

De la radio à la télévision : un art de la conversation

Jean Ungaro



« **A**vant d'être un spectacle, disait Orson Welles, la télévision est une conversation ». L'idée, reprise par André Bazin, est emblématique de ce que l'un et l'autre pensaient de la télévision. Faire de la télévision un art de la conversation c'est dire ce qu'elle doit être : le lieu de la familiarité, dépouillée des artifices du théâtre ou du cinéma. Le terme a, cependant, de quoi surprendre. André Bazin l'écrit dans *France-Observateur* en 1956 alors que la télévision balbutie encore, qu'elle en est toujours à explorer des formes de discours qu'elle emprunte aux autres arts, principalement au cinéma et à la radio, mais qu'elle renouvelle en inventant le *direct* qui, pour Bazin, est l'équivalent télévisuel du néo-réalisme. On voit bien ce qui distingue la télévision ainsi pensée du cinéma et du théâtre, lui conférant ainsi sa dimension spécifique. Par ailleurs, assigner à la télévision d'être de la radio illustrée, ce n'est pas la stigmatiser, c'est, au contraire, lui faire compliment de donner la parole aux gens et de montrer, grâce à l'image, que ce sont bien eux qui parlent puisqu'ils sont réellement présents devant nos yeux. Or, si la radio paraît être l'instrument idéal d'un art de la conversation, la radio n'est pas un art. Mais si la radio n'a que le son pour outil, la télévision a aussi l'image. Dire de la télévision qu'elle est une conversation, n'est-ce pas l'amputer de sa part la plus évidente : l'image ?

Le montage comme forme de l'éloquence

En 1950, Bazin rappelle, à propos d'Orson Welles, que celui-ci fut homme de théâtre et homme de radio avant d'être cinéaste. La position de Welles sur les rapports du son et de l'image est complexe, mais une chose est claire, le cinéma selon Welles est, bien sûr, l'art du montage conçu comme une forme de l'éloquence. Utiliser le concept d'éloquence

pour désigner le montage, c'est faire référence à un art de la parole, à une manière significative de séduire au moyen des mots, ce qui est, pour Welles, le sommet de l'art cinématographique. Cependant on pourrait également considérer que ce qui parle à la télévision et au cinéma ne doit pas être seulement le verbal, ou le musical, mais le système organisé des images et des sons. Outre cette place éminente accordée à la parole dans ses films, le montage est, pour lui, la recherche du « rythme exact entre un cadrage et le suivant » ; il s'agit bien de rythme, de ce qui s'adresse à l'oreille autant qu'à la vue. « C'est, dit Orson Welles, une question d'oreille : le montage est le moment où le film a affaire avec le sens de l'ouïe. » Mais alors pourquoi la radio ? Raconter une histoire pleine de secrets et d'aveux intimes suppose un auditeur tout proche. La radio est cet instrument merveilleux, quasiment magique, qui permet à l'auditeur d'être aussi près que possible de la voix qui énonce le récit. Welles voit la même proximité, le même avantage à la télévision : le spectateur est à un mètre cinquante de l'écran. Distance idéale du narrateur, de celui qui raconte des histoires avec des mots et en fait partager la magie évocatrice à celui qui, tout près de lui, l'écoute. Donc, la télévision c'est à peine des images, elle « n'est en fait que de la radio illustrée ». La radio s'adressant exclusivement à l'oreille peut murmurer, chuchoter les confessions les plus intimes ou suggérer par l'intonation les confidences les plus inavouables, nous faisant ainsi partager toutes les inflexions de la voix, les hésitations, les remords, les rectifications, poussant à l'aveu involontaire de ce qui aurait dû demeurer secret. Welles ne dit pas qu'il existe un art spécifique de la radio ou de la télévision, il place l'une et l'autre, avec le cinéma, dans l'art de la parole. Bazin fait une analyse différente, pour lui la radio, la télévision, la photographie, le cinéma, appartiennent à la même catégorie, celle des « arts mécaniques » qui sont les

Jean Ungaro

De la radio à la télévision :
un art de la conversation

moyens modernes destinés à assurer la diffusion des œuvres. Moyens d'une puissance exceptionnelle, à condition toutefois qu'ils ne soient pas détournés de leur but. Bazin dénonce le risque permanent que constitue la tentation de faire de ces arts mécaniques des arts au même titre que la musique ou la peinture, de telle sorte que de moyens ils deviennent des fins. La photographie et le cinéma et, encore davantage, la radio et la télévision, ne sont, pour lui, des arts que par surcroît, lorsqu'ils réussissent à porter jusqu'à leur limite extrême ce qui fait leur être propre : être des témoins authentiques de la réalité. De même, les arts mécaniques ont pour fonction de porter témoignage de la réalité, et non d'exhiber leurs aptitudes de manière inconvenante et, parfois, obscène.

Vive la radio !

En 1951 Bazin écrit, de ce point de vue, un article très significatif, intitulé « Vive la radio, à bas le huitième art¹ ». Pour Bazin, il s'agit de montrer que non seulement la radio n'est pas un art, mais que vouloir en faire un art est une entreprise dénuée de bon sens. La question n'est pas nou-



Orson Welles à la radio

velle, on la trouve dès 1929 chez René Sudre dans *La psychologie de la radio*, lequel y revient en 1945 dans *Le huitième art, mission de la radio*, puis chez Roger Clauss, *La radio, huitième art* (1945) et Roger Pradalié en 1951 dans *L'art radiophonique*. Mais ces textes se contentent de jeter l'idée du huitième art comme une bouteille à la mer, en espérant qu'elle trouvera où s'accrocher. Dans cet article, Bazin commence par dire sa déception à l'écoute des émissions qui ne répondent pas à son attente, précisément parce que les réalisateurs entendent faire de la radio un art. La radio ne peut prétendre être autre chose que ce qu'elle doit être : un simple instrument de transmission des œuvres. Dire autre chose, affirmer que la radio est un art, apparaît

alors aux yeux de Bazin comme blasphématoire. Dès lors que la radio ambitionne de faire autre chose que ce qui est contenu dans son essence et, en particulier, vise à se prendre elle-même pour fin, au détriment des œuvres qu'elle est chargée de faire connaître, elle sort de son rôle, elle oublie sa fonction, elle renie son utilité fondamentale. Prétendre faire de la radio un art est, pour Bazin, une idée insupportable lorsqu'elle veut nous faire croire que l'instrument est plus important et plus intéressant que l'œuvre elle-même. Agissant ainsi les réalisateurs d'émissions radiophoniques nous masquent l'œuvre au lieu de nous la montrer. D'où la position de Bazin : croire à la radio, ne pas croire au huitième art.

Le pur et l'impur à la radio comme au cinéma

Bazin nous fournit peu d'éléments pour comprendre ce que serait pour lui l'orthodoxie à opposer à cette hérésie, si ce n'est, pour la radio, de se cantonner à n'être que l'instrument offert aux œuvres afin qu'elles soient accessibles du plus grand nombre. Ainsi, pour faire comprendre sa po-



sition à propos de la radio, il commence, avec la même argumentation, par parler longuement du cinéma. Il dit que le « cinéma pur », le cinéma qui se prend lui-même comme objet et comme fin est un mirage qui ne peut conduire qu'à des œuvres qui « auraient toutes les chances d'être invisibles ». Dans le couple pur-impur², l'impur n'est considéré ni comme une déchéance ni comme une corruption mais comme le signe que la complexité de l'agencement d'éléments venus de sources différentes est génératrice de formes nouvelles d'expression ; ce qui induit une dénégation de la pureté. L'impur, pour lui, ce n'est ni le déchet, ni le corrompu, ni la virginité perdue, c'est, au contraire, un signe de vie. Bref l'impur est créateur, la pureté est stérile. Et la radio, art pur, n'a pas de sens.

De la radio à la télévision :
un art de la conversation

Jean Ungaro

Il écrit, toujours dans « Vive la radio... » : « De la même façon, et, dirai-je *a fortiori*, il n'y a pas d'œuvres "radiophoniques". Ce qu'on appelle ainsi a toute chance d'être une pièce mal construite, ou un roman aux personnages fantomatiques parce que l'attention du créateur aura été détournée de la fin essentielle par les moyens techniques secondaires et subordonnés. Mais il y a une adaptation radiophonique de *Hamlet* ou une mise en ondes de *Madame Bovary*, dont l'intérêt artistique n'est peut-être pas moindre que la mise en scène de ces œuvres au cinéma. » Quel est alors l'idéal de l'émission de radio pour Bazin ? C'est ce que fait, à la même époque, Pierre Schaeffer au Studio d'Essai, c'est-à-dire « le pur et simple enregistrement de la *Fin de la jalousie*, de Marcel Proust, lue par Pierre Fresnay. C'était bouleversant, et, quoi qu'on en pense, de la vraie, de la pure radio. » Et Bazin conclut : « La radio, Dieu merci, c'est beaucoup plus que le "huitième art" ».

Tous les thèmes de Bazin sont présents : le pur et l'impur, la méfiance à l'endroit de l'intervention de l'artiste, la hantise de ce qui s'interpose et donc masque l'œuvre au lieu de la révéler, l'effacement des procédés de mise en scène, etc. On pourrait y ajouter l'éloge de l'adaptation s'il ne s'agissait, là encore, d'une dénégation de l'adaptation puisqu'il s'agit de suivre l'œuvre originale, le plus fidèlement possible. Comprendre jusqu'au bout la position de Bazin exigerait de relire ce qu'il dit à propos de la non-adaptation du « Journal d'un curé de campagne » de Bernanos par Robert Bresson³. La radio est donc, pour Bazin, un merveilleux instrument de culture, mais seulement cela. Un instrument, rien de plus. Rien qu'un moyen, pas un art.

Une esthétique de la radio est-elle possible ?

Pourtant, en 1954, la question de l'art radiophonique revient dans le premier numéro des *Cahiers d'Études de Radio-Télévision* qui s'ouvre sur un long article d'Étienne Souriau intitulé : « Univers radiophonique et esthétique comparée⁴ ». Article qu'il convient de mettre en parallèle avec l'article de Bazin dans la mesure où l'on y retrouve les mêmes concepts. Mais, contrairement à Bazin, Souriau tente, dès le début, de définir la radio comme un art, (le huitième) en lui assignant un matériau spécifique, ce qu'il

appelle les *qualia* sonores. La radio, dit-il, se sert de sons musicaux mais également des « bruits du langage, [...] de la nature et des choses ». C'est-à-dire des *qualia* sonores qui n'ont pas toujours de « périodicité organisée ». Souriau considère que la détermination d'un matériau spécifique pour la radio l'autorise à désigner celle-ci comme un art. Ne se servant que de ces sons purs, la radio doit reconstruire pour nous un univers mental imaginaire, c'est sa fonction spécifique. À l'inverse de ce que pensait Bazin, l'art radiophonique est, pour Souriau, inapte à rendre compte de la réalité. La radio n'est donc pas un art qui aurait pour fonction de témoigner du réel ou d'en être la simple reproduction figurée par les sons de la nature et de la vie. Au contraire, comme tout art, cet art particulier doit fournir l'illusion de la réalité ; il ne peut jamais reproduire le réel, seulement son illusion. C'est pour l'avoir oublié que la radio s'est détournée de sa fonction. Souriau dit qu'à la radio une pièce de théâtre annoncée, en matière d'*invitation*, (première des quatre grandes opérations démiurgiques : invitation, instauration, animation, relaxation), comme retransmise par la Comédie française, nie le caractère spécifique de l'art radiophonique, sa pureté, en ancrant ce que l'on va entendre dans un lieu réel, avec des comédiens réels, etc. La fonction propre de la radio est de créer un univers imaginaire, « façons de faire [...] destinées simplement à cette sorte de captation de nous-même pour nous mettre à l'intérieur de cet univers ». Et cela parce que « esthétiquement, nous ne demandons qu'à être trompés. [...] L'art vit de mensonge, ou plutôt il est au-delà de la distinction de la vérité et du mensonge ». Nous sommes ici, pour le même objet, à l'opposé radical de la position de Bazin.

Après l'*invitation* Souriau examine un deuxième « geste démiurgique », l'*instauration*, par lequel nous exigeons que l'univers radiophonique « se peuple, se remplisse, s'épanouisse avec tout son contenu ». Il s'agit de faire que les sons créent tout un monde en sollicitant l'imagination. L'auditeur voit par le moyen des sons, donnant ainsi consistance à l'univers sonore créé. Des mondes qui durent quelques minutes et qui disparaissent. À la radio, il n'y a que des voix, rien d'autre. Mais il faut que ces voix deviennent, par le simple truchement du son, des personnages

Jean Ungaro

De la radio à la télévision :
un art de la conversation

complets avec un visage, un corps, un comportement singulier. Ce qui compte c'est le timbre de la voix. « Il y a une sorte d'obésité de la voix qui s'impose au personnage tout entier. Il y a des voix maigres, il y a des voix félines. Il y a des voix qui suscitent un visage avec de grands yeux, disons même : des voix qui ont de grands yeux ; et il y a des voix qui clignent du regard ». La troisième opération démiurgique nécessaire pour engendrer le *raptus* radiophonique est l'*animation*. L'allure radiophonique est, dit-il, beaucoup plus rapide que l'événement vrai ; tension du temps radiophonique parce que l'agogique⁵ du temps radiophonique est celle de l'imagination. Quatrième et dernier geste démiurgique : la *relaxation*, c'est-à-dire la fin, la clôture : comment sort-on de l'univers particulier dans lequel les sons nous ont plongé ? Comment quitte-t-on cette fantasmagorie pour revenir au monde réel ? Problème donc de la clôture, de la fermeture, du retour, etc., et qui devient dans les faits forclusion, souvenir pénible que quelque chose n'a pas été fait, que quelque chose qui devait s'accomplir ne s'est pas réalisé. Peut-être parce qu'il y a à la radio comme une mutilation, une promesse non tenue : l'image manque à la radio comme la présence réelle fait défaut à la télévision et au cinéma.

De l'existence d'un matériau spécifique, exclusivement composé de sons purs, Souriau déduit que la radio engendre des phénomènes paradoxaux tels que la présence hallucinatoire de personnages qui ne peuvent exister que dans l'esprit de l'auditeur et uniquement parce qu'il y adhère. Par le simple moyen de l'utilisation de sons purs, la radio crée, pour l'auditeur, un univers virtuel, qui n'a pas d'autre réalité (là aussi hallucinée) que celle de ces bruits, souvent reconstitués artificiellement, mais qui ont la vertu de raviver, dans la mémoire de l'auditeur, la perception de bruits identiques, réels ou fantasmés, auxquels il associe des images mentales, lesquelles ont une puissance différente de celles induites par les images (bien réelles celles-là) du cinéma et de la télévision : le pouvoir de la radio, et elle est seule à le posséder, réside en effet dans sa capacité à solliciter chaque auditeur individuellement en faisant remonter à sa conscience des images qu'il est seul à connaître parce qu'elles appartiennent à son histoire personnelle. D'où

ce que Souriau appelle le *raptus*, ravissement par lequel l'auditeur est requis de quitter le monde dans lequel il vit pour un autre, tout aussi réel, parce qu'il est toujours le sien propre, tout en étant totalement fictionnel.

On comprend alors pourquoi Orson Welles donnait une telle importance à la radio, pourquoi il tente de nous convaincre que la télévision n'est (ou ne devrait être) que de la radio illustrée, parce qu'il croit à la puissance suggestive incomparable de l'élocution, de la parole, du récit dit par une voix et à cette présence insurpassable créée par le ton, l'intonation, l'inflexion, la modulation. Comme si le son, le bruit de la voix possédaient la capacité d'accéder directement à ce qu'il y a de plus intime dans chaque auditeur.

Il semble bien y avoir, chez Bazin comme chez Welles, une sorte de fascination pour la parole. C'est pourquoi la radio, porteuse de parole, paraît si importante. Le récit constitue, certes, depuis toujours une sorte de rituel magique par lequel la parole fait exister des mondes imaginaires... Or, le récit, dans sa forme traditionnelle, requiert la présence effective du narrateur, lequel mime l'action en même temps qu'il la parle. La radio reprend certes la forme du récit, mais elle l'épure : plus de présence physique du narrateur, rien que le son de la voix, accentuant ainsi le côté magique du processus, par la vertu d'une voix venue de nulle part. D'où la position embarrassée de Bazin : la télévision ajoute à la voix radiophonique la présence physique, mais elle lui ôte le côté magique de la seule parole.

La radio, un merveilleux moyen de culture ? Et la télévision ?

En 1956, Bazin écrit, pour *France-Observateur*⁶, un article intitulé : « La télévision, moyen de culture ». La radio est, dit-il, le média qui ne détient, en matière d'outils, que le son et la parole, mais elle est un « merveilleux moyen de culture » parce que la parole s'adresse à l'intelligence alors que l'image sollicite la sensibilité, d'où l'indéniable avantage de la radio : elle n'a pas besoin de l'image. L'article, comme son titre l'indique, porte sur la télévision, cependant Bazin estime nécessaire de revenir d'abord sur la radio pour nouer la relation entre radio et télévision en tant que, l'une et l'autre, sont des « arts mécaniques », mais montrant

De la radio à la télévision :
un art de la conversation

Jean Ungaro

du même coup ce qui fait de la télévision non pas un art de la parole, parce qu'elle n'invente rien, (il n'y a pas de poétique de la télévision) mais un instrument au service de la parole, et, plus précisément, au service de la parole des gens. « Nul doute que le bilan de la radio ne soit [...] extraordinairement positif. Sans doute pas chez ceux qui prennent à longueur de journée la musiquette de *Radio Luxembourg* ; mais si ce fond sonore ne leur ménage qu'un apaisement psychologique, où est le mal ? En revanche, je n'ai pas fini de m'émerveiller de ce que j'apprends en faisant ma toilette à "L'Heure de culture française". Bien sûr, rien n'apporte rien à qui ne veut rien, mais à ceux-là on ne peut rien enlever. Par contre, la moindre velléité de curiosité artistique ou intellectuelle trouve dans la radio à se satisfaire puis à se dilater. Grâce à elle, nous baignons dans la culture⁸. » On a affaire, dit Bazin, à des « arts mécaniques », catégorie à laquelle appartiennent également la photographie et le cinématographe, et dont l'essence est d'effacer le rôle de l'artiste au profit d'un réel qui est, ainsi, représenté sans intervention humaine. C'est pourquoi on peut établir ce rapport entre radio et télévision, l'une et l'autre possèdent la formidable vertu de n'interposer entre le réel et nous rien d'autre que la neutralité d'une mécanique. Si l'image télévisuelle stimule la sensibilité, certaines émissions de la télévision peuvent aussi contribuer à la culture.

C'est à propos d'Orson Welles que Bazin parle d'un « art nouveau » qui serait la télévision : La télévision, un art ? Dans ces années de télévision incertaine la formule est étonnante ou hardie surtout chez Bazin. Lui-même ne l'utilise que rarement, et la récuse souvent. Mais alors, si elle est un art, de quoi est-elle l'art ? Welles dit : de la parole, du récit. Elle est un instrument à la disposition du conteur. Bazin, lui, est plus prudent ou plus circonspect, il considère que c'est le *direct* qui constitue le trait spécifique de la télévision. Parce que l'étonnement des téléspectateurs devant le direct, le fait de voir ainsi représenté dans l'image – jusqu'ici réservée aux individus d'exception que sont les acteurs de cinéma – et, surtout, d'entendre la voix des gens qui leur ressemblent, les voir au moment même où ils parlent, garantit l'authenticité du discours et provoque, dans les esprits, un bouleversement dont on n'a pas encore fini de me-

surer les effets.

Ce qui séduit Bazin et Welles dans la télévision, malgré la pauvreté de sa technologie c'est précisément cette pauvreté même, cette « merveilleuse pauvreté », parce qu'elle oblige les réalisateurs à inventer un nouveau langage ou à retrouver la naïveté initiale du cinéma des origines de telle sorte que « cette pauvreté devienne une vertu positive⁹. » C'est, en tout cas, cette vertu toute particulière que Bazin attribuera à la télévision. Certes, ce retour aux sources n'est pas toujours réussi, ni toujours évident. Dans ces productions médiocres, Bazin voit la marque d'un cinéma « pauvre » comme il l'était à ses débuts. Qu'est-ce, alors, qui permet à la télévision de montrer ses propres qualités ? Le documentaire. D'abord parce que, étant dépourvu de dialogues, il se prête d'autant mieux, grâce à la simple traduction du commentaire, à une diffusion universelle. En outre, le documentaire est censé être au plus près de la réalité. Il faut mettre cette position en rapport avec la fascination de Bazin pour le direct lequel se passe de tout artifice, d'où toute mise en scène est absente et parce qu'il nous offre la parole brute, telle qu'elle sort spontanément de la bouche des gens, l'image offrant ce surplus inestimable d'attester que ce qui est présent devant nous est absolument l'authentique.

Donner la parole aux gens

Si, pour Bazin, l'intérêt de la télévision est de nous permettre d'être simultanément ici et là-bas, surtout si ce là-bas est très lointain, c'est à la vue que l'on doit cette possibilité mais c'est le caractère instantané de la diffusion, le fait que ce que nous voyons se passe ailleurs à l'instant où nous le voyons, qui l'intéresse. C'est dire que si nous pouvons percevoir, par le moyen de la vue, plusieurs choses dans le même temps, l'ouïe nous oblige à organiser nos perceptions dans l'ordre de la succession temporelle. À quoi il convient d'ajouter que « la nature intimiste » de la relation avec le téléspectateur crée un lien spécial, augmenté du fait que les émissions sont en direct ce qui engendre « le sentiment de l'instantanéité et de la présence physique », laquelle l'emporte sur le spectacle lui-même¹⁰. Cependant, cette proximité de l'écran rend parfois les choses difficiles parce que « le petit écran ne tolère absolument pas l'hésitation de l'ac-

Jean Ungaro

De la radio à la télévision :
un art de la conversation

teur, l'incertitude de la diction et à plus forte raison du texte. Ces défaillances, gênantes à la scène, sont rédhibitoires à la télévision¹¹. »

C'est donc au « direct » qu'il faut accorder les vertus particulières de la parole à la télévision : il tient du cinéma par l'image et le son, mais du théâtre par la présence réelle de l'acteur. Et cependant, « la télévision n'est ni du théâtre ni du cinéma », parce qu'elle « s'accommode particulièrement d'une action plus libre que celle du théâtre, mais cependant moins variée que celle autorisée par le film ; ces limites étant assez naturellement définies par la technique de la télévision en direct qui peut sans risque plus que le théâtre mais moins que le cinéma¹². » Jugement que Bazin ne réserve pas aux seules « dramatiques », mais qu'il applique également

rapport une parole que l'on pourrait dire existentielle du côté du personnage et, du côté du téléspectateur, une écoute que l'on suppose fascinée par ces mots. Et, là où Welles et Bazin parlaient de conversation, Bringuier parle de « bavardage » dont il dit que lui-même « ne sait pas très bien où il va, sans véritable objet, si ce n'est la présence des êtres. » Le rapport de la parole à l'image de télévision est véritablement singulier, sans relation avec ce qui peut se constater au cinéma.

De la banalité de la télévision

Il faut analyser cette banalité de la télévision parce que l'on est là au cœur du rapport de Bazin avec un certain type de représentation. La télévision doit, selon Bazin, être cela,



Marcel Bluwal et Marcel Moussy, *Si c'était vous*, 26 novembre 1957, « Rien à louer »



aux émissions dites culturelles. Il prend appui sur l'émission de Pierre Desgraupes et Pierre Dumayet, *Lectures pour tous*, pour dire que « la télévision est d'abord un art de témoignage personnel¹³. » Comme Welles, Bazin dit que « avant d'être un spectacle, la télévision est une conversation¹⁴. » Cette idée va faire son chemin et sera reprise, quelques années plus tard, en 1963, par le réalisateur de télévision Jean-Claude Bringuier¹⁵ qui, dans ses documentaires, suivait ses personnages au plus près non pour les traquer mais, au contraire, pour faire émerger une parole authentique. C'est le dispositif, la présence ostensible de la caméra qui permet à la parole de se manifester et de faire advenir, sous le regard du téléspectateur, ce qui, sans ce dispositif, n'aurait jamais existé. La caméra crée une parole inédite dont la singularité tient à ce que le lien ainsi engendré met en

cette banalité même. Cela que le cinéma a failli réussir à être avec le néo-réalisme, mais qu'il n'a pas pu réaliser en raison du dispositif technique et économique de l'industrie cinématographique et de son dispositif spectatorial, la télévision devrait, elle, pouvoir le réussir, parce qu'elle n'est pas soumise aux contraintes du cinéma : durée de la représentation, rentabilité économique, formes codifiées du récit, académisme des représentations. Elle peut donc saisir la vie telle qu'elle est. Elle va chez le spectateur, pénètre dans son foyer, s'insinue dans son intimité, elle ne l'attend pas ailleurs pour lui proposer le spectacle falsifié de la vie, elle « se définit en grande partie comme une intrusion de la vie universelle dans notre foyer, un œil innombrable et privé qui, au lieu de regarder le monde, le reflèterait pour chacun de nous¹⁶. ». La télévision est (ou devrait être),

De la radio à la télévision :
un art de la conversation

Jean Ungaro

mieux que le cinéma, le grand instrument de la culture populaire, c'est-à-dire la valorisation du banal, de l'ordinaire, de ce que Bazin considère comme l'héroïsme le plus méconnu et peut-être le plus méprisé, celui des gens qui vivent leur vie de travail et d'abnégation sans en faire un spectacle. C'est pourquoi la télévision ne doit pas non plus être un spectacle. La télévision doit être cet instrument qui permet de parler aux gens de leur propre vie sur le ton intime de la conversation.

Qu'en est-il de la parole ? Explicitement il en est peu question dans ces articles parce que, pour lui, c'est la télévision tout entière qui parle aux gens, elle est tout entière parole, elle n'est même, de bout en bout, que cela. La parole ne consiste pas seulement à faire parler les gens, même si la télévision seule peut le faire en nous montrant les choses telles qu'elles sont, « ces gens qui viennent parler de leur vie et de leur travail avec précision et compétence [...] cela prouve simplement que la qualité humaine, la sincérité et la compétence technique sont des facteurs décisifs de la "télégenie" et que celle-ci s'exerce dans des secteurs sociaux que le cinéma lui-même avait réputés presque inaccessibles¹⁷. » Mieux que le cinéma, la télévision offre à ceux que l'on n'entend jamais la possibilité de se faire voir et entendre avec leurs propres mots et non avec les mots des autres. « 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 épicier : elles peuvent être admirables et bouleversantes sur l'écran de mon poste. Comme devant la mort, tous les hommes sont égaux devant la télévision¹⁸. »

Le caractère spécifique de la parole à la télévision tient donc à la qualité de ceux qui, ordinairement exclus, sont invités à y parler, mais aussi à la manière dont leur parole nous est adressée. Bazin en trouve l'exemple le plus ostensible chez Marcel Bluwal qui, dans *Les Bravadeurs*, « a bien pris soin de concevoir son enquête filmée dans l'esprit de la télévision en direct (qui serait aussi d'ailleurs celui de la radio). Le plus souvent possible, il interroge les gens face à la caméra ». D'où Bazin tire ce qu'il appelle « l'abstraction des principes », qui revient à dire que « lorsque dans un film,

quelqu'un regarde systématiquement l'objectif, il ne s'agit plus de cinéma mais de télévision¹⁹».

Notes :

1. L'article est paru dans *Radio Cinéma Télévision*, n°58, du 25 février 1951. Le titre complet, relativement long, est intéressant à relever : « Vive la radio, à bas le huitième art. Le cinéma, la radio et le péché d'angélisme. Paradoxe d'un cinéaste sur la radio. » Titre qui montre que la mise en rapport de la radio et du cinéma n'est pas fortuite.
2. Voir à ce sujet, A. Bazin, « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation », *Qu'est-ce que le cinéma*, Éditions du Cerf, 1985 et J. Ungaro, *André Bazin : généalogies d'une théorie*, Paris : L'Harmattan, 2000.
3. « Le "Journal d'un curé de campagne" et la stylistique de Robert Bresson » in *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Éditions du Cerf.
4. Étienne Souriau, « Univers radiophonique et esthétique comparée », *Cahiers d'Études de Radio-Télévision*, n°1, 1954, pp. 5-21.
5. C'est le terme utilisé par Souriau, l'agogie désigne l'action de transporter, de conduire.
6. « La télévision moyen de culture », *France-Observateur*, 19 janvier 1956, p. 14.
7. Émission radiophonique diffusée chaque matin entre huit heures et neuf heures sur le Poste National de la Radiodiffusion française, mais déjà présente sur la Chaîne nationale dès 1947.
8. « La télévision moyen de culture », *France-Observateur*, 19 janvier 1956, p. 14.
9. « Ce que fut le télécinéma au festival de Cannes » ; *Radio-Cinéma-Télévision*, n° 438, 8 juin 1958, p. 6
10. « Peut-on aimer la télévision ? », *France-Observateur*, 1^{er} décembre 1956, p. 18.
11. « Panorama des émissions de variétés », *France-Observateur*, 26 juillet 1956, p. 18.
12. « Au "Sixième étage". La télévision n'est ni du théâtre ni du cinéma », *Radio-Cinéma-Télévision*, n°228, 30 mai 1954. On peut noter que cet article prend le contre-pied de ce que Bazin soutient par ailleurs : le scénario du *Sixième étage* est médiocre, mais la mise en scène de Marcel Bluwal en fait un grand moment de télévision.
13. « La télévision moyen de culture », *France-Observateur*, 19 janvier 1956, p. 14.
14. *Id.*, *ibid.*
15. Jean-Claude Bringuier, « Le tremblement de l'être », *Artsept*, n°2, avril-juin 1963.
16. « Bravo pour la Bravade », *Radio-Cinéma-Télévision*, n°439, 15 juin 1958.
17. André Bazin, « À la recherche de la télégenie », *Radio-Cinéma-Télévision*, n°270, 20 mars 1954. Bazin fait ici allusion à l'émission de Roger Louis, *D'hier à aujourd'hui*, consacrée aux problèmes agricoles et ruraux.
18. *Ibid.*
19. *ibid.*

