

Pierre Chevalier, preux défenseur des créateurs

Autor(en): **Chevalier, Pierre / Deriaz, Françoise**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Film : revue suisse de cinéma**

Band (Jahr): - **(1999)**

Heft 2

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-932900>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Pierre Chevalier, preux défenseur des créateurs

Pierre Chevalier, responsable de l'unité «fiction» à la Sept Arte, est l'homme qui a bousculé quelques idées sacro-saintes sur le téléfilm. Ce transfuge du CNC¹ a aussi défendu des couleurs très cinéma en produisant notamment la fameuse collection «Tous les garçons et les filles de leur âge» («Les roseaux sauvages», «Travolta et moi»...) et maintenant «Gauche-Droite», dont «Le petit voleur», d'Erick Zonka, est le premier fleuron. Entretien.

Propos recueillis par Françoise Deriaz

Comment définiriez-vous la philosophie que vous défendez au sein de la Sept Arte et la politique que vous y conduisez ?

J'ai essayé de travailler à la télévision, pour la télévision, au sein de la télévision, parce que je trouve que c'est un enjeu extrêmement important. Jusqu'ici, cet enjeu a été essentiellement astreint à une fonction sociale et de communication, si bien que la fonction esthétique et créative de la télévision a toujours été «résidualisée». D'une part à cause des origines de la télévision – au début, c'était un outil de communication – d'autre part parce que les réalisateurs et les créateurs, jusqu'à ces der-

nières années, ont considéré la télévision comme inférieure au cinéma, et qu'elle a été plus souvent un objet de mépris qu'un objet de passion. Avec le développement du numérique et des nouvelles techniques, le contenu devient d'autant plus essentiel puisque, dans quelques années, le nombre de télévisions ne sera plus calculable. Il est vraiment important que la télévision soit peuplée par le créateur et qu'il y trouve un lieu de travail.

Vos choix de production, comparés à ceux d'autres chaînes françaises, sont effectivement très différents dans le sens où vous ne favorisez pas les produits standards ou les téléfilms calibrés...

Je m'appuie sur une logique de création, qui vient donc du dehors, plus que sur une logique de programme, qui vient de l'intérieur de la télévision, avec ses normes et ses critères «objectifs». Il est vrai que la télévision est aussi une caserne; il y a des cases et des durées très définies, des formes, des consensus ou, du moins, des programmes communs. Nous essayons de nous mettre à la disposition de ce dehors, qui nous apporte et qui peut apporter beaucoup...

A propos des téléfilms, on entend souvent parler de codes, de normes ou de règles. Sur quels principes se fonde-t-on pour énoncer ces critères ?

Sur rien du tout! Sur des préjugés!

Comment est née l'idée de la série «Gauche-Droite» ?

Pour une fois, c'est venu un petit peu de l'unité «fiction». Tout simplement, on venait de terminer la collection «2000 vu par...». A ce moment-là, je me suis dit, comme dans les films de Godard: «mais qu'est-ce qu'on va faire? arrêter les collections? continuer avec le système de la commande, etc.?». J'avoue une sorte de petit passage à vide... plein d'interrogations. Plus tard, on s'est souvenu du Manifeste des cinéastes contre les lois Pasqua-Debré. On avait vu descendre dans la rue des gens de l'image qui étaient toujours derrière l'image, mais jamais dans la réalité de la rue. Cela a beaucoup surpris tout le monde, puisqu'il s'agissait d'un appel à la désobéissance civile. Je me suis alors souvenu du Manifeste des 121, lorsque des intellectuels et des artistes avaient pris position contre la torture pendant la guerre d'Algérie et avaient appelé à la désertion. Quand on voit comme ça, d'un seul coup, une manifestation ou une résistance apparaître, pourquoi ne pas demander à ces gens qui ont fait acte politique, de le faire dans leur

métier, non pas en faisant des films militants, mais en traitant du politique dans la fiction.

Pouvez-vous parler un peu de votre nouvelle Collections «Petites caméras» ?

Elle a démarré début 1998. Le but était vraiment d'affirmer pleinement le processus numérique de fabrication. L'objectif de la collection était de proposer à des réalisateurs appartenant plutôt à la tradition du cinéma ou de la télévision et maîtrisant très bien l'instrumentation traditionnelle du scénario, du jeu d'acteur, de tenter une nouvelle image, de plus dans le cadre d'une nouvelle économie tout à fait modeste, avec une thématique complètement libre.

Le dévédé est perçu comme une nouvelle forme de liberté, comparée parfois à celle du super 8 ou du 16 mm à leurs débuts. Qu'en pensez-vous ?

A mon avis, ça va encore plus loin, ça change beaucoup de choses. Je ne crois pas du tout que ce soit la panacée, mais ça peut renouveler la grammaire, c'est sûr. Rimbaud, avant d'écrire *Une saison en enfer*, s'est tapé cinq ans de vers en latin. La langue, c'est donc important et en même temps, c'est le génie qui fait une œuvre, ou du moins le talent. Mais à partir de formes! *Une saison en enfer*, ça n'est pas des alexandrins, mais une forme poétique radicalement différente; différente même des sonnets de Rimbaud. Et là, je pense que le dévédé peut offrir une nouvelle facture. Les cameramen ou les réalisateurs se retrouvent assez décontenancés. Ils sont même très embarrassés avec cette petite caméra. Il y a aussi des problèmes de visionnage. J'ai vu un cameraman travailler sous un voile noir, comme un photographe du XIX^e siècle. La luminosité du jour ne lui permettait pas de voir, alors qu'avec une caméra 35 mm, on est complètement dans le noir. Avec le dévédé, il y a, dit-on, le danger de la caméra-stylo. Mais à mon sens, ces petites caméras ne sont pas du tout de la caméra-stylo. Ce sont de véritables instruments de création. Ces dangers-là, chaque nouvelle instrumentation les a générés. Quand il y a eu l'imprimerie, beaucoup de livres, au XIX^e siècle et à l'ère de l'édition industrielle, auraient peut-être mieux fait de ne pas paraître. Pour le cinéma, c'est un peu la même chose. Mais la quantité, au bout du compte, peut vraiment créer la qualité. Je le crois vraiment, essentiellement et sans paradoxe. Mais c'est vrai aussi que ça peut donner n'importe quoi. Avec le dévédé, c'est à cela qu'on va assister, à ce trop-plein qui débouchera quand même sur des trouvailles absolument insensées... Comme le film «Le projet Blair Witch», qui est sidérant. ■

¹ Centre national de la cinématographie française.

