



Yves Peyrot, Miguel Stücki, Raymond Vouillamoz, Christian Zeender, Jacques Pilet

QUAND LA TÉLÉVISION FAIT SON CINÉMA.
LES TÉLÉFILMS SUISSES ROMANDS (1980–1990)

«Le cinéma meurt et vit de la télévision»¹. Telle est la conclusion des Rencontres organisées en 1986 à la Cinémathèque suisse entre les représentants de la Société suisse de radiodiffusion (SSR) et du milieu cinématographique (réalisateurs, producteurs, distributeurs et représentants des instances fédérales de financement du cinéma). Ce constat fait écho aux débats animés à travers lesquels les deux sphères se sont confrontées tout au long de la décennie. Il témoigne également de l'image récurrente en Suisse d'une industrie cinématographique sous tutelle de la télévision². En effet, réalisateurs et producteurs, responsables de télévision, critiques et gens de cinéma s'accordent à souligner le déséquilibre de la relation entre les deux médias : le cinéma suisse se révèle à la fois dépendant financièrement des ressources de la SSR et tributaire de ses normes de production. En Suisse romande, Raymond Vouillamoz, réalisateur de télévision et directeur du Secteur Fiction de la Télévision Suisse Romande (TSR) de 1980 à 1990³, incarne le rôle ambivalent de l'institution télévisuelle dans le développement du cinéma suisse. Acteur clé de la signature du premier accord-cadre entre la SSR et les associations cinématographiques en 1983, il prend part à la reconnaissance officielle du rôle de la télévision comme outil de financement, de production et de diffusion du cinéma indépendant. Pourtant, ce cinéophile et critique de cinéma devenu homme de télévision apparaît comme «l'ennemi public n°1 du cinéma suisse»⁴. Plus encore, il est dénoncé comme responsable de son déclin : «Le cinéma malade de la télévision ? Les yeux se tournent en Suisse romande vers un seul homme : Raymond Vouillamoz. Grand coupable, responsable de tout, celui qui détient la manne, le budget télévision alloué à la co-production de films»⁵. (Fig. 1)

Les échanges entre Vouillamoz et le milieu du cinéma mettent donc régulièrement en évidence la virulence de la relation conflictuelle entre les deux médias. Tandis qu'il valorise «la généreuse bienveillance de la SSR», Christian Zeender, chef de la Section cinéma de l'Office fédéral de la Culture entre 1985 et 1993, souligne, quant à lui, l'hypocrisie de

- 1 Antoine Jaccoud, « Rencontres à la Cinémathèque suisse. Le cinéma mort et vif », *L'Hebdo*, 2 octobre 1986.
- 2 Christophe Gallaz, « La guerre des images. Joli débat aujourd'hui à Lausanne : la télévision va-t-elle manger le cinéma ? », *Le Matin*, 27 septembre 1986.
- 3 Raymond Vouillamoz, *Zapping intime*, Favre, décembre 2014.
- 4 Raymond Vouillamoz, « Cinéma et TV : les chemins vont-ils se séparer ? – Bis », *Cinébulletin*, octobre 1993.
- 5 Lorette Coën, « Le drôle de mariage cinéma-télévision. Entretien avec Raymond Vouillamoz », *Cinébulletin*, novembre 1986.



ISABELLE HUPPERT
JACQUES DUTRONC
NATHALIE BAYE

un film composé par
JEAN-LUC GODARD



SAUVE QUI PEUT (LA VIE)



scénario
JEAN-CLAUDE CARRIÈRE
ANNE-MARIE MIEVILLE
musique
GABRIEL YARÉD
produit par
ALAIN SARDE
par JEAN-LUC GODARD
producteur associé
MARIN KARMITZ

avec en production
SARA FILMS - MFC
SAGA PRODUCTION - SONIMAGE
CNC ZDF SFR ORF



INTERFILM AUR MONG BE N HAO

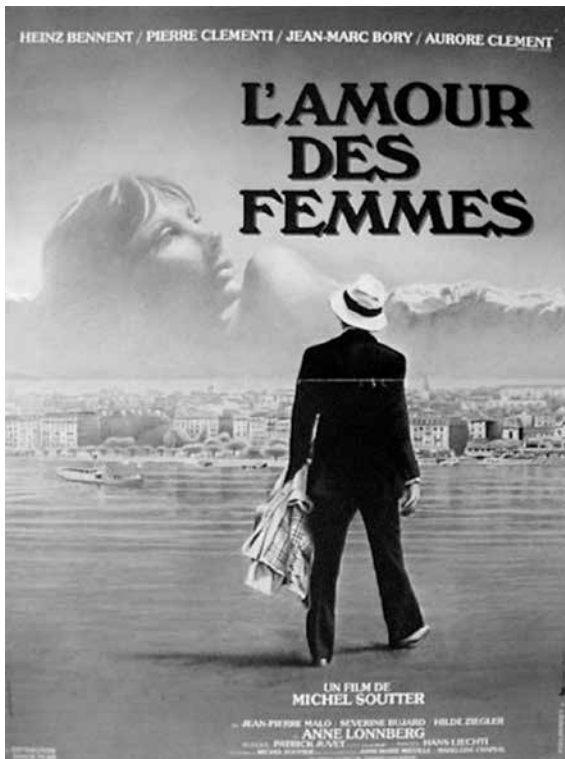
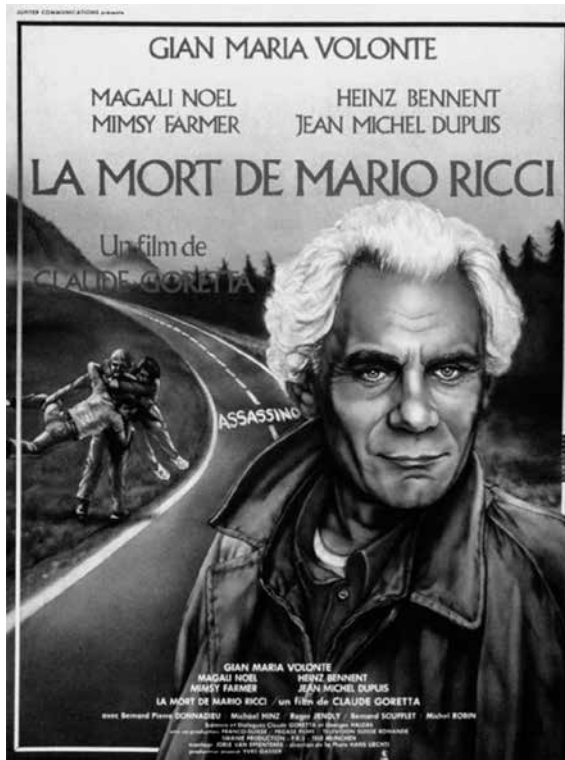


Fig. 2-4. Affiches des longs métrages cinématographiques coproduits par la TSR: *Sauve qui peut (la vie)* (1980) de Jean-Luc Godard, *La Mort de Mario Ricci* (1983) de Claude Goretta, *L'Amour des Femmes* (1981) de Michel Soutter.

- ⁶ Antoine Jaccoud, *op.cit.*
- ⁷ Sandra Mamboury, « Pas dramatique », *Tribune de Lausanne*, 26 avril 1980.
- ⁸ Cette dissociation ne s'applique pas aux pratiques de réalisation puisque Claude Goretta et Michel Soutter ont tourné plusieurs films de fiction pour la télévision en parallèle de leurs longs métrages cinématographiques. Voir dans ce numéro l'article de Roxane Gray, « Aux origines du Groupe 5 : les dramatiques de télévision. Pour une histoire télévisuelle du nouveau cinéma suisse », (pp. 186–196).
- ⁹ Raymond Vouillamoz, « Pour que vive la fiction », *Cahiers de la RTSR. Créations 1980–1982*, n°6, 1982, p. 9.
- ¹⁰ Patricia Bernheim, « Raymond Vouillamoz, producteur de choc », *24 Heures*, 2 octobre 1985.
- ¹¹ Voir Sylvain Portmann, « Spécial Cinéma. Face à la critique », dans Philipp Brunner, Tereza Fische et Marius Kuhn (éd.), *Freie Sicht aufs Kino. Filmkritik in der Schweiz*, FilmBulletin, 2019.

la politique de soutien d'une instance qu'il considère comme « nourricière et irrespectueuse »⁶. La politique du Secteur Fiction de la TSR en matière de longs métrages se voit d'ailleurs particulièrement critiquée. À la suite de la restructuration du Service Dramatique, Raymond Vouillamoz s'aligne sur les télévisions européennes et fait prendre à la fiction télévisuelle un tournant remarqué :

La TSR vient de bannir un mot de son vocabulaire. Ce mot désormais maudit, c'est dramatique [...] on parlera maintenant de films, tout bonnement et comme tout le monde. [...] Le premier terme traîne derrière lui une tare qui l'afflige : on pense au drame, et pourquoi pas, au mélo, tout juste à côté. Chef de la fiction à la Télévision romande, Raymond Vouillamoz met en garde ses collaborateurs : parler de dramatiques, c'est offrir une mauvaise image de marque.⁷

Les dramatiques filmées en studio *live* font donc place à des films de télévision tournés sur pellicule, en décors naturels et à partir de scénarios originaux. Bien que plus proches d'une esthétique cinématographique, ces téléfilms sont clairement dissociés par la politique de communication du Secteur Fiction des films de cinéma coproduits par la TSR. Ainsi, les longs métrages réalisés par des cinéastes tels que Jean-Luc Godard, Claude Goretta ou Michel Soutter⁸ et les téléfilms constituent deux axes bien différenciés de la politique de création du Secteur Fiction : « D'un côté, l'ouverture vers les cinéastes romands, même les plus novateurs, de l'autre [...] des téléfilms populaires de grande qualité qui nourrissent l'imaginaire de l'inconscient collectif romand »⁹ (Fig. 2_4)

Plusieurs déclarations des responsables de la TSR signalent pourtant des ambitions tout autres. Guillaume Chenevière, alors chef du Département Culture et Spectacle, annonce dès 1980 que les téléfilms pourront également être exploités en salles de cinéma. De son côté, Raymond Vouillamoz cherche à développer le savoir-faire des professionnels de la TSR afin d'améliorer la qualité de la fiction télévisuelle et, à terme, de pouvoir la diffuser sur le petit comme sur le grand écran¹⁰. Cette stratégie à long terme est toutefois perçue comme particulièrement offensive par la branche cinématographique et ravive les tensions entre les deux médias. Alors que la télévision se rapproche d'une esthétique cinématographique et souhaite investir ses circuits de diffusion, le cinéma indépendant craint l'emprise croissante de formats télévisuels sur ses modes d'expression.

FILM OU TÉLÉFILM ?

Le film de télévision ouvre pourtant la voie à une analyse plus fine des rapports entre les deux médias. Son format hybride suscite le débat et problématise les positions antagonistes tenues par les différents acteurs des milieux télévisuels et cinématographiques. L'émission de la TSR *Spécial Cinéma*¹¹, produite et présentée de 1974 à 1995 par

Christian Defaye et consacrée à l'actualité cinématographique suisse et internationale, fait la promotion de plusieurs téléfilms produits par le Secteur Fiction. Le Festival international du film de Locarno prend également acte de l'interdépendance croissante entre les deux modes de production et ouvre en 1983 sa sélection aux films de télévision en créant la section TV-Movies¹². En 1990, à la suite de la diffusion du téléfilm *Quartier nègre* réalisé par Pierre Korálnik, le critique de cinéma Freddy Buache, fervent détracteur de la télévision, regrette cette fois-ci que le film n'ait pas été diffusé en salle et s'interroge à son tour sur la pertinence d'une différenciation entre les deux formats¹³. En mettant en évidence les frontières floues entre les fictions télévisuelle et cinématographique, le film de télévision permet ainsi de renouveler la rhétorique d'opposition caractéristique de la relation entre les deux industries¹⁴.

Les stratégies de production des téléfilms par la TSR dévoilent également des rapports d'interdépendance plus complexes entre les deux médias, loin de la position hégémonique attribuée à la télévision¹⁵. Depuis sa création en 1980, le Secteur Fiction suit en effet un seul et même objectif : développer à la télévision la production régulière d'une fiction suisse, originale et de qualité. La mise en place de cette politique de création apparaît d'autant plus ambitieuse que les moyens financiers et l'audience de la TSR sont considérablement réduits. À cet égard, Raymond Vouillamoz rappelle qu'un film de télévision coûte en moyenne un million de francs suisses et que seuls deux millions par année lui sont attribués pour la création originale de fictions¹⁶. Les coproductions internationales avec les télévisions francophones s'imposent donc très vite comme le fer de lance de la politique de production de fiction à la TSR puisqu'elles contribuent à élargir considérablement les sources de financement des films et la dimension de leur public¹⁷.

Pourtant, la nécessité d'une collaboration rapprochée avec le cinéma suisse fait figure de leitmotiv dans la communication institutionnelle du Secteur Fiction¹⁸. Dès 1983, son directeur déclare que les films de télévision constituent « une mise en train, un entraînement vers une épreuve plus lointaine et dont l'enjeu dépasse les seuls intérêts de la TSR. Il s'agit à long terme de marier les forces vives de la télévision et du cinéma suisse »¹⁹. En 1991, Vouillamoz plaide à nouveau pour « un mélange plus intelligent et subtil entre les œuvres de télévision et de cinéma »²⁰. Alors que les milieux cinématographiques voient dans ces discours la menace croissante d'une emprise de la TSR sur ses modes de production, la récurrence de cette rhétorique de convergence cache en fait une relation d'interdépendance plus complexe entre les deux médias²¹.

LE TÉLÉFILM MORT OU VIF

À la tête du Secteur Fiction en 1980, Raymond Vouillamoz poursuit et dynamise la production de téléfilms initiée par son prédécesseur Maurice Huelin²². Tandis que les coproductions francophones contribuent au lancement d'une production régulière de longs métrages, la formation d'une équipe de professionnels expérimentés à l'interne de

¹² Anon, « La section TV-Movies au Festival International du film de Locarno », *Cinébulletin*, juin 1984.

¹³ Freddy Buache, « Film ? ou téléfilm ? », *Le Matin*, 14 janvier 1990.

¹⁴ Su Holmes, « Looking at the Wider Picture on the Small Screen: Reconsidering British Television and Widescreen Cinema in the 1950s », *Quarterly Review of Film and Video*, n°21, 2004, p. 132.

¹⁵ Voir Dorota Ostrowska et Graham Roberts (éd.), *European Cinemas in the Television Age*, Edinburgh University Press, 2007.

¹⁶ Roger Gaillard, « Raymond Vouillamoz. Monsieur Télé-Fiction », *L'Hebdo*, 19 avril 1984.

¹⁷ Jean-Jacques Lagrange et Claude Zurcher, « Des dramatiques aux téléfilms », interview de Raymond Vouillamoz, *Notrehistoire.ch*, 22 avril 2015. Disponible en ligne : www.notrehistoire.ch

¹⁸ Voir Marion Clément, « Le Département Fiction de la TV romande. Un marchand de rêves et une aide au cinéma suisse », *24 Heures*, 28 mai 1983 ; Ch. B, « TV-Public-Fiction-Quel cinéma », *Cinébulletin*, novembre 1985 ; « Piège à flics », *Spécial Cinéma*, TSR, 17 février 1986, Base Gico-RTS.

¹⁹ Anon, « Téléfilm, La Martingale », *L'Hebdo*, 24 mars 1983.

²⁰ « Cinéma suisse », *Spécial Cinéma*, TSR, 9 janvier 1991, Base Gico-RTS.

²¹ Voir notamment Laurie Schulze, « The made for TV movie: Industrial Practice, Cultural Form, Popular Reception », dans Tino Balio (éd.) *Hollywood in the Age of Television*, Routledge, 2015 [1990].

²² Se reporter dans ce numéro à la transcription de l'entretien entre Maurice Huelin et Marthe Porret du 3 février 2010 (pp. 198-209).



Fig. 5. Capture d'écran du réalisateur Jean-Jacques Lagrange et du présentateur Christian Defaye, «Mérette», *Spécial Cinéma*, TSR, 25 janvier 1982, Base Gico-RTS.

la TSR participe à l'amélioration de leur qualité. À cet égard, la fiction *Mérette*, tournée en 1982 par le réalisateur de télévision Jean-Jacques Lagrange, incarne pour Vouillamoz l'archétype du téléfilm idéal. Fruit d'un long travail d'écriture avec le scénariste français Jean-Louis Roncoroni, l'adaptation de l'histoire d'une jeune fille révoltée contre la société protestante du milieu du XIX^e siècle, écrite par le poète et romancier suisse Gottfried Keller, valorise un style à la fois plus « suisse » et populaire. Le succès public et critique de *Mérette* témoigne également du professionnalisme et de la compétitivité des équipes de la TSR. Pensé comme un film de cinéma par son réalisateur²³ et primé au Festival du film d'auteur de San Remo, ce téléfilm s'inscrit donc pleinement dans l'orientation prise par le Secteur Fiction²⁴. (Fig. 5)

Toutefois, si *Mérette* représente l'aboutissement d'une politique de production ambitieuse, il en révèle également les limites, voire en préfigure la fin. Refusé par les structures de production cinématographique et coproduit par la chaîne française *Antenne 2*, le téléfilm ne peut sortir sur grand écran. Son incapacité à prétendre à une carrière cinématographique n'est pas sans conséquences pour la TSR. Conçu sur le modèle de qualité de longs métrages cinématographiques, il ne bénéficie pas de perspectives d'exploitation équivalentes aux investissements générés par sa production. Le nombre limité de diffusions propre au petit écran est donc peu rentable pour le Secteur Fiction et remet en cause la faisabilité même de sa politique, comme le déclare Raymond Vouillamoz : « Je crois que le téléfilm isolé est mort ou qu'il faut le tuer. Il représente pour les chaînes de télévision une dépense considérable. Sa diffusion unique ne permet pas de le rentabiliser et il ne se vend pas : personne n'en veut »²⁵.

De plus, la TSR ne retire aucun profit symbolique de ses téléfilms puisque l'absence d'une exploitation en salles complique leur accès à des circuits de valorisation réservés aux films de cinéma. Produits par des équipes de télévision, les téléfilms font face au corporatisme des métiers de cinéma et ne sont pas mentionnés dans la revue de ses associations professionnelles, *Cinébulletin*²⁶. En outre, leur diffusion sur le petit écran les prive non seulement d'une communication médiatique plus large mais aussi de la formation d'un discours critique ; deux processus fortement liés à l'acquisition d'une certaine légitimité et d'une reconnaissance plus durable :

Jamais un téléfilm, même de qualité supérieure, n'atteint la notoriété d'un film de cinéma. Une ou deux diffusions ne permettent pas aux téléfilms d'entrer dans la mémoire collective. Un film de cinéma, même si son exploitation en salle est courte, est soutenu par les médias et entre ainsi dans le musée imaginaire des cinéphiles [...] Pour qu'à long-terme la fiction survive à la TSR, les films des réalisateurs de la tour du quai Ernest-Ansermet devront subir avec succès l'épreuve du tiroir-caisse du grand écran.²⁷

En définitive, *Mérette* révèle les limites d'une politique de création de téléfilms conçus pour le grand écran. Leur production régulière s'avère

²³ Il constitue aussi pour son réalisateur et membre co-fondateur du Groupe 5, le film de cinéma qu'il n'a jamais pu réaliser. Voir la transcription de l'entretien avec Jean-Jacques Lagrange mené par Laurence Gogniat et Marthe Porret, 14 novembre 2010, p.22, Cinémémoire.ch. Disponible en ligne : www.cinememoire.ch

²⁴ « Mérette », *Spécial Cinéma*, TSR, 25 janvier 1982, Base Gico-RTS.

²⁵ Pierre-André Krol, « Raymond Vouillamoz. «La frontière cinéma-télévision doit tomber» », *24 Heures*, 29 septembre 1984.

²⁶ Raymond Vouillamoz, « Que vient faire la SSR dans la branche cinématographique? », *Cinébulletin*, décembre 1980.

²⁷ Anon, « Téléfilm, La Martingale », *op.cit.*



Fig. 6-7 Captures d'écran de « Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma »
réalisé par Jean-Luc Godard pour *Série noire*, TSR, 15 mai 1986, Base Gico-RTS.

totalelement subordonnée à une diffusion cinématographique, considérée à la fois comme un circuit de distribution, un outil de valorisation et un vecteur de légitimité²⁸. Au début des années 1980, face aux perspectives limitées de collaboration avec l'industrie cinématographique suisse, le Secteur Fiction envisage une autre alternative et privilégie les coproductions internationales de séries. Le passage de la production de téléfilms unitaires à leur intégration dans des collections leur offre ainsi un cadre de distribution plus étendu et une visibilité renforcée. Elle laisse par ailleurs en suspens les possibilités d'une collaboration avec le cinéma, comme le déclare Vouillamoz en 1984 : « À bas le téléfilm et vive la série qui entre dans la mémoire collective. Oui au téléfilm de série et le reste, pour la Suisse, nous sommes à un point crucial de la production télévision-cinéma, il faut que ces deux pôles s'unissent pour faire des œuvres »²⁹.

SÉRIE NOIRE À LA TSR

La série a donné lieu à deux stratégies de création opposées à la TSR. Depuis 1968, la structure franco-suisse *Telvetia* basée à Genève développe la production de feuilletons familiaux tournés vite et à peu de frais. Les collaborations avec les télévisions francophones privilégient quant à elles les séries dites de prestige. En 1984, la TSR prend d'ailleurs part à la coproduction de *Série noire* avec les organismes de télévision français, italien, hongrois et luxembourgeois. De 1984 à 1991, 37 téléfilms sont adaptés des histoires policières de la collection homonyme lancée en 1945 par Marcel Duhamel aux Editions Gallimard. De 1984 à 1988, la TSR participe à la production de huit longs métrages dont cinq sont l'œuvre de réalisateurs suisses : Raymond Vouillamoz (*Noces de Soufre*, 1984), Dominique Othenin-Girard (*Piège à flics*, 1986), Jean-Luc Godard (*Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*, 1986), Yvan Butler (*Le Cimetière des durs*, 1987) et Roger Gillioz (*Le Funiculaire des anges*, 1988).^(Fig. 6_7)

En s'inscrivant dans un vaste projet international, les téléfilms profitent ainsi de supports de production et de plateformes de diffusion élargis et ne dépendent plus d'un circuit de distribution sur grand écran. Le modèle cinématographique n'est pourtant pas absent du concept de *Série noire*. Bien au contraire, la collection de téléfilms s'appuie sur l'un des canons esthétiques du cinéma : le genre policier. Dès son lancement dans *Spécial Cinéma*, Christian Defaye voit dans ce choix d'adaptation pour le petit écran une stratégie d'imitation : « la télévision doit-elle fatalement essayer de choisir le registre cinéma ? »³⁰. Le genre s'est en effet très vite imposé comme un style particulièrement prisé des cinéastes³¹. Les histoires de la *Série noire* ont d'ailleurs constitué dans les années 1960 et 1970 l'une des plus grandes sources d'inspiration des cinéastes américains³². À cet égard, le présentateur en vient à questionner la compatibilité entre la diffusion d'une fiction sombre et violente à une heure de grande écoute, et une audience de télévision, plus composite et moins avertie qu'un public de cinéma.

²⁸ Cette volonté de la part des réalisateurs de télévision d'intégrer les téléfilms dans le champ cinématographique se poursuit encore aujourd'hui et a désormais investi le monde académique. Jean-Jacques Lagrange et Raymond Vouillamoz ont récemment appelé la communauté historique à étudier ce genre télévisuel et à intégrer la fiction télévisuelle dans l'histoire du cinéma suisse. A propos des liens entretenus entre les deux milieux sur un plan archivistique et académique, lire l'introduction de la rubrique « Pour une histoire culturelle de la production audiovisuelle » écrite par François Vallotton (pp. 179–184). « Noces de Soufre. Débat sur le film », *Spécial Cinéma*, TSR, 1er octobre 1984, Base Gico-RTS.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ Si le terme « film noir » devient une expression consacrée de la critique anglo-américaine au début des années 1970, cette dénomination vient de la critique française, d'abord pour qualifier certains films français dans les années 1930 puis pour désigner en 1945–1946 les films américains qui inondent les salles parisiennes après la Libération. Voir Thomas Pillard, « Une histoire oubliée : la genèse française du terme « film noir » dans les années 1930 et ses implications transnationales », *Transatlantica*, n°1, 2012. Disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/transatlantica>. Les cinéastes de la Nouvelle Vague française du début des années 1960 ont également investi le genre. Voir sur ce point Marion Poirson-Dechonne, « Polar français au cinéma (1961–2011). Une esthétique au service d'un engagement politique », *Mouvements*, 2011, n°67, p. 19.

³² « Autour de la Série noire », *Spécial Cinéma*, TSR, 9 janvier 1984, Base Gico-RTS.

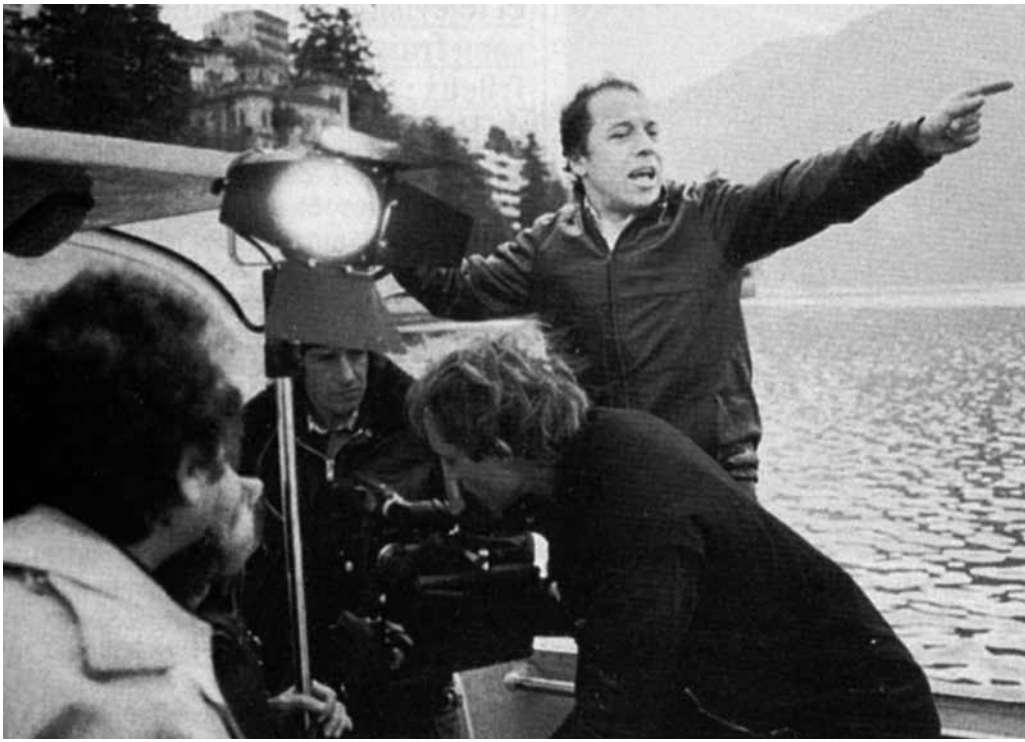


Fig. 8. «Raymond Vuillamoz. Monsieur Télé-Fiction», *L'Hebdo*, 19 avril 1984.



Fig. 9. Capture d'écran de Raymond Vuillamoz et du réalisateur Dominique Othenin-Girard, « Piège à flics », *Spécial Cinéma*, TSR, 7 février 1986, Base Gico-RTS.

- ³³ *Ibid.*
- ³⁴ Sur les stratégies de réappropriation des genres cinématographiques par la fiction télévisuelle, voir Achilleas Papakonstantis, « (How the West Won Again). Les genres aux croisements du cinéma et des séries télé : l'exemple de *Deadwood* », *Décadrages*, n°32-33, 2016, pp. 73-90.
- ³⁵ Lire dans ce même numéro l'article de Marie Sandoz, « Qui a peur de la Pay-TV ? L'industrie du cinéma face aux mutations du paysage audiovisuel » (pp. 211-219).
- ³⁶ Roger Gaillard, *op.cit.*
- ³⁷ « Autour de la *Série noire* », *op.cit.*
- ³⁸ Jean-Gabriel Zufferey, « Des idées dans le poste », *L'Hebdo*, 15 septembre 1983.
- ³⁹ Eric Kocher, « Lausanne : 1ère journée du « Cinéma suisse ». Hors de la TV, peu de salut ! », *Est vaudois*, 30 avril 1984.
- ⁴⁰ Raymond Vouillamoz affirme en 1983 que Jean-Luc Godard fera des films de commande. « Noces de Soufre. Débat sur le film », *op.cit.*
- ⁴¹ « Argent et cinéma », *Spécial Cinéma*, TSR, 27 avril 1987, Base Gico-RTS.

Tel est bien le nouveau défi lancé par le Secteur Fiction : associer un genre « difficile » au petit écran. Face au développement des feuilletons familiaux et des séries consensuelles, Raymond Vouillamoz déplore la perte de qualité des téléfilms et craint que la télévision ne devienne « un robinet à images »³³. Valoriser la *Série noire* en tant que fiction plus exigeante lui permet ainsi de différencier plus efficacement les deux types de séries produites par la TSR³⁴. Cette orientation s'annonce d'autant plus stratégique que la Suisse se prépare à accueillir dès le début des années 1980 des chaînes de télévision par abonnement proposant de nouvelles offres cinématographiques³⁵. Dans un paysage audiovisuel en pleine mutation, la TSR cherche donc à affirmer la diversité de ses programmes tout en valorisant sa fiction haut de gamme. ^(Fig. 9)

Le cinéma occupe effectivement une place essentielle dans cette nouvelle politique puisqu'il s'agit pour le Secteur Fiction de « jeter des ponts entre cinéma et télévision pour donner du sang frais à nos imagiers frileux »³⁶. La démarche passe par l'utilisation de thèmes d'inspiration cinématographique mais aussi par un changement de terminologie. Son directeur invite à considérer les longs métrages de la *Série noire* comme des « films de télévision »³⁷ et non des téléfilms. Ce qui peut apparaître comme un simple effet rhétorique s'inscrit en fait dans une stratégie de production plus ambitieuse encore : l'ouverture de la production télévisuelle aux cinéastes. En 1983, Raymond Vouillamoz constate en effet les limites d'une politique de création des téléfilms conçue en interne. La créativité des réalisateurs de télévision, pensée en vase clos, peine à se renouveler³⁸. La TSR cherche donc à s'ouvrir à des modes d'expression plus originaux et à de nouvelles ressources créatives mais peine à susciter l'intérêt des cinéastes, généralement méfiants à l'égard du média :

La Télévision romande semble sérieusement se préoccuper de ses rapports avec les cinéastes. Comme chacun le sait, la TV est une grande mangeuse de pellicule. Or pour elle il ne suffit pas d'avoir à disposition des cinéastes de talent, il faut encore que ces derniers acceptent de travailler sous certaines contingences.³⁹

La participation de cinéastes à la réalisation de plusieurs épisodes de la *Série noire* marque donc un tournant dans la production de téléfilms et se voit fortement valorisée par la communication du Secteur Fiction. La réalisation d'un film de commande par Jean-Luc Godard incarne la fusion réussie entre un cinéma d'auteur et une industrie de fiction appelée à se développer⁴⁰. Vouillamoz souligne également le caractère stratégique du téléfilm pour la carrière de cinéastes⁴¹. À cet égard, le parcours du réalisateur suisse Dominique Othenin-Girard préfigure la collaboration idéale entre télévision et cinéma. En 1985, la TSR participe au lancement de la carrière du jeune cinéaste en coproduisant son premier long métrage de cinéma, *After Darkness*, avant de lui proposer l'année suivante la réalisation d'un épisode de *Série noire*, « Piège à flics ». En 1986, Othenin-Girard remercie dans *Spécial Cinéma* ce « Monsieur Télé-Fiction » pour la confiance qu'il lui a accordée et démontre ainsi

la possibilité d'une collaboration plus développée entre la télévision et les cinéastes, favorable aux deux partis. ^(Fig.9)

En 1987, Guillaume Chenevière constate que le Secteur Fiction n'est pas encore parvenu à trouver une formule de production idéale⁴² : la série de prestige coûte cher. Garantie d'une fiction suisse de qualité pour un prix moins élevé, l'idée d'une collaboration entre la télévision et le cinéma occupe une place grandissante dans les déclarations de Raymond Vouillamoz. En juin 1989, ce dernier interpelle d'ailleurs les associations cinématographiques et propose de réunir les ressources des deux milieux pour créer une industrie audiovisuelle de fiction suisse⁴³. Cette déclaration, qui suppose de repenser l'accord-cadre entre les partis signataires, relance sans surprise les discussions sur les frontières entre le film et le téléfilm. Toutefois, les termes du débat ont changé : l'antagonisme structurel entre les deux industries a laissé place à une réflexion plus large autour de la pérennité d'une fiction audiovisuelle en Suisse⁴⁴. En 1996, la signature à Locarno du Pacte de l'audiovisuel entre la SSR et les associations cinématographiques constitue l'aboutissement des négociations entamées au tournant des années 1990. Présenté comme le symbole d'un équilibre justement trouvé entre les deux médias⁴⁵, il prend acte de la nécessaire collaboration entre une industrie du cinéma en quête de moyens et une télévision à portée régionale pour la production d'une fiction suisse de qualité.

⁴² Henri-Paul Deshusses, « TSR : Les secours. En exclusivité pour RTV 8, Guillaume Chenevière va plus loin », *Radio TV 8*, 9 avril 1987. Guillaume Chenevière parle de « politique de tâtonnements » et souhaite donner la priorité à une production plus personnelle.

⁴³ Camille Foetisch, « Le mariage de raison cinéma/TV reconduit : quelle sera leur progéniture ? », *Cinébulletin*, juin 1989.

⁴⁴ *Ibid.* Voir aussi « Cinéma suisse », *Spécial Cinéma*, TSR, 9 janvier 1991, Base Gico-RTS. Les avis sont partagés entre l'intérêt que portent les réalisateurs et producteurs au projet et le refus catégorique de l'Office fédéral de la culture d'une immersion de la SSR dans les financements dévolus au cinéma suisse.

⁴⁵ *Pacte de l'audiovisuel*, SRG-SSR Idée Suisse, 2007, Archives de la Ville de Lausanne.

