



BULLETIN DU CHTV

N° 15, DECEMBRE 1986

«Maurice Cazeneuve»

Entretien avec Catherine Grünblatt et Jérôme Bourdon



Maurice Cazeneuve

«Maurice Cazeneuve»

Entretien avec Catherine Grünblatt et Jérôme Bourdon

À ma sortie de l'IDHEC, je n'ai pas trouvé de travail. À l'époque, le cinéma était fermé aux jeunes postulants. Je suis donc entré à la radio comme metteur en ondes et j'y ai dirigé rapidement beaucoup de grands comédiens. Cela fut un apprentissage très utile. Connaissant bien les comédiens, je me suis vite intéressé au théâtre et j'ai été associé à Jean Vilar lors de la fondation du Festival d'Avignon. Puis une grave maladie m'a tenu à l'écart de toute activité pendant deux ans.

Quand en 1950, j'ai pu reprendre une vie normale, la télévision commençait à peine. Personne n'en parlait, mais, pour moi, on pouvait créer des "images" et j'étais frustré d'images depuis l'IDHEC. Je suis donc entré à la télévision. Ma première émission date de novembre 1950. Du dernier machiniste au directeur, nous devions être à peine plus de quatre cent...

J'ai toujours mené une double activité, de mise en scène et d'écriture. Spécialisé dans ce qu'on appelait les grandes adaptations, j'ai également construit mon œuvre personnelle. Avec des fortunes diverses. Un de mes films a eu la récompense la plus éminente de la télévision internationale : le Prix Italia. J'ai récemment appris que l'URSS demandait l'autorisation de refaire cette vieille chose ! (1).

À côté de mes activités d'artisan de la télévision, le hasard a voulu que je sois appelé à exercer des fonctions de responsabilités à l'ORTF. Après les soubresauts de mai 1968, à un moment où il fallait enfin choisir des professionnels pour occuper des postes de responsabilité. J'ai donc été nommé directeur de la jeune deuxième chaîne, où je suis resté jusqu'en 1972. Après une interruption de trois ans pendant lesquels j'ai repris mon métier d'écrivain-réalisateur, j'ai été nommé directeur adjoint de FR3, de 1975 à 1978. Je me suis à nouveau consacré à mon activité de créateur pour finalement entrer en 1981 à Télé Union.

Catherine Grünblatt : De 1954 à 1956, vous avez été à Europe n° 1 ?

MC : Oui, j'ai vécu les débuts d'Europe n° 1. J'en ai été le premier directeur des programmes. Europe n° 1 voulait déjà faire de la télévision. Très vite, cependant, elle a dû abandonner ses ambitions. Voyant qu'elle resterait une chaîne de radio, je suis revenu à la télévision. Ce projet était pourtant généreux et coïncidait avec une période où la France aurait pu trouver son intérêt à s'attacher à une entreprise qui se proclamait d'emblée européenne. Nous sommes en 1985, et la télévision européenne n'existe toujours pas.

CG : Les adaptations de grandes œuvres posaient-elles des problèmes particuliers ?

MC : Ces adaptations, je les ai entreprises de propos délibéré et j'ai continué tout au long de ma carrière. Il y a, me semble-t-il, dans l'écriture par la télévision, la possibilité d'aborder un temps grammatical du récit imagé qui peut avoir — je n'en suis plus aussi sûr qu'à l'époque — une certaine concordance avec le temps grammatical du récit romanesque. Le temps d'un film de cinéma est un temps "au présent". Or, le temps le plus employé dans la littérature romanesque française, c'est l'imparfait. Le verbe à l'imparfait induit une certaine imprécision. Si je dis : "il marchait dans la rue", ce n'est pas la même chose qu'"il marche" ou "il marcha". Il y a une sorte de halo qui appartient à la sensibilité de chacun de découvrir ; on ajoute quelque chose qui est "imparfait". Cela veut bien dire ce que cela veut dire. La brutalité de l'image qui impose un regard précis, le découpage de l'espace et du temps, ont pour effet d'effacer ce halo. À moins d'utiliser une démarche autre, qui permette de développer un récit longuement articulé, qui sorte de la coupe traditionnelle, brutale et arbitraire d'une heure et demie. La télévision offre cette liberté d'allure, elle retrouve dans la manipulation du temps quelque chose qui s'apparente au temps grammatical de l'œuvre romanesque. C'est ce que je pensais, c'est ce que j'ai tenté de démontrer.

À travers les adaptations que j'ai pu réaliser, je me suis vite convaincu que la télévision était l'art de la

communication par excellence. La communication avec autrui est sans commune mesure avec ce que l'on connaissait auparavant, cinéma compris. L'audience d'un programme de télévision est équivalente à la carrière d'un film sur toute l'année. C'est ça la différence d'échelle. Un journal comme Le Monde, qui est lu par 500 000 personnes, c'est un point d'audience de la télévision. Et il y a des programmes qui font jusqu'à 35, 40 points !

Je m'étais rapidement aperçu de cette donnée et de la possibilité qui m'était offerte de faire accéder une large part de mes concitoyens à une forme de culture littéraire qu'ils n'auraient pas abordée d'eux-mêmes. La nouveauté de l'instrument, la curiosité qu'il suscitait, était déjà pour eux une forme d'incitation. Je me souviens avoir fait l'adaptation des Illusions perdues en six heures. Non seulement l'adaptation a eu un succès immédiat mais dans l'année qui a suivi sa diffusion, il s'est vendu plus d'exemplaires du livre que depuis sa diffusion.

Jérôme Bourdon : Cette idée de l'adaptation en tant que spécificité télévisuelle, vous l'avez développée à quel moment de votre carrière ?

MC : Dans les années soixante. Avant, j'avais surtout cherché dans l'écriture personnelle. Nous bénéficions d'une époque exceptionnelle : un public encore restreint qui permettait de nombreuses erreurs. Nous avons ce droit magnifique à l'erreur ! Il y avait aussi la fameuse École des Buttes-Chaumont où des jeunes gens comme moi se passionnaient de dramaturgie télévisuelle tandis que leurs collègues de l'information développaient une recherche parallèle en matière de grand reportage.

J'ai tout fait. Et le reste ! De temps en temps des réussites, parfois de grosses erreurs. Dans ces années cinquante, tout tournait autour de "la dramatique". C'était l'élément fondamental du programme. Dans les premiers temps pour aller au plus facile, elle constituait en adaptation de pièces de théâtre, jusqu'à ce que des originaux de mon espèce cherchent une dramaturgie différente. Tout se réalisait en direct avec trois caméras, dans des décors fermés. Il y a eu alors de la part de quatre ou cinq d'entre nous des recherches formelles extraordinaires. On essayait de pallier l'infirmité de l'instrument par des inventions de forme — dont il ne reste pas trace puisqu'il n'y avait pas de procédés de reproduction. À mon avis, le chapitre le plus attachant de l'histoire de la télévision, c'est celui-là. Dommage qu'il n'en subsiste pas de témoignages !

J'ai réalisé une adaptation en direct d'Eugénie Grandet qui durait trois heures avec une musique originale jouée elle aussi en direct. Il fallait être complètement fou ! J'ai accompli aussi des choses qui sont restées célèbres dans le ridicule... comme l'adaptation de Dix Petits Nègres d'Agathe Christie. J'ai voulu tout tourner en un seul plan, dans un décor fermé. L'émission a brutalement tourné à la catastrophe lorsqu'un des acteurs s'est trompé de porte et a pris celle où se cachait le perchman. Du suspens policier, on est tombé dans le gag involontaire. Comme un château de cartes, tout s'écroulait à partir du moment où vous ratiez un plan. Les Dix Petits Nègres sont restés célèbres dans nos annales pendant longtemps... et je me demande si cela a jamais été dépassé !

JB : On dit souvent que les réalisateurs cherchaient à faire des découpages de style cinématographique.

MC : Nous cherchions tous à faire ressembler le langage télévisuel à celui du cinéma. C'était même à celui qui raffinerait le plus possible le découpage. On s'épiait les uns les autres. On se disait : "Tiens, un tel est arrivé à faire 295 plans !". Cela devenait une sorte de défi permanent. Mais nous avons aussi conscience d'être des pionniers d'un genre nouveau et sans précédent. D'où le sentiment parfois pénible de notre solitude et d'une absence de références. Sauf les uns vis-à-vis des autres malgré nos personnalités différentes. Une émission de Lorenzi ne ressemblait pas à une émission de Bluwal, qui ne ressemblait pas à une émission de Jean Prat.

CG : Vers 1968-1969, vous avez lancé le programme "d'écriture par l'image".

MC : En devenant directeur de la deuxième chaîne, j'ai voulu lancer ce programme car cela faisait près de vingt ans que je réfléchissais sur le temps à la télévision. Pour la première fois, j'avais les moyens que j'avais vainement réclamés auparavant. J'ai souhaité impliquer de jeunes auteurs qui ne se référerait pas — comme moi — à l'œuvre littéraire préétablie ni à l'œuvre théâtrale ; qui auraient moins le souci de la forme que du fond. Il existait sûrement une façon d'écrire un récit de télévision différent de celui du cinéma. D'où le raccourci d' "écriture par l'image", qui a fait fortune et qui va bien au-delà de sa formulation. Elle a

ouvert les portes à une certaine école. Très vite, ma génération a été dépassée par ces nouveaux arrivants qui ont manié le langage télévisuel d'une façon différente et inventé l'écriture par l'image.

En créant Cinéma 16 sur FR3, j'ai voulu donner une suite à cette expérience. C'était une école de télévision qui ne tenait plus compte de ce qu'il y a de scindé entre l'auteur d'un texte et le metteur en scène. Des Failevic, des Moati sont de cette école-là. Je suis convaincu qu'il existe des œuvres complètes de romanciers ou de cinéastes. Jean Prat a une œuvre et si quelqu'un en faisait l'étude, il en démontrerait la cohérence, la volonté et l'expression d'un sentiment personnel.

JB : Cette expérience a-t-elle rencontré certains écueils politiques ?

MC : Cette expérience avait pour elle de se dérouler sur la deuxième chaîne qui en était à ses tous débuts. Elle n'avait qu'un avantage : la couleur. Alors que la première chaîne se devait d'être révérentielle, sur la 2, on pouvait tout essayer. On imagine mal ce qu'était à l'époque "le programme de la Première". Il y avait une intimité entre le public et sa télévision qui n'existe plus aujourd'hui. La première chaîne, c'était une "dame" et les speakerines des personnages d'une importance extrême. La moindre mèche dérangée déclenchait les protestations les plus vives de la part du public... J'ai toujours pensé que la chance de la deuxième chaîne, avec ses 150 000 postes du début, était de ne pas exister et de pouvoir avoir l'audace de la jeunesse. Cela a permis de promouvoir des idées différentes, nouvelles sur tous les plans et dans les trois grandes composantes du programme : information, culture, divertissement. Et ce qui est plus intéressant que ces avatars, c'est que c'est une des rares idées forces qui ait été exportée. L'écriture par l'image a fait école à l'étranger : en Grande Bretagne — par qui nous avons été dépassés — en Suisse où le jeune cinéma est né de la télévision, en Allemagne également.

JB : On dit souvent que sur la 2 vous avez été confronté à un problème d'audience ?

MC : L'audience n'a jamais été une de mes préoccupations. Pour une raison simple : je pense que l'audience vient au programme quand il est bon. L'inverse n'est pas toujours vrai. Si le programme va à l'audience, il n'est pas sûr de la trouver. L'audience de la 2, sous ma direction, est passée de l'inexistence à l'existence, munie du label "une télévision différente". Le phénomène s'est d'ailleurs reproduit en 1975 lorsque, dans des conditions tout à fait similaires, on m'a proposé de lancer la troisième chaîne qui n'existait pas. Il a fallu faire exister cette troisième chaîne, dotée de surcroît d'un cahier des charges draconien : du cinéma à vocation originale, pas d'information, pas de sport, pas de variétés... Il a fallu inventer et en trois ans nous avons relevé le défi. Ce que vous connaissez actuellement de FR3 n'a rien à voir avec la même chaîne en 1975-1978. Elle tenait alors plutôt du laboratoire ; les créateurs, en général, gagnaient leur vie sur TF1 ou Antenne 2 et venaient se faire plaisir sur FR3. Qui portait, pour certains, l'étiquette infamante de "chaîne intellectuelle"

CG : Lorsque vous avez pris votre poste de directeur de la 2, vous aviez une politique des programmes précise ?

MC : Ma prise de fonction officielle date du 1er janvier 1970. J'avais pour mission de promouvoir la deuxième chaîne. Le 17 janvier, j'ai présenté un plan d'action dont la première application fut la grille des programmes d'octobre 1970. La deuxième chaîne couleur n'avait pas d'image de marque. Le public parlait de "la télévision" en général. Il ne distinguait pas un programme de l'autre.

La création de deux chaînes impliquait une concurrence. Celle-ci ne pouvait être sauvage mais bien plutôt complémentaire, les deux chaînes faisant partie d'un même organisme de service public. C'est dans cet esprit que j'ai conçu la grille d'octobre. On y voyait une émission en après-midi consacrée aux femmes, un créneau que la Première avait laissé libre. C'était Aujourd'hui Madame qui a démarré le 19 mai 1970. À 20 h 30, chaque soir, une émission de grande adhésion populaire : le lundi une émission de variétés en public, les autres jours des émissions de fiction. À 21 h 30, qui est encore une heure de grande écoute, des émissions culturelles : sciences, arts, musique. À 22 h 30, les causeries, les débats en direct. La soirée du mercredi avait été spécialement conçue en fonction du public enfantin. Il y avait donc des fictions "culturelles". Le dimanche, je tentais de mettre en pratique d'une façon encore plus accrue, ce concept de complémentarité du public. Malgré le film de la Première qui drainait la majorité de l'audience, je proposais des films différents : des chefs-d'œuvre du cinéma muet par exemple. Ce fut un tollé formidable ! Le public ne supportait pas qu'il y eût deux films à la même heure. Il voulait tout voir. J'ai dû déplacer le film du dimanche au vendredi, de même que les Dossiers de l'Écran qui sont revenus le mercredi à la place des émissions enfantines. Après quatre mois d'expérience il nous a fallu revenir à une programmation plus traditionnelle. Et pourtant ça marchait ! En

janvier 1971 l'audience atteignait 26,8 %. Dans nos prévisions de janvier 1970, nous n'avions prévu qu'une audience moyenne de 22,5 % pour janvier 1971.

Mais les incidents se sont succédé. La deuxième chaîne devait créer ses animateurs, ses émissions vedettes et — pour se démarquer de la Première — se mettait parfois dans des situations où elle pouvait être dérangerante. J'ai dû écarter certains collaborateurs, donner moins de travail à d'autres. En outre, lors des arbitrages budgétaires, la deuxième chaîne a été la seule à voir ses moyens réduits par rapport à l'année précédente. En mai et en juin, l'indice d'écoute a fléchi pour la première fois. Le 20 juillet 1971 j'ai remis ma démission et j'ai envoyé au Conseil d'administration une lettre qui résume mon action.

CG : Si j'ai bien compris, on a appelé Pierre Sabbagh pour rattraper les choses...

MC : Oui... La tradition ! Cela dit, Pierre Sabbagh et moi nous étions de bons amis. Nous sommes des professionnels de tempérament évidemment différent, mais des amis. Nous nous rencontrions tous les jours avec les deux directeurs de l'information et c'est à cause de nos différences que l'on nous avait confié les directions des deux chaînes. Mais en 1972, la deuxième chaîne avait déjà grandi. Elle était plus digne de lui.

CG : Vous avez tout de même récidivé sur FR3 ?

MC : En 1971, je m'étais promis qu'on ne m'y reprendrait plus ! Et pourtant en 1975, j'ai accepté les fonctions de directeur de FR3... Et les choses se sont déroulées de la même façon que sur la 2.

CG : Des pressions politiques ?

MC : Il y avait une direction générale très forte. Jean-Jacques de Bresson était entouré d'un état-major lui ressemblant. Mais je ne peux pas dire que nous avons eu des directives. Par contre, des réactions après coup. Par exemple : avec Jacqueline Baudrier nous avions l'intention de faire un grand magazine d'informations, de 19 à 20 heures, en présence du public. Mais dès lors que cette formule impliquait le passage en direct d'une personnalité, d'une vedette ou d'un homme politique, elle n'était pas possible. J'ai aussi eu différents incidents. L'un a été créé par l'équipe de Tous en scène, quand ils ont plaisanté — un peu lourdement — sur le Christ un Vendredi saint. Il a fallu arrêter l'émission, mais ce n'était qu'un prétexte : c'était le tout qui était visé. Pour Polac, à propos du film de Louis Malle Le Souffle au cœur, ça a été la même chose. On abordait le thème de l'inceste et on m'a sorti un article du code pénal où l'inceste était dénoncé comme un crime. L'émission a été arrêtée. Je me souviens que sur la 2, il m'est arrivé d'avoir été convoqué 16 fois pour recevoir, de différentes instances, des observations voire des réprimandes.

Mon départ de FR3 m'a beaucoup affecté. J'avais eu conscience de participer à un travail exaltant. Tout le monde voulait venir sur la "3". J'ai eu un immense regret de ne pouvoir achever ce que j'avais commencé.

CG : Pour parler de toute autre chose, nous savons que vous avez été l'un des tout premiers à utiliser une mono caméra vidéo.

MC : C'était tout à fait cohérent avec mon action de Président de la 2. La politique d'investissement en moyens techniques de l'ORTF ne me semblait pas adaptée à ce que je voulais faire. Dès 1970, je voulais faire du léger, du rapide. Je voulais que la télévision aille dans la rue sans avoir recours aux grands cars. Je disais aussi qu'il devait être possible de faire un film avec des moyens vidéo, avec une caméra. J'ai obtenu des services techniques la mise au point d'une unité complète ; je voulais que tout tienne dans une petite camionnette. Cela n'a été achevé que six mois après mon départ et quand les techniciens sont venus me dire : "C'est prêt, mais qu'est ce qu'on en fait ?", j'ai décidé d'écrire un scénario qui permette de tester l'outil de A à Z. Toutes les situations étaient prévues : dedans, dehors, la nuit, le jour, en voiture, en bateau etc. D'autres réalisateurs s'en sont servis, mais plus tardivement.

CG : Vous connaissez d'autres exemples où la production ait demandé à la technique de "fabriquer" un outil ?

MC : Non. Peut-être Averty pour tous ses truquages.

CG : Et où la technique a impliqué des programmes ?

MC : Rarement. Sur FR3 le potentiel technique était identique en 1975 aux moyens de la SFP et il fallait utiliser les moyens régionaux. Nous avons fait un appel d'offres qui tenait compte de ce problème. Sur une quarantaine de projets, nous en avons retenu deux : l'un de Pierre Bellemare, l'autre de Jacques Antoine. J'ai

Maurice Cazeneuve

choisi ce dernier, ça a donné Les Jeux de 20 heures.

(1) Il s'agit de La Séparation, qui a également obtenu le prix Albert 01 livier.