

LA NAISSANCE D'UN FEUILLETON FRANCAIS

Sabine CHALVON-DEMERSAY

avec la collaboration de
Dominique PASQUIER

ciées à une observation des phases initiales, à une étude des documents préparatoires, à un suivi des castings, du tournage et du montage, à une analyse des premiers épisodes. Nous avons suivi l'opération depuis le début et connu l'enthousiasme grisant des origines, assisté à la percée des doutes, au durcissement des antagonismes, à la montée de la déception. Ce texte a été écrit en juin 1989, c'est-à-dire au moment où commençait la première diffusion. Une version abrégée a été publiée alors dans *MédiasPouvoirs* (1).

Les préliminaires

Au début de l'année 1988, les membres de la direction de TF1 décidèrent de se lancer dans la réalisation d'un grand feuilleton populaire. Il serait diffusé chaque jour, chaque épisode durerait 26 minutes et serait produit dans des conditions de fabrication industrielle, ce qui n'avait encore jamais été fait en France. Ce serait un produit ambitieux et documenté, une vaste fresque sociale enrichie de faits divers et traversée par les grands problèmes de la société. Un produit qui s'apparenterait à un *soap*, rebaptisé pour l'occasion «télé-roman», tant par souci de défense de la langue française que pour se débarrasser des connotations péjoratives attachées à un genre télévisuel dévalué. Quelque chose qui serait à la fois romanesque et réaliste, humain, actuel, français.

L'article qui suit se propose de raconter l'histoire de ce projet, sa genèse, sa mise en œuvre, son échec. Des interviews ont été réalisées auprès des différents protagonistes (la productrice, les auteurs, les réalisateurs, les scénaristes, les comédiens, les techniciens), asso-

Tout a commencé par une déclaration d'intention: il s'agissait de faire un produit français, un produit de qualité, un produit qui marche. Susceptible de battre les séries américaines dans les courbes d'audience et le cœur des Français.

Un produit français

Présente dans tous les propos, la référence aux feuilletons américains est lestée de sous-entendus ambigus, puisqu'on ne sait jamais très bien si ces derniers constituent un modèle de succès ou un repoussoir de médiocrité. À y regarder de plus près, on s'aperçoit que les différentes catégories d'acteurs ne mettent ni le même contenu, ni les mêmes espoirs, ni les mêmes présupposés dans ce ralliement unanime à la bannière de la production nationale. Tandis qu'il s'agit pour les gestionnaires d'arriver à «*faire aussi bien que les Américains*», d'acquiescer un savoir-faire qui nous manque, dans l'espoir de conquérir de nouveaux marchés tout en respectant les quotas de production imposés, il

(1) *MédiasPouvoirs*, n° 16, 1989.

Ce travail s'inscrit dans une étude sur la fiction télévisée qui prend place dans un programme de recherche que nous menons ensemble sur la télévision de divertissement. Voir notamment Sabine Chalvon-Demersay, Dominique Pasquier, octobre, novembre 1990 et octobre 89; Dominique Pasquier, 1989.

s'agit plutôt pour les créateurs, dans la plus pure lignée de la tradition française, de continuer à faire mieux. Ces divergences apparurent clairement lors de la conférence de presse au cours de laquelle le feuilleton fut présenté aux journalistes. L'un des auteurs expliquait qu'il ne s'était pas du tout inspiré des modèles d'outre-Atlantique : *«Pour la bonne et simple raison que je ne regarde jamais ce genre de produits et que les feuilletons américains m'ennuient»*, tandis que le réalisateur soulignait le caractère stéréotypé du jeu des acteurs, la pauvreté des images, la pénurie des dialogues et l'indigence des sentiments dans ces sortes de production, trouvant en cela de larges échos dans une salle remplie de journalistes prêts à dénoncer, en usant abondamment des métaphores aquatiques habituelles dans ce genre de débat, les séries américaines, *«feuilletons fleuves, qui se déversent sur les ondes en flux insipides»*. Mais, à l'opposé, le président de la chaîne rappelait qu'il s'agissait de *«prendre un vrai risque que de passer à 18 h 30 un feuilleton français contre des séries américaines dont on connaît la force et la puissance, qui sont peut-être décriées mais qui ont un vrai succès parce qu'elles sont très bien faites»*.

A ces équivoques initiales s'ajoute une hésitation sur la signification même de la notion de «produit français». Parle-t-on du lieu de production, de l'identité des participants et des partenaires financiers, d'un mode d'organisation, ou encore d'un type de contenu, de style, de ton? Apparemment, la réponse n'était pas donnée d'emblée. Elle a été l'objet de transactions et de négociations. Et ce n'est qu'au fur et à mesure de l'évolution du projet qu'on a vu ce label se gonfler d'un contenu. Le caractère français se concrétise, en s'appuyant sur une succession de décisions, de partis-pris et de refus concernant d'abord la fabrication matérielle (une coproduction franco-australienne fut envisagée un certain temps, avant d'être repous-

sée), puis le montage financier (le financement sera assuré par TF1, la SFP et le compte de soutien, et, accessoirement, quelques sponsors, tous partenaires hexagonaux) et, enfin, les contenus. La démarche initiale a consisté à se procurer des cassettes venues des quatre coins du monde et à les visionner dans le but de dégager les recettes du genre et de mieux comprendre les spécificités nationales. Au fur et à mesure des visionnages, les idées se précisent. On ne suivra pas les Américains, on veut des histoires plus complexes et des personnages moins univoques. Pas les Brésiliens, leurs *novellas* épurées se caractérisent par une évacuation du réel et du monde social, contraire à l'inspiration même du projet. Pas les Anglais: le réalisme qui marque certains produits comme *East Enders* les apparente davantage à la tradition du documentaire ethnographique qu'à la veine de la fiction (*«Nous pensons que ce genre de produit ne marcherait pas en France, commente la productrice. Il nous faut quelque chose de plus gai, de plus léger»*). Le projet se précise progressivement par une succession de refus. Et quand il a pris corps, il est comme estampillé par le choix d'un ancrage géographique qui symbolise son caractère national: au cœur de la France, à Paris, au cœur de Paris dans le quartier du Marais. Il s'agit pratiquement d'une localisation emblématique.

Un produit de qualité

Guère plus simple est la notion de «produit de qualité». Présente d'emblée dans les déclarations d'intentions, cette ambition doit, elle aussi, revêtir progressivement un contenu concret. S'agit-il de qualité technique, de normes de production ou de type de contenu? Ces exigences haut de gamme sont-elles compatibles avec le rythme de production d'une émission quotidienne et le budget qui lui est imparti? Par qui sera conféré ce label de qualité? Est-ce

l'avis des critiques, l'opinion des professionnels, le jugement de la hiérarchie ou la sanction du public? Là encore, un certain flou domine dans les critères et les appréciations divergent selon les catégories d'acteurs concernées

Quand bien même les choses se précisaient, on se heurte à une autre difficulté, qui est celle de la mise en oeuvre de cet impératif. Généralement, pour satisfaire une exigence de qualité, on recourt à des professionnels reconnus qui ont déjà fait leurs preuves et qu'on attire par des rémunérations substantielles. Dans un tel procédé, on opère une translation de la qualité des oeuvres à la qualité des hommes et l'anticipation d'un succès futur se fonde sur l'extrapolation d'un succès passé. Mais cela suppose évidemment qu'un tel succès ait déjà existé et ne résout nullement le cas d'une tentative originale. Ici, le caractère très novateur de l'entreprise rend impossible le recours à des professionnels patentés. On est donc obligé, soit de tenter de susciter et de former de nouveaux talents, avec une inévitable marge d'erreur. Soit de recruter des personnes qui ont acquis à l'étranger cette expérience qui nous fait défaut, au risque de nuire au premier objectif. Soit encore de les emprunter à des domaines voisins, que la hiérarchie des valeurs place au-dessus de la télévision, en espérant qu'ils pourront transporter leurs aptitudes et transférer leur excellence (le cinéma, le théâtre ou la littérature). Mais on court alors le risque que, pris dans la logique de leurs premiers métiers, ils ne sachent pas s'adapter aux contraintes spécifiques inhérentes à ce genre télévisuel très particulier qu'est le feuilleton quotidien. Les modalités qui ont présidé à la constitution des équipes ont mélangé ces trois principes de recrutement, créant du coup une nouvelle catégorie de problèmes liés à l'hétérogénéité des origi-

nes des uns et des autres. La cohérence des valeurs et des savoir-faire mobilisés est devenue problématique

Un produit qui marche

Dernier objectif et non des moindres: faire un produit qui marche. Mille et un arguments ont été avancés pour expliquer le succès mondial de *Dallas*. La série agite les thèmes universaux que sont les rivalités fraternelles et les haines fratricides, la passion amoureuse qui transgresse la séparation des clans ennemis; elle propose une version actualisée des grands mythes comme Roméo et Juliette, les Horaces et les Curiaces, Caïn et Abel, elle entérine les règles universelles de circulation des femmes et des enfants; elle pérennise les valeurs familiales en unissant sous un même toit tous les membres d'une même parenté dans une société qui la sent menacée d'éclatement, elle favorise l'identification aux puissants en montrant des milliardaires au mode de vie de classe moyenne, elle actualise les thèmes fondateurs de la société américaine et du capitalisme, les légendes des pionniers, cow-boys et pétroliers. Sans parler du melting-pot et de l'habitude de vivre dans une société multiculturelle qui permettrait aux Américains de trouver les mots pour s'adresser au monde entier (2). Mais le problème, c'est que ces interprétations interviennent toujours a posteriori et ne peuvent ni servir de guide ni fournir des recettes.

Comment réussir? La solution est-elle dans des questions de contenu ou dans des modes d'organisation? Est-elle dans le choix des professionnels, dans les tarifs qu'on leur accorde, dans les conditions de travail qu'on leur offre? Faut-il faire un produit très localisé ou passe-partout, viser la stylisation des personnages ou leur complexité, le réalisme ou le romanesque? Faut-il se

(2) Réseaux, n° 12, 1985

démarquer des modèles ou les plagier? Faut-il jouer la carte de l'actuel, au risque de se démoder, ou vaut-il mieux être intemporel? Faut-il chercher à ne pas heurter les sensibilités ou peut-on se permettre d'être audacieux? C'est ainsi que le problème se décompose en une myriade de questions, qui seront tranchées par une succession de décisions. Autant de partis-pris, de micro-arbitrages, de paris sous-tendus par des logiques diversifiées, déterminés par le poids des différents acteurs, les consensus et les rapports de force du moment, suivant un subtil dosage de prise de risques et de recherche de garanties, dans un domaine qui reste de toutes façons terriblement aléatoire. Processus complexe, gigantesque bricolage, où l'on voit bien que les voies du succès sont moins pénétrables qu'il n'y paraît et qui conduit à s'arracher aux mythologies habituelles: tant la vision inspirée du créateur génial que la vision rationalisante qui verrait dans la fabrication d'un succès un ensemble d'ingrédients mélangés selon des principes infaillibles, aussi fiables qu'une recette de cuisine.

Le choix des hommes

La première étape consiste à constituer une équipe. Une jeune femme formée aux États-Unis est choisie pour être productrice, les auteurs, appelés «directeurs de collection», sont, d'une part un «vieux routier» de la fiction télévisée et, d'autre part, un scénariste de cinéma célèbre, qui prend la succession d'un premier auteur, appelé à exercer d'autres responsabilités, un metteur en scène de cinéma réputé est choisi pour mettre en images les vingt premiers épisodes, des techniciens de la SFP, des scénaristes, des dialoguistes, des comédiens venus d'horizons divers complètent les

équipes. Cette diversité rend difficile l'émergence d'un consensus, renvoyant sans cesse à cette question lancinante qui faut-il écouter en dernière instance, qui détient le mieux les clés du succès parmi ces professionnels issus de milieux différents, dotés de compétences variées et jouissant d'une reconnaissance variable? L'hétérogénéité des trajectoires, des âges et des expériences pose le problème des fondements de l'autorité.

Le choix du sujet

Il faut aussi trouver un bon sujet, qui soit mobilisateur et permette de générer des rebondissements inépuisables. On doit absolument éviter le thème qui s'épuise ou tourne court. Il faut un ensemble cohérent et évolutif, au sein duquel les interactions soient à la fois multiples, évidentes et spontanées. Évidemment, la solution de facilité, ce sont les histoires de famille qui associent l'hétérogénéité des caractères et des destins avec une implication affective forte. Mais d'autres thèmes sont possibles: un *soap* américain se déroule dans un hôpital, un *soap* anglais dans un hôtel, un *soap* australien dans un lotissement, *East Enders* dans un quartier populaire de Londres. Ici, donc, ce sera un immeuble.

En fait, le choix s'est fait assez vite. Lorsqu'en janvier 1988, la décision fut prise de se lancer dans la production d'un *soap* français, des conventions d'écriture furent passées avec deux équipes distinctes: elles devaient aboutir à la rédaction de la bible et des premiers épisodes (*). Un projet se déroulait dans une commune de la banlieue parisienne et avait pour centre une boulangerie. Le second, dans un immeuble parisien. Au bout de quelques semaines, le premier était abandonné, parce que le thème paraissait difficile à déve-

(*) Ce qu'on appelle la bible est une présentation des personnages, de leur caractère, de leur biographie et un résumé de leur histoire.

lopper (la boulangerie est un lieu de sociabilité superficielle et les échanges intimes y paraissent déplacés) et aussi parce que les auteurs, attachés à leur projet, paraissaient peu enclins à lui faire subir des reconfigurations. Or, la malléabilité des écrivains est, comme on le verra, une condition indispensable pour le bon fonctionnement du dispositif. Toutes les énergies se concentrèrent donc sur le second, avec les problèmes que pose le fait de ne pas avoir réellement pu nourrir de projets alternatifs. Les responsables ne se sont pas donné les moyens de choisir au milieu d'une véritable diversité de projets qui auraient pu être suscités par une politique incitative plus vigoureuse. Ils ont pris le parti de perfectionner un dispositif fixé très tôt.

L'immeuble choisi constitue une sorte de mosaïque qui regroupe une quarantaine de personnes aux profils sociaux contrastés. Quadrillée de manière systématique, elle offre une diversité des âges, des générations, des milieux sociaux, des races, des cultures, des conditions d'exercice professionnel et des modèles familiaux, faite pour reconstituer un véritable microcosme : un bourgeois imprimeur propriétaire des lieux et sa famille, un médecin, une conductrice de bus, une institutrice à la retraite, un plombier au chômage, une styliste divorcée qui élève seule ses deux enfants, un couple homosexuel, un jeune beur qui confectionne des sandwiches, une adolescente qui se rêve chanteuse de rock, etc. Construite rationnellement, elle est conçue pour devenir une chambre de résonance des problèmes contemporains : de la solitude des personnes âgées à l'insertion sociale des adolescents, de l'alcoolisme au chômage, de la nouvelle pauvreté aux nouveaux couples, en passant par le racisme, la drogue ou le Sida. «*Les faits divers de France-Soir et les pages société de Libération*» comme nous dira une scénariste

Du réalisme au romanesque

Pour donner au sujet cette épaisseur, un groupe de travail fut formé qui réunissait des sociologues, psychiatres, journalistes et comédiens. Lecteurs critiques des premières moutures, ils devaient travailler sur la crédibilité des personnages et des situations et apporter une sensibilisation à des thèmes structurant la société française. Ensuite, une jeune journaliste partit à la recherche des personnages et réalisa des interviews d'individus correspondant aux types sociaux imaginés (gardien de square ou concierge, jeunes immigrés ou parents divorcés), rapportant des tranches de vie destinées à donner aux personnages imaginaires la chair de la vraisemblance. On était encore dans un projet proche du documentaire. Mais, bientôt, il apparut que le réalisme devait fonctionner comme une toile de fond et non comme un carcan. Les logiques du romanesque l'emportèrent. C'est ainsi que le cadre de l'immeuble parut idéal, même si les études sociologiques montrent que la sociabilité est d'autant plus forte que l'homogénéité sociale est plus grande. Mais cela n'avait plus d'importance, on quittait la référence au réel : la diversité des personnages et des conditions devenait un simple ressort dramatique.

La stabilisation des personnages

Les six premiers mois furent passés à l'écriture et à la réécriture des premiers épisodes qui connurent au moins dix versions successives. «*On a remis le travail sur le métier*», raconte une scénariste. Très vite, chaque personnage a un nom et celui-ci ne se modifiera pas, mais c'est parfois la seule chose qui lui reste : sa biographie, son caractère ou sa position sociale sont complètement bousculés. Une véritable navette s'établit et les textes, comme des textes de loi entre

les assemblées, circulent d'un groupe de lecture à un autre, au cours d'examens successifs durant lesquels ils sont corrigés, amendés, surchargés. Il s'agit d'en tester l'adaptation au projet initial et la compatibilité avec des objectifs généraux de la politique de la chaîne. Le verdict tombe d'en haut: au premier étage, dans une première version, il y avait un militant communiste. «*Non, il vaut mieux éviter la politique*» Les auteurs dociles déchireront sa carte. «*Attention, l'ensemble est trop intello, pas assez populaire*» Certains personnages descendront aussitôt de quelques degrés dans l'échelle sociale. Il faut aussi songer aux logiques romanesques. Une folle passion doit traverser l'ensemble du récit, unissant la fille du propriétaire avec un homme venu d'ailleurs, sorte d'aventurier dont la présence bouleverse la tranquillité de l'immeuble. Mais qui seront-ils? Au début, la jeune femme préparait l'ENA. Le problème, c'est qu'elle passait ses journées enfermée dans son studio, concentrée sur ses bouquins et refusant toutes occasions de sortir. C'est un horizon limité pour une héroïne. Par la grâce d'un trait de plume, on lui fait alors survoler victorieusement l'épreuve des épreuves et la voilà administrateur civil dans un ministère. Le héros fait des coups. On veut qu'il soit riche, qu'il ait l'argent facile, sans être besogneux. A l'origine, il était golden boy. Mais l'homme qui fait fortune devant son ordinateur n'est une créature ni très sympathique ni très médiatique. Et cette mise en abîme de l'écran dans l'écran n'est guère spectaculaire pour un téléspectateur en quête d'évasion. Les suggestions affluent: il pourrait être chercheur d'or ou vendeur de diamant. On le verrait bien cascadeur. «*Finalement, raconte l'un des auteurs, c'est ma femme, qui pourtant ne s'intéressait pas beaucoup à tout ça, qui m'a dit un matin. Pourquoi ne ferait-il pas de l'action humanitaire? Ce serait un personnage beaucoup plus attachant*» Et c'est

ainsi qu'il devint pilote, pourvoyeur de vivres, aux abords de l'Éthiopie.

Et les auteurs reprennent leur projet. Avec une docilité toujours manifeste, parfois plus diplomatique que réelle, d'autant plus grande que la critique sera pertinente ou que le critique sera haut placé dans la direction dans la chaîne. En fonction d'une évaluation des rapports de force du moment. Bien sûr, ils restent les maîtres du dispositif, mais durant tout ce travail préliminaire ils se caractérisent par leur porosité. Outre leur intérêt anecdotique, ces exemples montrent comment la définition des personnages s'est opérée par le biais de transactions entre des acteurs divers qui leur incorporent chacun des ingrédients hétéroclites issus de différents niveaux de réalité, mêlant stratégies professionnelles et arguments rhétoriques, des réminiscences littéraires ou cinématographiques, des extraits purement biographiques se mêlant pour constituer des modèles ou des références («*Ce personnage pourrait ressembler à la bonne, dans La vie est un long fleuve tranquille*», «*Cette dame, je la vois un peu comme une femme que j'ai connue en Grèce sur un bateau et qui*» «*Et lui, j'y pense, comment s'appelle-t-il cet acteur américain des années cinquante qui jouait dans ce film célèbre?*»)

En fait, au début, tout est possible. Il s'agit de choisir au sein d'une infinie constellation d'éventualités et les opinions des uns et des autres vont aider à des prises de décision, par une curieuse alchimie qui transforme les consensus en nécessité. Quand un accord se fait sur tel ou tel aspect, on passe à la suite, comme s'il était réellement possible de dire qu'il est préférable que le médecin légiste soit une femme, ou qu'il vaut effectivement mieux que l'amant de la fille ait été celui de la mère. Mais la décision se prend collectivement et le groupe se conforte dans ses réactions. Tout se passe comme si les réactions des premiers lecteurs constituaient un

modèle réduit des réactions du public. il y aurait ainsi dans ces accords partiels les promesses d'un succès. Dès que les personnages sont esquissés, les contraintes se modifient. il faut alors travailler dans le sens de la cohérence et veiller à ce que chacun reste logique avec soi-même. Cette manière de procéder durant la phase d'enrichissement des personnages a sans doute été l'une des originalités de l'opération. Reste qu'on peut se demander si, épaissis par ces transactions, les personnages ne s'y sont pas aussi un peu essoufflés.

Le texte est alors stabilisé, mais il connaîtra encore beaucoup de transformations, d'abord parce qu'autour des histoires principales se greffent de petites intrigues qui seront bouclées en quelques épisodes et dont le contenu n'est pas encore fixé. Ensuite, parce que les auteurs se gardent la possibilité de faire évoluer l'ensemble en fonction des premières réactions du public, matérialisées par les critiques ou le courrier. Enfin, parce qu'ils vont s'adapter aux comédiens. Puisque l'écriture ne précède le tournage que de quelques semaines et qu'il n'y a qu'une trentaine d'épisodes d'avance, les auteurs conservent toute latitude pour faire évoluer l'histoire: *«Si, dans les vingt premiers épisodes, nous constatons que tel ou tel personnage se révèle notoirement insuffisant, nous serons amenés à le supprimer, ou du moins à espacer ses apparitions.»* Certains personnages pourront faire les frais de cette redistribution des rôles, d'autres en bénéficieront. Quoi qu'il en soit, l'ensemble en sera transformé. *«Il y a deux femmes qui sont d'excellentes comédiennes. Nous nous sommes rendus compte que nous ne nous en étions pas assez servi. Or, on peut s'appuyer sur elles, parce que nous sommes sûrs d'elles.»* Un héros peut se fatiguer. Un personnage mineur peut prendre de l'importance. *«La grosse dame, patiente du docteur, devait mourir d'une erreur de traitement. Elle est tellement bonne que nous nous contenterons d'un coma*

profond qui se résorbera.» Le dispositif reste donc évolutif.

L'organisation de l'écriture

L'ampleur de l'entreprise nécessite un travail collectif. Les auteurs, nommés directeurs de collection, doivent constituer une équipe de scénaristes. Mais où les trouver? Une fois rappelée par l'un d'entre eux la spécificité absolue de cette forme de travail (*«Être scénariste de télévision, c'est un métier qui ne s'improvise pas. Un bon écrivain fera un mauvais scénariste.»*), on est proche de la quadrature du cercle. En effet, le tarissement des créations de fiction depuis l'éclatement de l'ORTF, l'absence de circulation entre les milieux de la télévision et ceux du cinéma, le fait qu'il n'existe pratiquement pas d'école ni de véritable lieu de formation aux techniques de l'écriture télévisuelle, toutes ces raisons n'ont pas permis la création en France d'un vivier de scénaristes et de dialoguistes comparable à ce qui existe aux Etats-Unis. Il va donc falloir le constituer. En pratique, il y a eu quelques castings d'écriture mais ce sont au sein de réseaux d'affinités qu'a circulé l'annonce de ces tests. Finalement, on recruta des journalistes, des comédiens, des écrivains. Un certain nombre parmi eux écrivaient là leur premier feuilleton.

On constitue des équipes. Il y a une douzaine de scénaristes qui travaillent en binôme et forment six équipes qui ont chacune à rédiger cinq épisodes consécutifs, par bloc d'une semaine. Les auteurs les convoquent et leur remettent ce qu'ils appellent une trame qui est un résumé en une page du déroulement de l'épisode. A partir de là, les scénaristes développent en quelques lignes chacune des séquences et proposent un minutage approximatif. Comme le raconte l'un d'entre eux: *«On prend la trame et on la développe. Un tel a un accident de voiture, tel autre va à une surprise-*

partie où il va rencontrer la femme de sa vie Bon Chaque événement est découpé pour être raconté Il est développé et humanisé dans ce qu'on appelle la structure On montre nos textes aux auteurs qui voient comment on a déroulé les événements Et s'ils ne sont pas d'accord, ils corrigent Mais ce n'est pas arrivé souvent Plus ça va, plus on connaît les personnages et moins on commet d'erreurs » Après l'aval des directeurs de collection, les scénaristes attaquent la rédaction des dialogues Ils doivent respecter les contraintes de production une vingtaine de séquences par épisode (*), pas trop de personnages pour que le budget n'explose pas, une proportion donnée d'extérieurs (un tiers d'extérieur, deux tiers d'intérieur) Equipés de Macintosh, ils apportent régulièrement leur disquette dans les locaux de TF1 Leur texte terminé est revu par les directeurs de collection, qui corrigent les fautes de français, traquent les incohérences, veillent à la coordination des styles et des tons: «*Nous intervenons et éventuellement, nous rectifions Par exemple, un jeune garçon, timide et balbutiant, s'était épris de Sylvie et lui adressait une déclaration fleurie, dans un langage du XVIII^e "Mademoiselle, vous me comblerez d'aise , etc "* Mais la semaine suivante, il semblait dans la pire des vulgarités lui disant "Alors, poulette!"» Dans ce genre de cas, une harmonisation s'impose La disquette est ensuite transmise à la section informatique qui, à l'aide d'un programme spécifique, Cinéwrite, en vérifie la compatibilité avec les contraintes de production et détermine instantanément le plan de travail «*On peut alors nous dire "C'est impossible parce que ce décor nous oblige à sortir en extérieur et qu'on ne peut pas", ou bien "Ce personnage est absent, il tourne avec l'autre équipe "* Ces contraintes ne nous sont soumises que s'il y a une impossibilité Ce qui nous laisse

une grande tranquillité d'esprit » Rationalisation des méthodes: «*On a compensé par l'informatique l'indiscipline des auteurs*», explique la productrice Bien rémunérés, les scénaristes touchent 20 000 F par épisode Chaque épisode fait une quarantaine de pages

Impérieuse nécessité, le travail collectif est aussi une source de complications Chaque scénariste doit accepter les exigences d'une division du travail fondée sur un double principe, hiérarchique et chronologique Il doit donc conjuguer l'innovation et la soumission, combiner la docilité et la créativité, qualités souvent conçues comme incompatibles La répartition par semaine suppose, d'autre part, que les équipes acceptent de travailler dans le sens de la cohérence Les scénaristes se démettent régulièrement de leurs personnages qu'ils laissent livrés à des aventures sur lesquels ils n'ont aucune maîtrise et qu'ils récupèrent marqués par des expériences qu'ils n'avaient pas décidées Sans parler des problèmes internes à chaque binôme, liés à la production commune d'un texte unique Cette multiplicité peut être considérée comme l'une des richesses du dispositif C'est ainsi que l'analysent ces scénaristes interrogés: «*La diversité des scénaristes contribue à l'enrichissement des personnages Il y a des personnages avec lesquels on a des accointances plus ou moins grandes Pour les femmes de quarante ans, je n'ai guère de problèmes En revanche, je me sens assez peu tombeur de femmes et aviateur en Ethiopie Les uns et les autres, on couvre toute une palette de personnalités »* «*C'est très positif parce qu'on n'est pas seul à gérer cette histoire L'imagination des autres nourrit la vôtre, ça relance, ça fait rebondir Sinon, on risquerait de s'enliser Quand on lit des épisodes avec une bonne idée, c'est exaltant, on a envie de faire mieux, ça stimule On les félicite, on*

(*) Certains soaps ne comprennent que huit séquences par épisode, ce qui donne un produit très pauvre Ici, dès l'origine il fut prévu une quinzaine de séquences En les découpant au montage, on arrive même à 22/25

est content Et, puis, tout à coup, on redevient spectateur, c'est attrayant Cela relance l'intérêt et crée une émulation » «Ma participation s'inscrit dans un ensemble Un peu comme un bibelot qui va dans une vitrine et contribue à l'harmonie générale Moi, j'ai fait mon bibelot »

Mais l'écriture collective est aussi incontestablement un foyer d'embarras Il faut ménager les susceptibilités, les rivalités, les fragilités narcissiques des scénaristes Du coup, le rôle des directeurs de collection dépasse le domaine de l'intervention proprement littéraire: *«On est obligé de gérer des problèmes humains Il y a des binômes qui ne se parlent plus Avec des rythmes de production pareils, on ne peut absolument pas se permettre des problèmes de personnes »* Cette forme de travail suppose que tous surmontent un sentiment de dépossession, qu'ils acceptent de travailler dans l'anonymat et de recueillir moins de bénéfices de visibilité que les auteurs C'est-à-dire qu'elle impose qu'ils se fondent dans un modèle qui est finalement aux antipodes de celui que notre tradition culturelle a, depuis quelques décennies, associé à la condition d'écrivain et aux carrières artistiques la liberté, la solitude, la gratuité, la signature Ici, au contraire, ils sont soumis à des contraintes explicites, dotés d'une rémunération fixe, assujettis à des exigences de production régulière, quantitativement abondante, dans une écriture soumise et disciplinée *«Je ne suis pas un créateur, je ne suis pas un auteur, je suis un mercenaire Je ne fais pas une oeuvre d'art, je fais de la télé»,* conclut un scénariste

La mise en place des décors

Deux chefs décorateurs furent choisis On décida de réaliser des décors haut de gamme, sans lésiner sur le budget L'ensemble, somptueux, coûta près de 10 millions de francs. Une rue, *«en dur»,* fut construite de toutes pièces Avec ses immeubles, ses boutiques, ses

bistrot, son square, elle fournit le cadre des tournages en extérieur, 2 000 mètres carrés de studio, aménagés en appartements, celui des tournages d'intérieurs Comme le feuilleton était initialement prévu pour durer 260 épisodes, il fallait veiller à la solidité de l'ensemble Un permis de construire fut déposé à la préfecture et le chantier commença, soustrait en partie par des professionnels du bâtiment Les murs sont soutenus par des pylônes, les façades, épaisses seulement de quelques centimètres, sont faites pour n'être regardées que de face A ceci près, on se croirait sur les terre-pleins de Bry-sur-Marne, transporté en plein coeur du quartier du Marais Ce réalisme n'est pas fortuit, comme l'explique l'un des décorateurs *«J'ai commencé par des repérages J'ai fait plein de photos du Marais, pour prendre toutes les informations qu'il pouvait y avoir et les restituer dans le décor »* De là viendront la boutique d'un grossiste de vêtements, les éraflures du porche, la cabine téléphonique, la façade du bistrot Pour les appartements, la démarche fut plus intuitive *«Ce n'est pas mené comme une enquête, on travaille à la sensibilité On est habitué à regarder autour de nous, à engranger des détails On a un matériel mental d'images en stock, dont on se sert pour imaginer l'appartement d'une styliste, ou bien une loge de concierge »* En dehors des considérations esthétiques, il s'agit d'un dispositif technique extrêmement complexe, puisqu'il doit être adapté à la vidéo et tenir compte des déplacements des comédiens et des schémas de circulation des caméras Les décors recèlent donc une quantité de trappes et de chicanes, de murs coulissants et de panneaux dérobés Une cage d'escalier unique accrochée par des poulies est déplacée de palier en palier Chaque appartement est enrichi d'un luxe d'objets, adaptés au profil de chacun, dans une recherche de justesse sociologique et psychologique, qui, ici encore, est l'objet d'arbitrages et de négociations

«Pour l'appartement d'un des couples, il y avait deux clans Elle est infirmière, lui joue dans l'immeuble le rôle d'une espèce de délateur Alors, nous, on lui avait mis un papier peint pour délateur vert-de-gris, avec un roseau blanc gaufré et des doubles rideaux vanille On trouvait ça superbe Le réalisateur aussi Mais la productrice voyait ce personnage différemment Et puis elle accordait plus d'importance à sa femme qui est assez rigolote Alors, on a ouvert la boîte à étincelles Et on a fini par leur mettre une paille tressée jaune clair, quelque chose de plus souriant » Les transactions peuvent aussi s'appuyer sur des variantes d'interprétation: «L'un des intérieurs était décrit comme un intérieur triste, voire indigent Mais après la lecture du réalisateur, on s'est dit que ces gens qui ont eu tellement de malheurs, il leur fallait un appartement un peu moins sordide, un peu plus douillet Alors, on a choisi d'autres tons »

L'intervention des décorateurs est significative du processus qui guide l'ensemble de la fabrication du feuilleton Depuis la consolidation des textes fondateurs, les manuscrits passent d'une catégorie de professionnels à une autre, et chacun successivement, dans son domaine de compétence, intervient pour lui donner une consistance Chacun renforce à sa manière la lisibilité de l'ensemble Idéalement, le produit devrait glisser d'une phase à l'autre, un peu comme sur une chaîne de montage les silhouettes initiales étant épaissies, leur contexte précisé, décoré, elles seraient ensuite mises en musique, incarnées, habillées, maquillées, diffusées (*) Avec le corollaire inévitable de ce cycle de déroulement temporel: «On a travaillé comme des fous sur ce projet, mais maintenant on a un peu l'impression d'être jetés Il y a un pool de machinistes qui va s'occuper de la maintenance, et nous, notre travail est fini C'est normal, remarquez, on

passé à autre chose, mais ce n'est pas très agréable On se sent éjecté »

Le choix des comédiens

La productrice et le réalisateur ont choisi les comédiens Les jeunes, dans les conservatoires ou écoles de théâtre, les plus âgés dans les milieux professionnels «On ne pouvait pas s'offrir des vedettes pour des raisons de budget et on ne voulait pas de comédiens qui soient trop marqués par un rôle » Ce qui revient à faire un certain pari en ce qui concerne les débutants et à donner une nouvelle chance à ceux dont le marché n'a pas jusqu'à maintenant couronné la carrière Dans un cas comme dans l'autre, c'était prendre un risque Le réalisateur a amené plusieurs acteurs qu'il connaissait et avec lesquels il avait déjà travaillé Il a recruté les autres selon une procédure plus informelle qu'un casting traditionnel Il s'en explique «Un comédien peut être très mauvais pendant les essais et s'avérer admirable sur le tournage En revanche, un comédien qui réussit très bien ses essais, ce n'est pas forcément très bon signe Je préfère discuter avec eux On voit comment ils sont, comment ils se présentent leur manière de marcher, de se comporter » Le critère de sélection fut essentiellement la conformité aux personnages, tels qu'ils sont décrits dans la bible et les premiers épisodes Evidemment, ce critère a suscité quelques controverses puisque cette correspondance est largement subjective Il y eut parfois des coïncidences bienheureuses: «Quand on écrit, on a généralement comme modèle dans la tête des personnages réels, des gens qu'on connaît, ou bien des comédiens Cela aide à faire parler des gens Moi, j'ai imaginé un personnage en pensant à ma soeur Eh bien, la comédienne qu'ils ont trouvée, elle ressemble à ma soeur C'est son sosie, son poi-

(*) Ce qui ressemble au processus décrit par Antoine Hennion et Cécile Méadel, à propos des agences de publicité (*Réseaux*, n° 28, 1988)

trait » Ou encore «*Quand j'ai lu les épisodes, je n'en revenais pas, tellement le héros me ressemblait. Son histoire, c'était mon histoire. Il y avait même des détails qui m'étaient arrivés à moi. Je me disais "C'est pas possible, on leur a raconté ma vie". Il y a un endroit dans le désert. Eh bien, justement, moi, j'y ai passé deux ans. Et les habits qu'il porte, eh bien, c'est ceux que je mets tous les jours. C'est extraordinaire!*» Parfois, au contraire, il y avait des dissonances «*Ce personnage, je ne l'imaginai pas du tout comme ça. Au début, cela me semblait une hérésie*» Ici encore, compromis et ajustements furent nécessaires pour parvenir à une harmonisation et surmonter les désaccords entre les protagonistes. Certaines polémiques semblaient inextricables. Elles furent tranchées par l'urgence, comme le raconte ce comédien «*J'attendais la réponse. J'ai reçu un coup de téléphone à 11 heures du soir. Les répétitions commençaient le lendemain matin* »

En fait, le choix qui consiste à chercher un acteur qui incarne parfaitement le personnage décrit par les auteurs est un choix traditionnel. Suivant cette optique, le feuilleton est d'abord un texte, qu'on met ensuite en images. Or, cette démarche n'est pas la seule possible. Certains producteurs américains expliquent en effet que les comédiens sont tellement importants pour le succès d'une série télévisée qu'ils commentent par le casting. Ce n'est que lorsqu'ils ont constitué leur troupe que les scénaristes se mettent à l'ouvrage pour écrire des dialogues et des histoires adaptés aux acteurs qu'ils ont engagés. La méthode adoptée ici témoigne du maintien de la hiérarchie qui pose la priorité de l'écrit. En ce sens, elle est peut-être moins appropriée à ce genre spécifique qu'est le feuilleton quotidien où l'on devrait peut-être renverser les priorités.

L'observateur est d'ailleurs frappé de la position presque subalterne occupée par les comédiens à cette étape du

processus. Manifestement, ils ne sont que des exécutants. Pour l'instant, ils font leur métier à l'ombre des projecteurs, acceptent des conditions de travail très dures et des rémunérations qu'ils disent plutôt inférieures à leurs exigences habituelles, la durée de l'engagement promis compensant la modestie des cachets. Ils ne sont pas en mesure de s'offrir des caprices de diva ou des exigences de star. Mais cela pourrait changer. Si la série s'installait dans le temps et le cœur du public, ils seraient les seuls véritables bénéficiaires de la visibilité que confère le petit écran, quitte à pouvoir d'ailleurs en renégocier le prix auprès de leur hiérarchie. Cette inversion radicale des rapports de force évoquerait alors le processus que nous avons décrit à propos des animateurs de télévision qui doivent dans les débuts de leur carrière essuyer le mépris des dirigeants et des milieux professionnels jusqu'au moment où la consécration par le public les arrache à leur condition pour les placer en situation de toute-puissance. Comme s'il s'agissait d'une attitude fréquente des professionnels à l'égard de ceux dont la télévision consacre le visage, faisant accéder à une reconnaissance trop rapide et trop générale pour être immédiatement transformée en considération. Attitude qui change radicalement, dès lors qu'ils ne sont plus seulement connus du public mais qu'ils sont, en plus, devenus irremplaçables.

Les comédiens ont à affronter cet état d'esprit, à la lisière du mépris chez les personnes avec lesquels ils travaillent. Mais ils le rencontrent aussi, sous d'autres formes et pour d'autres raisons, dans leur milieu professionnel d'origine. De nombreuses personnes interrogées en témoignent. Pour constituer son équipe, par exemple, la productrice essuya des refus. Certains débutants, qui étaient pourtant au chômage, refusèrent un rôle qu'on leur proposait parce qu'ils préféreraient tenter leur chance sur

des médias plus prestigieux. Ceux-là mêmes qui ont accepté ne peuvent aujourd'hui se défendre d'une certaine inquiétude : ils craignent l'amalgame que serait censée produire la télévision, en les assignant irrévocablement au personnage qu'ils incarnent (ce qu'on pourrait appeler le syndrome Thierry-la-Fronde). Ils appréhendent aussi les classifications de leurs pairs et leur impact sur leur carrière ultérieure. « J'ai un peu peur que les gens de cinéma me cataloguent "télé" ». De fait, ils doivent affronter l'hostilité de leurs confrères et sont contraints, pour désamorcer l'agressivité à laquelle ils sont en butte, d'adopter une position défensive. Ils façonnent une ligne de défense constituée d'arguments socialement acceptables. Pour se faire pardonner un engagement à la télévision, ils doivent mettre en avant les tensions du marché du travail (« Il faut bien vivre »), dénier farouchement des positions élitistes (« Nous, on travaille pour tout le monde »), redéfinir leur rôle en insistant sur le métier qu'ils exercent plus que sur le média où ils l'exercent (« On est acteur quand on tourne, ça me renforce dans mon métier »), reconverter leurs conditions de travail en conditions d'apprentissage (« Je dis aux gens "Arrêtez de me dire que ce que je fais c'est de la merde. Vous, vous ne travaillez pas. Moi, je travaille. J'apprends mon métier, dans des conditions très difficiles" »). Toutes manières de tenter d'échapper à la disgrâce qui les menace sans remettre en cause les fondements de la hiérarchie des médias. On retrouve là clairement exprimés les problèmes traditionnels de légitimité de la télévision française.

Tournage, montage, mixage, programmation

Le choix qui a été fait de prendre pour la réalisation des vingt premiers épisodes, un metteur en scène de cinéma réputé participait de l'ambition du projet d'ensemble. C'est lui qui sur le

plateau assura la consolidation de la troupe et la direction des équipes techniques. Sa lecture et sa manière de travailler sont décrites par les acteurs comme marquées par la tradition cinématographique : « On a fait quatre jours de lecture, avec tous les comédiens. Il faisait reprendre les scènes, il nous expliquait nos personnages tout bas, tout doucement ». « On est façonné, on est sculpté et on s'en rend compte ». « Il disait : Je ne veux pas du bien, je veux du parfait ». « Il a dessiné nos personnages ». « Il nous a amené à une construction pierre par pierre. Il a mis la dernière couche de béton et maintenant on est très solide ».

Les conditions de travail sont pourtant très différentes de celles qu'offrirait le cinéma. Pour un film, on tourne deux ou trois minutes utiles par jour. Ici, il faut faire quotidiennement vingt-quatre minutes. Pour y parvenir, deux équipes de réalisation tournent en même temps et les comédiens passent de l'une à l'autre, en transitant par une petite roulotte où ils changent prestement de costume. Ils sont donc tenus d'apprendre et de restituer chaque jour une grande quantité de texte. Les répétitions sont rapides et le réalisateur doit sans cesse penser à les ménager, quitte à utiliser des solutions inédites : « J'emballe les séquences à la fraîcheur. Souvent, c'est la première prise qui est la bonne. Si tu les fais trop répéter, tes comédiens sont morts ». Dans le car-régie, le réalisateur mélange sur le moment les images provenant de deux caméras vidéo, comme s'il était en direct. Celles qui viennent de la troisième, la divergée, seront insérées au montage, ainsi que des plans de coupe ou des gros plans, issus d'une « banque de gros plans », préparée pour l'occasion. L'épisode est en fait largement fabriqué par le montage, dont dépend la rapidité du rythme. « On fait deux, trois prises maximum. On est pressé par le temps. Une fois, une prise, on l'a refaite dix fois. Mais c'était exceptionnel ». Les comédiens sont convoqués pour toute la journée, même s'ils ne tournent que

quelques minutes On les croise dans les allées, dans les galeries, dans les halls des bâtiments, cet ensemble immense et ces terre-pleins boueux où se multiplient les pas perdus et où des gens, qui se tutoient tous, se cherchent tout le temps («*T'as pas vu François?*») «*Si, si, il était par là tout à l'heure*») Mélange d'attentes perpétuelles et de précipitation, d'errances et d'empressemements, caractéristique des ambiances de tournage «*On est là depuis le matin On est coiffé, maquillé, habillé On n'a pas de possibilité de se reposer Je travaille, je répète avec d'autres comédiens, on se fait des italiennes On regarde ce que tournent les autres Nerveusement, c'est épuisant*» En dehors des embarras liés à la période de démarrage, il est clair que l'adoption d'un rythme de production industrielle impose des exigences et des cadences auxquelles les professionnels ne sont pas habitués. Ni les comédiens: «*On arrive à un tel point On fait des journées de 12-15h On a tous un peu peur d'être crevés*» «*Rendement, rendement, rendement On est pressé par le temps Vitesse et qualité, ce sont deux mots qui ne vont pas ensemble*» Ni les équipes techniques: «*Je me demande si on pourra continuer longtemps à ce rythme C'est pas du stakhanovisme, puisqu'il paraît que Stakhanov, c'était truqué Alors, c'est plutôt pire*», grommelle un directeur-photo

A suivre l'ensemble de l'opération, on a le sentiment d'une chronologie qui se bouscule A l'origine, début 1988, on est dans le rythme lent, la longue durée: les textes muent, incorporent les critiques et les observations, les personnages changent de caractère ou de destin, la moindre de leurs expressions fait l'objet d'un examen minutieux, dans une méticuleuse et soigneuse préparation A Noël, les décorateurs entrent en oeuvre, pelleteuses et bétonneuses s'agitent sur le chantier A partir de janvier, le réalisateur commence à choisir les comédiens. Hésitations et tergiversations sur tel ou tel, choix du héros un soir à minuit

Accélération Le lendemain matin, c'est la première répétition Les décors sont inachevés, on tourne avec les moyens du bord Puis c'est la montée de la précipitation: le tournage avec des rythmes quotidiens qui s'alourdissent, le montage à toute vitesse, le mixage, la présentation à la presse d'un épisode inachevé et soudain, brutalement, la diffusion

La diffusion

L'heure de diffusion ne fut pas décidée d'emblée Elle fut annoncée publiquement et solennellement par le président lors de la présentation à la presse On avait la singulière impression que loin de constituer un préalable à l'écriture, l'heure de programmation était offerte comme une récompense ou brandie comme une punition Une semaine avant, la productrice elle-même l'ignorait: 14 h? 19 h? (*Ce serait génial!*) 19 h 30? (*Faut pas rêver!*) On annonce 18 h 30 Ce sera 17 h 30 Conçu dans l'espoir du prime-time, le feuilleton a fait la sortie des écoles, avec un horaire plusieurs fois bousculé Pourtant, les goûts du public varient en fonction de sa composition et on n'écrit pas de la même façon pour le grand public, les adolescents, les personnes âgées ou les femmes au foyer Le fait que l'heure n'ait pas été décidée au préalable est un choix qui porte les traces de cette superbe ignorance du public, héritage d'une époque passée Le choix de la date de première diffusion fut aussi inattendu Elle fut fixée au 5 juin Généralement, les émissions sont soumises à un rythme saisonnier et le calendrier des innovations télévisées est calqué sur le calendrier scolaire c'est en septembre ou en janvier que sont lancées la plupart des nouvelles émissions, pour éviter d'avoir à traverser cette période de rupture généralisée des habitudes qu'est la période estivale

Premier bilan

On a le sentiment, à écouter les récits des uns et des autres, que toute l'organisation a été continuellement perturbée par les empiètements de chacun sur les domaines avoisinants et grevée par des courts-circuits hiérarchiques. Les auteurs regrettent de n'avoir pu choisir les comédiens («*Nous aurions dû avoir notre mot à dire*»), le réalisateur intervient sur les dialogues («*Il y a des tunnels qui passent mal*»), la responsable des programmes se préoccupe de la longueur d'une natte postiche, la productrice accompagne les décorateurs dans les boutiques de meubles et l'actrice principale chez une styliste pour le choix de sa garde-robe. Chacun défend jalousement son domaine de compétence et analyse en termes psychologiques et caractériels les interventions indues.

En fait, il y a sans doute un certain nombre d'explications possibles à ce mode de fonctionnement: la nouveauté de l'entreprise et le fait qu'il n'y ait pas de précédents auxquels on puisse se référer, qui puissent servir d'exemple et permettre de trancher, les divergences initiales au sein même de la direction de la chaîne sur la conception du produit, la diversité des origines professionnelles des participants, la priorité accordée à l'écrit, le poids conféré au réalisateur, la multiplicité des échelons hiérarchiques, les incertitudes et les évolutions dans la répartition des compétences. Théoriquement, idéalement, le produit devrait passer d'une équipe de professionnels à une autre, tout au long d'une chaîne de métiers, dont les compétences circonscrites définiraient les contours, sous l'égide d'un producteur, responsable lui-même devant les autorités de la chaîne. En pratique, cela ne s'est pas exactement passé de cette façon. De plus, la division du travail re-

pose sur l'enchaînement d'une succession d'opérations, chaque phase étant dominée par une catégorie de personnel. La première est marquée par la prééminence des auteurs, mobilisés par la fabrication du texte et le management de l'équipe littéraire, la seconde, par celle du réalisateur centré sur la mise en images, avec la direction des comédiens et de quelques-uns des cent vingt métiers techniques utilisés. Au cinéma, la passation des pouvoirs d'une catégorie à l'autre est claire, puisque les interventions se succèdent. Mais, ici, c'est moins simple puisque le rythme de production fait que les auteurs continuent à intervenir au fur et à mesure de la confection du produit. Cette situation renforce leur poids et rend donc les négociations avec le réalisateur plus complexes, la répartition des tâches n'obéissant ni à un principe hiérarchique, ni à un principe chronologique.

Il y a aussi des raisons qui tiennent à la spécificité même du produit. En fait, chacun se sent fondé d'intervenir puisqu'il a, en tant que spectateur, une opinion critique. On est dans un cas de figure exactement inverse de celui que décrit Bruno Latour pour la science où tout observateur pieusement convaincu de son infériorité se rétracte dans son incompetence présumée (3). Ici, au contraire, chacun se sent légitimé à évaluer, apprécier, déprécier le produit en cours d'élaboration qui n'est pas protégé par son hermétisme ni par sa technicité apparente. Cela étant aggravé par le support que constitue la vidéo: chacun voit l'image au moment où elle se fait, à la différence du film, développé, monté, dévoilé dans les chambres obscures qui lui laissent une part de mystère. De même, chaque lecteur des textes y projette son imaginaire, chacun se sent apte à choisir les objets triviaux des décors, à jauger le capital de sympathie d'un

(3) Latour, Woolgar, 1988

acteur Les professionnels sont donc constamment obligés de se battre pour imposer leur expertise de façonner face à ceux qui endossent, pour les juger, outre leur casquette hiérarchique, une position de spectateur

En outre, l'importance de l'investissement global a imposé une dramatisation des enjeux C'est d'ailleurs l'un des paradoxes de l'ensemble de la production chaque épisode devait coûter environ 500 000 francs, ce qui fait que le budget, pour une diffusion quotidienne de 260 épisodes prévus pour un an, aurait dépassé 130 millions de francs Le coût global de l'opération était donc très important mais, en même temps, il fallait, au jour le jour et au coup par coup, gérer un budget extrêmement serré Cette double contrainte a pesé sur le déroulement de l'opération

Le feuilleton avait été prévu avec un échéancier variable, de manière à tenir compte des premiers résultats La SFP n'avait signé que pour 60 épisodes La décision d'aller jusqu'à 100, ou 260, voire davantage, ne devant être prise qu'ultérieurement Les auteurs devaient donc s'adapter à ces scénarios alternatifs et se tenir prêts à boucler l'affaire rapidement, comme à la faire rebondir inlassablement

En fait, 160 épisodes furent réalisés Car le feuilleton n'a pas tenu ses promesses Il n'est pas parvenu à conquérir les faveurs du public Déplacé dans la grille à plusieurs reprises on ne lui a pas laissé le temps de s'installer Rediffusé depuis la rentrée de septembre 1990

tous les matins à 9 h 40, il tient sa case, sans plus, à une heure où l'audience potentielle est de toutes façons très limitée (*)

Ce texte avait été écrit au moment de la première diffusion On ne connaissait pas encore la sanction du public, et il avait pour objet, non pas d'anticiper un échec ou un succès, mais de tenter de reconstituer la genèse du processus, en décrivant la division du travail, la mobilisation des professionnels, les procédures mises en oeuvre pour tenter de minimiser le risque par de multiples arbitrages, dans un domaine qui demeure terriblement aléatoire Il permet de soulever de nombreuses questions les ressorts de la fiction sont-ils les mêmes que ceux du documentaire, la modernité des processus de fabrication est-elle compatible avec une modernité des contenus, une périodicité quotidienne peut-elle se combiner avec une exigence de qualité, et que recouvre cette notion, quelle est la place de la stratégie de programmation dans la conquête du public, la télévision commerciale peut-elle être une télévision de création, quel est le rôle du service public dans l'innovation culturelle, quelles sont les contraintes spécifiques impliquées par le média? Les questions soulevées ici dépassent le cadre de cette expérience Elles inaugurent une nouvelle recherche que nous souhaitons entreprendre sur la renaissance de la fiction française, nourrie à la fois par une sociologie des milieux professionnels, des processus de production et des oeuvres elles-mêmes

(*) A titre d'exemple, voici les chiffres de la première semaine de décembre 1990: le 3 décembre, le feuilleton faisait 1,2% d'audience et 21,8% de parts de marché, le 4 décembre, 1,4% et 26,4 % de parts de marché, le 6 décembre respectivement 1,8% et 33,3%; le 7 décembre 2,3% et 31,5% de parts de marché

REFERENCES

CHALVON-DEMERSAY (Sabine), PAS-
QUIER (Dominique) - Le pouvoir des ani-
mateurs - in *Pouvoirs*, octobre 1989

CHALVON-DEMERSAY (Sabine), PAS-
QUIER (Dominique) - Drôles de stars, la
télévision des animateurs - Aubier, Paris,
octobre 1990

CHALVON-DEMERSAY (Sabine), PAS-
QUIER (Dominique) - Le langage des
variétés - *Terrain*, novembre 1990

HENNION (Antoine), MEADEL (Cécile) -
Dans les laboratoires du désir le travail des
gens de publicité - *Réseaux*, n° 28, Paris,
1988

LATOUR (Bruno), WOOLGAR (Steve) - La
vie de laboratoire - Editions La Découverte,
1988 (traduction)

PASQUIER (Dominique) - La télévision
américaine - Editions de Milan, Toulouse,
1989