

L'identité artistique de la télévision

Gilles Delavaud, université de Paris-VIII

Le thème de l'identité artistique de la télévision est, à la fin des années quarante, au cœur du débat plus général concernant son identité médiatique¹. Les termes du problème ne sont toutefois pas les mêmes selon que l'on considère, pour reprendre la terminologie de George Freedland, la « télé-vision proprement dite », c'est-à-dire la vision à distance d'événements transmis en direct, et le « télécinéma », c'est-à-dire la diffusion de téléfilms².

La télévision directe

Dans un de ses premiers textes pour le *New York Times*, en 1948, le critique Jack Gould aborde frontalement la question de la spécificité artistique des dramatiques en direct³. Le point de départ de sa réflexion est une objection du cinéaste Rouben Mamoulian. Celui-ci soutient que l'« on ne peut pas considérer la télévision comme une nouvelle forme artistique, puisqu'elle ne fait que s'inspirer d'arts pré-existants ». Jack Gould lui répond qu'en effet « la télévision allie le gros plan du cinéma, la spontanéité du théâtre et l'instantanéité de la radio », mais que c'est précisément pour cette raison, parce qu'elle « associe ces trois techniques », parce qu'elle « fusionne ces trois éléments » pour « créer une entité distincte », que la télévision est tout à fait unique. De l'argumentation développée par Jack Gould, on peut retenir trois idées :

1) la télévision supprime la séparation qui existe au théâtre entre acteurs et spectateurs, mais sans que cela soit, comme au cinéma, au détriment du caractère spontané et soutenu du jeu ; elle porte les dimensions d'intimité et d'immédiateté à un degré inconnu jusqu'alors ;

2) cela implique « un concept entièrement nouveau de maîtrise artistique : auteur, metteur en scène, acteurs, tous

travaillent en fonction d'un public de trois ou quatre personnes » ; la télévision est la première forme artistique où artiste et public se situent « dans un rapport de face à face, avec pour unique séparation, la largeur du salon du téléspectateur » ;

3) quelle est la « différence essentielle entre la télévision et les autres formes de spectacles » ? Contrairement au théâtre et au cinéma, le travail du metteur en scène de télévision n'est pas achevé au moment où le spectacle commence, il fait partie intégrante de la représentation : « En un mot, le metteur en scène est lui-même, aussi, sur scène. » Ce que l'on pourrait reformuler en disant que le travail du metteur en scène de télévision est de l'ordre de la performance, et que celle-ci est une dimension essentielle du spectacle télévisuel.

Conclusion de Jack Gould : la télévision n'a pas vocation à être une « courroie de transmission pour Hollywood ou Broadway », les grands moments de télévision sont ceux où elle projette des choses anciennes dans une forme nouvelle⁴.

En 1949, la critique Flora R. Schreiber publie dans *Hollywood Quarterly* un article intitulé « La Télévision : un nouveau langage ». Elle affirme d'emblée : « Je ne m'intéresse pas aux programmes qui seraient de la radio illustrée, du cinéma miniature ou du théâtre photographié. Ce que je recherche, c'est un langage qui soit spécifique à la télévision. » L'auteur souligne que la télévision est encore dans sa petite enfance, mais que déjà s'esquisse ce que sera sa singularité, son « identité artistique » : la télévision reprend certaines des caractéristiques de la radio, du cinéma et du théâtre, mais elle doit aller plus loin « en recréant radio, cinéma et théâtre à sa propre image ». Sur quoi cette re-création peut-elle se fonder ? Avant tout, sur

Gilles Delavaud

L'identité artistique de la télévision

les conditions de réception : « *La télévision ressemble plus au cinéma qu'à aucun autre média. Mais elle s'en démarque nettement sur un aspect essentiel : [...] elle s'adresse à une seule personne.* » Le fait que la télévision instaure une relation directe, une relation d'intimité, a des conséquences aussi bien sur le plan du contenu que sur celui de la réalisation technique. Pour illustrer son propos, Flora R. Schreiber prend l'exemple de deux mises en scène de la même pièce, *Jules César* de Shakespeare, l'une sur NBC, l'autre sur CBS. Alors que la première réalisation s'était contentée de photographier la pièce, la seconde⁵ « *était de la télévision, non du théâtre* » : elle apportait la preuve que la télévision était « *capable d'ajouter de l'intimité à la violence, et d'ajouter de l'intimité au chagrin* ». Flora R. Schreiber cite d'autres exemples, des œuvres naturalistes aussi bien que de pure imagination, qui tendent à montrer que les meilleures émissions dramatiques ont été conçues – sur le plan du sujet, du scénario, de la mise en scène – comme des « *expériences de l'intime* ».

Cette relation d'intimité qu'instaure la télévision, c'est ce qui doit guider le choix et la réalisation des œuvres à diffuser – y compris des œuvres lyriques :

« *L'opéra, fondamentalement, ce sont des gens qui chantent leurs émotions. Mais on n'est pas obligé de considérer ce fait comme une convention artificielle. On devrait plutôt le considérer comme une nécessité émotionnelle, une nécessité mise en jeu par un débordement de sentiments puissants, et rendus ici plausibles par le fait que l'expérience que le public partage avec le chanteur à la télévision est une expérience intime et privée*⁶. »

On trouve ici implicitement formulé et légitimé, dans des termes voisins de ceux de Jack Gould, le principe même de l'adaptation, à entendre au sens de transformation puisqu'il s'agit de donner à des œuvres anciennes une forme nouvelle. Mais s'agissant du théâtre lyrique, Flora R. Schreiber précise que l'idéal est évidemment, comme vient de le faire la chaîne NBC, de demander à des compositeurs d'écrire directement pour la télévision⁷. « *Le temps viendra, ajoutez-elle, où les diffuseurs formeront leurs propres troupes d'opéra, comme dans le passé ils ont formé leurs propres orchestres symphoniques*⁸. »

Une autre manière de cerner la spécificité artistique de la télévision consiste à partir non plus des conditions de réception mais des conditions de réalisation. Dans un article de 1946, le réalisateur Carl Beier, considérant que le fait essentiel de la télévision est l'instantanéité de la transmission, analyse ce que cela implique sur le plan de la réalisation. Pour lui, les caractéristiques les plus frappantes du travail du réalisateur sont les suivantes :

- la rapidité : la caméra a un « *appétit insatiable* » ;
- la continuité absolue : rien ne peut arrêter la transmission (pas de pause, pas de seconde prise) ;
- la présence du public : « *On a presque le sentiment d'être directement face au public – un public qui regarde et écoute tout ce qui se trouve à la portée des caméras et des micros*⁹ ».

Autant de traits qui invitent à rapprocher la réalisation télévisuelle d'autres pratiques artistiques. Premier rapprochement : avec le travail du peintre. Le travail du réalisateur, observe Carl Beier, se rapproche davantage du travail de l'« *artiste faisant une esquisse sous les yeux de spectateurs* » que du travail du cinéaste composant une « *mosaïque de centaines de petites pièces minutieusement assemblées à partir d'une idée préconçue*¹⁰ ». La notion d'esquisse est ici particulièrement intéressante, car si l'esquisse est une ébauche, elle vaut aussi pour elle-même. Son inachèvement n'annule pas sa valeur artistique ; c'est même cet inachèvement qui en fait tout le prix, lui donnant une force de suggestion qui manque parfois aux œuvres achevées. L'esquisse renvoie aussi à l'idée d'improvisation, ce qu'exprime de son côté George Freedland quand il note à propos de la télévision directe : « *Toute recherche de syntaxe est subordonnée, sinon sacrifiée, au souci de rapidité du technicien qui opère ; et la qualité de ce mode d'expression demeure dans l'habileté de l'improvisation*¹¹. » On voit que les critères d'appréciation de la critique de télévision ne sauraient être ceux du cinéma.

Second rapprochement effectué par Carl Beier : avec le travail du chef d'orchestre.

« *Le rôle du réalisateur pendant le spectacle, est comparable à celui du chef dans la fosse d'orchestre pendant un spectacle musical. Il doit s'adapter à l'action scénique. Il doit être capable d'avoir une vision globale du spectacle à*

chaque instant de son déroulement, et lui donner forme au fur et à mesure (...) Le réalisateur doit avoir une qualité de pensée, de sensibilité et de jugement à la fois régulière, continue et rapide. Il doit être aussi net et précis dans ses gestes que le chef d'orchestre avec sa baguette. Il ne suffit pas qu'il conçoive l'action de ceux qu'il dirige, et qu'il les fasse répéter : il doit aussi les diriger tout au long du spectacle¹². »

On retrouve ici l'idée de Jack Gould selon laquelle, pendant une transmission en direct, le réalisateur est en quelque sorte lui-même « sur scène ».

L'un des aspects essentiels par lesquels le processus de réalisation, à la télévision, diffère de celui que l'on connaît au cinéma réside, on vient de le dire, dans l'impératif de continuité. Celui-ci a en effet une incidence déterminante sur le mode de composition et d'agencement des images – et même sur le type d'images. Carl Beier montre comment, bien qu'absolument soumise à cette contrainte de continuité, la télévision n'est pas dépourvue de ressources sur le plan de la création visuelle. Il explique en particulier qu'un procédé électronique a été inventé par la télévision anglaise, en 1945, qui offre d'innombrables possibilités. Le principe en est le suivant :

« Toute action située au premier plan, et télévisée en studio devant un écran blanc, peut être superposée à n'importe quel arrière-plan télévisé par une autre caméra (que cet arrière-plan soit un film, une maquette, des dessins, des formes abstraites ou des prises de vues directes d'extérieurs)¹³. »

Carl Beier évoque également une expérience qu'il avait lui-même menée avant la guerre. Tandis qu'une première caméra parcourait un tableau de Brueghel (il s'agissait du tableau intitulé *La Moisson*), une seconde caméra y insérait, au premier plan, des acteurs jouant une scène supposée se dérouler en extérieur. L'image composite qui en résultait était une véritable création qui ne devait rien au réalisme photographique¹⁴. Grâce à ce procédé qui permet, en studio, de modifier à volonté l'atmosphère d'une scène sans qu'on ait besoin de changer de décor, la télévision substitue au « réalisme physique » qui est le propre du cinéma, avec ses décors lourds et peu maniables, une sorte de « réalisme émotionnel ou affectif¹⁵ ». Un autre

procédé a également été expérimenté : l'insertion de séquences préalablement filmées (par exemple des scènes d'extérieurs) entre les scènes jouées en direct¹⁶. Ces deux procédés de composition – l'insertion d'une image dans une autre image (qu'on nommera plus tard « incrustation »), et l'insertion d'une séquence filmée dans une séquence en direct (qu'on appellera « insert ») – seront d'une pratique courante à la télévision française jusque dans les années soixante.

Bien que, comme on le voit, la télévision ne manque pas de ressources, qu'elle peut inventer ses propres agencements d'images et les mettre en œuvre en s'appuyant sur la continuité de la transmission, Gilbert Seldes s'inquiète en 1950 de l'influence de Hollywood sur la télévision. Considérant qu'un média « ne réussit à s'imposer à long terme, que s'il a recours à ses techniques propres, en faisant ce qu'il sait faire mieux que tout autre média », il déplore la soumission de la réalisation télévisuelle aux standards du cinéma, en particulier en ce qui concerne le rythme des changements de plans. Jusqu'à l'apparition de l'écran large, en effet, ce rythme n'a cessé de s'accroître, comme s'il était hors de question de laisser l'œil du spectateur plus de trente secondes en repos. Pourtant, remarque Seldes, « rien ne prouve que le rythme du montage hollywoodien soit adapté à la narration télévisée¹⁷ ». Quelques années plus tard, son constat est plus amer :

« Est-ce que les membres d'une famille réunis devant la télévision, installés dans des fauteuils confortables, détendus, en train de manger, de boire ou de fumer, réclament le même rythme de montage ? On ne le saura jamais, car trop de réalisateurs ont essayé, dès le départ, de copier le cinéma (à l'exception de quelques réalisateurs, en général venus du théâtre, qui ont résisté...)¹⁸. »

En France, Jean Quéval et Jean Thévenot arrivent à la même conclusion :

« Pour n'avoir pensé qu'à l'image cinématographique, les premiers réalisateurs de télévision se sont crus obligés d'adopter des découpages de cinéma, alors que le rythme du petit écran doit être tout différent. Ah ! Combien de visages de pianistes réfléchis dans le couvercle ouvert du piano ! Combien de doigts courant sur le clavier en tous sens ! Combien de valse inutiles et épuisantes pour l'œil,

Gilles Delavaud

L'identité artistique de la télévision

parce que c'eût été déchoir de ne pas changer de plan toutes les vingt secondes !¹⁹ »

Les raisons de cette imitation du cinéma ne sont cependant pas toutes à chercher du côté des seuls réalisateurs ; si ceux-ci ont leur part de responsabilité, on conçoit qu'ils ne pouvaient guère faire abstraction des habitudes spectatoriennes. Comme le reconnaît Seldes, « *le cinéma a cinquante ans d'avance, et le réalisateur de télévision est soumis à la nécessité de satisfaire certaines exigences que le cinéma a créées*²⁰ ». Dès 1947, à l'occasion de la première expérience de transmission d'un spectacle par la télévision française, Thévenot notait déjà : « *Le cinéma nous a habitués à des spectacles présentés sous des angles constamment renouvelés, et cette habitude est devenue notre seconde nature de spectateurs*²¹ ». Il prévoyait qu'on ne pourrait pas ne pas en tenir compte.

Le télécinéma

Dans son principe, la télévision directe se distingue fondamentalement du cinéma. Mais qu'en est-il de cette autre forme de télévision qu'est le télécinéma ? Dans un article publié dans *Hollywood Quarterly*, en 1951, le cinéaste Irving Pichel fait observer que « *le film de télévision est beaucoup plus proche d'une émission en direct que du film de cinéma* ». Il a en effet constaté que « *les producteurs de téléfilms, dans l'usage qu'ils font de la caméra, des décors, de la lumière, de la réalisation et des acteurs, imitent les procédures de la télévision de studio, et non pas celle du film de studio...*²² ». Irving Pichel, co-réalisateur en 1932 des *Chasses du Comte Zaroff* (*The Most Dangerous Game*), découvre les méthodes de la télévision en 1950, lors de la réalisation de son premier téléfilm. On tourne alors le plus souvent avec plusieurs caméras (habituellement trois, parfois quatre), chacune étant affectée à un type de plan (plan d'ensemble, prise de vue mobile, plan rapproché). De plus, chaque caméra a la possibilité, en cours d'émission, de se déplacer. On obtient ainsi une variété d'angles de prise de vues qui permet au réalisateur de « *renouveler continuellement l'intérêt du spectateur, comme au cinéma* ». (Irving Pichel fait remarquer qu'en procédant ainsi, le téléfilm renoue avec une méthode de tournage en caméras multiples qui avait été pratiquée

dans les années vingt, par exemple par Cecil B. De Mille, et qui était même de règle au début du parlant²³.)

George Freedland a, sur cette question de la différence entre cinéma et télécinéma, un point de vue prospectif. Pour lui, la raison pour laquelle les réalisateurs de téléfilms ne sauraient reproduire, purement et simplement, les standards du cinéma est qu'ils n'ont pas affaire au même spectateur : ils doivent « *se préoccuper du fait qu'ils ne tiennent plus le public à leur merci*²⁴ ». En conséquence – c'est la thèse centrale de son article de 1949 sur la « syntaxe de la télévision » –, il pense que toute une série d'aménagements devra être apportée à la construction des films destinés à la télévision. Il faudra d'abord tenir compte du manque d'attention du spectateur. Freedland donne l'exemple suivant : imaginons que, dans un couloir, un personnage observe à travers un trou de serrure ce qui se passe dans une chambre. Pour le spectateur attentif habitué au langage du cinéma, il suffit d'un plan de deux secondes du personnage se penchant vers la serrure pour signifier que ce qui se passe dans la chambre est observé par le voyeur. En revanche, « *le sens de la scène est perdu si le plan de l'espion devant la porte passe inaperçu* ». Comment le metteur en scène pourra-t-il se prémunir contre le manque d'attention du spectateur ? Réponse de Freedland : il lui faudra faire voir la scène, à l'intérieur de la chambre, à travers un cache en forme de trou de serrure. D'une manière générale, le réalisateur devra renoncer aux procédés stylistiques qui présupposent une attention sans faille, et donc éviter de subordonner le sens d'une scène au surgissement d'un plan très bref qu'un spectateur distrait risquerait de manquer. Autre obstacle auquel se heurtera le réalisateur de films pour la télévision : l'exigüité de l'écran. Devant l'impossibilité d'agrandir suffisamment une mimique ou un geste discrets, il devra recourir à des plans de rappel supplémentaires. Pour la même raison, le réalisateur devra renoncer aux plans d'ensemble « *contenant plusieurs actions simultanées* » au profit de plans rapprochés successifs qui détaillent ces actions – ce qui aura pour effet de ralentir le récit. Enfin, conclut Freedland, il faudra supprimer tout plan qui ne sera pas directement utile pour guider et soutenir l'attention du spectateur ; ce qui aboutira à une « *simplification de la syntaxe*²⁵ ».

L'identité artistique de la télévision

Gilles Delavaud

De ces analyses, il ressort que la télévision – qu'elle soit télévision ou télécinéma – « *ne constitue pas une forme d'art nouvelle*²⁶ » mais un nouveau moyen d'expression qui, tout en utilisant le langage cinématographique, va le contraindre à évoluer et à se renouveler. Jean Thévenot le disait déjà dans *L'Âge de la télévision* en 1946 : la réception à domicile ne manquera pas de susciter des « *innovations tant dans la technique que dans l'esthétique du film*²⁷ ». Dans les années cinquante, André Bazin reviendra à plusieurs reprises sur cette idée que les méthodes de la télévision sont susceptibles de renouveler les formes cinématographiques : « *La télévision, écrira-t-il en 1953, peut insuffler au cinéma une sève nouvelle*²⁸. » Les cinéastes de la Nouvelle Vague, entre autres, lui donneront raison.

Notes

1 Cf. *Dossiers de l'audiovisuel*, n° 112, *Un siècle de télévision. Anticipation, utopie, prospective* (dir. G. Delavaud), Ina-La Documentation française, novembre-décembre 2003. Plusieurs des textes auxquels nous nous référons ont fait l'objet d'une publication dans ce numéro des *Dossiers de l'audiovisuel*.

2 G. Freedland, « Télécinéma. Essai sur la syntaxe de la télévision », *La Revue du cinéma*, n° 19-20, automne 1949, p. 124 (cf. *Dossiers de l'audiovisuel*, p. 59).

3 J. Gould, « Matter of Form : Television Must Develop Own Techniques If It Is To Have Artistic Vitality », *The New York Times*, 31 octobre 1948. Repris dans *Watching Television Come of Age*, edited by Lewis L. Gould, University of Texas Press, Austin, 2001, p. 36-38 (*Dossiers de l'audiovisuel*, p. 52).

4 *Op. cit.*, p. 38.

5 Due au metteur en scène Worthington Miner, pour la série *Studio One*.

6 F. R. Schreiber, « Television : A New Idiom », *Hollywood Quarterly*, hiver 1949, p. 191 (*Dossiers de l'audiovisuel*, p. 54).

7 Allusion à la commande passée à Gian-Carlo Menotti dont l'opéra *Amahl et les visiteurs de la nuit*, écrit pour la télévision, sera diffusé sur NBC en 1951 (la télévision française le montera à son tour en 1954).

8 F. R. Schreiber, article cité, p. 191.

9 Carl Beier, « A New Way of Looking at Things », *Hollywood Quarterly*, vol. 2, octobre 1946, n° 1, « Problems of Communication : Prospects for Television », p. 1.

10 *Ibid.*

11 G. Freedland, article cité, p. 124 (*Dossiers de l'audiovisuel*, p. 59).

12 C. Beier, article cité, p. 2.

13 Art. cité, p. 3.

14 Art. cité, p. 4.

15 Art. cité, p. 4-5.

16 Art. cité, p. 5.

17 G. Seldes, « The Twist. Can Hollywood Take over Television », *The Atlantic Monthly*, vol. 186, n° 4, Boston, octobre 1950, p. 51 (*Dossiers de l'audiovisuel*, p. 56).

18 G. Seldes, *The Public Arts*, Simon and Shuster, New York, 1956, p. 186.

19 J. Quéval et J. Thévenot, *TV*, Paris, Gallimard, 1957, p. 276.

20 G. Seldes, *The Public Arts*, p. 186.

21 J. Thévenot, « Problèmes de la télévision », *La Revue du cinéma*, n° 8, automne 1947, p. 64.

22 I. Pichel, « Films for Television », *Hollywood Quarterly*, vol. 5, été 1951, n° 4, p. 363.

23 *Op. cit.*, p. 366.

24 G. Freedland, art. cité, p. 126 (*Dossiers de l'audiovisuel*, p. 60).

25 G. Freedland, art. cité, p. 127 (*Dossiers de l'audiovisuel*, p. 61).

26 Art. cité, p. 128 (*Dossiers de l'audiovisuel*, p. 61).

27 J. Thévenot, *L'Âge de la télévision et l'avenir de la radio*, p. 33-34.

28 A. Bazin, *Radio-Cinéma-Télévision*, 11 janvier 1953.