

TÉLÉGÉNIE DE LA PAROLE

Gilles Delavaud
Maître de conférences
Université Paris VIII

Résumé : On a souvent souligné la place centrale du son à la télévision, et singulièrement de la parole. Cet article examine comment, dans les premières années de la Télévision Française, cette question de la place de la parole se posait pour les observateurs les plus attentifs aux enjeux esthétiques de la télévision naissante, réalisateurs ou journalistes, comédiens ou critiques, et notamment pour le critique et théoricien du cinéma André Bazin, dont la réflexion sur la télévision demeure méconnue.

A la télévision, observait Orson Welles, "on s'adresse à l'oreille". "Le plus important est ce que l'on dit et non pas ce que l'on montre (...). La télévision n'est en fait que de la *radio illustrée*"¹. C'est cette même expression – "radio illustrée"² – qui vient sous la plume de Michel Chion pour caractériser la télévision et la distinguer du cinéma : à la télévision, la parole est première, et fournit "le fil conducteur auquel les images tant bien que mal viennent s'accrocher"³ ; ce qui peut se résumer en une formule lapidaire : "Le télévisuel, c'est l'image en plus"⁴. Ce point de vue recoupe celui de Rick Altman qui, dans le contexte culturel particulier de la télévision commerciale américaine, a montré comment la bande sonore y tenait une place centrale, et mis notamment en évidence les procédures, variables selon le type d'émission, grâce auxquelles le

¹ C'est pourquoi le cinéaste, qui était aussi homme de théâtre, de radio et de télévision, voyait dans celle-ci "le moyen d'expression idéal du raconteur". "Entretien avec Orson Welles" par André Bazin et Charles Bitsch, *Cahiers du cinéma*, n° 84, juin 1958. Repris dans André Bazin, *Orson Welles*, éd. du Cerf, 1972, p. 143. C'est moi qui souligne.

² Michel Chion, "Le son à la télévision ou la radio illustrée", titre d'un chapitre de *La Toile douce, La parole au cinéma*, Ed. Cahiers du Cinéma, 1988, p. I 1 1-115. Une première version de ce texte avait paru dans *Le Monde de la musique* n° 73, décembre 1984.

³ Ibid, p. 113.

⁴ M. Chion, *L'audio-vision*, Nathan, 1990, p. 134.

son remplissait cette fonction essentielle d'interpeller un spectateur intermittent et de le ramener devant l'écran¹.

Mon propos n'est pas de reprendre ou de prolonger les observations et l'argumentation de ces auteurs, mais d'examiner en quels termes on s'est interrogé sur le rôle de la parole à la télévision dans ses premières années, c'est-à-dire dans une période où, tout en cherchant par nécessité son inspiration à la radio, au théâtre ou au cinéma, la télévision se demandait avec insistance, au travers même de ces emprunts, quelle était – ou pouvait être – sa spécificité.

Plus que quiconque, André Bazin peut ici nous servir de guide. Téléspectateur assidu, l'auteur de *Qu'est-ce que le cinéma ?* n'a sans doute jamais ambitionné d'écrire une ontologie de la télévision². Mais les critiques qu'il a irrégulièrement données à l'hebdomadaire *Radio-Cinéma* depuis le début des années 50 jusqu'à sa mort en 1958, s'attachent avec constance, quel que soit le type d'émission envisagé et avec une acuité de jugement sans équivalent dans la presse de l'époque, à définir ce qu'il n'hésite pas à appeler "l'art de la télévision"³.

Au fil de ses articles, qui sont parfois de simples notules de circonstance, Bazin se garde bien de trancher prématurément la question de l'essence de la télévision - même s'il lui arrive d'utiliser ce terme. Son attitude est délibérément pragmatique. Refusant tout "sectarisme esthétique"⁴, à la différence de beaucoup de ses confrères, son souci permanent est de relever au jour le jour, et en considérant *toutes* les émissions (émissions dramatiques, reportages, jeux, émissions sur les animaux, etc.) ce qui lui paraît le mieux convenir au petit écran. Et c'est d'abord dans l'inventaire et l'analyse des différentes sortes de paroles télévisées qu'il repère quelque chose comme une spécificité du télévisuel.

¹ Rick Altman, "Television Sound" (1985), in *Television, The Critical View*, ed. Horace Newcomb, 4e édition, Oxford University Press, New York, 1987, p. 566-584.

² Le premier des quatre volumes de *Qu'est-ce que le cinéma ?* d'A. Bazin, publié par les Editions du Cerf en 1958, est intitulé *Ontologie et langage*. Cet ouvrage reprend des articles critiques et théoriques parus entre 1945 et 1958 dans diverses publications, et principalement dans *Esprit* et les *Cahiers du cinéma*. (Edition définitive du même ouvrage en un seul volume : éditions du Cerf, 1975).

³ Le premier numéro de *Radio-Cinéma* paraît en janvier 1950 ; le titre deviendra, au cours des années 50, *Radio-Cinéma-Télévision*, puis *Télérama* en janvier 1960.

⁴ *Radio-Cinéma* du 4 janvier 1953.

1. L'art de la conversation

Dans une de ses premières contributions à *Radio-Cinéma*, écrite en décembre 1952, André Bazin réagit vivement contre certains de ses confrères, journalistes bien intentionnés, qui décrètent avec un peu trop d'empressement ce que *doit* être la télévision naissante :

"J'entends parfois traiter la télévision avec cette condescendance autoritaire (et au fond méprisante) dont devaient faire preuve les gens distingués formés aux disciplines de la littérature et du théâtre qui découvrirent le cinéma balbutiant vers 1908 et se mirent en devoir de lui apprendre à jouer la tragédie.

Est-ce à dire que pour autant il faille renoncer à donner une éducation raisonnée à ce nouvel enfant terrible de la technique moderne ? Non point, mais qu'au moins on s'efforce de lui appliquer les méthodes de la pédagogie active en tenant compte de sa nature, de son âge, de ses moyens physiques et intellectuels en 1952. La télévision n'est pas le cinéma. Mieux, il est faux de dire qu'elle vient *après* le cinéma, pas plus que le cinéma ne venait esthétiquement *après* le théâtre et le roman. Comme le film, la T.V. devra passer par les stades de croissance qui vont des vagissements primitifs à l'âge adulte. Vouloir qu'elle prenne d'emblée la suite du cinéma, c'est raisonner contre nature, c'est peut-être aussi et sans doute faire violence à la nature de la télévision, que nous devons essayer de guider sans doute, mais aussi découvrir avec humilité".¹

Comme exemple de ce manque d'humilité susceptible de faire obstacle à la découverte de la "nature" de la télévision, Bazin cite le cas des critiques qui condamnent par principe les émissions de conversation, qualifiées de bavardages, "sous prétexte que la télévision, comme le cinéma ou le théâtre, doit être un spectacle". Il voit dans ce jugement un simple préjugé qui, dit-il, "implique inconsciemment *une analogie désastreuse avec le film*"².

¹ *Radio-Cinéma* du 4 janvier 1953.

² Ibid, je souligne.

En janvier 1953, une émission de Frédéric Rossif, consacrée à l'œuvre cinématographique de Sacha Guitry, fournit à Bazin l'occasion de mieux cerner la place fondamentale de la parole à la télévision. Au cours de cette émission – "l'une des plus passionnantes qu'il nous ait été donné de voir sur un écran de télévision" – Guitry avait présenté aux téléspectateurs un montage de documents filmés par lui en 1914 où figuraient quelques-uns des plus illustres artistes français de l'époque (Rodin, Renoir, Monet, Degas, Edmond Rostand, Octave Mirbaud, Anatole France, Camille Saint-Saens, Sarah Bernhardt...). Bazin se félicite de ce que la présentation de ces documents exceptionnels ait trouvé place à la télévision :

"L'assurance d'un auditoire (plutôt que d'un "public") de 2 ou 300 000 téléspectateurs qui ne justifierait pas la réalisation d'un film de distribution commerciale est au contraire à l'échelle de cet événement plus intime, plus "direct" qu'est cette sorte de conversation illustrée avec les téléspectateurs.¹

En une phrase, quoique à demi-mots, l'essentiel est dit : la télévision est un art de la *conversation* ; les images sont dans un rapport *d'illustration* avec la parole ; l'adresse directe au(x) téléspectateur(s) est la marque d'une relation *d'intimité*.

Bazin ne veut pas dire que la nature et la qualité de cette relation dépendent du petit nombre de téléspectateurs (dont l'"auditoire", bien sûr, ne cessera d'augmenter au cours des années 50 jusqu'à égaler plus tard puis dépasser le public du cinéma), mais plutôt des conditions d'émission et de réception propres à instaurer un climat d'intimité et auxquelles Sacha Guitry et le réalisateur Frédéric Rossif semblent avoir été particulièrement attentifs :

"Cet homme de théâtre qui croyait au cinéma en 1914 sait faire aujourd'hui confiance à la télévision. Saluons ! Son commentaire abondant et soigné, parfaitement accordé à l'image et à ses entractes en témoignait. Fort intelligemment, Sacha Guitry parlait dans "son" bureau de travail ou plutôt dans ce décor reconstitué en studio avec quelques-unes des pièces originales qui l'ornent réellement. Ainsi était ménagée l'intimité qui est l'un des fondements psychologiques de la télévision."²

¹ *Radio-Cinéma*, 11 janvier 1953.

² Ibid.

Ce que Bazin ne mentionne pas, et que peut-être il ignorait, c'est que les documents montrés par Guitry avaient déjà trouvé leur public au cinéma dès 1915. Le film réalisé à l'époque par Guitry, intitulé *Ceux de chez nous*, comportait dans son montage original, en plus des scènes documentaires des différents artistes au travail, des scènes intermédiaires qui alternaient avec les premières et où l'on voyait Sacha Guitry et son épouse, Charlotte Lysès, se rendre en voiture chez chacun d'entre eux. La projection muette du film, au théâtre des Variétés, se déroulait parallèlement à une conférence à deux voix prononcée par le couple : celui-ci, installé sous l'écran, face au public, commentait "en direct" les scènes projetées.¹

On voit ce qui distingue la séance de cinéma de 1915 de l'émission de télévision de 1952 : d'un côté, la projection d'un film documentaire *accompagné d'un commentaire* ; de l'autre, une "conversation" avec les téléspectateurs, *illustrée de documents filmés*. Suprématie de l'image dans le premier cas, de la parole dans le second.

On trouverait un autre exemple remarquable de la primauté de la parole à la télévision dans la série *J'ai fait un beau voyage*, de Roberto Rossellini, diffusée en 1959. Lorsque Rossellini tourne *India* (en 1957), il réalise en réalité un double projet : un long métrage en 35mm pour le cinéma, et une série documentaire en 16mm pour les télévisions italienne, française et anglaise. Les images du film sont accompagnées par la voix-off d'un narrateur, tandis que la série (10 émissions d'à peu près 25 minutes) se présente comme un long entretien avec le cinéaste entrecoupé et accompagné d'images de l'Inde. Même si ce sont évidemment les séquences filmées en Inde qui sont à l'origine de l'émission, celle-ci est construite *à partir* de la parole de Rossellini enregistrée en studio ; et c'est le dialogue avec le cinéaste – une conversation très libre avec Etienne Lalou – qui se donne pour premier, les séquences filmées venant s'insérer dans ce dialogue afin de l'illustrer.²

Au début des années 60, dans son éphémère "Chronique de la T.V." publiée dans les *Cahiers du cinéma* ³, le critique André S. Labarthe

¹ cf. Noël Simsolo, *Sacha Guitry*, ed. Cahiers du cinéma, 1988, p. 29 ; Dominique Desanti, *Sacha Guitry, cinquante ans de spectacle*, Grasset, 1982, p. 96 ; Alex Madis, *Sacha*, ed. de l'Elan, 1950.

² *Radio-Cinéma*, 11 janvier 1959. La réalisation télévisée était de Jean L'hôte.

³ Jusqu'à son n° 48 de juin 1955, la revue portait en sous-titre : *Revue du cinéma et du télécinéma*.

reprend, sur un ton ironique, la désormais vieille interrogation de Bazin :

"Où finit le cinéma ? Où commence la télévision ? De bons esprits se sont interrogés, s'interrogent. Lisez les critiques : il n'y est question que d'attentats à la spécificité télévisuelle ou, au contraire, de subtiles utilisations d'un langage autonome. Ce serait peu. On y parle aussi mais avec plus de mystères, de certaine nature de la télévision.

Quelle nature ? C'est ici que les choses se brouillent... ¹"

A la suite de Bazin, ce que Labarthe cherche à cerner sous le terme de spécificité, ce n'est pas "quelque mystérieuse essence", mais ce que nous enseigne la fréquentation régulière des programmes : "On s'est aperçu, très vite, qu'il y a des choses qui *passent* à la TV, d'autres qui *ne passent pas*"². En vertu de quoi, c'est dans l'"adresse", ou disons plus précisément dans la *parole adressée* ("quelqu'un, sur l'écran, fixe le spectateur dans les yeux et lui parle") que Labarthe identifie ce qu'il appelle "la cellule-mère de tout langage télévisuel"³. Les "informations récitées" du Journal Télévisé, les annonces des speakerines sont de telles adresses – "C'est pourquoi, note Labarthe, ces dames sont certainement l'une des plus pures créations de la T.V." –, mais aussi les interviews, dont la télévision fait si grand usage⁴ : l'interview est une adresse indirecte ; interviewé et téléspectateur communiquant grâce au "relais" de l'interviewer dont la fonction, par rapport au téléspectateur, est celle d'un "porte-parole"⁵.

2. La parole adressée

Que la télévision soit d'abord affaire de parole, A. Bazin en avait eu la confirmation avec l'émission littéraire de Pierre Desgraupes et Pierre Dumayet, *Lectures pour tous*, qu'il avait considérée très vite

¹ *Cahiers du cinéma*, n° 144, juin 1963, p. 60.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Au cours de l'année 1959, *Radio-Cinéma* consacre une série d'articles aux "Règles d'or de l'interview télévisée" et interroge à ce sujet les maîtres du genre (Léon Zitronne, Pierre Sabbagh, Pierre Desgraupes, Bernard Gavoty, Etienne Lalou, François Chalais...).

⁵ *Cahiers du cinéma*, n° 144, juin 1963, p. 60.

comme une "complète réussite", et même comme "la meilleure des émissions régulières"¹. Cette émission hebdomadaire, qui devait connaître une exceptionnelle longévité (de mars 1953 à mai 1968) reprenait, comme ce fut souvent le cas dans la télévision des débuts, le principe d'une émission radiophonique, *Domaine français*, créée par les mêmes Desgraupes et Dumayet à la fin des années 40, et composée d'interviews volontairement conduites sur le ton de la conversation.

Mais s'il est vrai que "le télévisuel, c'est l'image en plus", la question se pose aussitôt de savoir comment filmer une conversation, autrement dit : *quelle image ajouter à la parole ?* Au fil des années, la mise en scène de *Lectures pour tous* a bien sûr évolué, certains changements étant naturellement liés aux différences de "style" des réalisateurs successifs². Mais, autant qu'on puisse en juger par les émissions accessibles à la consultation, il est notable que, au moins jusqu'en 1960, le filmage n'ait jamais visé à la transparence qui devait ultérieurement s'imposer – notamment en sacrifiant systématiquement à la convention cinématographique du champ-contrechamp, c'est-à-dire en réglant plus ou moins mécaniquement l'alternance des plans sur l'échange des répliques, de sorte que l'image comme telle (comme *supplément*) se fasse oublier.

Ainsi, en 1954, une séquence d'interview de Claudel s'en tient pendant onze minutes à un seul et même cadrage de l'écrivain, assis dans un fauteuil de trois-quarts face, tandis que P. Desgraupes, *off*, n'est présent que par la voix. En 1955, une interview de Jean Cayrol par P. Dumayet est également filmée, pendant sept minutes, avec un cadrage unique : les deux hommes sont assis de part et d'autre d'une table, cadrés en pied de trois-quarts, l'écrivain de face, le journaliste de dos. En 1959, l'interview d'Albert Camus par P. Dumayet comporte une multiplicité de plans : tantôt les deux hommes assis sont cadrés simultanément et en pied, l'écrivain de face et le journaliste de profil, ou inversement ; tantôt le cadre, plus serré, isole l'un des interlocuteurs ; tantôt encore, plus rarement, l'image de celui qui parle est coupée d'inserts du visage de celui qui écoute³. Mais à aucun moment le filmage ne cherche, comme c'est

¹ *Radio-Cinéma*, 26 juillet 1953.

² Claude Barma, Jean Prat, Michel Mitrani, Paul Seban, Jean L'hôte... tous venus du cinéma.

³ "Visuel", au sens où l'entendait Serge Daney lorsqu'il parlait de "la raréfaction des images au bénéfice du pur visuel" (dans son article "Montage obligé", *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, Aléas, 1991, p. 195 ; repris dans

de règle aujourd'hui, à "coller" à l'interaction verbale, c'est-à-dire, sous prétexte de *suivre* la dynamique de l'échange, à le redoubler par le jeu convenu du champ et du contrechamp et par là même, dans une certaine mesure, à le *doubler*, c'est-à-dire à s'y substituer – comme s'il s'agissait pour le réalisateur de profiter du mouvement de la parole pour faire passer du visuel en contrebande¹. Pour P. Desgraupes, qui estimait avec raison qu'"à la télévision, on est distrait par l'image"², celle-ci (quand elle accompagne une parole) doit être très exactement un *plus* : ce fut l'apport principal du plus fameux réalisateur de *Lectures pour tous*, Jean Prat, qui eut l'idée d'ajouter à l'échange verbal et en contrepoint de celui-ci, au moyen d'inserts sur des attitudes ou des gestes révélateurs, "des détails qui donnaient des indications sur les sentiments des auteurs"³.

D'une manière générale, la mise en scène de *Lectures pour tous* ne cherche pas à faire oublier la présence de la caméra en donnant au spectateur l'illusion qu'il est partie prenante de l'interaction, et en l'autorisant par là même, à son insu, à s'identifier à l'un ou l'autre des interlocuteurs. Elle lui assigne au contraire une place de témoin, un témoin proche de la scène de la conversation mais pourtant constamment retenu *au bord* de cette scène, dans cet espace en retrait que le spectateur partage en quelque sorte avec l'interviewer, comme en témoigne ce cadrage privilégié qu'est la composition dite en amorce : l'interviewer, face à l'interviewé, est cadré de dos, plus ou moins coupé par le bord latéral du cadre ; figure avancée du spectateur, il est bien, comme dit Labarthe, son *porte-parole*. De sorte que la conversation entre l'interviewer et l'interviewé ne cesse de nourrir cette autre conversation que le dispositif de l'émission instaure silencieusement de part et d'autre de l'écran.

Car c'est l'émission elle-même qui se veut conversation avec le téléspectateur. Et c'est bien sur le ton de la conversation que, dans chaque émission de *Lecture pour tous*, Max-Pol Fouchet vient présenter aux téléspectateurs un ouvrage de son choix. Seul à

Sciences de l'information et de la communication, Textes essentiels réunis par D. Bougnoux, Larousse, 1993, p. 796).

¹ Interview de Claudel : *Lectures pour tous*, du 27 mai 1954 ; interview de Cayrol : *Lectures pour tous*, du 26 juillet 1955 ; interview de Camus : *Lectures pour tous*, du 28 janvier 1959.

² P. Desgraupes, *Hors antenne*, entretiens avec Annick Peigné-Giuly et Marion Scali, Quai Voltaire, 1992, p. 105.

³ *Ibid.*, p. 106. P. Desgraupes : "Je me souviens d'un invité qui, pendant l'entretien, déchetait une boîte d'allumettes. Cela traduisait un certain type d'émotion. Jean Prat savait saisir ces choses-là avec sa caméra".

l'écran, installé derrière une table, le livre entre les mains, il s'adresse au spectateur sur un mode familier, en un long monologue improvisé et érudit qui peut atteindre sept à huit minutes, filmé en une seule prise.

Il est remarquable que ce soit dans une émission fondée sur l'exaltation de la parole, un récital de poésie du comédien Jean-Marc Tennberg diffusé en décembre 1956, que Bazin ait trouvé une sorte de modèle de la communication télévisuelle. Voici en quels termes il esquisse l'analyse de l'espace de la "conversation" que la télévision établit avec son spectateur :

« Les récitals de Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault valaient par la finesse ou l'intelligence de la diction et un usage détendu et aimable du ton confidentiel.

Le point de vue de J. M. Tennberg est très différent et son récital est un véritable spectacle ; pourtant l'acteur s'y présente si j'ose dire les mains nues en costume de ville et dans un lieu abstrait sans décor, sur fond blanc.

Le résultat est étonnant et je crois bien n'avoir jamais eu encore comme ici le sentiment qu'il existait un espace spécifique de la télévision, *espace déterminé d'une part par l'objectif de la caméra et de l'autre par la section du petit écran*. Quand Tennberg se déplace, l'effet recherché est très différent si le déplacement est latéral ou en profondeur; dans ce dernier cas, les modifications d'échelle par rapport au cadre donnent par exemple au moment opportun l'impression pure de la fuite ou au contraire de la confiance indiscreète et insistante. Autre trouvaille : l'usage positif de ce qui est tenu généralement pour une faute technique : le grossissement disproportionné des bras tendus vers la caméra. Tous ces effets mériteraient une analyse que je ne saurais faire ici et notamment les acrobatiques changements de caméras opérés par René Lucot, laissant Tennberg sortir du champ de l'une pour nous le faire entrer dans le champ de l'autre. Cet effet de montage est classique au cinéma mais c'est la première fois que je le remarque à la Télévision où le direct le rend paradoxal. Mais quelles qu'elles soient, ces astuces de découpage et de jeu ont pour résultat original de conférer à l'espace primitivement neutre une polarité dramatique logique et affective. Toutes les impressions

procédant généralement des relations de l'acteur et du décor naissent ici d'une géométrie concrète de la prise de vue. Tennberg inscrit la poésie dans l'espace comme les fumeurs virtuoses leurs anneaux de fumée : *les mots sortent de sa bouche et viennent vers nous en grossissant.*"¹

Admirable description du dispositif télévisuel, où l'on comprend que la relation au spectateur se construit non à partir de l'espace du plateau (qui est ici "un lieu abstrait, sans décor"), ni même à partir de la seule qualité de la performance ("la finesse ou l'intelligence de la diction", le "ton confidentiel" comme avec Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault), mais suppose que l'on fasse exister un "espace spécifique", situé *en deçà de l'image*, entre le spectateur et l'écran. C'est pourquoi tout se joue (regards, déplacements) suivant l'axe de la profondeur, mais une profondeur qui se creuse pour ainsi dire en direction du spectateur, intégrant celui-ci à l'espace de la communication.²

La télévision, telle qu'on l'appréhende ici, ne consiste donc pas en la retransmission d'une action, ce qui supposerait une antériorité logique de celle-ci sur celle-là, mais dans la dramatisation de cet espace "primitivement neutre" que l'acteur comme le réalisateur travaillent conjointement à *polariser*. Plus que la visibilité de l'acteur dans son décor, c'est précisément cet espace que l'image *ajoute* à la parole : un espace situé entre le spectateur et l'acteur, qu'aucun d'eux exactement n'habite, mais que la parole adressée fait vivre, et qui *est* l'espace propre de la télévision.³

3. L'obligation de parler

¹ *Radio-Cinéma*, 13 janvier 1957. Je souligne. Les récitals de Madeleine Renaud et J.L. Barrault dont parle Bazin sont ceux de leur émission hebdomadaire *L'impromptu du dimanche*.

² Cette idée rejoint une remarque de M.-P. Fouchet rapportée par Labarthe : "Max-Pol Fouchet distinguait un jour deux types d'émissions : celles qui se déroulent parallèlement à l'écran, celles qui lui sont perpendiculaires. Manière imagée de trancher entre ce qui passe l'écran et ce qui reste au-delà (...) et de mettre l'accent sur la nécessité où est tenue la TV de s'imposer à son public et d'user à son endroit d'une forme de persuasion fort proche de l'ancienne éloquence" (*Cahiers du Cinéma*, n° 144, juin 1953, p. 60).

³ Pour théorisation récente de l'espace télévisuel, voir J.-P. Esquénazi, *Le Pouvoir d'un média, TF1 et son discours*, L'Harmattan, 1996, et particulièrement le chapitre 6 : "Production de la chambre holographique".

Nulle émission, sans doute, n'a misé aussi résolument sur les pouvoirs de la parole que la série *Gros Plan* produite et réalisée par Pierre Cardinal de 1956 à 1962. Son principe était de donner la parole à une personnalité connue (écrivain, peintre, cinéaste, comédien, chanteur) tout en refusant la convention de l'interview. Après une longue et minutieuse préparation avec le réalisateur, l'invité, filmé en longs plans-séquences, se raconte et se confie en s'adressant directement au téléspectateur, sans le relais habituel de l'interviewer¹. Configuration inédite où celui qui parle a la conscience aiguë d'être en porte-à-faux, à tel point qu'il peut se sentir tenu d'en faire immédiatement part à qui le regarde et l'écoute. Ainsi le comédien Jean Marais, au début de l'émission qui lui est consacrée :

"Ma vie, depuis ma naissance, et ma carrière sont une suite de situations fausses. Je ne m'en plains pas. Je m'en amuse même. Imaginons que vous me demandiez : "Qu'entendez-vous par situation fausse ?", je vous donne immédiatement un exemple : ce *Gros Plan*. Je suis chez vous en ce moment et je n'y suis pas. Vous dînez peut-être et vous ne m'invitez pas. Vous êtes assis et vous me laissez debout... Et peut-être même, pendant que je parle, me critiquez-vous et parlez-vous de moi comme si je n'étais pas là. N'est-ce pas une situation fausse ?..."²

Il ne s'agit plus seulement ici, comme dans les causeries de Max-Pol Fouchet, de parler familièrement au spectateur, ni d'adopter le *ton* de la confiance ; il s'agit de *risquer une parole* qui sera souvent vécue comme un aveu. Certains invités de l'émission ont parlé de ce risque, et de la violence du dispositif qui rend la parole possible, avec une grande justesse. Par exemple la comédienne Maria Casarès qui commençait ainsi :

"Voyez-vous, je n'aime pas monologuer. Et pour ce qui est de penser, je préfère ne pas le faire à haute voix. Or je sais que vous êtes là. Oh oui, je le sais ! J'en ai même le souffle coupé. Mais je sais aussi que si vous me voyez, si vous pouvez me regarder, si vous pouvez m'entendre, vous ne pouvez pourtant pas m'interrompre, ni même exprimer par des

¹ L'émission, réalisée en 16mm, dure environ 45 minutes. Le monologue est entrecoupé de quatre ou cinq documents d'illustration (par exemple, des extraits de films pour un acteur de cinéma ou un cinéaste).

² *Gros Plan sur Jean Marais*, diffusé le 21 mars 1959. Texte retranscrit dans *Radio-Cinéma* du 12 avril 1959.

réactions, ou bien par un silence éloquent, votre refus ou votre approbation. Cela me gêne terriblement et m'handicape pour vous parler..."¹

Et l'écrivain Jean Guéhenno :

"C'est une assez étrange épreuve d'être là devant vous, et par comble pour parler de soi. Là, dans cette grande lumière, sous toutes ces lampes, devant toutes ces machines qui me regardent et m'épient, et qui toutes braquées vers moi semblent toutes entrer en moi pour y détruire mes secrets. C'est une étrange épreuve, et je ne sais pas bien pourquoi j'ai accepté de m'y soumettre. Elle est difficile et pas très agréable, parce que vous me voyez tandis que je ne vous vois pas. Chacun de vous me voit et je ne peux pas lui échapper. Tandis que je ne sais rien de vous, de vos réactions à mes gestes, à mes paroles, à mes grimaces. Si je voyais se plisser votre front, se durcir votre bouche, cligner vos yeux, je ne serais pas embarrassé, je saurais où aller, où m'aventurer pour que nous soyons contents, heureux ensemble. Nous nous arrangerions, c'est cela d'ordinaire une conversation, on s'arrange toujours, par politesse. Et l'on finit par suivre gentiment le même petit sentier, entre le mensonge et la vérité. Mais une conversation comme celle que nous avons ce soir à la télévision est bien autre chose. Le partenaire invisible que vous êtes a tous les avantages. On a eu beau me farder, je sais bien que sous tant de lumière mon visage ne mentira pas. "Gros plan" : je ne peux pas me cacher. Il faut que je parle, même si je ne voulais plus parler, et que je remplisse le temps, et le petit écran. Je ne peux pas vous échapper, je ne peux pas non plus échapper à la vérité..."²

Cette quête de la spécificité télévisuelle à travers la mise en scène d'une parole qui *avoue*, Pierre Cardinal va la poursuivre sur le terrain de la fiction et la pousser à sa limite, au début des années 60, dans une série de "dramatiques" qui visent à rien moins qu'à la mise en scène du téléspectateur comme *interlocuteur*³. Il ne se contente pas, comme on le fait parfois, de raconter une histoire par

¹ *Gros Plan sur Maria Casarès*, diffusé le 8 février 1958. Texte inédit.

² *Gros Plan sur Jean Guéhenno*, diffusé le 12 octobre 1962. Texte inédit.

³ P. Cardinal écrit dans les *Cahiers de la Télévision*, n° 2, janvier-février 1963 : "Pour moi, le récit télévisé relève de la confession. Les dimensions mêmes de l'écran correspondent aux dimensions de la grille qui sépare le prêtre du pénitent dans le confessionnal. L'un et l'autre se répondent en gros plan".

l'entremise d'un personnage-narrateur qui s'adresse directement au spectateur pour introduire et conclure le récit, ou pour en ponctuer périodiquement le déroulement¹. Il reprend le principe de la série *Gros Plan* et, de monologues en scènes dialoguées, filme tous ses acteurs en regard-caméra, la caméra occupant successivement pendant les dialogues la place de chacun des interlocuteurs. Présentant *Le Rouge et le Noir*, fidèle adaptation du roman de Stendhal qui ouvre la série², P. Cardinal justifie ainsi son parti pris de réalisation :

“Les acteurs placés face à la caméra parleront à un partenaire qui se trouvera ainsi *confondu avec le téléspectateur*. Selon que Julien Sorel s'adressera à Madame de Rénal ou Madame de Rénal à Julien Sorel, ce sera exactement comme si l'un et l'autre étaient, tour à tour, assis parmi vous en attendant de donner sa réplique de l'autre côté de l'écran“³

Le plus saisissant dans cette expérience saluée par la presse comme un événement – la télévision enfin "libérée de l'emprise du cinéma et du théâtre", une des premières manifestations de "télévision pure" – n'est peut-être pas tant l'insistance du regard-caméra tout au long de l'émission (on s'habitue assez vite à cette transgression majeure du code cinématographique) que le sentiment qu'a le téléspectateur, en raison d'une parole ininterrompue qui cherche à l'atteindre en permanence à *sa place*, de s'éprouver comme *spectateur écoutant*.⁴

C'est encore la parole que les producteurs de *Lectures pour tous*, Pierre Dumayet et Pierre Desgraupes, se donnent comme matière première dans leur fameuse série *En votre âme et conscience*, dont chaque émission est la reconstitution d'un procès célèbre du 19e

¹ C'est le cas, par exemple, de *Hauteclaire*, dramatique de Jean Prat d'après une nouvelle de Barbey d'Aurevilly, diffusée le 15 juin 1961, avec Mireille Darc, Michel Picoli et Paul Frankeur dans le rôle du narrateur.

² Le film est tourné en 16mm et interprété par Micheline Presle, Marie Laforêt, Robert Etcheverry, Jean-Roger Caussimon, Michel Etcheverry et François Maistre. La série, intitulée *L'Esprit et la lettre*, se poursuivra avec les adaptations de *Candide* de Voltaire (1962), *Jean Barrois* de Roger Martin du Gard (1962), *Jacques le Fataliste*, de Diderot (1962), *Les lettres d'une religieuse portugaise* (1963).

³ *Télé 7 jours*, 19 décembre 1961. Je souligne.

⁴ Pour une présentation détaillée de cette émission, de ses conditions de production et de sa réception, voir G. Delavaud, "Dramaturgie du télévisuel", in *Penser la télévision*, Actes du Colloque de Cerisy, sous la direction de F. Bourdon et F. Jost, ed. INA/Nathan, coll. Médias-Recherches, 1998.

siècle. Passant de l'interview à l'interrogatoire – *En votre  me et conscience* est "une œuvre dramatique écrite sous forme d'interrogatoire", dit P. Desgraupes¹ –, les auteurs utilisent les comptes-rendus d'audience publiés dans la presse de l'époque comme base des dialogues. La construction dramatique tire habilement parti de l'unité de lieu, l'enceinte du tribunal, et surtout de l'intervention d'une seconde parole : celle d'un commentateur (généralement l'un ou l'autre des producteurs) qui, à la fin de chaque "acte", un peu à la manière d'un journaliste ou d'un expert, apparaît à l'image pour faire le point sur le déroulement de l'action, apporter des éclaircissements, formuler des hypoth ses². Dans sa critique de la première émission de la série, *L'Affaire Roux*, en 1955, A. Bazin ne manque pas d'en souligner les aspects proprement télévisuels :

"Le cinéma a suffisamment démontré la valeur dramatique des procès (...). Mais la longueur réelle du cérémonial judiciaire est un gros handicap pour un film d'une heure et demie qui ne peut guère, sauf en des cas très exceptionnels, consacrer plus de quinze ou vingt minutes au procès proprement dit. En prenant ce procès même comme objet d'émission, la T.V. peut lui accorder un temps trois ou quatre fois plus long (...). Dumayet et un juriste historien ont comment  entre les séquences la situation d'un point de vue à la fois psychologique et juridique en sorte que le spectateur pouvait s'intéresser à l'action en toute clarté. Ce retour au commentaire direct est également une facilité légitime et en l'occurrence une supériorité de la T.V. sur le Cinéma".³

Bazin conclut son article en louant la perfection de la mise en scène de Claude Barma, qu'il estime « digne... du cinéma", tout en la remettant subtilement à sa juste place :

"Tout était parfaitement réglé : pas un bafouillage, pas une hésitation, un découpage impeccable et sans flottement assurait à l' il et à l'esprit un confort total que l'on voudrait bien pouvoir trouver dans toutes les émissions dramatiques".⁴

¹ *Radio-Cinéma*, 5 avril 1959.

² A propos de cette seconde parole, P. Desgraupes précise : "Nous avons même tenté de parler sans personne à l'image, mais l'écran ne peut pas rester vide" (*Hors antenne*, op. cit.) ; c'est dire, en même temps que l'impossible retour à la radio, à quel point l'image peut avoir à la télévision une fonction de *remplissage*...

³ *Radio-Cinéma*, 6 novembre 1955. La série s'est d'abord intitulée *Les causes célèbres*, puis *En votre  me et conscience*   partir de la troisième émission.

⁴ *Ibid.*

On pourrait s'étonner de ce que Bazin, après avoir montré que l'intérêt de l'émission tient à ce qu'elle fait appel aux possibilités spécifiques de la télévision, l'évalue finalement à l'aune du cinéma. Le paradoxe n'est qu'apparent : ce que laisse entendre le critique, c'est que la mise en scène, le découpage ne sauraient avoir à *la télévision* le rôle créateur qu'ils ont nécessairement au cinéma, leur fonction à la télévision, suggère-t-il, est avant tout d'assurer le *confort* de la vision, qui est ici indissociablement celui de l'écoute. Autrement dit, bien que le découpage (qui est aussi montage) soit exécuté en direct, il est logiquement, sinon chronologiquement, *second* par rapport à la parole – le jeu des questions-réponses – qui conserve toute sa primauté¹.

4. L'image ajoutée

A la différence du film, qui a d'abord été muet, et dont la continuité s'élabore à partir de principes de construction fortement codés (les règles du "découpage classique"), c'est sur la base d'une continuité sonore préalable – conversation, monologue, dialogue, musique – que la télévision *ordonne* sa continuité visuelle ; la "mise en images", comme disent les réalisateurs de télévision, n'étant aucunement tenue de se plier aux règles filmiques du découpage et du montage puisqu'elle ne vise pas, à proprement parler, à construire mais à *transmettre*. (Même si l'on dit improprement, à propos d'un film, que la caméra "suit" l'action, on sait bien que c'est là une illusion liée à la croyance spectatorielle, elle-même entretenue par la "transparence" de la mise en scène : au cinéma, il ne s'agit jamais de simplement transmettre).

Ce que la télévision transmet en plus de la parole, A. Bazin essaie de l'approcher dans un article de 1955 intitulé "A la recherche de la télégenie" :

"Chaque semaine le petit écran de notre poste nous apporte quelque confirmation nouvelle de l'une des rares vérités que l'on puisse dégager indiscutablement des premières années de la Télévision. On en est encore à se demander quel doit être le style du théâtre télévisé, des variétés ou du reportage. Mais ce dont on est sûr, c'est que l'on a un plaisir rarement

¹ Deux ans plus tard, dans *Radio-Cinéma* du 29 décembre 1957, faisant le bilan de "l'année dramatique", Bazin évoque à nouveau cette série et souligne "qu'il existe un style télévision qui est d'abord affaire de sujet et de texte avant même que de mise en scène".

démérité à voir et écouter simplement parler une personnalité attachante et qui a quelque chose de personnel à nous dire".¹

Bazin cite deux exemples. Le premier est l'émission *D'hier à aujourd'hui* que Roger Louis consacre depuis trois ans aux paysans en leur donnant la parole. Alors que "la grande difficulté des films documentaires sur les paysans réside dans la quasi-impossibilité de les faire parler de façon juste et naturelle", Bazin constate que R. Louis y parvient "toutes les semaines dans un studio de télévision". Cela prouve, selon lui, que "la qualité humaine, la sincérité et la compétence technique sont des facteurs décisifs de la "télégéné"". Le second exemple est l'apparition, dans plusieurs émissions, de l'écrivain Louise de Vilmorin :

"Nous connaissions l'œuvre de Louise de Vilmorin, mais nous ne pouvons plus imaginer désormais qu'il fut un temps où nous l'aimions sans connaître son auteur et s'il fallait que je fusse privé de l'un des deux, de l'œuvre ou de l'auteur, je crois que je ne renoncerais pas à revoir Louise de Vilmorin à la télévision".²

Le visage et la parole de l'auteur plus précieux que son œuvre... Selon son habitude, Bazin insiste, en conclusion de son article, sur les ressources propres à la télévision. Alors que le documentaire de cinéma ne s'intéresse qu'aux "hommes célèbres", et en petit nombre, celle-ci offre un avantage décisif :

"La Télévision me fait connaître chaque année plusieurs centaines de visages nouveaux ou renouvelés par l'épreuve du "direct" (je pense, pour le renouvellement, à celui de Montherlant saisi à son insu par la caméra qu'il ne regardait pas et oubliant alors de poser pour la postérité). Ce qui compte d'abord à la télévision, ce n'est plus l'importance sociale, la gloire, la valeur intellectuelle du sujet. C'est d'abord son intérêt humain. On ne fera jamais au cinéma la biographie de ma concierge ou de mon épicière : elles peuvent être admirables et bouleversantes sur l'écran de mon

¹ *Radio-Cinéma*, 20 mars 1955. Dans un article du 17 avril de la même année. Bazin précise qu'il voudrait, par ses remarques, "modestement contribuer à la description de ce que l'on pourrait appeler la *Télégéné* au sens où Louis Delluc parlait de photogéné".

² Ibid.

poste. Comme devant la mort, tous les hommes sont égaux devant la télévision¹."

Ainsi la télévision, c'est d'abord *un visage qui parle*. Cela est vrai des émissions de conversation, du "théâtre télévisé", aussi bien que d'une série dramatique comme *En votre âme et conscience* – dans laquelle, d'ailleurs, on peut noter que les personnages muets sont tout simplement ignorés par la caméra. Bazin revient en 1957 sur cette émission qui reste pour lui "avec *Lectures pour tous*, la réussite la plus indiscutable et surtout la plus durable des programmes de la T.V. française". Le secret de cette réussite, en plus de la qualité du texte dialogué dû à ses deux producteurs, est à chercher dans la véracité des visages :

"Barma et, après lui, Jean Prat [les deux principaux réalisateurs de l'émission] ont parfaitement compris que le réalisme de la télévision exigeait une vraisemblance supplémentaire de leurs interprètes et que cette vraisemblance ne serait obtenue d'abord qu'au prix d'une sélection extrêmement soigneuse des acteurs en fonction des personnages qu'ils doivent incarner, ensuite et surtout d'un renouvellement perpétuel de la quasi-totalité de la distribution. N'eussent été le générique et un ou deux visages reconnus, le spectateur n'aurait pas pu se croire en présence d'acteurs"².

A la parole radiophonique, la télévision ajoute donc le visage. Non pas le visage de la star, ou de quiconque fait profession de paraître ou se soucie de son "image", mais plutôt le visage ordinaire de *la photogénie* telle que l'élaboraient et la pensaient pour le cinéma Louis Delluc ou Jean Epstein dans les années 20, et qui suppose toujours une révélation imprévue : "La photogénie, commente Jacques Aumont, lit le visage à neuf, tel que jamais il n'avait été lisible"³. D'où l'insistance de Bazin à la fois sur la nouveauté (des visages par centaines) et le renouvellement (qu'impose "l'épreuve du direct"), qualités qui suffisent à susciter son intérêt pour les émissions de jeux. S'interrogeant sur la validité du *Gros lot* de Pierre Sabbagh, fondé sur "un amalgame de la chance et de la science", il y voit une perversion de l'idée de culture : "Je ne puis me défendre,

¹ Ibid.

² *Radio-Cinéma*, 3 novembre 1957. A propos de *L'Affaire Weidmann*, réalisée par Jean Prat, diffusée le 22 octobre 1957. Cette émission avait révélé l'acteur Laurent Terzieff jusqu'alors inconnu.

³ J. Aumont, *Du visage au cinéma*, ed. *Cahiers du Cinéma*, 1992, p. 89.

dit-il, d'une certaine gêne devant leur popularité". Il ajoute pourtant :

"En vérité, ce n'est pas de ce côté que je verrais une possibilité de défendre, sinon de justifier, ces jeux de science et de hasard. Ce qui, tout de même, me séduit en eux pour des motifs dont je n'ai point honte, c'est l'intérêt humain du spectacle. La plupart des candidats ont une personnalité relativement originale mise à rude épreuve par le jeu. Les qualités ou les faiblesses du caractère s'y révèlent sous un jour particulier. Ce qui, soit dit en passant, justifie bien davantage le *Quitte ou double* à la T.V. qu'à la radio"¹.

Le spectacle du visage humain, tel que la télévision le révèle, est aussi ce qui fascine Pierre Dumayet. C'est pourquoi, dans ses interviews de *Lectures pour tous*, il déclare ne pas hésiter à "provoquer le silence" :

"Je trouve que ce qu'il y a de plus important à la télévision, c'est de voir quelqu'un chercher plutôt que trouver (...). Le problème c'est de ne pas presser et de laisser à l'interlocuteur les moyens de se taire, de la même manière que l'on dit les moyens de s'exprimer (...). Comme chacun par rapport à son propre silence a des attitudes étranges, c'est toujours intéressant de le faire se révéler par un silence à l'écran (...). On a l'impression à ce moment-là de voir se faire la pensée comme on voit se faire le café"².

"Voir se faire la pensée" en observant un visage qui parle (ou à l'occasion se tait), voilà ce que l'expérience de la télévision offre, pour parler comme Bazin, "de nouveau et d'inimitable", et ce qui autorise le critique à juger que *Lectures pour tous* – c'est la marque même du télévisuel – "n'est pas seulement une excellente émission de critique littéraire à la télévision, mais *par* la télévision"³.

5. Une parole intime

En octobre 1954, Jean d'Arcy, directeur des programmes de la Télévision, propose à Max-Pol Fouchet une émission, inspirée de sa chronique régulière de *Lectures pour tous*, où celui-ci

¹ *Radio-Cinéma*, 9 mars 1958.

² *Cahiers du Cinéma*, n° spécial "Télévision", automne 1981, p. 65.

³ *Radio-Cinéma*, 26 octobre 1958.

improviserait librement, sur un thème de son choix, en s'adressant directement au téléspectateur à l'heure de la plus grande écoute : "Il souhaitait que s'établisse une communication humaine avec les téléspectateurs, une *familiarité*". L'émission, hebdomadaire, s'intitule *Le Fil de la Vie*. Pendant dix minutes, cadré de face sur fond uni et sans décor : "Un visage et son verbe"¹:

"Un homme seul, sous l'œil impersonnel de deux machines, s'adresse à un public qu'il ne voit pas. Le public, en revanche, le voit, l'observe, l'écoute, l'accueille, – ou le rejette avec irritation"².

L'accueil – ou le rejet – dont parle M. P. Fouchet sont à entendre à la lettre. Pour lui comme pour ses contemporains, gens de télévision ou critiques, la parole proférée, qu'elle soit adresse directe ou interview, tient ses caractères de familiarité et d'intimité de ce qu'elle atteint le spectateur *chez lui*, dans son espace privé³. L'espace du spectacle n'est pas tant le lieu d'émission que le lieu de réception : l'intimité (télé)visée – sur ce point, tous les témoignages concordent – est aussi et d'abord celle du téléspectateur. Ce sentiment d'une intimité partagée, Bazin l'a parfaitement exprimé à propos de la retransmission d'images individuelles...⁴. Intimité doublement partagée entre téléspectateurs, d'une part, entre acteur et spectateur, d'autre part.

Ce régime de communication singulier doit être assumé aussi bien par celui qui parle – Jean Marais déclarant spontanément en préambule de *Gros Plan* : "Vous dînez peut-être et vous m'invitez pas. Vous êtes assis et vous me laissez debout" - que par celui qui, à tous les sens du terme, le *reçoit* : "l'invité" d'une émission est d'abord l'invité du téléspectateur⁵.

¹ Max-Pol Fouchet, *Le Fil de la vie*, Robert Laffont, 1957, p. 10 et 12.

² Ibid., p. 9.

³ "La personne qui nous regarde, dit Bazin, est censée nous parler face à face, d'homme à homme ; elle est parmi nous". *Radio-Cinéma*, 17 avril 1955.

⁴ A. Bazin, "Pour contribuer à une érotologie de la Télévision", *Cahiers du Cinéma*, n° 42, décembre 1954. Je souligne.

⁵ Un article de *Radio-Cinéma* du 1er août 1954, consacré aux "émissions-conversations", s'intitule : "Quand M. Dupont "reçoit"...". Lorsque les commentateurs ne mettent pas exclusivement l'accent sur l'intimité du spectateur, c'est pour souligner la symétrie et la réversibilité d'un dispositif en miroir. Ainsi le producteur Jean Thévenot, quand il explique les raisons pour lesquelles il a aimé une émission-portrait consacrée à Alain Bombard : "Parce que, ce jour-là, a été expérimentée avec succès la synthèse des deux variantes de la TV en direct : "comme si vous y étiez" (les téléspectateurs au foyer de Bombard, à sa table, avec

La télévision conçue comme "art de la confidence"¹, va trouver au cours des années 50 son accomplissement paradoxal – en même temps que ses lettres de noblesse – à travers le développement d'un genre à la fois populaire et prestigieux : le "théâtre télévisé".

Dans ses deux studios de la rue Cognacq-Jay, équipés chacun de deux caméras, la Télévision française réalise à partir de 1953 deux émissions dramatiques par semaine². Au cours de la seule année 1954, plus de cent pièces de théâtre sont diffusées (théâtre classique, comédies de boulevard, pièces policières, mélodrames, œuvres originales, auteurs étrangers...), qui offrent aux réalisateurs l'occasion d'explorer les ressources expressives propres aux moyens techniques dont ils disposent, et de définir progressivement une esthétique de la réception à domicile. Car le mot d'ordre, alors, n'est pas "Au théâtre ce soir", comme le voudra Pierre Sabbagh à partir de 1966, mais tout au contraire, comme dit Bazin : "le théâtre chez vous"³.

En février 1953, le réalisateur Claude Vermorel, qui est aussi auteur dramatique et cinéaste, tente une expérience inédite : mettre en scène pour le petit écran une tragédie de Racine, *Andromaque*. Cette tentative est immédiatement perçue comme un défi, ainsi que l'exprime la critique Janick Arbois :

"Quoi de plus étranger à la télévision, semble-t-il, que la tragédie classique ? Le style déclamatoire, le langage noble, les longs monologues ne sont-ils pas radicalement incompatibles avec l'intimisme du spectacle télévisé ? *Supportera-t-on l'intrusion chez soi de ces démons brûlants que sont les tragédiens ?* Ce texte en vers écrit trois siècles avant la T.V. pour être joué dans le style théâtral de l'époque, en respectant les règles et les conventions du spectacle au

sa femme et ses enfants, parmi les souvenirs de son exploit) et "comme s'il y était" (Bombard en "invité supplémentaire" au foyer de chaque téléspectateur)". (*Radio-Cinéma*, 25 août 1957).

¹ L'expression est de Marcel L'Herbier, *Radio-Cinéma*, 19 janvier 1958.

² En 1956, aux quatre studios alors en service rue Cognacq-Jay, s'ajouteront les trois studios des Buttes-Chaumont.

³ *Radio-Cinéma*, 31 janvier 1954. "L'essence de la TV, estime plus largement Bazin, est d'abord de faire pénétrer la vie et le monde chez chacun de nous" (*Radio-Cinéma*, 8 juin 1958).

17ème siècle, est-il adaptable à ce nouveau moyen d'expression ?"¹.

Deux semaines plus tard, dans son compte-rendu de l'émission, la journaliste constate :

"En nous mettant face à face avec le regard brûlant d'Hermione, le visage bouleversé d'Oreste, les larmes d'Andromaque et la passion de Pyrrhus, la mise en scène de Claude Vermorel altérerait sans doute l'essence même de la tragédie classique".

Mais elle reconnaît aussitôt que sans un tel face à face avec les personnages,

"les imprécations d'Hermione et les fureurs d'Oreste n'auraient pas trouvé *dans nos appartements étroits* l'écho qui leur convenait"².

En décembre 1958, Jean Kerchbron voudra à son tour monter *Bajazet* comme "une tragédie à mi-voix", de manière à mettre la pièce "à la mesure d'une seule personne : le spectateur chez lui"³.

Tout au long des années 50 et au début des années 60, c'est principalement en misant sur les ressorts dramaturgiques de la parole et de la voix que les réalisateurs vont peu à peu découvrir et expérimenter le parti qu'ils peuvent tirer de l'adaptation de nouvelles ou de romans⁴. Le point commun aux mises en scène les plus novatrices de cette période, outre les recherches plastiques et figuratives liées aux dimensions de l'écran, est le souci constant de considérer le téléspectateur comme un interlocuteur que le récit *prend à témoin*. Le critique André Brincourt résumera plus tard cette conception partagée par la plupart des réalisateurs de

¹ *Radio-Cinéma*, 22 février 1953. Je souligne.

² *Radio-Cinéma*, 8 mars 1953. Je souligne.

³ J. Arbois, *Radio-Cinéma*, 14 décembre 1958.

⁴ Lorsque, en 1953, Marcel L'Herbier conçoit la possibilité d'adapter, pour la première fois, un roman pour le petit écran – *Adrienne Mesurat* de Julien Green –, il s'appuie sur l'alternance de trois voix : la voix parlée de l'héroïne, la voix intérieure de sa conscience et une voix de commentaire. (*Radio-Cinéma*, 5 décembre 1953).

dramatiques : "La télévision est un tête-à-tête (...). A la télévision, ce sont aussi et d'abord *les mots* que nous entendons *de près*"¹ .

¹ A. Brincourt, *La Télévision, Notes et maximes*, Hachette, 1985, p. 62 et 63. Journaliste au *Figaro*, A. Brincourt fut un des critiques les plus influents des années 60.