



HAL
open science

Administrer une télévision de création : Pierre Chevalier et l'Unité Fiction d'Arte (1991-2003)

Olivier Alexandre

► To cite this version:

Olivier Alexandre. Administrer une télévision de création : Pierre Chevalier et l'Unité Fiction d'Arte (1991-2003). *Le Temps des médias. Revue d'histoire*, 2017, 28 (1), pp.173. 10.3917/tm.028.0173 . hal-02075574

HAL Id: hal-02075574

<https://hal.science/hal-02075574v1>

Submitted on 21 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ADMINISTRER UNE TÉLÉVISION DE CRÉATION

Pierre Chevalier et l'Unité Fiction d'Arte (1991-2003)

-

MANAGING A CREATIVE TV CHANNEL

Pierre Chevalier and the Arte Fiction Unit (1991-2003)

Résumé

Cet article traite de l'Unité Fiction d'Arte dirigée par Pierre Chevalier entre 1991 et 2003. Il analyse les ressorts de la reconnaissance de l'unité, acquise à contre-pente des hiérarchies de valeurs des chaînes hertziennes des années 1990. À distance de la recherche d'une proximité à l'audience, incarnée par l'animateur et les fictions à succès, la carrière de Pierre Chevalier et les fictions Arte se distinguent par leur attachement à des mondes, des œuvres et des références à forte légitimité (cinéma « d'auteur », avant-garde philosophique, etc.). Ce positionnement s'avère porteur d'une double ambiguïté : la personnalisation de l'unité par son directeur et les tentatives de récupération d'un espace de production télévisuel par le monde du cinéma.

Summary

This article deals with the Arte Fiction Unit ruled by Pierre Chevalier from 1991 to 2003. The analysis focuses on how they gained recognition, in the context of to the French audiovisual configuration of the 1990s. Meanwhile channels valued proximity with their audience, through anchormen and successful fictions, the Pierre Chevalier career path and the Arte fiction unit distinguished themselves thanks to their embeddedness with highly legitimate social worlds and works (auteur cinema, philosophical vanguard, etc.). Nonetheless, this paradoxical position entailed a two-fold ambiguity: the personalization of the unit by its director and the recovery attempts on a television production service by the cinema sector.

Depuis la fin des années 1970, le modèle audiovisuel français se caractérise par le renforcement conjoint des rapports de solidarité économiques et des frontières symboliques entre les filières du cinéma¹ et de la télévision². Tandis que les gouvernements successifs ont établi une architecture juridique sécurisant des passerelles budgétaires entre les deux univers³, ces derniers témoignent d'une distinction symbolique et professionnelle croissante depuis l'éclatement de l'ORTF. Le mouvement de libéralisation des chaînes des années 1980 a en effet débouché sur la valorisation de la proximité aux publics, incarnées par la figure de l'animateur et les univers sociaux mis en scènes de *Hélène et les garçons* à *Plus belle la vie*⁴. Parallèlement, les routines de production de programmes de flux ont souvent été présentées comme un repoussoir par les professionnels du cinéma, pourtant collaborateurs occasionnels des chaînes mais restant attachés à une activité par contrats à haute teneur symbolique⁵. Ce hiatus se retrouve dans l'attachement du monde du cinéma aux référents artistiques et juridiques de l'auteur, consacrant la figure du réalisateur au détriment du producteur, l'expression de sa vision et l'exploration de thématiques personnelles sur la prise en compte des déterminants de la demande ou la prévalence de l'expertise technique⁶. Ce dualisme des représentations entre univers du grand et petit écran explique la prégnance de discours

¹ Je tiens à remercier Audrey Mariette et Julien Duval pour la relecture d'une version antérieure de ce texte.

² Sur le système de financement du cinéma et ses différents leviers (TSA, COSIP, Sofica, etc.), voir Régine Chaniac et Jean-Pierre Jézéquel, *Télévision et cinéma : le désenchantement*, Paris, Nathan/INA, 1998 ; Laurent Creton, *Le Cinéma à l'épreuve du système télévisuel*, Paris, CNRS Editions, 2002 et Claude Forest, *L'argent du cinéma*, Paris, Belin-SUP 2002. Sur la rivalité entre le monde de la télévision et du cinéma, voir L'Exception, *Le Cinéma sans la télévision. Le Banquet imaginaire*, Paris, Gallimard 2004 ; Pascal Mérigeau, *Cinéma : autopsie d'un meurtre*, Paris, Flammarion, 2007 ; Jacques Madelbaum, *Anatomie d'un film*, Paris, Grasset, 2009

³ Sur la dimension politique de ce système, cf. Jérôme Bourdon, *Haute fidélité. Pouvoir et télévision (1935-1994)*, Paris, Seuil, 1994 ; Jean-Marc Vernier (dir.), « Cinéma français et Etat : un modèle en question », *Quaderni*, 54, 2004 ; Frédéric Depétris, *L'Etat et le cinéma en France. Le moment de l'exception culturelle*, Paris, L'Harmattan, 2008.

⁴ Sur les professionnels de la télévision et leurs programmes, voir Eric Macé, « La télévision du pauvre. Sociologie du public participant », *Hermès*, n°11-12, 1993, p. 159-175 ; Sabine Chalvon-Demersay, Dominique Pasquier, *Drôles de stars, la télévision des animateurs*, Paris, Aubier, 1990 ; Monique Dagnaud, *Les Artisans de l'imaginaire. Comment la télévision fabrique la culture de masse*, Paris, Armand Colin, 2006 ; Nicolas Brigaud-Robert, *Les producteurs de télévision. Socio-économie d'une profession*, Paris, PUV, 2011.

⁵ Sur les professionnels du cinéma, voir Gwenaële Rot, Laure de Verdalle, *Le cinéma. Travail et organisation*, Paris, La Dispute, 2013 et Olivier Alexandre, *La Règle de l'exception. Ecologie du cinéma français*, Paris, Editions de l'EHESS, 2015.

⁶ Sur les différences de travail et de logiques professionnelles entre le cinéma et la télévision, voir Benjamin Seroussi « Le film, produit d'un collectif » in Alexandra Bidet et alii, *Sociologie du travail et activité. Le travail en actes, nouveaux regards*, Toulouse, Octares, 2006, p. 85-100 ; Muriel Mille, « Rendre l'incroyable quotidien. Fabrication de la vraisemblance dans *Plus belle la vie* », *Réseaux*, n°165, 2011, p. 53-81 et « Le processus collectif de création d'un feuilleton télévisé. Une division du travail d'auteur », *Sociétés contemporaines*, n°101, 2016, p. 91-114.

vellétaires ou de déploration quant à l'absence d'une « télévision de qualité » sur le modèle anglo-saxon de la BBC, de HBO et des chaînes à péage nord-américaines, alors même que la France, à travers l'ORTF ou l'INA a pu apparaître par le passé comme une terre pionnière en termes d'expérimentations audiovisuelles⁷.

De ce point de vue, l'Unité Fiction d'Arte dirigée par Pierre Chevalier entre 1991 et 2003 s'inscrit dans la tradition d'un service public de création, dans le prolongement du Service de la recherche de l'ORTF, de « l'École » des Buttes Chaumont, ou encore des « Nuits de l'INA ». Tout comme Pierre Schaeffer en son temps, Pierre Chevalier se distingue par un positionnement au croisement de différents mondes sociaux, à commencer par ceux de l'administration culturelle, du cinéma et de la télévision. Le problème envisagé dans cet article est donc celui de la reconnaissance de l'unité, acquise à contre-pente des logiques de consécration tant cinématographiques, fondées sur une démarcation symbolique à l'égard de la télévision, que télévisuelles, basées sur les principes de popularité, de proximité et d'audience. Pour comprendre ce paradoxe, l'article revient sur la trajectoire de Pierre Chevalier, afin d'une part de contextualiser l'environnement organisationnel et social qui a rendu possible cette reconnaissance paradoxale, mais aussi les processus de légitimation véhiculés, puis cristallisés par son directeur. L'hypothèse méthodologique retenue consista à faire de sa trajectoire un instrument de compréhension de la dynamique historique et sociale de ses organisations de rattachement. La valeur méthodologique et épistémologique accordée à la biographie se rattache en cela à la conception modale définie par Giovanni Levi : l'étude d'un parcours permet d'identifier des formes typiques de comportements et de statuts⁸.

L'analyse présentée repose ainsi sur une série d'entretiens approfondis avec Pierre Chevalier (vingt-deux heures d'entretiens cumulées, enregistrées sur son lieu de travail ou à son domicile [date des entretiens ?]) et d'anciens collaborateurs : trente-deux entretiens auprès d'administrateurs, de chargé-e-s de production, de producteurs, de réalisateurs et d'artistes. Pour contrôler les effets d'enchantement relatifs aux récits de vie et contrebalancer les partis-pris des personnes rencontrées, ce matériau a été complété par l'étude de fonds d'archives (fonds personnel de Pierre Chevalier et fonds de Françoise Héritier au Collège de France), l'analyse des documents et supports internes (notes de travail, catalogues, etc.) relatifs à l'Unité Fiction, ainsi qu'une revue de presse (N=25) des articles traitant des productions de l'unité ou de son directeur au cours de la période concernée (1991-2003). Ce travail a permis

⁷ Cf. Jérôme David « La logique de spécialisation des chaînes américaines », *Web-revue des industries culturelles et numériques*, 2013 et François Jost (dir.), *Pour une télévision de qualité*, INA Editions, 2014.

⁸ Cf. Giovanni Levi, « Les usages de la biographie », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, Vol. 44, n°6, p. 1325-1336.

de reconstituer le système de relations dont Pierre Chevalier fut le centre durant près de quinze années. Il a également permis d'identifier les jeux de déplacement, de recouvrement et d'opposition entre les frontières symboliques d'univers objectivement solidaires mais subjectivement différenciés⁹.

Le parcours de Pierre Chevalier permet dans un premier temps de mettre en lumière les ressorts de la légitimité associée à l'unité qu'il dirigea, développée de manière asymétrique aux référents audiovisuels et marchands de la télévision des années 1990. Dans ce prolongement, le retour sur la généalogie d'Arte et le magistère de Gilles Deleuze sur Pierre Chevalier éclairent une double ambiguïté : celle d'une instance de production audiovisuelle identifiée par les médias au cinéma de création ; celle d'un administrateur anonyme d'une chaîne de télévision publique investi d'une aura artistique. Ce hiatus explique la réception paradoxale de l'unité, tenue pour un espace d'autonomisation au sein d'un cadre télévisuel souvent présenté par les créateurs comme aliénants.

Une socialisation duale

Né en 1945, Pierre Chevalier occupa au cours de sa carrière des fonctions de responsabilité au ministère de la Culture, au Centre Pompidou, au Centre national du livre (CNL), au Centre national de la cinématographie (CNC), à la Sept-Arte, à la Villa Médicis ou encore à France Culture. Il accède à la direction de l'Unité Fiction en 1991 après avoir exercé durant près de dix années la direction du service des aides sélectives du CNC. Né dans une famille de la grande bourgeoisie lyonnaise, son *ethos* rompt avec celui de la « petite bourgeoisie nouvelle » de l'audiovisuel¹⁰. La nouvelle génération de producteurs et d'animateurs des chaînes hertziennes se caractérisent alors par la recherche d'une proximité (appellation par le prénom –« Nagui » et non plus « Mourousi » (c'est vrai pour les animateurs, mais quid des dirigeants de chaîne ?)–, la simplicité du discours, une gestuelle de la familiarité, la valorisation du registre émotionnel, etc.) à l'égard d'un public plus ou moins essentialisé, privilégiant les logiques de flux sur celle de stock, ajustées à travers les mesures d'audience¹¹. À l'inverse, les portraits successifs qui sont consacrés à Pierre Chevalier dans la presse, dite « sérieuse » (*Le Monde*, *Libération*, *Télérama*, *L'événement du jeudi*) et les revues

⁹ Sur les frontières symboliques, voir Andrew Abbott, « Things of Boundaries », *Social Research*, Vol. 62, n°4, 1995, p. 857-882 et Michèle Lamont, « Sur les frontières de la reconnaissance. Les catégories internes et externes de l'identité collective », *Revue Européenne des Migrations Internationales*, Vol. 21, n°2, 2005, p. 61-90.

¹⁰ Voir Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Minuit, 1979 et Monique Dagnaud, op. cit.

¹¹ Sur l'audience, ses mesures et leurs interprétations, voir Pierre Sorlin, « Le mirage du public », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 39, 1992, p. 86-102 et Cécile Méadel, *Quantifier le public. Histoire des mesures d'audience de la radio et de la télévision*, Paris, Economica, 2010.

de cinéma (*Cahiers du cinéma*, *Positif*, etc.), le présentent sous les traits du producteur-artiste, capable d'allier citations philosophiques et référence aux avant-gardes, défendant une exigence de la forme rompant avec la « populiculture » associée à la télévision de service public. Il s'associe en cela aux figures emblématiques de producteurs de cinéma (G. de Beauregard, producteur de la « Nouvelle Vague », D. Toscani du Plantier chez Gaumont, etc.) étant parvenus, par leur capacité de mise en récit, leur puissance d'incarnation et les alliances constituées avec les « talents » consacrés, à renverser leur statut de « personnel de renfort » pour accéder au statut d'artiste à part entière¹².

Les articles de presse dépeignent ainsi un homme de culture et d'audace, tout à la fois courtois et subversif, sensible et pugnace, mêlant sûreté de goût et éthique du travail. Ce visage de Janus est pour partie hérité d'une socialisation duale, marquée par une polarité entre l'univers paternel (Chevalier) et maternel (Boulez). Chirurgien de renom et figure de la droite lyonnaise, son père est le garant d'un enracinement bourgeois et catholique au sein d'une région empreinte de conservatisme social. Descendant d'une lignée remontant au XVI^e siècle¹³, l'appartenance à la famille Chevalier repose sur la transmission de « quartiers de bourgeoisie¹⁴ », les propriétés patrimoniales confirmant les propriétés sociales : conservation/conservatisme, maintien du corps/maintien du rang, classicisme/appartenance de classe, haute culture/haute bourgeoisie, etc. Le maintien, le respect de l'autorité (poids de l'influence du père et du grand-père, vouvoiement des parents, interdiction de prendre la parole durant les repas, etc.), l'éducation religieuse (chez les Pères Dominicains), l'enseignement des humanités (grec et latin, voyages d'humanités), la fréquentation assidue des classiques, ainsi que l'entretien d'une ambition professionnelle et l'attachement à la province, participent de ce versant masculin et traditionaliste, mis en tension par l'univers maternelle.

Issue d'une famille progressiste, d'extraction sociale plus modeste (arrière-grand-père paysan, grand-père ingénieur, éducation chez les jésuites), sa mère incarne à l'inverse l'ouverture artistique, intellectuelle, morale et culturelle. Elle initie ses enfants à l'opéra, l'art lyrique et l'art contemporain, selon un système de valeurs orienté vers la novation. Ses pratiques politiques témoignent d'un attachement symétrique aux motifs de tolérance et de

¹² Sur la différenciation entre artistes et personnels de renfort, voir Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

¹³ « Le premier Pierre Chevalier naît en 1582. Riche apothicaire, il épouse une demoiselle de la petite noblesse. Depuis, les Pierre Chevalier se succèdent de génération en génération, et la famille amasse domaines, châteaux et pavillons de chasse entre le Lyonnais et le Forez. » Cf. « Un chevalier servant de la fiction télévisée », *Libération*, 4 mai 1996.

¹⁴ Monique de Saint-Martin, *L'espace de la noblesse*, Paris, Métailié, 1993.

progrès social. Une analogie entre mouvements esthétiques (« nouveau roman », fréquentation du « Domaine musical¹⁵ », animation d'une salle « Art et Essai », etc.) et engagements militants (au PSU, puis au PC) transparait également. Cette influence est prorogée par les autres membres de la famille Boulez, qu'il s'agisse des grands-parents de Pierre Chevalier ou de ses oncles Roger Boulez (conservateur en chef de la bibliothèque de l'ENS-Ulm ayant joué un rôle d'aiguilleur dans les chantiers intellectuels ouverts par Michel Foucault et Jacques Derrida) et Pierre Boulez (compositeur et chef d'orchestre de réputation mondiale).

Deux registres normatifs rivalisent ainsi : le respect de la tradition diverge de l'attachement à la novation ; l'enracinement provincial du père contraste avec l'ancrage parisien de la mère ; le classicisme du premier s'oppose à l'avant-gardisme de la seconde ; tandis que les convenances bourgeoises paternelles sont mises en porte à faux par l'émancipation maternelle. Cette socialisation place le jeune Pierre Chevalier dans une position de « *double bind* », pratiquement réglée par ce que une stratégie « *d'exit*¹⁶ » : la rêverie, les écarts de conduite, l'échec scolaire, l'humour, une immersion dans les univers fictionnels, des tentatives de fugue et *in fine* le départ, pour Paris, en 1965.

La fréquentation de l'élite culturelle parisienne permet de dialectiser cette double influence. À distance du foyer d'origine, Pierre Chevalier développe une pratique immersive des arts et de la culture, l'attraction pour la radicalité (avant-gardes, art abstrait, musique dodécaphonique, cinéma étranger, etc.) faisant écho à une défiance pour les fétiches esthétiques « bourgeois » (conformisme, peinture figurative, musique harmonique, etc.). En cela, la ville de Paris représente un espace d'émancipation, dont l'accès est paradoxalement conditionné par des rapports de filiation socialement contrôlé (invitation aux « rallyes ») et un système culturel hérité : « bonnes » manières, excellence de la syntaxe, érudition, « esprit », etc. Le lien fort qui l'unit à Pierre Boulez constitue une voie d'accès privilégiée à l'élite culturelle, dont l'ouverture idéologique et le cosmopolitisme vont de pair avec la fermeture et l'exclusivité sociales.

« J'ai pu connaître des gens formidables par mon oncle Pierre [Boulez] comme Suzanne Tézenas¹⁷, qui recevait tous les dimanches. Dans son salon, il y avait aussi bien Henri Michaux, que l'ambassadeur

¹⁵ Association créée en 1954 par Jean-Louis Barrault et Pierre Boulez afin de développer un cadre d'expression et de diffusion à la musique nouvelle et d'avant-garde, voir Jésus Aguila, *Le Domaine musical. Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*, Paris, Fayard, 1992.

¹⁶ Sur les stratégies de rupture, de protestation et de fidélité, voir Albert Hirschman, *Exit, Voice, and Loyalty. Responses to Decline in Firms, Organizations, and States*, Harvard, Harvard University Press, 1970.

¹⁷ Liée aux écrivains de la NRF et aux avant-gardes internationales, Suzanne Tézenas (1899-1991) et son salon de la rue Octave Feuillet (16^e arrondissement de Paris) fut, avec celui de Gertrude Stein, l'un des principaux lieux de rencontre du monde intellectuel et culturel parisien du XXe siècle.

Chauvel ou la reine d'Égypte. J'ai connu le Saint-Germain ; au Lutèce : Jean Genet, François Billetdoux... C'était tout ce milieu... Pour moi, ça a été une ouverture extraordinaire... »

Entretien avec Pierre Chevalier, 25 avril 2011

Pierre Boulez concourt en cela à normaliser une trajectoire initialement tenue pour « déviante » au sein de la cellule familiale. L'exemplarité et les réseaux d'interconnaissance de « l'homme de la poésie de l'exactitude » inverse des traits de caractère précédemment constitués en stigmates : la marginalité devient signe électif de singularité ; la déviance, un principe de création ; la solitude, une condition d'existence de la vie d'artiste. Cette conversion sociale est prorogée par l'expérience de Mai 1968, parenthèse militante associée à la défense des minorités et à la contestation de l'ordre politique. Plus structurante encore, Gilles Deleuze, à travers sa pensée et sa personne, apporte une assise conceptuelle au début des années 1970.

« En 1972, j'ai connu Fanny Deleuze [épouse de Gilles Deleuze] d'abord, puis fin 72-début 73, Gilles [...]. J'ai fait du baby-sitting pendant six ou sept mois chez eux. Et puis je suis tombé malade, Gilles m'a dit : *écoute, il y a une chambre, à côté de mon bureau, avec une entrée indépendante, et bien tu viens. Tu garderas les enfants, ça sera plus facile pour toi...* C'était début 1973 et je suis resté chez eux jusqu'en 1983. Et là, ça a été très engagé. Il y a eu la parution de *L'Anti-Œdipe*, qui a fait un ramdam terrible ; et puis Vincennes, la prison, le manifeste des 347 salopes... Félix Guattari, Michel Foucault venaient souvent à la maison... D'ailleurs mon père, le pauvre, ça a été une épreuve de plus, il avait lu un article dans *Le Monde* sur Gilles, où il était présenté comme défenseur des minorités, particulièrement des minorités homosexuelles. Il avait demandé à ma mère : "est-ce que c'est bien sérieux que Pierre aille là-bas ? Dans ce milieu, quand même... Il se passe des choses"... (rires). »

Entretien avec Pierre Chevalier, 21 juin 2012

La fréquentation quotidienne du philosophe recouvre pour Pierre Chevalier une valeur propédeutique non seulement de nature théorique, mais aussi pratique et morale. Le concept comme surgissement ; l'obsolescence de la « vérité » comme unité de sens transcendante, la défense de « l'action » et du « projet » créateurs inscrits dans un « plan d'immanence » ; la ligne d'horizon du « devenir » substituée à l'emprise des arrière-mondes ; l'espace et le flux prévalant sur l'histoire ; le rhizome et l'agencement contre la territorialité et la propriété (énumération + phrase nominale → structure à revoir. Sur le fond : quel rapport cela a-t-il avec le sujet de l'article ?). Et si la proximité au philosophe achève son travail de réinvention du soi, la filiation à Pierre Boulez active conjointement des effets de réseau.

Bureaucratie culturelle et régime d'emploi

Cette double proximité offre en effet à Pierre Chevalier un point d'entrée dans la haute administration culturelle, via Michel Guy. Rencontré à Baden dans le cadre d'une visite au compositeur, le secrétaire d'État à la Culture de l'époque (1974 à 1976) répond ainsi

favorablement à Pierre Chevalier quand ce dernier le sollicite, sur les conseils de Gilles Deleuze, dans sa recherche d'emploi. Recruté comme adjoint au chef de bureau des publications du ministère de la Culture, cette entrée dans la bureaucratie culturelle initie une chaîne d'opportunités professionnelles au sein d'organisations placées sous tutelle du ministère, au rythme des nominations et des changements de direction. L'intégration à l'administration assurant une continuité de l'emploi, les nominations par le pouvoir central enclenchent à intervalle régulier une nouvelle séquence professionnelle, suivant un axe ENA-ministère de la Culture-gouvernement. La carrière de Pierre Chevalier met à jour cette trame du haut fonctionariat culturel, liant administrations (ministère de la Culture, CNL, CNC), opérateurs publics (la Sept/Arte, France Culture) et institutions culturelles (Fémis, Villa Médicis). Une mise en perspective longitudinale rend visible ce régime spécifique, différencié des modes de carrière de la télévision des années 1980 et 1990 (voir ci-dessous).

La carrière de Pierre Chevalier et le haut fonctionariat culturel



Cette continuité conduit Pierre Chevalier à rejoindre la Sept-Arte en 1991, à la demande de Jérôme Clément, passé de la direction du CNC à celle de la Sept-Arte en 1989. Ce dernier lui demande en effet de prendre la direction d'une unité en charge des fictions, autonomisée de l'instance de production mixte (cinéma et fiction) jusque-là dirigée par Georges Goldenstern.

Arte comme alternative à la télévision de marché

Or, le référent de cette nouvelle unité est indissociable du cahier des charges de la Sept-Arte (créée le 23 février 1986¹⁸), défini en opposition aussi bien à celui des chaînes dites de « marché » que des autres chaînes de service public à large audience. Faisant suite à une série d'initiatives engagées à l'Institut national de l'audiovisuel (INA) et via le comité « culture » du Parti socialiste dès la fin des années 1970, la septième chaîne est le produit d'une synthèse de projets successifs : celui d'une chaîne européenne porté par Pierre Desgraupes au milieu des années 1980 ; d'une programmation à vocation artistique impulsée par Bernard Faivre d'Arcier en 1986 ; d'*université ouverte* voulue par l'historien George Duby à la fin des années 1980 ; puis celui d'une chaîne franco-allemande acté par François Mitterrand et Helmut Kohl en 1992.

Or, ce cheminement s'opère dans un contexte de conquête grandissante de marché par des opérateurs venus du monde de l'entreprise (Francis Bouygues et TF1, Silvio Berlusconi et Jérôme Seydoux avec la Cinq, RTL et M6). Socialiste proche du pouvoir, comptant parmi les hauts fonctionnaires ayant fait le choix du jeune ministre de la Culture à sa sortie de la botte de l'ENA, Jérôme Clément rappela fréquemment durant ses premières années de présidence ce en quoi ses valeurs et celles d'Arte venaient s'inscrire en opposition à celles de l'argent et de l'intérêt privé.

« Ce qui m'importe également, c'est la cohérence avec ma démarche, mon engagement au profit de certaines valeurs ; le refus de la complaisance et de la facilité, le refus d'un monde dominé par l'argent, le respect de l'autre, la tolérance, la lutte contre la xénophobie, et une certaine idée du service public. »

Jérôme Clément, *Le Monde*, 28 février 1993

La longévité de Jérôme Clément à la tête de la chaîne (1989-2011) renvoie par ailleurs au tissu de solidarités et au concours cumulé des différents membres de son réseau professionnel, comptant, parmi les plus actifs, Laurent Fabius, Jacques Lang, Catherine Tasca, Alain Juppé ou encore Jean-Louis Bianco. Cette stabilité se retrouve dans le système de financement public de la septième chaîne, autonomisé dès sa création en 1986, d'obligations de rentabilité ou d'une dépendance aux annonceurs. Elle conditionne la permanence de ses équipes, à commencer par les directeurs de programmes qui en ont fait la réputation : Pierre-André Boutang (directeur délégué aux programmes de 1992 à 2006), Thierry Garrel (Unité Documentaire entre 1987 et 2008), Georges Goldenstern (Unité Cinéma de 1988 à 2002) et Pierre Chevalier.

¹⁸ Pour un récit de la genèse du projet de septième chaîne, voir les témoignages complémentaires de Bernard Faivre d'Arcier, « Naissance de la SEPT, ancêtre d'Arte », Note à Véronique Cayla, janvier 2010, et Jean-Michel Meurice, « La véritable histoire des origines d'Arte par l'un de ses créateurs », *Télévision*, n°2, 2011.

La mission qui lui confiée par Jérôme Clément consiste en la production de cinquante heures d'antenne sur deux ans, sur la base d'un budget de 80 millions de francs, en privilégiant le jeune cinéma de création auquel Pierre Chevalier s'est familiarisé durant ses années de service au CNC. Dans les discours, privés et publics, il s'appuiera pour légitimer et enchanter cette action sur la philosophie de Gilles Deleuze.

L'unité fiction comme « supplément de création »

Synthétisée dans une lettre rédigée à l'adresse du critique Serge Daney, publiée en introduction du *Ciné-journal* en 1986, la conception deleuzienne du cinéma et de la télévision, qui influença de nombreuses instances cinématographiques (départements historiques « d'études cinématographiques » des universités Paris 3 et Paris 8, *Cahiers du Cinéma*, Cinémathèque, etc.), repose sur quatre principes : a) l'antinomie « mineur »/« majeur » ; b) la définition de l'acte de création comme « supplément » ; c) une valorisation de « l'impureté » artistique ; d) la nécessité d'une subversion de la télévision par elle-même.

« [...] la télévision est la forme sous laquelle les nouveaux pouvoirs de *contrôle* deviennent immédiats et directs. Aller au cœur de la confrontation, ce serait presque se demander si le contrôle ne peut pas être retourné, mis au service de la fonction supplémentaire qui s'oppose au pouvoir : inventer un art du contrôle qui serait comme la nouvelle résistance. Porter la lutte au cœur du cinéma, faire que le cinéma en fasse son problème au lieu de le rencontrer du dehors : c'est ce que Burroughs a fait pour la littérature, quand il a substitué le point de vue du contrôle et du contrôleur à celui de l'auteur et de l'autorité. »

Gilles Deleuze « Lettre à Serge Daney : optimisme, pessimisme et voyage » in Serge Daney, *Ciné journal*, 1981-1982, Paris, Cahiers du cinéma, 1986, p. 106-107.

À son arrivée à Arte, Pierre Chevalier tire de cet ensemble de propositions une rhétorique justifiant son action, éclipsant le contexte organisationnel spécifique de l'unité qu'il dirigeait, sa proximité sociale au philosophe ou encore la tradition de création et recherche de service public dans laquelle il s'inscrivait.

« Je me suis installé à la télé un peu comme un voleur. Pour faire des casses sur la littérature, sur le cinéma, sur le réel, et inventer des objets non recyclés. [...] C'est mon combat. Quand je suis arrivé à la Sept la fiction était un genre plutôt méprisé. C'est le *Lumpenprolétariat* à côté des genres nobles comme le documentaire. [...] Ce qui m'intéresse, c'est de faire de la télévision avec des armes qui ne sont pas celles de la télévision. »

Pierre Chevalier in « Un chevalier servant de la fiction télévisée », *Libération*, 4 mai 1996

Pour mener à bien ce projet, il démarcha et accueillit des « talents », étroitement identifiés au monde du cinéma, qui entretiennent dans les discours une posture de défiance à l'égard de la

télévision, en dépit de collaborations et d'expérimentations passées (à l'exemple d'André Téchiné et Jean-Luc Godard dans les années 1970).

« Téchiné, Benoit Jacquot, Claire Denis... Tous ces gens-là n'avaient jamais fait de télévision, n'avaient jamais travaillé pour elle, et refusaient même de le faire. Pour eux c'était vraiment se dégrader que de faire de la télévision. C'était du niveau de TF1, France 2... En aucun cas, ça ne pouvait convenir au cinéma d'auteur qu'ils revendiquaient fortement. »

Entretien avec Chantal Poupaud, initiatrice de la collection « Tous les garçons et les filles de leur âge »

Dans ce contexte, deux facteurs contribuent à la qualification de l'Unité Fiction d'Arte comme un espace de création atypique : le réseau et la légitimité cinématographique acquise par Pierre Chevalier et la personnalisation de l'unité.

Entrepreneur de réseaux et personnalisation d'un collectif

Les fonctions de Pierre Chevalier au CNC expliquent en effet qu'il se soit appuyé dans les premiers temps de l'Unité Fiction sur un réseau essentiellement cinématographique. Son passé de responsable du service des aides sélectives du CNC lui confère une connaissance fine du « jeune » cinéma français, en même temps qu'il en fait un collaborateur crédible, voire de renom, auprès de cette génération¹⁹. L'administration des commissions « avance sur recettes » du CNC implique en effet un suivi assidu des nouveaux entrants, qu'il s'agisse des réalisateurs des acteurs ou des producteurs à l'origine d'une demande d'avance. Si la longévité des fonctions au CNC (seulement trois directeurs du service des aides sélectives entre 1983 et 2013) fait du directeur des aides sélectives un acteur central de la politique de renouvellement des « talents », le besoin d'orchestrer les commissions et de conserver des relations de confiance avec les membres qui y siègent concourent à faire de Pierre Chevalier un membre à part entière, voire angulaire, du monde du cinéma. Le tropisme cinématographique de sa socialisation professionnelle offre par ailleurs une clé de lecture au phénomène de personnalisation de l'Unité Fiction par son directeur.

Ainsi, entre 1991 et 2003, l'Unité Fiction d'Arte a produit 470 programmes, 15 collections et 43 premiers films ; 320 réalisateurs (259 hommes et 61 réalisatrices) ont pris part à un projet financé par l'Unité, dont 75 réalisateurs étrangers. Au cours de cette même période, 25 interviews ou portraits dans la presse nationale (presse spécialisée, quotidiens nationaux, hebdomadaires, revues) ont été consacrés à Pierre Chevalier. En 2008, la rétrospective « *The Age of Chevalier* » organisée au MoMA de la ville de New York le présentait comme l'un des principaux artisans d'une « renaissance du cinéma et de la

¹⁹ Sur le « jeune cinéma français », voir Michel Marie (dir.), *Le Jeune cinéma français*, Paris, Nathan, 1998 et David Vasse, 2008, *Le Nouvel âge du cinéma d'auteur français*, Paris, Klincksieck, 2008.

télévision française, annonçant l'émergence d'une nouvelle vague de cinéastes français audacieux » (présentation « *The Age of Chevalier* », Film Exhibition, MoMA, 24 janvier-8 mars 2008).

« Sur Arte, il se passe un phénomène dont les journalistes parleront avec des trémolos dans la voix dans vingt ans. Quelque chose d'aussi important que l'école des Buttes-Chaumont ! Une vraie télévision, avec des choix. »

Romain Goupil in Olivier de Bruyn, « Les noces cathodiques », *L'Événement du Jeudi*, 18-24 avril 1996

« Il a sauvé le cinéma d'auteur. Point. »

Humbert Balsan in « Pierre Chevalier, le téléfilm hors cadre », *Le Monde*, 11 janvier 2003

« Il est intéressant de se pencher un instant sur le cadre de production des téléfilms Arte initiés par Pierre Chevalier parce que cela a produit non seulement un nombre impressionnant de films réussis, mais aussi un certain nombre de films qui sont parmi les meilleurs de leur auteur, le tout pour des coûts de production pourtant très bas (entre 1,2 et 1,5 millions d'euros par téléfilm unitaire). Ironie du sort, c'est donc de la télévision que sont nés à la fois un petit laboratoire de recherches et l'un des pôles de résistance le plus performant aux normes télévisuelles. »

Club des 13, *Le pont n'est plus un pont mais une faille*, Paris, Plon, p. 68

Cette valorisation fut abondamment relayée par la presse « sérieuse » et les institutions culturelles (sélection de plusieurs unitaires au Festival de Cannes, plusieurs récompenses aux Césars, contre un seul Sept d'or en 1997 pour *L'âge des possibles* de Pascale Ferran). Or, ces dernières ont procédé, à la manière du monde du cinéma et des univers artistiques, par personnalisation de collectifs de travail, le réalisateur devenant « l'auteur » d'un film, l'acteur son visage, et Pierre Chevalier, la figure héroïque et solitaire d'un paysage audiovisuel artistiquement dévoyé.

Un travail d'équipe développé au sein d'une organisation dépendante de la configuration spécifique de l'audiovisuel des années 1990, fut ainsi tendanciellement réduit à l'action d'un individu charismatique, minorant l'action d'une dizaine de salariés, comprenant un assistant (Nicolas Saada, puis Arnaud Louvet), des chargés de programmes (équipe de trois à six personnes), un administrateur (François Sauvagnargues, qui prendra la suite de Pierre Chevalier après 2003), auxquels s'ajoutent les lecteurs (anonymes) de scénarios-rédacteurs de compte-rendu, les membres du comité de lecture (Véronique Cayla, Jean Collet, Christine Juppé-Leblond, Florence Malraux, Jean-Bernard Pouy), la direction de la chaîne (Jérôme Clément, Victor Rocariès, Philippe Chazal, Hélène Font, Jean Rozat), ainsi que le comité de programmes franco-allemand. Cette identification est d'autant plus remarquable que la

majeure partie des fictions ayant contribué à la réputation de l'unité sont des projets, certes financés et accompagnés par ses membres, mais le plus fréquemment initiés et développés par des réalisateurs et producteurs extérieurs, selon un mode d'organisation analogue à celui du « studio » ou du *network* nord-américain mis en place dans les années 1970²⁰. À l'organisation formelle de l'unité s'ajoute ainsi une organisation informelle associant des collaborateurs, producteurs ou réalisateurs, plus ou moins ponctuels (les producteurs de cinéma Humbert Balsan ou Pascal Caucheteux comptant parmi les collaborateurs les plus réguliers). Pierre Chevalier constitue en cela le sommet d'un réseau de collaborations ouvert, qui en fait moins un chef d'orchestre démiurge que le vecteur privilégié d'une mise en relation entre une structure de financement pérenne et des projets tendanciellement identifiés au monde du cinéma.

Appropriation cinématographique de l'unité Fiction

En effet, 53 téléfilms d'Arte ont bénéficié d'une sortie en salles ; passage du petit au grand écran initié dès la première collection avec les *Roseaux Sauvages* d'André Téchiné, quatre fois récompensé à la cérémonie des Césars en 1994. Ces passages répétés d'un secteur à un autre marquent moins l'affirmation d'un espace de production télévisuelle envisagé comme autonome, souhait maintes fois exprimé par Pierre Chevalier, que le détournement d'un dispositif de production au profit de membres du monde du cinéma en quête de légitimité. Le potentiel de valorisation symbolique et commerciale du cinéma, à quoi s'ajoute des liens d'appartenance qui relie de nombreux collaborateurs ponctuels de l'unité à ce dernier, ont motivé des stratégies de détournement et récupération symbolique de la structure de production, appelées par la trajectoire de Pierre Chevalier et Jérôme Clément, passés du CNC à Arte. Le récit de Robert Guédiguian au sujet du cas *Marius et Jeannette*, unitaire Arte ayant rencontré un succès important d'abord au Festival de Cannes, puis en salles en tant que film de cinéma, fait apparaître les enjeux économiques et symboliques de ce processus de requalification de « téléfilms » en « films ».

« On avait commencé à parler du projet avec Pierre en mars, j'ai commencé à tourner en juin et le premier montage a été fait en novembre. Pierre est venu voir le film dans nos bureaux chez Agat [société de production cofondée par Robert Guédiguian]. On l'a aussi montré à Michel Saint-Jean [distributeur, P-DG de Diaphana] : lui était hystérique. Il a vu tout de suite le potentiel du truc : "c'est une dinguerie. Quelle connerie de l'avoir avec une télé. Il faut sortir le film des griffes de la télé. C'est horrible"... Ça le rendait fou. Et là, on le propose à Cannes. Ils hésitent, beaucoup, et puis ils me

²⁰ Voir Allen J. Scott, *On Hollywood. The Place, the Industry*. Princeton, Princeton University Press, 2005 et Jérôme David, *op. cit.* Pour un contre-point français sur l'organisation d'un studio comme espace de production, cf. Christian Brochand, « Adieu les Buttes-Chaumont », *Communication et langages*, Vol. 96, n°1, 1993, p. 29-37.

proposent l'ouverture d'*Un certain regard*. Alors là, première polémique : “est-ce que c'est du cinéma, de la télé, gnagnagna... ?” Mais pas grave, parce que le film sort pas. Ça arrive tous les trois, quatre ans maintenant, une production télé sort en salles après un passage télé, tout le monde s'en fout. Par contre, ce qui se passe à Cannes nous fait penser, mes copains d'Agat et Diaphana, que ça doit pas passer à la TV d'abord. Parce qu'à Cannes... ça a été la folie ; à la projection de l'AFCAE [Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai], qui est toujours la veille de l'ouverture, a été la folie complète. J'ai eu cinquante coups de fil, les gens devenaient barjots. Le succès était fait quand on est arrivé à Cannes le matin de la projection *Un certain regard*. Donc on s'est rendu compte que le film avait un potentiel dingue ; on rigole plus quoi, surtout quand tu as ramé toute ta vie, ce qui était notre cas. On se disait : “putain si on peut faire une fois 500 000 entrées, ça serait quand même génial !” Moi jusque-là, j'avais fait mes films uniquement avec l'avance sur recettes. Toutes nos réunions du mercredi chez Agat, c'était savoir comment on allait passer la semaine suivante. Tout ça, ça s'est arrêté avec le succès de *Marius et Jeannette*. C'est dingue le pognon qu'on a fait. On pensait 500 000 entrées... On a fait 2,7 millions ! Par contre, il a fallu l'extirper des griffes de la télé, et là, on s'est marré... »

Entretien avec Robert Guédiguian, réalisateur, 14 novembre 2010

En réaction, l'exploitation en salles de fictions Arte occasionna une série de controverses et querelles professionnelles. D'un côté, les « talents », producteurs et distributeurs aspiraient à optimiser l'exposition et de la rentabilisation des unitaires produits, tant en termes matériels que symboliques. De l'autre, les exploitants, placés dans une situation de concurrence à l'égard de la télévision (toute production Arte devant être diffusée avant un passage en salle), réclamaient une clarification des statuts de production. Les représentants du secteur, notamment via les syndicats, ont à plusieurs reprises souligné les risques de dérives que de telles pratiques faisaient encourir à l'ensemble de la filière en raison du non-respect de la chronologie des médias. Ces conflits témoignent ainsi de l'inertie des frontières culturelles et subjectives entre les secteurs du cinéma et de la télévision en dépit de relations de solidarité économiques, organisationnelles et sociales, dont l'unité constitua un symbole tout en étant présenté comme un cas d'exception.

La singularité de l'Unité Fiction d'Arte, tenue comme un espace d'invention télévisuelle, tient donc paradoxalement à sa consécration par le secteur du cinéma, dans le prolongement de la trajectoire de Pierre Chevalier. Au-delà des frontières symboliques entre professions et secteurs, cette dernière fait ainsi apparaître un système de solidarités entre des secteurs subjectivement rivaux mais objectivement solidaires : celui du cinéma, de la télévision, de l'administration culturelle ou encore de la philosophie. Le paradoxe tient à ce que leur rapprochement ait conduit à renforcer les frontières subjectives et les défiances réciproques entre ces univers. La pensée de Gilles Deleuze a ainsi pu justifier le renforcement

d'un territoire, celui du cinéma, en contradiction avec les logiques de déplacement appelées de ses vœux aussi bien par Pierre Chevalier que par l'auteur de *Mille plateaux*.

Olivier Alexandre

Labex Icca/Ircav