

# BULLETIN DU CHTV

## N° 3, MARS 1982

«Le choix et l'invention des programmes en 1946»

Par Bernard HECHT





# Le choix et l'invention des programmes en 1946

*Par Bernard Hecht*

## **La télévision prend son bien où elle le trouve : au théâtre pour commencer.**

À la fin de l'année 1945, la télévision n'est rien d'autre qu'un projet, une tentative généralement ignorée du grand public <sup>1</sup>, à telle enseigne qu'il apparaît nécessaire de faire à la Radio une propagande utile pour évoquer les possibilités offertes dans un avenir proche. Au début de l'année 1946, Michel Robida est chargé d'une suite d'émissions : "Où en est la Télévision ?" afin d'éveiller la curiosité des auditeurs, public tout désigné, spectateurs potentiels semble-t-il <sup>2</sup>. Michel Robida interroge René Barthélémy, Stéphane Mallein, Jean Delvaux, André Ory, Jacques Armand. Ce dernier, responsable du Service des programmes, décrit ainsi les premières émissions : "Certains programmes sont destinés aux constructeurs. Actualités anciennes, documentaires, films de long-métrage. Nous réalisons une heure d'émission en direct tous les vendredis. La télévision en direct réclame un synchronisme parfait dans l'exécution des tâches d'une trentaine de personnes". Jacques Armand devait en première urgence constituer une équipe de production, réalisateur en tête, pour voir certains emplois originaux, inconnus de l'administration des services artistiques de la Radiodiffusion sonore. Où trouver le personnel adéquat, susceptible de se laisser tenter par l'aventure, de se gager pour peu d'argent dans des travaux sans gloire ? Au théâtre, au cinéma, à la radio ? Un peu partout, ceux qui postulaient une fonction dans le service des programmes de la rue Cognacq-Jay le firent avec d'autant plus d'empressement que leur qualification professionnelle demeurerait incertaine. D'autres, qui avaient travaillé dans les studios de cinéma, cherchaient une occupation plus régulière et moins chanceuse. Au lendemain de la guerre, le cinéma français hésitait à produire des films faute de capitaux et de biens d'équipement. Une organisation nouvelle était en cours. La télévision était considérée par certains comme une porte de sortie en attendant mieux. Dans la période aventureuse d'une télévision balbutiante, le personnel de plateau pouvait, selon les cas, se prévaloir d'un rattachement à la hiérarchie technique ou au contraire n'être tributaire que du secrétariat des programmes. En bien des cas le partage n'était pas d'une complète évidence, ni d'une logique irréfutable.

Jacques Armand décidait de l'émission à faire, l'inventait quelquefois, s'appliquait à tenter des expériences selon des formules différentes, avec cette nécessité contraignante de devoir pratiquer une économie sordide. Les tout premiers réalisateurs d'émissions dramatiques venaient du théâtre, sans doute séduits par l'attrait d'un genre nouveau où il suffisait de savoir appliquer avec discernement les préceptes traditionnels de la mise en scène théâtrale. Ils se nommaient Jacques-Henri Duval <sup>3</sup>, Jean-Jacques Daubin, Marcel Herrand <sup>4</sup>, Maurice Jacquemont <sup>5</sup>, André Certes <sup>6</sup>, Roland Pietri<sup>7</sup> Michel Vitold. Ceux-là ne firent qu'un essai modeste et la courte séquence dramatique qu'ils proposèrent — un acte ou un extrait — tenait plutôt de l'exercice de style. D'autres renouvelèrent leurs tentatives, dans l'enthousiasme sans prétention d'un laisser-aller qui se contentait d'à peu près. Max de Rieux, par exemple, que sa fonction de directeur de la scène à l'Opéra dési-

gnait tout particulièrement pour la réalisation d'ouvrages lyriques<sup>8</sup>. Ces pionniers du spectacle télévisé concevaient l'émission dramatique comme une représentation entre cour et jardin, dans un décor à trois pans. Ils improvisaient un découpage désordonné dont le principe était de passer d'une caméra à l'autre pour profiter des plans attrayants que le hasard leur proposait quelquefois. Les comédiens jouaient à la face, devant un public imaginaire, et ne manquaient pas de s'adresser à la caméra, pour prendre à témoin le spectateur. La disposition des meubles et des accessoires respectait la symétrie d'une plantation théâtrale entre cour et jardin, s'inspirait servilement des indications portées sur la brochure.

Les metteurs en scène — réalisateurs, conscients du grossissement apporté par l'objectif et le microphone, recommandaient à leurs interprètes de rester sobres dans leur mimique, car il était du plus mauvais effet de vouloir passer une rampe qui d'ailleurs n'existait pas. Le comédien devait savoir s'adresser, sur le ton de la confiance, au spectateur isolé assis chez lui devant son poste. Le dialogue souvent poussiéreux de ce théâtre de répertoire posait quelquefois de redoutables problèmes à la sagacité du thaumaturge. Par quel biais traduire valablement "l'aparté", ce clin d'œil au public, cette connivence entre l'interprète et le spectateur, cette concession au public des troisièmes galeries ? Les premiers spectacles dramatiques montés à la Télévision proposaient un singulier attelage, à la façon dont en 1895 le véhicule Dedion-Bouton, accouplait une calèche et un tracteur automobile.

À la fin de l'année 1947 commença à fonctionner un autre service de production qui, dans un genre très différent et avec encore beaucoup moins d'argent, proposait plus ou moins régulièrement, le mercredi après-midi, des programmes spécialisés, à recevoir dans un établissement d'enseignement public où des récepteurs avaient été installés pour la circonstance.

Il s'agissait du service de la "Télévision Éducative" : on désignait par-là une télévision à l'usage des lycéens ou des enfants des écoles placée sous la responsabilité d'un professeur de physique de l'enseignement secondaire, Adrien Delatour. Auprès de lui, on trouvait Jeanne Haslé, institutrice détachée de l'Éducation Nationale, et une secrétaire polyvalente Nicole Teissère. J'étais là, moi aussi, apprenti réalisateur, et toute cette équipe surprenante dans

ses ambitions — car il était bien étrange de vouloir faire de l'enseignement par télévision, à une époque où la télévision comptait si peu — travaillait d'arrache-pied dans les deux bureaux situés à l'extrémité gauche, du septième étage. C'est là, que le 15 juin 1948, Denise Billon vint nous rejoindre et pour qu'elle puisse m'aider efficacement une semaine plus tard à la réalisation d'un programme sur "l'art contemporain" (Congrès international de la critique d'Art, le 23 juin 48), je m'efforçais de lui apprendre la télévision, une télévision dont au demeurant je ne savais pas grand-chose. Barma et Margaritis avaient eu pour exigence de se faire aider d'un assistant. Pour authentifier ma fonction de réalisateur, je voulus de la même façon pouvoir disposer d'un collaborateur "à ma botte". Ainsi le service des émissions éducatives d'Adrien Delatour, marginal relativement au service des programmes de Jacques Armand, fut complété par Marcel Bluwal qui, après un stage au service cinématographique de l'armée, travaillait dans une société de doublage dirigée par Pierre Cholodenko. Bluwal ne tarda pas à s'affranchir des grandeurs et servitudes de l'Éducation Nationale.

Le personnel exploitant de la rue Cognacq Jay, le personnel qui participait à la réalisation des programmes, cherchait volontiers ses modèles dans la profession cinématographique, où le savoir-faire, le partage des responsabilités selon de rigoureuses définitions d'emplois, fut pour beaucoup et pendant bien des années, un exemple prestigieux dont il fallait s'inspirer.

Volontiers, les néophytes que nous étions s'attachaient à célébrer les mérites d'une image expressive. On le prétendait trop vite et trop facilement : la télévision devait s'affirmer à partir de la signification plastique de ses images, ce qui était d'ailleurs, par le biais d'un argument esthétique, une bonne façon de s'affranchir d'une radio trop facilement tutélaire et protectrice<sup>9</sup>.

Dès cette époque, ceux qui travaillaient sur le plateau à la réalisation des programmes, revendiquèrent un droit de parenté — droit moral tout au moins — avec les professionnels qui, au cinéma, exécutaient des

tâches à peine différentes. Pourtant l'équivalence était en bien des occasions tout à fait contestable. De toute évidence le rôle du cameraman de direct qui, au moment du passage à l'antenne doit savoir retrouver la suite des emplacements et des mouvements de son appareil, se distingue de celui du cadreur de film. Celui-ci n'a pas à témoigner d'une semblable mémoire visuelle, mais il doit, en compensation, apporter plus de rigueur et de précision dans la composition des images qu'il enregistre. De même, le preneur de son qui, installé en régie, réalisait un savant dosage à partir d'un ensemble de micros fixes, ignorait la perche et ses manœuvres habiles. On parlera plus longuement du métier de la scripte de direct, aujourd'hui disparu, et aussi du travail de réalisateur également oublié.

À la suite de Jacques Armand, de Barma et de quelques autres, la télévision s'engageait de gaîté de cœur dans une voie en impasse où les réussites cinématographiques étaient présentées comme des modèles inégalables.

Ce n'est pas le moindre des paradoxes de voir une télévision malhabile avec son seul studio<sup>10</sup>, ses décors de châssis entoilés, dans l'obligation de transmettre en direct, c'est-à-dire en continuité, à partir d'un texte dramatique écrit pour être joué sur une scène de théâtre, redoubler d'efforts et d'imagination pour imiter le film de distribution. L'ambition avouée était de présenter sur le tube d'un récepteur commercial aux modestes dimensions une suite d'images en tous points comparable à une projection cinématographique en salle. Cette assimilation admise trop volontiers devait peser lourdement — en bien comme en mal — sur l'évolution d'un genre qui par son principe même témoigne d'une originalité spécifique. Il aurait fallu sans doute réfléchir davantage, anticiper sur l'avenir, prévoir que la télévision après vingt ou trente ans d'hésitations parviendrait à se définir valablement, dans un domaine qui n'est pas celui de la fiction, mais bien davantage le constat d'une réalité authentiquement vécue,

Mais pour célébrer les mérites de "l'instantanéité", il aurait fallu pouvoir disposer d'un car de reportage. Il faut répéter à quel point l'utilisation trop fréquente des équipements mobiles à des manifestations de propagande à l'étranger fut préjudiciable aux idées qu'on pouvait se faire de l'outil et à la meilleure façon de s'en servir. Tous ceux qui avaient pour tâche de proposer et d'inventer des émissions ont cette excuse, s'ils ont fait fausse route, qu'il fallait bien, vaille que vaille, confectionner des programmes avec les moyens dont ils disposaient.

Dans cet univers clos les recherches originales ne pouvaient concerner que la pièce de théâtre, le tour de chant, les rubriques d'un magazine, la danse, quelques numéros de cirque, sans ménagerie et sans agrès. Les images ne pouvaient être que celles d'un jeu célébré modestement sur le plateau de la rue Cognacq-Jay.

### **Préparation et tournage d'une dramatique en direct.**

Pour établir fondamentalement la différence entre une réalisation en direct et un tournage cinématographique il convient de rappeler les bonnes vieilles méthodes particulières à la préparation et à la diffusion d'une dramatique à l'époque du studio<sup>11</sup>. Pour commencer, l'émission se répétait à peu près comme au théâtre, pendant quinze jours ou trois semaines, dans un local généralement inconfortable d'une dimension à peine suffisante<sup>12</sup>. Au cours de ces répétitions en salle, le réalisateur s'attachait surtout à faire jouer la pièce — mise en place des jeux de scène, direction des comédiens, signification du texte, etc. — avec la préoccupation sous-jacente d'un certain projet d'images, d'un cadre composé à partir de la position attribuée à une caméra imaginaire.

Le directeur de la photo, le preneur de son, quelquefois les cameramen assistaient aux dernières répétitions pour savoir de quoi il retournait. Plus la préparation en salle était poussée, meilleures étaient les chances d'un bon travail sur le plateau. Aussi on prit vite l'habitude de faire dessiner au sol, en dimensions réelles, l'implantation du décor, avec ses éléments essentiels, portes, fenêtres, marches d'escaliers, soffites en pointillés... : la salle des répétitions devait avoir la dimension du plateau. Le réalisateur disposait du studio en ordre de marche (caméras, projecteurs, microphones, meubles et accessoires) et de son personnel au grand

complet pendant deux jours, pour passer à l'antenne impérativement (l'heure et la date de l'émission ayant été publiées dans les journaux), le soir du second jour.

Dès le début de son travail sur le plateau, le souci angoissant du réalisateur était de se montrer suffisamment rapide et expéditif, pour être prêt à l'heure de la diffusion. Il était inutile de s'attarder à des recherches trop subtiles sur la composition d'images, de recommencer plusieurs fois un mouvement que le cameraman devait, avec quelque chance, réussir. L'expérience avait appris qu'une juste appréciation des temps nécessaires à la préparation obligeait le réalisateur à terminer sa mise en place le soir du premier jour, ce qui en première approximation — et pour un découpage d'environ cent cinquante plans — limitait à une moyenne de trois minutes la durée nécessaire à la préparation de chaque plan.

Le matin du second jour, le réalisateur, sa scripte, le preneur de son et le chef d'émission gagnaient la régie afin de répéter la dramatique dans sa continuité. À quelques heures de la diffusion du passage à l'antenne, les plans étaient enchaînés pour la première fois. On procédait à un second "filage", au début de l'après-midi, puis à la répétition générale. À un tel rythme on devait être prêt à passer le soir. Ainsi les comédiens jouaient la pièce quatre fois en un seul jour, dans des conditions assez éprouvantes de chaleur, de bruit, et quelquefois de confusion, sans omettre les arrêts et les reprises provoqués par les pannes techniques qui ne manquaient pas de se produire.

Avec deux caméras peu maniables, lourdes et encombrantes, les plans devaient être par principe d'une durée suffisante. Quand on passait d'un décor à un autre, il fallait prendre la précaution de rester un bon moment sur une seule caméra afin de laisser à l'autre le temps de changer de décor avec une suffisante lenteur afin d'éviter les bruits du plateau. À noter également que le montage en direct par commutation, qu'on pourrait plus valablement appeler "montage à temps réel", ne permettait pas de donner aux images le rythme concerté du montage cinématographique. Tous les raccords étaient lâches obligatoirement<sup>13</sup> et en fait, le tempo de la scène était donné, comme au théâtre, par le jeu des comédiens.

Pour répondre aux problèmes de la mise en place, d'aucuns avaient proposé un certain nombre de préceptes d'école, de recettes utiles dont il fallait faire son profit. Parmi ceux-ci "le plan séquence" qui autorisait le travail à une seule caméra, avec son corollaire, "le décor axé", qui permettait d'heureux effets de profondeur de champ. On disposait le meuble, ou l'accessoire essentiel en avant-plan, et le comédien se déplaçait dans la perspective du décor. Une telle organisation avait cet avantage de simplifier grandement la tâche du directeur photo dont la lumière jouait selon un axe principal privilégié. Il y avait sans doute quelque chose de voulu et d'artificiel dans cette utilisation systématique du décor en couloir et dans les mouvements des comédiens qui, avec un faux naturel, venaient prendre la bonne place au bon moment devant la caméra ; mais en bien des occasions, le cinéma, de la même façon, fait bon marché de la logique et de la vraisemblance du comportement d'un personnage.

Le plan séquence et le décor axé donnaient à l'image de la TV un style d'écriture reconnaissable.

En régie, au côté du metteur en scène — ou occasionnellement du mélangeur d'images — on rencontrait la scripte avec la brochure de conduite lourdement surchargée des notes et indications utiles à l'exact déroulement du programme et à la coordination des gestes de chacun. Ce fut un métier propre à la télévision entre 1945 et 1960, qui prenait en compte les contraintes particulières à l'émission en direct, la grande dramatique d'une heure trente tout particulièrement, l'unique représentation qui s'inscrivait tout entière entre les cartons du titre et la distribution du générique de fin.

Le travail de la scripte de direct<sup>14</sup> possédait son originalité intrinsèque qui le faisait très différent des besognes qui incombent traditionnellement à la scripte de cinéma, respect du raccord et indication des bonnes prises, par exemple. Pendant les répétitions d'abord, l'émission ensuite, sa fonction consistait à réciter avec la discrète et persuasive insistance d'un aide-mémoire, la suite chronologique des plans qui figuraient au découpage. Elle renseignait le réalisateur sur ses enchaînements, rappelait le moment prévu pour le passage de la 1 à la 2, donnait le top de départ à l'opérateur du télécinéma, sans pour autant négliger de converser par in-

terphone, avec les cameramen, pour les faire se souvenir de la place repérée sur le plateau, du mouvement à effectuer, de la valeur du cadre convenue à la répétition. Il lui arrivait de s'adresser à l'opérateur du son pour lui signaler le microphone dont il lui faudrait bientôt ouvrir le potentiomètre. Ainsi une émission se déroulait en régie, dans l'énoncé monotone d'une "check-list", circonstance qui ne permettait guère d'apprécier la justesse du jeu des comédiens.

Au demeurant, quelle importance ? Le réalisateur s'intéressait davantage au plan en préparation qu'au plan en émission, à ce qui allait advenir plutôt qu'à l'immédiat, qui déjà était irréfutable, Il faisait son métier, n'était pas là comme un spectateur, mais comme un exécutant.

La scripte était en régie et l'assistant se tenait sur le plateau livré à lui-même, responsable de ses décisions. L'assistant connaissait l'émission pour avoir participé aux multiples répétitions en salle, imaginé, à partir de ce simulacre, tous les problèmes qui se poseraient bientôt à lui pendant le déroulement de l'émission. Il avait dressé la liste des accessoires nécessaires, prévu les changements de costume (certains d'entre eux devaient être rapides, pour ne pas dire précipités, avec ou sans paravent) il veillait aux entrées des comédiens, les installait à table ou au lit selon le cas, dirigeait l'évolution des figurants, paraît à tout et au plus pressé à mesure que le spectacle se déroulait. Ses interventions ressemblaient davantage à celles d'un régisseur de scène au théâtre et son rôle était par principe sensiblement différent de celui d'un assistant de tournage au cinéma, L'emploi était nouveau et la nécessité de sa fonction sur un plateau en 1946 n'était pas d'une complète évidence pour un administrateur de la radiodiffusion sonore qui s'intéressait davantage au décompte des émargements sur la feuille de présence. Barma le premier fit valoir l'indispensable utilité de ce collaborateur, décrivit l'ensemble des tâches qu'il entendait confier à Jean-Loup Berger qui le premier en date exerça cette fonction au mois de juin ou juillet 1946.

## Conclusion

On peut évoquer avec une certaine mélancolie les soins attentifs et patients que réclamaient la préparation et le passage à l'antenne d'une dramatique en direct. L'entreprise par principe relevait d'une vaine ambition, le réalisateur construisait sur du sable. Pour la plupart de ceux qui ont exercé ce métier, avec foi et enthousiasme, demeure le souvenir d'une éprouvante fatigue nerveuse, parfois récompensée par la gloriole d'un succès d'estime, la sensation déprimante de se retrouver, après le passage du dernier carton, en face du vide et du néant. Le décor sera cassé dès le lendemain et l'émission ne sera jamais recommencée. D'une suite d'images soigneusement composées et éclairées, du jeu des comédiens, il ne reste rien, ou presque, Quelques dossiers poussiéreux, un découpage crayonné de rouge, les indications impératives d'un conducteur, parfois quelques photographies qui ne font qu'évoquer l'animation d'un plateau. Avec le recul nécessaire à la réflexion, le réalisateur peut s'interroger sur les mérites réels d'une mise en scène dont il ne subsiste ni preuve ni témoignages, une sorte de légende dorée en certains cas, l'émission qu'il souhaitait réaliser sans doute différente des images fugitives entr'aperçues sur les moniteurs de la régie.

**Bernard HECHT**

## Notes

1. En 1947, 200 récepteurs ou 53 selon les estimations.
2. Diffusion de ces émissions du 10 au 15 janvier 1946.
3. J.H. Duval prix de comédie au concours du conservatoire en juillet 1943.
4. M. Herrand, Directeur avec Jean Marchat du théâtre des Mathurins,
5. M. Jacquemont, bientôt Directeur du Studio des Champs-Élysées.

6. A. Certes, metteur en scène et animateur de théâtre.
7. R. Piétri, Directeur de la scène, à la Comédie des Champs-Élysées,
8. Son nom apparaît une première fois dans les programmes publiés, avec l'annonce pour le vendredi 12 avril 1946, à 17 h 55 d'un "Barbier de Séville" accompagné au piano.
9. Si l'attitude des gens de la Radio était à la fois indulgente et attentiste, celle des professionnels du cinéma, quand par hasard ils avaient à connaître de la TV, témoignait généralement d'une ironie méprisante.
10. En 46 et 47, le studio 2 fut loué pour des tournages cinématographiques à des sociétés privées, telle que "Panthéon production" (Pierre Braunberger) ou "Armor Films" Fred Drain.
11. Toutes les observations qui vont suivre ont une valeur de généralité. A quelques détails près elles concernent l'exercice des métiers de plateau pendant plus de 15 années. Avant " l'école des Buttes-Chaumont"- formule creuse proposée par un journaliste — il y eut l'école de la rue Cognacq-Jay qui avait sur la seconde le mérite d'avoir tout inventé.
12. On utilisa rue Cognacq-Jay une pièce du troisième étage qui occupait le redan central de l'immeuble. Encore en 1951 avant la mise en service des Buttes Chaumont.
13. Les raccords obtenus par commutation sont des raccords cinématographiques contestables.
14. Françoise Vennat fut la première scripte de la télévision. Elle était déjà là en 1945 pour établir les principes et les préceptes de son métier.