

**Monique Dagnaud**  
**Desperate French TV**

Alors que les chaînes publiques affrontent un avenir erratique, un autre coup de poignard frappe l'audiovisuel français. En 2007, pour la première fois sur nos écrans, les séries américaines emportent massivement l'adhésion du public et devancent les séries hexagonales. La fiction télévisée, genre noble de la télévision et fleuron de la politique de l'exception culturelle, voit sa légitimité ébranlée.

La compétition franco-américaine se repère d'abord dans le giron de TF1 qui rafle régulièrement les cent premières places du classement d'audience. En 2005, 56 soirées de fiction française figurent dans ce palmarès ; en 2006, ce chiffre tombe à 39 ; et en 2007, il chute à 12. *Julie Lescaut* et *Une femme d'honneur*, qui dominent depuis plus d'une décennie le royaume cathodique, sont détrônées. En face la série américaine *Les Experts*, époustouflante réussite mondiale, emporte près de la moitié du top 100 de la télévision. Sur M6, *Prison Break* et *Desperate Housewives* battent aussi les fictions françaises. Sur France 2, à l'exception des adaptations des nouvelles de Maupassant, la palme va à *FBI portés disparus* et *Cold Case*. Il ne reste que « *Plus belle la vie* » sur France 3 pour sauver l'honneur de la fiction française.

Depuis longtemps, on pouvait redouter ce désamour envers les fictions, annoncé par une relative désaffection du public jeune. « La France est championne d'Europe de l'uniformité autant sur les sujets que sur les formats » dénonçaient en 1999 les scénaristes dans un *Manifeste pour une meilleure fiction*. Chaînes et

producteurs ont tenté récemment de réagir. France 2 a réduit ses formats, lancé quelques sujets audacieux (en 2005, *Clara Sheller*, la journaliste trentenaire « cœur d'artichaut » ; en 2006, *L'état de grâce*, une femme présidente de la République ou la série de science-fiction *David Nolande*), programmé des feuilletons. TF1, s'inspirant de *Grey's Anatomy*, a financé la série *L'Hôpital* : celle-ci a été forcée de s'arrêter après trois épisodes, faute d'audience. M6 a osé des formats décalés courts (*Caméra Café* et *Kaamelott*). Rien pourtant n'a arrêté la marche des séries américaines vers le peloton de tête, surtout sur les chaînes privées. Confrontées à la concurrence des opérateurs de la TNT, ces dernières puisent sans cesse davantage chez les fournisseurs d'outre-atlantique pour « muscler » leur grille de soirée.

Les difficultés de la fiction française pour se renouveler culminent aujourd'hui, et, lors de la Journée de la Création TV en juin 2008, le président de l'APA (Association pour la promotion de l'audiovisuel), Jean-François Boyer, commente avec des accents dramatiques cette catastrophe pour la politique audiovisuelle.

Est-ce grave ? Pour le public, sûrement pas. L'air du temps est aux séries américaines. Alors que les jeunes adultes délaissent les grands médias au profit d'internet, ces séries opposent un bastion de résistance au sein de la télévision. Plus curieux : elles agrémentent les grilles de la télévision française depuis des décennies sans susciter le moindre débat (à l'exception de l'appréciation affligée sur l'impérialisme des produits culturels yankee), mais c'est seulement avec l'avènement, dans les années 1990, des fictions de niche – donc déjantées, audacieuses, « non politiquement correct » – produites par le câble américain, que le regard s'est modifié. Encenser « *Desperate housewives* » ou « *Ally McBeal* » ou « *Buffy* » vous pose immédiatement en avant-gardiste, fin connaisseur des tendances contemporaines. Et ce, dans tous les milieux. Ainsi elles figurent comme un marqueur générationnel, un objet mythologique. Surtout, elles sont magistralement créatives.

Leur style narratif emprunte des chemins qui s'écartent des conventions habituelles de l'écriture de la fiction télévisée. Même lorsqu'elles s'appuient sur une peinture ethnographique, ce qui est souvent le cas, elles proposent un autre angle sur la réalité, une méthode abondamment utilisée dans la bande dessinée.

Elles n'hésitent pas à explorer des univers sociaux totalement décalés (par exemple celui des croque-mort avec *Six Feet Under* ou comme dans *Les Sopranos* d'un chef de la mafia en psychothérapie) et peuvent composer des univers où le surnaturel ou l'ésotérisme tissent une toile de fond (*Buffy*, *Angel* ou *Roswell*). Elles pratiquent l'extravagance, l'ellipse, l'invraisemblance, le grotesque, le clin d'œil, se rapprochant sur ce point des sitcoms, mais avec une audace démultipliée. Souvent, elles bousculent les normes morales en vigueur, peignent d'un réalisme outrancier les mœurs sociales et font fi des stéréotypes – quitte à en générer d'autres. Enfin, elles organisent parfois des renvois appuyés à des images ou des situations déjà vues dans d'autres fictions-culte, *crossovers* qui ainsi relient symboliquement une série à une autre, construisant ce qu'on pourrait nommer des *transfictions* : une formule qui ajoute une clef supplémentaire à la lecture du récit.

Le désamour du public envers les fictions françaises est-il grave ? Pour le modèle audiovisuel français, sûrement. Très grave. La fiction recouvre bon an mal an la moitié des sommes allouées dans le cadre de « l'exception culturelle » à la télévision. Pour expliquer l'atonie créative de la fiction française les professionnels avancent deux arguments. D'abord, les chaînes, pétrifiées par la perspective d'être confronté à un accident industriel, n'oseraient pas prendre de risques sur des sujets et sur des styles narratifs inédits. Ensuite, l'argent serait insuffisant, en particulier il ne permettrait pas de subvenir aux dépenses de développement. Le premier point est vrai, encore qu'en télévision, comme pour d'autres biens culturels, l'innovation est un levier qu'aucun éditeur de programme ne peut ignorer ou éluder. Mais ce média fonctionne sur un principe de familiarité avec les téléspectateurs, ce qui encourage un certain immobilisme des grilles. Le second point est plus discutable. Après un creux de vague à la fin des années 1990, depuis 2000, les devis des fictions télévisées n'ont cessé d'augmenter (+ 19 % entre 2000 et 2007), et l'apport des diffuseurs est en progression quasi continue (il passe ainsi de 60 % des devis en 2000 à 70 % en 2007) avec seulement une petite baisse de régime en 2007. Dans le financement de la fiction télévisée, les chaînes publiques sont en pointe par rapport aux chaînes privées, un décrochage entre les deux pôles s'opère nettement à partir de 2003 – France 2 passe de 116 millions d'euros d'investissements dans la fiction en 2001 à 158 en 2007 (+ 36 %). D'ailleurs, le rapport Copé, fidèle à l'ardente mobilisation des pouvoirs publics en faveur des contenus, propose une augmentation de la contribution de France Télévisions à la production audiovisuelle de fiction et documentaires.

Les freins à l'innovation ont d'autres causes. La fiction française repose sur une économie administrée, façonnée par un empilement d'obligations d'investissements et de quotas de diffusion de la part des chaînes. Son marché est presque essentiellement national, les apports étrangers via des coproductions est faible (3,4 % des devis en 2007), et ses recettes à l'exportation sont du même ordre. Seules les généralistes financent de la fiction télévisée. Cette dépendance d'un marché étroit, commandes obligées de quatre ou cinq clients, engendre vraisemblablement une inertie culturelle. Disons-le carrément : le système secrète une certaine sclérose. Cette difficulté à évoluer incite alors les chaînes acheteuses de fiction à rechercher d'autres sources d'approvisionnement, en particulier auprès des producteurs américains. Et ces achats coûtent entre quatre et dix fois moins cher que la fabrication d'une fiction française.

Comparer la fiction avec le secteur de l'animation conforte cet éclairage. Les œuvres d'animation supposent de lourds investissements de départ et leur contenu s'enracine plus facilement dans des codes culturels *main stream* que les fictions. L'animation française est donc financée à travers des montages internationaux, elle n'est que partiellement dépendante des diffuseurs français (28 % des devis en 2007) et elle affronte la concurrence sur un marché planétaire où elle doit constamment prouver sa supériorité. Conséquence : elle jouit d'une réputation de grande créativité et occupe la troisième place dans l'ordre mondial (30-35 % de part de marché) après les Etats-Unis et le Japon. Le documentaire comporte aussi, à un moindre degré, cette dimension d'ouverture internationale et de souplesse.

Faut-il brûler le modèle audiovisuel français ? Comme pour l'école ou comme pour la politique sociale, l'argent dévolu à ces politiques n'opère pas, à lui seul, comme une arme magique pour la créativité et l'efficacité. L'historique de la construction du paysage audiovisuel français, son mode d'organisation, le cadre réglementaire : tout compte.

Au sein des pays européens, le modèle audiovisuel français se caractérise par un financement global étroit et une réglementation en inflation, réglementation sans cesse réactivée dans une co-gestion avec les organismes professionnels. Ce monument de sophistication juridique organise le secteur

audiovisuel en le corsetant doublement : par un encadrement publicitaire restrictif, et par une batterie de mesures en faveur de la production de contenus.

Les ressources globales des chaînes hertziennes sont modestes, tant par les recettes publicitaires qu'elles collectent (3,4 milliards d'euros) que par le niveau de la redevance (116 euros). Au final, ces revenus atteignent la moitié des sommes dont disposent les chaînes hertziennes allemandes ou anglaises. Ce malthusianisme financier a pour corollaire une capacité productrice limitée, puisque la plupart des obligations sont indexées sur le chiffre d'affaires des chaînes. Au total, en France le volume de production de fiction télévisée est presque trois fois moindre qu'en Allemagne et deux fois moindre qu'en Grande-Bretagne. Le secteur de l'animation a été dynamisé par des investissements obligatoires figurant dans les cahiers des charges de TF1 et M6, et par la politique très active de France 3 : ce secteur, nous l'avons vu, s'est développé surtout en nouant des alliances internationales. Enfin, l'art cinématographique est privilégié par la réglementation, ce qui permet à la France de détenir une position hégémonique dans ce secteur en Europe : plus de 200 longs métrages sont tournés chaque année, alors que la Grande-Bretagne, par exemple, produit autour de 75-78 films par an.

Autre aspect : les relations ambiguës de la télévision publique avec l'Etat. L'ORTF était particulièrement encadré par le gouvernement. Quand on examine ses textes fondateurs, on discerne mal son ambition culturelle ou sociétale : ces soucis étaient, en réalité, renvoyés aux producteurs et réalisateurs. Seule l'information et sa corrélation avec les libertés publiques semblaient intéresser les politiques : « *La RTF, parce qu'elle s'exprime en notre langue, qu'elle tient à notre technique, qu'elle évoque les gens et les choses de chez nous, assume un rôle unique de représentation. L'idée que nous nous faisons de la France et l'idée que s'en font les autres dépendent maintenant, dans une large mesure, de ce qui est, à partir d'ici, donné à voir, à entendre, à comprendre, et qui frappe au même instant une innombrable multitude* », clame le Général de Gaulle lors de l'inauguration de la Maison de la Radio en 1963. Les institutions qui encadrent la télévision publique ont beaucoup évolué dans le sens de l'indépendance, notamment avec la loi de 1982, mais elles ont toujours reposé sur de savants montages qui donnent à l'Etat, peu ou prou, la main sur cet instrument, même dans la période récente avec la création du CSA. Ainsi, la nomination du président des chaînes publiques dépend (ait) de l'autorité indépendante, ce qui est (était) un progrès substantiel, mais le cahier des

charges des télévisions publiques, et les contrats d'objectifs sont fixés par l'Etat actionnaire (le CSA donne seulement son avis).

Où va le modèle français ? En choisissant de bousculer l'audiovisuel public, Nicolas Sarkozy semblait avoir opté pour le système de l'Europe du nord : chaînes publiques bien financées mais sans (ou peu de) publicité, vision sociétale de la télévision, exigences des contenus. Ce projet ambitieux implique une redevance élevée qui aboutit à un transfert des ressources commerciales vers le privé, renforçant donc aussi le pôle des télévisions privées. Tel était le schéma possible. Or, les options fixées au final par le président ne débouchent pas sur le modèle nord européen. Au contraire, elles confortent le modèle français dans ce qu'il comporte de régressif et rigide.

Les modalités retenues pour le financement de la télévision publique (quelques inflexions sur la redevance, taxes sur les télécoms et les fournisseurs d'accès, taxes sur les diffuseurs privés) la fragilisent, car elles la font dépendre des recettes d'autres secteurs. Surtout elles sont susceptibles de recours juridiques, ce qui va prolonger la période d'incertitude sur l'avenir financier de France Télévisions. De plus, aléa supplémentaire, l'entreprise devrait trouver en sein 140 millions d'économies. Le secteur privé sera certes renforcé par un apport publicitaire, mais l'affaiblissement du secteur public va rompre l'équilibre du paysage audiovisuel au profit de la télévision de divertissement et de frivolité. Et le retour à une nomination directe du président de la holding publique par le gouvernement suggère une emprise encore plus prononcée de l'Etat sur ce secteur.

De fait, au lieu de renverser le modèle audiovisuel français, au lieu de le tirer par le haut, toutes les décisions en cours vont en renforcer les tropismes. Etatisme, malthusianisme financier et, aux fins de garantir un volume de production, tour de vis au carcan réglementaire : voici les réjouissantes perspectives ouvertes par cinq mois de débats sur l'avenir de l'audiovisuel.

Morale de l'histoire : les séries américaines ont de beaux jours devant elles à la télévision française. Faut-il brûler le modèle audiovisuel français ? Hollywood vote non.

***Monique Dagnaud est directrice de recherche au CNRS***