs, comme ils disent, entre les personnages et le public

Il s'agit en tout cas, pour les scénaristes, de ne pas tromper son monde «Il faut que le public y croie» est une phrase qui reviendra souvent Qu'il croie à la richesse Voilà pourquoi *Dallas* est tourné au Texas où vivent effectivement des gens qui peuvent traiter des affaires de 15 millions de \$ Qu'il croie aux personnages ils agiront toujours en accord avec eux-mêmes Par contre, il n'est pas utile qu'il croie aux détails du quotidien : aucun véritable souci de réalisme dans les décors ou les dialogues domestiques Il suffit que l'histoire «émotionnelle» soit vraisemblable

En fait, les mille et une raisons qui peu-

vent expliquer le succès de *Dallas*, n'attendent qu'une chose d'être contredites, un jour, par le public qui n'y croirait plus Car même si les scénaristes disent ne pas trop penser au public quand ils écrivent, celui-ci reste le seul élément déterminant, parce qu'imprévisible C'est à lui qu'ils sont suspendus dans l'ignorance réelle de ses réactions qu'ils peuvent parfois prendre en compte a posteriori, mais pas toujours

De même qu'ils ne pouvaient prévoir leur réussite - et qu'ils n'en reviennent d'ailleurs toujours pas -, ils sont par exemple incapables de prédire le déclin de la série Ils se doutent qu'à un moment ce public, le leur, voudra autre chose, mais ce moment, ils ne savent pas quand il arrivera Les sondages aujourd'hui sont encore en leur faveur, mais il peut se produire tout à coup qu'une autre vague prenne leur place Après les séries sur les cow-boys, sur les docteurs, après les séries policières, les feuilletons familiaux seront-ils à leur tour menacés par de nouveaux thèmes, de nouvelles formules ? Il est vrai qu'il est dans le rôle de l'industrie culturelle d'intégrer, par l'expérimentation constante, le fait qu'à six mois près elle ne peut savoir ce que sera son lendemain, ni pourquoi le public, si changeant et qui finalement ne sait pas ce qu'il veut, va se mettre soudainement à aimer une nouvelle production plutôt qu'une autre

**Interviews de Léonard Katzman,
producteur et scénariste de *Dallas*,
Arthur Bernard Lewis et
David Paulsen, scénaristes.
(Extraits)**

L'origine

J K : En 1977, David Jacob avait suggéré l'idée d'une série appelée *Knots Landing* qui passe en Amérique en ce

moment et qu'il voulait vendre à CBS. Mais la chaîne n'était pas intéressée. Ce qu'elle demandait, c'était une sorte de Géant contemporain, actualisé, mis au goût du jour. Alors, David proposa l'idée de *Dallas* et il écrivit le premier scénario.

L K L'idée de base, au départ, c'était vraiment une sorte de *Roméo et Juliette*. Pamela se marie alors que les deux familles se sont toujours détestées. L'hypothèse de départ, c'était qu'est-ce qui se passe si Roméo épouse Juliette et qu'elle va vivre dans sa belle famille ?

D P La série a été construite autour de Pamela. Mais l'Etat du Texas, c'était l'Etat des hommes, des hommes très forts et une série où une femme dirige la vie des hommes, je crois, n'aurait pas tenu plus de six épisodes. Alors on a changé. En fait, il y a eu une discussion entre les responsables de l'époque et ils ont commencé à modifier l'histoire pour que les frères, Bobby et JR, deviennent les personnages principaux et que les femmes jouent des rôles quelque peu secondaires. C'est comme ça que la série a commencé à évoluer.

L K Les cinq premiers épisodes ont été en quelque sorte la graine de ce qu'allait devenir la série. Ensuite, on commença à travailler, à voir où étaient les forces et les faiblesses des personnages. Ça a grandi comme grandirait un arbre. Vous pensez que ça aura telle forme finale et très souvent ça a une autre forme, et vous élaguez un peu, et vous taillez un peu et, entre la nature et une bonne paire de cisailles, vous finissez par obtenir un arbre tel que vous le vouliez. C'est un peu comme ça que *Dallas* s'est fait. C'est très différent de l'idée de départ. Mais nous avons trouvé notre voie et nous avons vu où le public réagissait. En fait, Larry Hagman a donné une dimension

tellement intéressante au personnage de JR en ne collant jamais à son rôle de salaud. Il ne frisait jamais ses moustaches, il n'était jamais clair. Il a toujours évité ça et le public a aimé ce personnage si démoniaque. Mais on a toujours pris soin de le rendre vulnérable, qu'il puisse être blessé, que le public comprenne que le jugement de son père était si important pour lui que presque tout ce qu'il a fait il le faisait parce qu'il voulait que papa dise : « Tu es mon préféré, tu es le meilleur ». Donc, on pense que tout cela a aidé à faire de JR le personnage qu'il est aujourd'hui, avec lequel le public a ce rapport si fort d'amour-haine.

L K Je ne sais pas s'il y a une règle du succès. Tout simplement parce qu'on ne sait jamais ce que le public va accepter. Je crois que ce dont il faut se souvenir c'est qu'on ne fait pas une émission pour soi. On la fait pour le public. Et ce qu'on essaie de faire, c'est de trouver ce qu'il veut. Si on a la possibilité de rester suffisamment longtemps à l'antenne pour trouver ce que le public veut, alors, je crois qu'on peut réussir. Au départ, la seule chose que nous espérions, c'était de ne pas être suspendus pendant la première saison, que nous pourrions continuer. Après ça, tout représentait un plus. Maintenant que cela soit devenu un si grand succès, c'est une chose extraordinaire pour nous tous. Il n'y a pas d'explication.

Le devenir feuilleton

A L Au début, c'était l'histoire d'une famille et chaque épisode formait un tout, c'était à chaque fois une histoire indépendante. Au cours de la première saison, nous avons introduit des éléments de continuité que l'on abordait de temps en temps. Mais en même temps que ces éléments se développaient, les

histoires restaient indépendantes. Je crois que la popularité de cette série commença avec le dernier épisode de la première année, lorsque Sue Ellen et le bébé eurent un accident de voiture. On ne savait pas si Sue Ellen et le bébé allaient échapper. Nous ignorions ce que nous avions provoqué à ce moment-là jusqu'à ce que des échos nous parviennent d'Angleterre. Ça faisait les gros titres à Londres. À la fin de la première année, les taux d'écoute étaient très bons. Vers la fin du treizième épisode, nous étions hors de danger. Peu à peu, les taux d'écoute commencèrent à grimper, le phénomène *Dallas* avait démarré pour ensuite prendre des proportions énormes avec l'attentat contre JR, l'année suivante. Au cours de la seconde année nous étions de plus en plus proche du feuilleton mais pas totalement. On écrivait toujours des histoires complètes, mais avec plus d'éléments de continuité. Ce n'est qu'après l'attentat contre JR que nous sommes passés d'une série à épisodes autonomes à un feuilleton à part entière. Jusqu'alors, les feuilletons n'avaient pas beaucoup de succès aux États-Unis. On n'avait jamais vraiment essayé sur la base d'une heure, une fois par semaine, en tout cas pas en soirée.

A L. On était trois au départ, il y en a un qui est parti et nous sommes à nouveau trois et nous travaillons dans une pièce nue, avec un minimum de mobilier. On ne pense pas au public parce que, si on y pense, on est désemparé. On ne doit penser qu'à l'histoire et aux personnages. Quand nous avons vu ce que nous avons fait, en particulier avec l'attentat contre JR, nous avons été très surpris. Plus tard, nous nous sommes dit que nous aurions peut-être dû en faire un mystère encore plus important. Au départ, c'était un mystère tout simple et il fut élucidé en

quatre épisodes. Si on avait su, si on avait eu la moindre idée de ce que ça allait donner, on l'aurait fait durer probablement six mois.

Le travail d'écriture / la bible

D P : On commence l'année en se réunissant tous les trois et on discute. On voit où on en était resté l'année précédente et où on veut démarrer cette année. Et on commence avec des idées qui nous passent par la tête, en général pas grand-chose. Souvent, on finit l'année avec l'impression que ce sera la dernière idée possible, que *Dallas* est terminé, qu'on ne peut plus rien imaginer d'autre. On est épuisé. Et soudain, février arrive et on doit se remettre à réfléchir et on se dit : « Bien, peut-être Miss Ellie pourrait-elle faire ceci, JR cela et qu'est-ce que ça donnerait si elle faisait ceci ou si Sue Ellen faisait cela ? Ah ! ça, c'est une bonne idée ! Et si ceci arrivait et si cela arrivait ? » Et tout d'un coup on commence à se réveiller et on ouvre les yeux à nouveau, les choses recommencent à bouger et on trouve les grandes lignes, les idées en général. Et à partir de cela, on écrit la bible, c'est-à-dire cinquante ou soixante pages. La bible est envoyée à Phil Capice qui représente LORIMAR, il la lit et on en parle tous les quatre, il donne son avis et on mélange tout cela. Ensuite, ça va à la CBS qui approuve généralement presque tout, car on sait très bien ce qu'on fait, la preuve en est que c'est devenu une émission à succès. Ensuite on se réunit à nouveau tous les trois et on dit : « Bien, on a les grandes lignes, maintenant qu'est-ce qu'on va faire dans le détail ? »

L K. La série prit donc la forme d'un feuilleton jusqu'à devenir une émission de 28 heures. On fait un roman et on le découpe en 28 épisodes.

Fondamentalement, la bible qu'on écrit avant même de commencer la saison reste la ligne directrice de ce qui va se passer cette année-là. Comme la dramatique doit être essentiellement conflictuelle, on commence par essayer d'imaginer à quoi ressemblera le conflit et ensuite on construit notre histoire autour de ce conflit et, enfin, on introduit les personnages qui apparaissent dans les dix premiers épisodes qui vont et viennent. La partie la plus difficile de la série, c'est la bible. Ensuite, pour chaque émission on écrit une esquisse d'environ 20 pages.

D P : Les douze premières émissions de l'année sont très importantes parce que, pour elles, on tourne les extérieurs à Dallas, alors qu'ensuite tout est tourné en studio. C'est une manière de donner une ambiance, d'évoquer une échelle qu'on ne pourrait arriver à rendre en studio. C'est là qu'on tourne les scènes principales de l'année. Pour faire le découpage, les tourner avec efficacité et de manière économique, tout doit donc être écrit et planifié à l'avance. On planifie donc, tous les trois, ces douze émissions, on sait où on veut commencer et approximativement où on veut terminer. Par la suite, on a une idée globale de là où on veut aller, mais, entre nous, on ne sait jamais très exactement comment l'année va se terminer.

D P : Aux Etats-Unis, entre chaque acte, il y en a quatre, nous avons quelques minutes de publicité. Nous devons donc en tenir compte, car nous avons environ seize ou dix-sept minutes d'histoire et ensuite on coupe pour la publicité. Il doit donc y avoir un petit suspens entre chaque acte, pour tenir le public en haleine, pour qu'il ne change pas de chaîne. Le premier acte est très important, la fin du premier acte doit être très

forte, ainsi que la fin du second acte, ensuite le troisième et le quatrième acte s'enchaînent. C'est un peu plus facile. Après le dernier acte, nous devons bien évidemment avoir un suspens très fort pour que les gens reviennent la semaine suivante. Voilà, c'est donc là l'essentiel de la rédaction d'un feuilleton.

A L : Ecrire pour la télévision consiste en de nombreuses réunions. Pour être un scénariste à succès à la télévision, vous devez savoir parler, parce que le travail d'écriture se fait essentiellement oralement. La rédaction du scénario, étrangement, ne prend pas autant de temps que les discussions. On écrit plus rapidement que la plupart des scénaristes. Au besoin, on peut écrire un scénario en deux, trois ou quatre jours. Je n'aime pas travailler aussi vite, mais parfois c'est nécessaire parce que, lorsqu'on est en tournage, tous les sept jours on a besoin d'un nouveau scénario. C'est comme quand on coupe du salami en tranches, la tranche suivante doit être prête pour le prochain sandwich, la prochaine émission.

A L : Même sur *Gun Smoke*, une série qui a duré vingt ans, essayer d'apporter de la matière nouvelle sur cette série, c'était une chose difficile. Mais pas aussi difficile que sur celle-ci, parce qu'il s'agissait d'une anthologie et donc il était possible d'introduire des personnages extérieurs et de raconter une histoire sur eux. Alors qu'avec Dallas il faut tourner autour de la vie de famille Ewing et de la famille Barnes. Et une fois que les personnes ont traversé tous les traumatismes possibles connus ici bas, où peut-on aller après ça ? On ne fait que continuer. Ce qu'on veut justement, c'est éviter de faire ce que l'on a déjà fait. Ce qui devient la chose la plus difficile de la série, c'est précisément de ne pas nous répéter.

La vitesse

L K : La bible est une sorte de carte routière et ce qu'on doit faire, c'est mettre les petites villes et villages tout du long. En Amérique, l'après-midi est remplie de soap opera qui est la forme de base que nous avons adoptée. Mais eux, ils prennent des mois pour faire ce que nous faisons en une semaine. Les matériaux de notre histoire sont beaucoup plus concentrés et plus rapides car nous nous sommes rendus compte qu'en soirée, ce qui marchait le mieux, c'était un film très rythmé. Que les gens ne restent pas debout à parler pendant des heures, mais que l'on passe de ce que JR et Sue Ellen font, à Bobby et Pam, en passant par ce que font Lucy ou bien Ray. Ces émissions sont plus difficiles à écrire parce qu'en une ou deux pages et demies il doit y avoir beaucoup d'informations et de dialogues. Mais quand ça marche, ça donne un certain rythme à l'histoire et le public n'a pas le temps de s'ennuyer ou d'aller chercher quelque chose à boire dans le réfrigérateur parce qu'il pourrait se passer quelque chose dans les trente secondes suivantes et qu'il pourrait le manquer. Donc, on s'en tient scrupuleusement à des scènes très courtes avec un rythme rapide.

A L : Comme matériaux dramatiques, nous utilisons en un an ce que les autres utiliseraient en cinq ans pour les feuilletons de l'après-midi, ou pour les anciens feuilletons du type *Peyton Place*. Vous aviez la saga des Forsythe, par exemple, mais c'était limité à un certain nombre d'épisodes en ensuite c'était fini. C'était comme un livre. Avec *Dallas*, jusqu'à maintenant, c'est comme lire un livre qui n'aurait pas de fin. Cela se déroule tout comme la vie.

La CBS

D P : Nous ne parlons pas de la religion en partie à cause de la télévision américaine. Nous essayons de rester loin de tout ça pour la CBS. Mais à côté de ça, qui sont les Ewing ? Quelle est leur religion ? On ne sait pas qui ils sont, s'ils sont catholiques ou protestants ou juifs. On n'a aucune idée de ce qu'ils sont, on ne dit pas ce qu'ils sont. Nous n'abordons pas ce sujet à cause de la télévision américaine et aussi parce que ce n'est pas important. Nous parlons des gens en général et, manifestement, on a réussi puisque toutes les religions dans le monde regardent *Dallas*.

D P : Nous ne voulons pas montrer le sexe. Parce qu'on parle tellement de sexe et de violence, la CBS veut que l'on mette ça le plus possible en sourdine. Je crois qu'ils sont très stricts avec nous pour cette raison. C'est pour ça, mais aussi parce que ce n'est pas nécessaire. Là, la suggestion est plus importante que l'action.

La famille

D P : Il y a certains éléments qui sont des éléments universels et auxquels les gens sont attachés, partout dans le monde. Une des raisons du succès de *Dallas*, c'est que c'est vraiment une famille, une famille du bon et du mauvais, du bien et du mal, des gens qui, malgré leurs querelles, malgré le fait qu'ils se détestent tous à chaque instant, de toutes façons dîneront toujours ensemble, rentreront chez eux ensemble. Je crois que c'est avec vos parents, vos enfants, avec vos frères et sœurs, mais finalement si vous pouvez vous asseoir à table et dîner ensemble, si vous pouvez parler, plai-

santer ensemble, alors vous êtes toujours une famille. Et puis il y a toujours de l'avidité, il y a toujours de l'avarice, il y a toujours de l'humour. Et donc, que vous soyez riche ou pauvre, vous pouvez trouver dans *Dallas* un peu de vous-mêmes. Tout le monde veut un peu plus que ce qu'il n'a déjà. Tout le monde cherche l'amour comme Sue Ellen, peut-être pas exactement de la même manière, mais tout le monde a besoin d'amour. Tout le monde trompe et tout le monde est trompé. Ça se passe comme ça tout au long de notre vie. Et je crois que dans *Dallas* on met le doigt dessus et quand les gens regardent, ils pensent que peut-être ils ne sont pas si seuls. Je suis plus sérieux que je ne voudrais l'être. Je ne veux pas faire trop de psychologie. On ne pense pas en ces termes. On ne pense qu'aux histoires. Personne, mieux que nous, ne peut critiquer *Dallas*. Personne ne peut se moquer de *Dallas* plus rapidement que nous-mêmes.

D P On focalise sur les choses qui sont les plus importantes pour la famille, c'est-à-dire ce qui se passe entre les frères, la mère, la sœur, les épouses, sur l'histoire émotionnelle. Mais la façon dont on paye les domestiques et quoi que ce soit de ce genre, ça intéresse qui ?

L K Lorsque les Ewing s'assoient pour manger ensemble, chacun avec ses secrets, tâchant d'être polis les uns avec les autres, qu'ils font la conversation et que JR sait quelque chose qu'il ne dira pas à Bobby et Sue Ellen autre chose que Pam ne peut savoir et que Miss Ellie essaie de rester maître de la famille, c'est dans ces scènes que les choses se passent, où toute la famille est réunie, soit en train de manger, soit, le soir, en train de prendre un verre. Le public est au courant de ce que fait l'un sans que les autres en aient connaissance. C'est là l'essentiel de l'his-

toire. C'est ce qui en fait une histoire de famille. Ce n'est pas quand ils sont séparés, mais quand ils sont ensemble. Quand Jim Davis était vivant, on disait que les nouvelles n'étaient jamais mauvaises au point qu'il s'arrête de manger. Peu importe ce qui se passait.

La richesse

A L Je crois que la série est venue à un très bon moment. L'émission a commencé en 1978, au moment du second embargo sur le pétrole arabe, et donc les Texans qui travaillent dans le pétrole étaient intéressants pour les autres.

Je crois aussi que le moment était venu de parler des gens riches. En effet, l'économie, ici et en Europe, commençait un peu à chanceler. C'était comme pendant les années trente, quand il y avait les comédies musicales avec Fred Astaire, Ginger Rogers, avec ce rêve merveilleux d'une petite fille, découverte par un homme très riche, portant des vêtements magnifiques et des fourrures. Et les gens allaient au cinéma et, pendant deux heures, ils oublièrent peut-être qu'ils n'avaient pas assez à manger chez eux. Mais ce qui est intéressant chez les Ewing, c'est qu'ils ont un niveau de vie élevé, ils sont riches, ils parlent en millions, mais ils ne sont pas si différents de la classe moyenne. La maison est grande, mais elle n'est pas si grande. Le ranch est beau, mais vous avez l'impression qu'en travaillant un peu plus dur vous pourriez peut-être vous l'offrir. Ils conduisent des voitures chères, mais ce ne sont pas des voitures plus chères que celles que vous voyez sur vos propres autoroutes. Donc, le public peut s'identifier à leurs problèmes et il n'en est pas très éloigné.

L K Notre émission est plus drôle que les autres. Les personnages ne se pren-

nent pas au sérieux Ils plaisantent entre eux, ils se taquinent et nous croyons que c'est plus proche de la réalité que la plupart des autres séries Les Ewing sont des gens de la bourgeoisie qui ont beaucoup d'argent. Mais ils ne vivent pas dans un château à faire rêver Ils n'ont pas trente domestiques, ils n'ont pas de voiture avec chauffeur Ils ont le meilleur de tout. Mais les gens peuvent s'imaginer, assis, en train de prendre le petit déjeuner dans ce genre de décor Ils pourraient aller dormir dans une des chambres des Ewing Ils ne se sentiraient pas déplacés à Southfork C'est peut-être une des raisons du succès mondial de la série, que les gens puissent s'identifier à leur façon de vivre et d'agir Bien sûr, nous aimerions tous ne pas avoir à nous préoccuper de la note de gaz, mais ils ont fondamentalement les mêmes problèmes émotionnels que nous. Ce qui a toujours été important, c'est de ne pas construire autour des personnages des murs que le public ne puisse franchir.

Il y a toujours des rivalités fraternelles Ce que nous avons fait, c'est qu'on les a rendues un peu plus importantes que nature, on a élargi leurs dimensions, leurs prix Les gens vivent dans un monde où tout est très cher, c'est pourquoi nous venons à Dallas pour tourner Il est difficile de parler tout le temps d'argent sans le montrer Ici, nous pouvons sortir et le montrer réellement

Le Texas

L K. Le Texas a une qualité mythique plus importante que sa qualité de la vie Dallas est connu à cause des cow-boys et de l'assassinat de Kennedy Dallas, c'était aussi l'atmosphère de *Géant*, les ranchs Ce que nous avons essayé de faire, c'est de recréer la vie du ranch et celle de la ville avec les bureaux et de mélanger les

deux Nous n'avons, volontairement, jamais tourné près du mémorial Kennedy. Nous ne sommes jamais allés près de Elm Street où Kennedy fut assassiné Nous pensions que c'était indécent de venir ici et d'en profiter Nous voulions troquer l'image de la ville où Kennedy avait été assassiné contre celle de la ville où vivaient JR, Bobby, Pam et tous les autres Je pense que nous avons réussi. Je sais que les gens de Dallas sont très contents du fait que dans tous les pays, et maintenant dans le monde, quand on dit «Dallas», on pense Southfork, on pense à la série, on ne pense plus à l'affaire Kennedy/Ruby

La logique des personnages

D P · La chose que nous essayons toujours de faire, c'est de maintenir une certaine logique Nous ne disons pas simplement JR peut faire quelque chose d'extraordinaire parce que c'est extraordinaire, on le fait parce que c'est JR Il y a beaucoup de choses que JR ne ferait jamais Beaucoup de choses que Miss Ellie ne ferait jamais et Bobby non plus Ils ne feraient jamais les choses qu'ils n'ont pas à faire Ils font les choses que leur personnage ferait Ce sont des personnages très clairement définis et je pense que c'est ça qui en fait des personnages intéressants Vous savez quoi attendre de JR Peu importe s'il est bon ou s'il peut être gentil, il va faire quelque chose, quelque part, pour l'éviter On ne sait pas quand ou comment, mais il va le faire Bobby est fondamentalement bon, honnête et chaleureux Miss Ellie aussi C'est une femme forte, c'est une mère forte Les gens viennent à elle Nous les cantonnons dans leurs personnages C'est important Nous ne faisons jamais de choses illogiques

L K : On ne ment jamais au public. C'est

une chose à laquelle nous faisons très attention : ne pas prétendre qu'une chose se fait d'une certaine façon et ensuite, tout à coup, que cela prenne une autre tournure. Nous voulons que le public croie et sache que les personnages agissent exactement en accord avec eux-mêmes.

D P Nous construisons *Dallas* avec une certaine logique chez les personnages. J'ai regardé *Dynasty* quelquefois. Je n'ai pas vu cette logique. C'est un spectacle qui traite des choses bizarres de la vie, pas des choses ordinaires. Nous, nous essayons de traiter des choses ordinaires et nous les poussons à leurs limites.

La morale

L K Nous avons toujours suivi un certain code moral. JR, bien sûr, est une personne totalement immorale et amoral. Mais ses grands triomphes sont toujours suivis de catastrophes, tous ses triomphes sont des victoires très perverses, ils sont faux une fois passés. Il y a plusieurs raisons à cela. Premièrement, on ne peut pas avoir un personnage qui gagne toujours, ni un personnage qui perd toujours. On ne veut pas non plus insinuer que le mal soit la meilleure manière de mener sa vie. Tout le monde a, je pense, sa propre morale qui, de temps en temps, est mise de côté et on aime se dire qu'on a toujours une bonne raison pour la mettre de côté. Par exemple, le personnage de Sue Ellen, qui, si vous la regardez en surface, est une femme alcoolique, qui couche avec beaucoup d'hommes, qui a failli tuer son enfant en ayant un accident de voiture en état d'ivresse, c'est un personnage sympathique. Pourquoi ? Parce qu'elle aime un tel mufle et la seule chose qu'elle veuille vraiment, c'est qu'il l'aime. Et il ne l'aime pas. Et le public a l'air de

comprendre sa situation et sa quête d'amour. Il est intéressant de voir qu'en fait, c'est le contexte qui a décidé de ce qui est moral ou immoral dans une émission. Si le public comprend pourquoi quelqu'un fait quelque chose, si ses raisons de le faire coïncident avec ce à quoi le public croit, alors le personnage devient un personnage sympathique. Même JR est sympathique. Un des meilleurs moments qu'on ait eus dans la série, depuis le début de la seconde année, c'est quand son fils est né. Il rentre à la maison et il y a un grand froid. Volontairement, nous n'avons jamais montré JR en train de toucher l'enfant. Il n'a jamais touché l'enfant, il l'a très rarement regardé jusqu'au 16^e épisode quand enfin il apprend que c'est son enfant. On le fait monter dans la chambre du petit, il le prend dans ses bras et il a les larmes aux yeux. Le public a eu une réaction extraordinaire parce qu'il a vu cet homme dur et froid devenir une personne douce et aimante.

D P Tout le monde adore un salaud, un bon, un vrai salaud. Je crois que c'est pour ça que les gens aiment les histoires d'horreur. JR est un merveilleux salaud parce qu'on adore le haïr, parce qu'il fait des choses qui vous montent contre lui, des choses absolument affreuses. Mais vous l'aimez. C'est parce qu'il vous tient, vous savez, alors vous vous faites avoir et tout à coup il vous a ! C'est terrible !

La production

D P : Le contrôle d'une série comme celle-ci vient du scénario et de la production. C'est le producteur qui fait la distribution. Il y a beaucoup de réalisateurs dans une série. Ils vont et viennent, mais suivent exactement ce

que le scénario et le producteur leur demandent de faire. Ils ont sept jours pour tourner. Généralement, le producteur finit le film, non le réalisateur. Il fait le choix final pour le montage, les modifications finales du dialogue, les dernières sélections pour la musique. C'est complètement différent d'un long métrage. Ce qui est important, dans une série télévisée, c'est d'être le producteur ou le scénariste. On tourne en 35, avec une équipe qui va très vite. Dans un long métrage, on tourne environ 3 ou 4 minutes par jour, dans une série télévisée on tourne 7, 8, 9 minutes par jour.

Le point de saturation

A L : Chaque formule atteint un point de saturation, en particulier à la télévision américaine. Pendant longtemps, on n'a eu que des séries policières. Avant c'était les films de cow-boys et les films de docteurs. Maintenant, on a les feuilletons. Il y en a environ 5 sur les écrans en ce moment. Je pense que le public va commencer à rechercher quelque chose d'autre. Mais il faut se souvenir d'une chose : il y avait, à la télévision américaine, une émission qui s'appelait *Gun*

Smoke. C'était le début de toute une série d'émissions de cow-boys, qui allaient et venaient, mais *Gun Smoke*, lui, a duré vingt ans. Il m'est donc impossible de dire si *Dallas* durera ou non encore vingt ans. Ce qui s'est passé, c'est qu'avec *Gun Smoke* on avait trouvé la bonne formule, les bons personnages. *Bonanza* a duré seize ans. C'est long. C'est difficile à prévoir. Il y a déjà un bon nombre de séries qui passent à la télévision américaine et qui ne dépassent pas le cap des 13 épisodes. D'autres réussissent. Si je pouvais prévoir le point de saturation, je pourrais reprendre mon ancien travail, que je ne reprendrai d'ailleurs pas, parce que je gagne plus d'argent maintenant. Mais j'ai été, pendant des années, directeur délégué à la CBS. Je devais, avec un comité, choisir les émissions susceptibles de marcher la saison suivante. Parfois ça marchait, parfois ça ne marchait pas. Si on avait été capable de prévoir, il n'y aurait eu que des tubes au moment où j'y étais et il n'y aurait pas eu de place pour *Dallas*.

(Entretiens réalisés par Sylvie BLUM, en juin 1983, dans le cadre d'un programme de télévision «Faire Dallas», réal. José VARELA, INA, TF1, 1984)