

Gilles Delavaud

Trois états de la parole télévisuelle dans les années cinquante et soixante

Trois états de la parole télévisuelle dans les années cinquante et soixante

Gilles Delavaud - Paris 8



Légitimité de la parole ordinaire

Héritière de la téléphonie et de la radiophonie, la télévision est, à sa naissance, douée de parole. À la fin des années 40, on l'appelle encore parfois « radiovision ». Au début des années 50, alors qu'avec la mise au point des premiers programmes commence à se poser la question d'une esthétique spécifiquement télévisuelle, des critiques s'élèvent contre les émissions de « bavardage » : ignorant les ressources propres au nouveau média, ces émissions se contentent de transmettre des interviews, des discussions, des conversations, et négligent d'offrir au téléspectateur un spectacle digne de ce nom. Cette position exigeante et apparemment de bon sens va être immédiatement combattue par deux observateurs de la télévision naissante : le critique André Bazin et le producteur Jean Thévenot. Dans un de ses premiers articles sur la télévision, André Bazin réplique que les reproches faits aux émissions de conversation sont la marque d'un préjugé, le fruit d'« une analogie désastreuse avec le film¹ ». Il insiste sur le fait que « la télévision n'est pas le cinéma ». L'écran de télévision n'est pas une surface neutre, le lieu de projection d'un spectacle, mais un œil (« la rétine d'un œil magique ») qui prolonge notre propre regard et nous donne accès à des événements autrement invisibles. Le plaisir spécifique que procure la télévision ne procède donc pas de ce qui est donné à voir, mais du fait même de voir : c'est la présence l'un à l'autre du regardant et du regardé, de l'hôte-téléspectateur et de ses invités, qui définit l'expérience télévisuelle. Le plaisir que l'on en retire est de l'ordre de la rencontre : « Des gens ont le droit de parler assis devant une caméra dans l'exacte mesure où nous aurions du plaisir à les écouter "dans la vie"² ».

Revenant en 1955 sur les débuts de la télévision, Bazin constatera que les différents types de programmes (émissions dramatiques, variétés ou reportages) n'ont pas encore trouvé leur style, mais qu'on est au moins assuré d'une « vérité » indiscutable : on a toujours plaisir à écouter parler « une personnalité attachante et qui a quelque chose de personnel à nous dire³ ».

Le point de vue Jean Thévenot, qu'on peut considérer comme le premier producteur de la Télévision française, recoupe exactement le jugement de Bazin. Dans son « Journal d'un téléspectateur », il note à la date du 5 mars 1952 : « La parole et les parleurs à la télévision ont mauvaise presse. C'est de la radio, dit-on. Erreur, grosse erreur, monumentale⁴ ». Pour Thévenot, donner la parole à quelqu'un implique que l'on soit également attentif aux regards, gestes et attitudes qui, non moins que la parole, expriment sa pensée. C'est pourquoi il s'en prend aux réalisateurs qui, de peur de « ne montrer que des gens qui parlent », multiplient inutilement les inserts d'illustration. Plutôt que d'illustrer une conversation avec des documents filmés séparément, au banc-titre, pourquoi ne pas mettre ces documents entre les mains des interlocuteurs, « comme quand on se passe des photos entre amis⁵ », de manière à les intégrer dans le circuit de la parole et à reconstituer ainsi le climat d'intimité qui doit caractériser la communication télévisuelle ? Les émissions de conversation, estime Thévenot, doivent répondre à une double exigence. Sur le plan de la réalisation, il faut commencer par reconnaître la primauté de la parole sur l'image et abandonner l'idée selon laquelle la télévision reçue à domicile relèverait du spectacle (seule la réception publique sur grand écran pourra y prétendre). En consé-

Trois états de la parole télévisuelle dans les années cinquante et soixante

Gilles Delavaud

quence, contrairement à ce que croyaient les premiers réalisateurs – pour lesquels « c'eût été déchoir de ne pas changer de plan toutes les vingt secondes !⁶ » –, il n'y a nulle obligation d'adopter le découpage et le rythme du cinéma. Quant à la parole elle-même, qu'il s'agisse d'un entretien (dialogue) ou, à plus forte raison, d'une adresse directe au spectateur (monologue), la difficulté est de trouver « un ton et un style » ; la solution tient en ces quelques mots : naturel, simplicité, sincérité. C'est pourquoi il convient, par exemple, que des interlocuteurs qui se tutoient dans la vie continuent de se tutoyer sur le plateau « comme s'ils étaient réellement en visite chez les téléspectateurs (...), puisque être au studio, pratiquement, c'est être chez le téléspectateur⁷ ». Certes, constate Thévenot, « notre télévision est coutumière d'une liberté de langage et d'un ton familier impensables ailleurs, même en radio⁸ » ; cette familiarité,

le dit bien⁹, il reste toutefois un impondérable, « un élément qui joue un rôle capital, auquel on ne peut rien : la télégénie, qui n'est pas simple affaire de beauté, de sex-appeal, de distinction, de grâce, de séduction ou d'élégance¹⁰ ». Mais encore ?... Sans prétendre définir la télégénie, Bazin en indique au moins l'un des traits ou l'une des conditions : une certaine facilité de parole, comme celle, par exemple, des paysans que Roger Louis interroge chaque semaine dans son émission *D'hier à aujourd'hui* : « Je ne me souviens pas d'en avoir vu un bafouiller ou simplement avoir le trac, ce qui arrive même à des professionnels de la parole¹¹ ». Cette aisance à parler, qui nous révèle « la qualité humaine, la sincérité et la compétence technique » des paysans, n'est donc pas le privilège des gens célèbres. Alors que le cinéma documentaire, qui sait si bien nous donner des biographies de grands hommes, échoue généralement à faire par-

Jean-Claude Bringuier, *Croquis bordelais*, 10 juillet 1958

due sans doute, pour une part, au fait que la télévision ne touche encore qu'un public limité, devra cependant être maintenue : même quand elle atteindra une plus grande masse de téléspectateurs, la parole télévisuelle ne s'adressera jamais, en effet, à plus de quelques personnes à la fois. Tandis que, dans la première moitié des années 50, beaucoup croient que la télévision ne pourra affirmer son identité qu'en se différenciant de la radio et en sortant du studio, Jean Thévenot se donne au contraire pour tâche de produire des émissions (*Trois objets, une vie* ; *Les Français moyens* ; *C'était pour rire*) délibérément conçues pour susciter la parole des participants (personnalités connues aussi bien qu'anonymes). L'objectif avoué de ces émissions est de convaincre de l'intérêt et de la légitimité de la parole ordinaire à la télévision.

Si, pour Thévenot, « la bataille de la parole est facile à gagner, dès lors que celui qui parle a quelque chose à dire et

ler de manière convaincante les paysans, il revient à la télévision, suggère Bazin, de donner la parole aux inconnus : « 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 poste¹² ».

Cette proposition de Bazin trouve son accomplissement dans la série des *Croquis* que Jean-Claude Bringuier et Hubert Knapp réalisent à partir de 1957. Ces reportages filmés (*Croquis lyonnais* ; *Croquis bordelais* ; *Lettre de Sète...*) qui donnent la parole à des gens ordinaires ne sont pas des interviews (ils ne traitent d'aucun problème précis) ; Bringuier parle d'« un bavardage dont on ne sait très bien où il va, sans véritable objet », si ce n'est la présence même de la personne qui parle en toute liberté¹³. Sur le plan du contenu, les *Croquis* répondent admirablement à ce que certains critiques estiment être la vocation première de la télévision : « présenter les Français aux Français¹⁴ » ; sur le plan de la

Gilles Delavaud

Trois états de la parole télévisuelle dans les années cinquante et soixante

forme, ils apportent une contribution originale au renouvellement du film documentaire (on a vu en Bringuier « une sorte de Chris Marker de la télévision¹⁵ »). Cependant, Bringuier lui-même met l'accent sur une autre dimension : « Il y a, dans ces monologues de gens qui se livrent, des textes qui dans l'état actuel de l'écriture dialoguée ou de l'interprétation des acteurs, me semblent apporter quelque chose de nouveau. Ce n'est pas tellement de piéger la parole courante qui m'intéresse, mais de saisir la façon qu'ont les gens de réfléchir sur eux-mêmes. Il se manifeste, à travers ces silences, ces hésitations, des textes dont je pense actuellement qu'ils ne sont pas écrits et dont je crois d'autre part qu'il n'y a pas d'acteurs pour les dire¹⁶ ». Ainsi, au-delà de l'invention proprement documentaire dont témoignent la conception et la réalisation des émissions de Bringuier et Knapp, c'est à la fois une *textualité* inédite qui se manifeste et une modalité irréductible de *représentation* de la parole qui s'affirme.

Le texte parlé

À l'opposé du « texte » non écrit de cette parole ordinaire en quête de légitimité, une autre sorte de texte, dont la représentation est codifiée de longue date, va tenter de trouver sa place sur le petit écran des années 50 : le texte théâtral, et en premier lieu celui du répertoire classique. La mise en scène d'*Andromaque* par Claude Vermorel, en 1953, puis celles de *Britannicus*, de *Bérénice* ou du *Misanthrope* par Jean Kerchbron, en 1959, apportent une double révélation : vus et entendus de près, les comédiens ne prêtent pas seulement leur silhouette aux personnages de Racine et de Molière, ils leur donnent un visage ; ils ne déclament plus à l'intention d'un public, ils se *parlent* à mi-voix, en même temps qu'ils *nous* parlent.

Si, dans le sillage du télé-théâtre, les dramatiques adaptées d'œuvres romanesques accordent souvent une place prépondérante au texte dialogué, il arrive aussi que le dialogue se raréfie au profit d'une narration fondée sur la présence intermittente d'un narrateur à l'écran. L'adaptation par Jean Prat de la nouvelle de Barbey d'Aurevilly, « Le Bonheur dans le crime » (*Hauteclaire*, 1961, avec Mireille Darc et

Michel Piccoli) a, de ce point de vue, valeur de modèle. Le narrateur, un médecin de famille interprété par Paul Frankeur, est assis face à nous dans la pénombre de son cabinet. Il nous parle d'une voix tranquille sur le ton de la conversation : « L'histoire que je vais vous raconter, je suis le seul à pouvoir vous en révéler le secret... ». Le récit se poursuit en voix *over*, mais le narrateur revient périodiquement à l'image, sans jamais se départir de ce ton de conversation et de confiance. Cependant, dans cet exemple comme dans beaucoup d'adaptations de romans ou de nouvelles, et malgré le réalisme de la réalisation, tout se passe comme si l'interprétation ne cherchait pas vraiment à simuler une parole vivante : le téléspectateur reste conscient que ce qui lui est donné à entendre, dialogue et surtout voix *over*, c'est un texte – quand ce n'est pas le texte même de l'œuvre adaptée ; un texte qui n'est pas exactement récité ni joué, mais tout simplement *parlé*.

Cette sorte de rémanence du texte d'origine, par laquelle la dramatique avoue – et parfois exhibe – son statut d'adaptation, sera considérée par certains critiques comme une tare irrémédiable. Ainsi, en 1981, dans un article-pamphlet qui à bien des égards touche juste¹⁷, François Regnault prononce une condamnation sans appel du principe même de l'adaptation. Celle-ci induirait une réalisation nécessairement servile, puisque subordonnée à une œuvre tenue *a priori* « pour plus grande qu'elle », et un parler si reconnaissable qu'on pourrait distinguer immédiatement, les yeux fermés, une dramatique (ou un téléfilm) d'un film de cinéma : « le débit des acteurs est celui d'un commentaire perpétuel de l'action » ; « la parole n'agit plus, elle explique ». D'où, finalement, « ce sentiment que donne le petit écran de tourner toutes les pages d'un livre à la même vitesse modérée, et de les mettre en images au fur et à mesure¹⁸ ».

Cette critique radicale de la dramatique comme genre ne rend pourtant justice ni au projet artistique qui le sous-tend – échapper au télé-théâtre *sans verser dans le cinéma* –, ni à l'usage de la parole que les réalisateurs des années 60 estiment le plus approprié aux conditions du spectacle télévisé. Chez les réalisateurs les plus inventifs, la fidélité de l'adaptation, loin d'être soumission honteuse à l'œuvre ori-

Trois états de la parole télévisuelle dans les années cinquante et soixante

Gilles Delavaud

ginale, résulte d'un choix esthétique délibéré accordant la primauté au texte. C'est le texte même, dans sa littéralité sinon dans son intégralité, qui constitue le premier matériau de la dramatique ; et c'est à partir de la matérialité du texte, donné à entendre, que la dramatique se construit et que s'ordonnent ses autres composantes. On ne doit donc pas s'étonner, pour prendre l'exemple du réalisateur qui a été le plus loin dans cette voie, que Pierre Cardinal, répondant par avance à François Regnault, puisse affirmer en 1963, à propos de son adaptation de *Candide* de Voltaire : « Il faut que le téléspectateur sente (...) qu'un chapitre se termine, qu'une page se tourne¹⁹ ». La première dramatique réalisée par Pierre Cardinal, en 1961, permet de comprendre sa démarche. Adaptant une nouvelle d'André Maurois, un récit épistolaire constitué des correspondances croisées d'un écrivain célèbre et de ses deux épouses successives, il se contente de filmer chaque interprète à son domicile, en regard-caméra. Chacun, à son tour, *dit* le texte de la lettre écrite par le personnage qu'il « incarne ».



Jean-Claude Bringuier, *Croquis bordelais*, 10 juillet 1958

Avec une rare économie de moyens, le texte écrit, sans jamais cesser d'être perçu comme tel, est converti en une parole indissociablement adressée au destinataire de la lettre et au téléspectateur²⁰.

Pour désigner ce parti pris consistant à *parler le texte*, certains réalisateurs n'hésitent pas à substituer le terme de *lecture* à celui de spectacle. Ainsi, en 1960, Marcel L'Herbier définit-il son projet d'adaptation de *La Princesse de Clèves* comme une « lecture jouée » : « Le roman de Madame de Lafayette y est lu par Madame de Sévigné à sa fille. Ce qui permet d'escamoter les scènes de grande figuration (celle précisément que le cinéma se [doit] d'exploiter) et de conserver, au contraire, les scènes-clés où le roman vit des visages, des confidences et de tout ce que peut lui appor-

ter l'"interprétation", le ton d'une lecture intelligente²¹ ». L'un comme l'autre, L'Herbier et Cardinal se soustraient à la logique de l'adaptation (terme devenu impropre) héritée du cinéma, ainsi qu'à la fatalité illustrative. Loin que l'on puisse leur reprocher une parole qui « n'agit plus », la parole est ici action, toute l'action.

La parole dramatisée

En même temps que les réalisateurs de dramatiques, prenant leurs distances aussi bien avec le télé-théâtre qu'avec le cinéma, tentent d'acclimater le texte littéraire sur le petit écran, une autre voie est explorée qui vise, au contraire, à prendre en charge et à dramatiser la parole ordinaire. En 1957, la série *Si c'était vous* de Marcel Moussy, réalisée en direct par Marcel Bluwal, se propose d'exposer quelques grands problèmes sociaux du moment (la délinquance juvénile, la pénurie de logements...) ainsi que les conflits familiaux qui en résultent. Inspirées des œuvres écrites par Paddy Chayefsky pour la télévision américaine (publiées aux

États-Unis en 1955), ces fictions réalistes mettent en scène des personnes de milieux souvent modestes observées dans leur vie quotidienne. Le commentaire qu'a donné Chayefsky de sa dramatique la plus célèbre, *Marty*²², définit une démarche qui est également celle de Marcel Moussy : « L'essence de ce spectacle réside dans sa réalité littéraire. Je me suis efforcé d'écrire mon dialogue *comme si je l'avais enregistré au magnétophone*. J'ai essayé d'imaginer les scènes comme si une caméra avait été braquée sur quelques personnages à l'improviste et les avait surpris à un moment de leur existence inaltéré par le regard d'autrui²³ ». Les dramatiques écrites par Moussy ont été unanimement saluées par la critique, notamment par Claude Mauriac et François Truffaut qui ont reconnu dans ses dialogues une justesse

Gilles Delavaud

Trois états de la parole télévisuelle dans les années cinquante et soixante

et une vérité que n'offraient alors ni la télévision ni le cinéma.

Le *parler vrai* de *Si c'était vous* est affaire de talent : Moussy, dramaturge et romancier, a su recréer – imiter – la parole ordinaire de gens ordinaires et donner ainsi à ses personnages de fiction des accents de vérité tels qu'on eût cru cette parole recueillie à sa source. Cependant, les dialogues de Moussy n'auraient pu paraître si convaincants, ni être reçus comme une révélation, s'ils n'avaient témoigné d'une parfaite intelligence du médium : leur naturel et leur simplicité s'avéraient particulièrement appropriés aux potentialités expressives de la télévision ainsi qu'à ses conditions de réception. C'est précisément en prenant en compte la spécificité du médium, mais en en tirant toutes les conséquences, que la journaliste Danielle Hunebelle, en collaboration avec le réalisateur Jacques Krier, est amenée, en 1963, à imaginer *Jeux de société*. Cette série de dramatiques filmées va consommer la rupture avec la tradition du télé-théâtre à laquelle Moussy et Bluwal restaient rattachés.

L'effet de vérité produit par les paroles prononcées dans *Jeux de société* n'est pas affaire de talent, d'écriture, mais le résultat d'un dispositif narratif inédit. L'ambition de Danielle Hunebelle est d'évoquer certains aspects de la société française (le fonctionnement de la justice, l'enseignement secondaire, les rapports patrons-ouvriers dans l'industrie...) à travers une nouvelle forme de fiction « inspirée par la télévision, et conçue uniquement en fonction d'elle²⁴ ». Pour ce faire, elle ne cherche pas à écrire des dialogues qui aient l'authenticité de dialogues réels, elle renonce purement et simplement au dialogue écrit au profit d'une *parole vive* déployée sur deux registres différents, habilement articulés. Premièrement, les échanges dialogués entre personnages sont *improvisés* par des acteurs non professionnels recrutés sur le lieu du tournage et dans le milieu social ou professionnel où se situe l'action ; une fois mis en situation, les acteurs inventent leur texte et parlent avec leurs propres mots. Deuxièmement, en contrepoint de cette parole improvisée, des personnes anonymes, choisies également sur le lieu du tournage, sont *interviewées* par la pro-

ductrice : mis dans la confiance de l'intrigue, elles sont priées d'entrer dans le « jeu » de la fiction et de réagir au comportement des personnages comme s'il s'agissait de personnes réelles. Les paroles ainsi recueillies ont une double fonction : d'une part, considérées dans leur ensemble, comme *vox populi*, elles expriment des opinions et des jugements qui, tout à la fois, viennent nourrir la fiction, lui donner un contexte et marquer son retentissement dans le réel ; d'autre part, prises une à une, en tant que fragments, éléments de montage, ces paroles servent non seulement à commenter l'action, mais aussi à la faire avancer, à l'infléchir (les opinions émises peuvent remettre en question le dénouement envisagé) et à en dynamiser le récit (le montage use fréquemment des fragments d'interviews comme d'ellipses : ce qui ne nous est pas montré, nous l'apprenons de la bouche de l'interviewé).

La dramatisation de la parole n'est donc pas ici seulement affaire de scénario, de mise en scène et d'interprétation. Le montage joue un rôle décisif pour articuler parole fictionnelle et parole documentaire, pour tresser ensemble le parler des acteurs-personnages et celui des personnes interviewées. Il n'est pas rare, par exemple, qu'un interviewé achève la phrase commencée par l'un des personnages, ou qu'un personnage « réponde » à la question que se pose un interviewé. Ce tressage minutieux est d'autant plus prégnant que le casting de chaque film (acteurs et interviewés) est largement guidé par le souci, d'une part, du type (attention extrême à la singularité des types physiques et des idiolectes), d'autre part, d'un ancrage géographique et socio-professionnel propre à faire ressortir dialectes et sociolectes²⁵. Dans cette mesure, les films de la série *Jeux de société*, au-delà de la dramatisation de la parole qu'ils opèrent, peuvent être aussi considérés comme des documents sur des manières de parler.

On a qualifié *Jeux de société* de « télévision-vérité », terme forgé par les critiques de l'époque par analogie avec « cinéma-vérité », pour rendre compte d'une forme dramatique fondée sur le dialogue improvisé et l'interview. Outre le fait que dans ces films, contrairement à ceux du cinéma-vérité, les acteurs ne sont pas acteurs d'eux-mêmes mais

Trois états de la parole télévisuelle dans les années cinquante et soixante

Gilles Delavaud

jouent seulement un rôle semblable à celui qu'ils jouent « dans la vie » (le patron est interprété par un patron, l'ouvrier par un ouvrier, le journaliste par un journaliste...), c'est notamment par la fonction de la parole que les deux pratiques diffèrent et s'opposent. Les films de la série ne visent pas à révéler des individus singuliers ; ils ne cherchent pas, à travers la parole de l'interviewé, la vérité d'un sujet. L'interview y est consciemment utilisée à la fois comme « ressort dramatique » et comme moyen de doter l'anecdote d'une « épaisseur romanesque²⁶ » (pour assurer la crédibilité psychologique et sociologique de personnages qui n'existent pas tout à fait par eux-mêmes). Sélectionnés après une longue enquête, puis mis en position de témoins d'une action fictive, les interviewés ne parlent pas pour eux-mêmes (si ce n'est indirectement) mais comme représentants de l'*opinion publique*. Leur parole est un constituant essentiel d'un spectacle destiné aussi bien à distraire qu'à informer – clivage que le mode d'intégration des interviews permet justement de dépasser.

Entre 1963 et 1968, *Jeux de société* invente ainsi, loin du cinéma, un nouveau genre de fiction télévisuelle ; la parole ordinaire, qui s'y intègre sans s'y dissoudre, y trouve une seconde légitimité.

**Notes :**

1. *Radio-Cinéma-Télévision*, n°155, 4 janvier 1953.
2. *Ibid.*
3. *Radio-Cinéma-Télévision*, n°270, 20 mars 1955.
4. J. Thévenot, « Journal d'un téléspectateur », *Cinéma 58*, n° 24, février 1958, p. 90.
5. « Journal d'un téléspectateur », *Cinéma 58*, n° 25, mars 1958, p. 94.
6. J. Quéval et J. Thévenot, *TV*, Gallimard, 1957, p. 276.
7. *Ibid.*, p. 280.
8. « Journal d'un téléspectateur », à la date du 5 avril 1954, *Cinéma 58*, n° 25, mars 1958, p. 90.
9. J. Quéval et J. Thévenot, *op. cit.*, p. 279.
10. *Ibid.*, p. 281.
11. « À la recherche de la télégénie », *Radio-Cinéma-Télévision*, n°270, 20 mars 1955.
12. *Radio-Cinéma-Télévision*, 20 mars 1955.
13. *Artsept*, n° 2, avril-juin 1963, p. 99.
14. Roland Dailly, *Radio-Cinéma-Télévision*, n°545, 26 juin 1960.
15. *Artsept*, *ibid.* p. 98.
16. *Artsept*, *ibid.*, p. 99.
17. F. Regnault, « Plus bas, plus bas que tout. Essai sur les Buttes-Chaumont », *Cahiers du cinéma*, numéro spécial Télévision, automne 1981, p. 28.
18. *Ibid.*
19. *Télé-Revue*, 20 janvier 1963.
20. *Gros plan sur la célébrité*, d'après la nouvelle d'André Maurois « Pour piano seul », avec Pierre Dux, Renée Devillers et Blanchette Brunoy.
21. *Télé-Revue*, 1^{er} octobre 1961. Apprenant le projet concurrent de Jean Delannoy, une adaptation de *La Princesse de Clèves* pour le cinéma, L'Herbier renoncera à son propre projet d'adaptation pour la télévision.
22. La dramatique *Marty* est diffusée en direct sur NBC, en 1953, dans une mise en scène de Delbert Mann ; celui-ci en réalise en 1955 un *re-make* à Hollywood qui remporte quatre Oscars ainsi que la Palme d'or au Festival de Cannes la même année.
23. P. Chayefsky, « L'écrivain de télévision » (1955), *Cahiers du cinéma*, n° 90, décembre 1958, p. 29-30. C'est moi qui souligne.
24. Fonds Danielle Hunebelle, Inathèque de France.
25. Parmi les milieux géographiques ou professionnels explorés : une petite ville des Pays de Loire (*Le Prof de philo*), l'industrie textile dans le Nord (*Le Fils du patron*), un lycée de Nancy (*Histoire d'un écolier*), le Pays-Basque (*Le Réfugié*), une ferme en Auvergne (*Le Testament*), un grand quotidien parisien (*Mort d'un honnête homme*)...
26. Fonds Danielle.Hunebelle, Inathèque de France.