

BULLETIN DU CHTV N° 5, DECEMBRE 1982

«La Couleur, à quoi ça peut servir?»

Par Bernard HECHT



La Couleur, à quoi ça peut servir?

Par Bernard HECHT

Je retrouve dans mes dossiers, jaunie et poussiéreuse, la plus ancienne des notes de service qui, pour la première fois en octobre 1964, précise l'organisation d'une suite d'émissions expérimentales "destinées à la campagne d'essai des récepteurs domestiques".

Ces récepteurs domestiques, une soixantaine environ, avaient été géographiquement répartis dans Paris et la banlieue afin de mettre à l'épreuve les différents systèmes de Télévision en couleur, et de proposer les résultats d'une comparaison, à la réunion du CCIR de mars 1965, où le procédé d'exploitation devait être en principe choisi.

Aussi ces premiers utilisateurs de postes TV couleur n'étaient pas tellement des privilégiés ; ils devaient rendre compte de la qualité des images reçues, et remplir un questionnaire, afin de consigner leurs appréciations. Des signaux en couleur furent diffusés chaque jour de la semaine, entre le 3 novembre 64 et le 18 mars 65, par un émetteur spécial à faible puissance installé aux Buttes-Chaumont,

Ces programmes d'essai m'évoquent d'autres premières et timides tentatives en noir et blanc, que se répétaient, chaque fin d'après-midi en 1945, tout autant monotones et confidentielles, quand l'émetteur de la Tour Eiffel, diffusait quelques bobines d'actualités toujours les mêmes, précédées d'une entraînante Marche Lorraine, afin d'affirmer l'existence d'une Télévision Française, selon la norme de 441 lignes.

À Issy-les-Moulineaux, sur un modeste plateau, assez étroit et incommode, du service des Études, on s'appliquait à réaliser un certain nombre d'émissions d'entraînement en vidéo. C'était en 1965, mais il fallait prévoir le départ de la couleur sur l'antenne de la deuxième chaîne, et, sans plus attendre, permettre au personnel de production de se former et de se soumettre aux exigences d'une nouvelle technique.

Déjà dans la semaine du 22 au 27 janvier, des émissions plus élaborées étaient diffusées entre deux programmes noir et blanc, afin de mieux montrer les possibilités d'une exploitation compatible : la réception en Noir et Blanc d'un programme en couleur.

Je conserve le meilleur souvenir de cette époque où l'on manipulait, pour la première fois, des images colorées, dans une régie, où l'on parlait RVB, Codage, convergence, Shadow-mask et degrés Kelvin.

Au mois de novembre 1966 fut inauguré, aux Études, un second plateau de 150 m2 équipé de 3 caméras où l'expérimentation se poursuivit une année entière dans des conditions plus confortables.

Les essais pour être concluants devaient fournir le plus grand nombre de renseignements utiles.

L'ambition était généreuse à plus d'un titre.

Quelques-uns, pour le bien de tous, devaient se donner en exemple, afin de faire un juste partage entre les erreurs enrichissantes et les fautes à ne pas recommencer.

En définitive, ça n'était pas si mal que ça, pour des émissions réalisées avec les moyens forcément limités d'une action expérimentale...

Le matériel présentait parfois des défaillances et les réglages réclamaient du temps, de la patience et beaucoup de savoir faire. On déplorait le manque de sensibilité du tube plumbicon rouge.

Il fallait se montrer scrupuleux quant à la stricte soumission, au plus grand contraste admissible. Sur le plateau, décorateur et créateur de costumes écartaient, avec parfois une certaine aigreur, les couleurs rabattues : on cherchait à apprécier d'un seul coup d'œil, un facteur de réflexion ; et il était admis que le blanc de référence ne pouvait être qu'un gris clair. Les directeurs de la photo renonçaient aux effets, et comme au bon vieux temps des premiers technicolors, disait l'un d'entre eux, acceptaient la contrainte de la lumière égale d'un éclairage copieusement dispensé sur l'ensemble du décor.

Je réclamaï pour constituer des programmes de démonstration, des images de bonne qualité. Et j'invoquais la sagesse du photographe revendeur de mon quartier qui me conseillait, pour réussir mes diapositives, de ne photographier que des massifs de fleurs en plein soleil, On reconnaît là un certain style d'image, souvent mis à profit, pour convaincre un éventuel client des mérites d'une pellicule. Trop vite, la discussion tournait à l'aigre : et il n'en fallait pas davantage pour ranimer la vieille querelle qui oppose les poètes aux rationalistes. "Il faudrait s'entendre, une fois pour toutes, me disait-on, sur ce que tu appelles une bonne image ! Est-ce celle qui cherche à exprimer quelque chose ? Ou celle qui se détermine à partir d'un signal considéré comme satisfaisant ?".

Vaine querelle, inutile et fastidieuse discussion, qui se répétait et se répète à n'en plus finir depuis l'époque du super-iconosope, où un chef éclairagiste, méthodique et consciencieux, promenait son luxmètre, sur le plateau de la rue Cognacq-Jay, afin de déterminer l'endroit "où il en manquait un peu".

J'allais vers les uns et vers les autres, du plateau aux équipements, pour tenter une réconciliation générale : "je comprends bien votre problème disais-je à l'opérateur de la voie, il est indiscutablement nécessaire d'obtenir un signal correct, mais il faut convenir que la télévision est un moyen d'expression et puisque nous en sommes aux essais, c'est aussi l'occasion de tenter quelque chose".

Au réalisateur, je rappelais que faire de la télévision, c'était, par nécessité, utiliser une machine, qui, en la circonstance, était devenue singulièrement complexe et difficile à manier,

Il fallait parvenir à tout prix à une entente cordiale, fondée sur le respect et la considération des responsabilités des uns et des autres. Je n'étais pas toujours entendu, ni en France ni à l'étranger, pas plus à Londres qu'à Issy-les-Moulineaux...

À l'occasion d'un colloque, sur les préparatifs de la télévision en couleur — en février 1966 — pour avoir eu la maladresse de prétendre avec sans doute trop d'assurance, "qu'il n'existait plus désormais de séparation franche entre les domaines artistiques et techniques", je m'entendis répondre, par un important personnage de la BBC "qu'il lui semblait tout à fait superflu pour amener à quai un paquebot, de savoir ce qui se passe dans la chambre des machines".

Il faut pourtant reconnaître que certains réalisateurs — à cette époque, à l'époque des premiers essais de TV couleur — s'engageaient, avec beaucoup de hardiesse, dans les chemins d'un esthétisme un peu désordonné. "J'ai mon idée, très personnelle sur la TV en couleur, me disait un camarade, j'entends n'utiliser qu'une seule teinte, décor et costume doivent constituer les nuances d'un camaïeu". "On peut faire mieux, affirmait un autre : caméras couleur, films couleur, récepteur trichrome, système SECAM, soit ! Mais sur le plateau, rien que du noir et du blanc. L'achromatisme le plus austère".

J'insistais sur le fait que les émissions, réalisées à Issy, devaient être utilisées dans des programmes de démonstration et qu'on s'étonnerait, sans doute, de ne trouver sur l'écran qu'une seule couleur, ou pas de couleur du tout.

Car il y avait des démonstrations : elles furent nombreuses au cours des années 1965 et 66, et réunirent un public de qualité. Je consulte mes notes : le 6 au Roi et à la Reine, le 8 au Ministre des Affaires Étrangères,

le 16 au Président du Conseil d'administration, le 5 au Prince, le 7 au Professeur, le 11 au Docteur, le 16 à l'Ambassadeur, le 18 à deux Ingénieurs, le 22 à un groupe de jeunes filles ayant une mauvaise connaissance du français. Sans oublier un événement tout de même plus significatif, la première transmission internationale de télévision en couleur par satellite entre Paris et Moscou, le 28 mai 1966. Échange de bons procédés, le 20 novembre à 10 heures du matin, les Russes utilisaient Molnya dans le sens Moscou-Paris pour nous envoyer des images en retour. Ces manifestations dont l'importance était sanctionnée par la présence du Ministre de l'information, du Président du Conseil d'administration et du Directeur général de l'ORTF faisaient suite aux accords franco-soviétiques sur la TV en couleur signés à Paris le 22 mars 1965.

Il est toujours difficile de trouver les sujets et de savoir ce qui convient le mieux à un programme de démonstration. Mes propositions étaient le plus souvent l'objet de vives critiques. Je confiais mon embarras à un ancien grand patron qui me fit cette réponse : "Des fleurs ! Rien que des fleurs ! Faites confectionner deux bouquets parfaitement semblables, placez l'un devant la caméra et l'autre à côté du récepteur. On pourra constater qu'il n'y a guère de différence entre l'image et l'objet, et tout le monde sera content".

Je me gardais de le détromper. Et pourtant à cette époque, on discutait ferme pour savoir si les couleurs reproduites devaient être naturelles : vérité ou transposition ? Tout dépend de l'idée qu'on s'en fait, c'est un vieux problème bien connu des laboratoires de tirage cinéma qui accommodent au goût français les productions américaines. "Il n'est pas nécessaire de rechercher la vérité des couleurs, il suffit qu'elles soient agréables", en considérant par ailleurs pour compliquer les choses à plaisir, "qu'une couleur fausse est presque toujours une couleur laide".

Cependant la date de l'échéance était fixée : la seconde chaîne diffusait, 12 heures par semaine, des émissions colorées, à partir du 10 octobre 1967 et en février 1968, on utiliserait les nouveaux cars de reportage pour retransmettre les Jeux Olympiques. Il fallait, sans plus attendre, fabriquer des programmes, enregistrer du mieux qu'on le pouvait et en dépit des circonstances.

Car il faut se souvenir qu'au début de l'année 1966, il n'existait qu'un choix fort limité de types d'émulsion couleur utilisables. La pellicule Eastmanncolor 35 mm, demeurait le moyen le plus sûr et sans doute le plus efficace. Encore était-il recommandé de prendre, à la prise de vue, les précautions habituelles nécessaires à une limitation de contraste. Pour diffuser dans les meilleures conditions un film tourné, sans précautions particulières, on fondait de grands espoirs sur une pellicule de tirage dite "à bas contraste" (dont la commercialisation devait intervenir à la fin de l'année 66) qui proposait un écart de densités d'une valeur moindre, susceptible par conséquent d'être analysée dans de bonnes conditions par un télécinéma.

En 16 mm, la situation n'était guère encourageante. Sans doute le film inversible Ektachrome commercial d'un faible contraste convenait-il à la télévision, mais sa sensibilité médiocre en limitait l'emploi (25 ASA en studio 3 200 °K, 16 ASA en lumière du jour). Par ailleurs, il était imprudent de s'engager dans une production de quelque importance sans disposer d'une pellicule de tirage.

Les Ektachromes EF d'une plus grande rapidité (125 et 160 ASA) n'existaient qu'en échantillons confidentiels et il fallut attendre janvier 1967 pour pouvoir disposer de longueurs plus importantes. Les machines ME4 nécessaires à son traitement étaient d'une mise en œuvre délicate ! Leur installation à Cognacq-Jay réclamait du temps et du soin. En attendant mieux, on confiait le développement à Sevran qui ne travaillait en ME4 que deux jours par semaine.

Aussi les services compétents d'Issy-les-Moulineaux conseillaient-ils l'utilisation exclusive du 35 mm pour les opérations lourdes de production en dépit de la dépense et des travaux dont seuls des laboratoires extérieurs pouvaient s'acquitter.

Il est aussi nécessaire de rappeler qu'à cette époque, un peu plus de 18 mois avant la date de diffusion des programmes réguliers, les normes exactes du système SECAM restaient à définir. Et il était à craindre que les enregistrements sur magnétoscopes ne soient pas utilisables par la suite.

Cependant, vaille que vaille, nous poursuivions à Issy, et parfois sur de plus vastes plateaux, (ceux de la rue du Fief, par exemple) nos recherches et nos simulations afin de déterminer la meilleure façon de s'y prendre. Je ne sais jusqu'à quel point ces tentatives, ces essais furent significatifs et concluants. Il aurait fallu avoir la franchise et la modestie de dresser un bilan sincère. Mais quelques-uns parmi nos camarades — ceux-là mêmes qui savaient se faire entendre — considéraient qu'ils étaient parvenus dès leur première tentative à une réussite totale. D'ailleurs le jeu était faussé, car à côté de notre expérimentation tatillonne, se promouvaient d'importantes productions — sur Eastmann 35 naturellement — dont les responsables, avec beaucoup de superbe, allaient de l'avant sans vouloir se soucier de nos scrupules technico-esthétiques.

Le plus vexant était sans doute de constater que le résultat final sur le tube méritait parfois des compliments — il y a d'heureux hasards — et qu'on pouvait, en toute impunité, s'affranchir des préceptes d'école ! Bien souvent, on se contentait de voir le film en salle de projection : on en célébrait les mérites, et si le passage au télécinéma apportait une déception, la faute en était tout entière à la machine, au tube, au codeur, à cette structure absconse qui triture et déforme pour satisfaire à de mystérieuses exigences.

D'une manière ou d'une autre, nous sommes tous, plus ou moins, des nostalgiques du Salon Indien, de la pureté originelle d'une image photographique projetée, au point d'en oublier que notre métier est de faire de la télévision, de colporter de l'information. Nos anciens travaillaient aux PTT, ça n'est pas un hasard, il faut s'en souvenir et considérer avec respect cette relique : le carton qui préludait en 1937, aux émissions du studio de la rue de Grenelle.

À l'époque du noir et blanc, j'ai souvent prétendu, avec quelques autres, que la télévision franchirait une étape importante dans la voie du progrès quand elle serait reçue sur un écran d'une dimension suffisante. C'est déjà se répéter, et même sans doute rabâcher quelque peu, de prétendre qu'il a suffi de la couleur pour donner à l'image de nouvelles possibilités dans le domaine de l'expression.

Car à la belle époque des grandes émissions dramatiques en direct, on ne pouvait que constater la vanité de nos efforts pour composer des cadrages ayant une signification affective ou émotionnelle.

Il est en tout cas plus facile d'exprimer quelque chose avec de la couleur : l'image retrouve sa force et son prestige, les possibilités connotatives sont plus nombreuses. Au cinéma, la couleur n'a été qu'un perfectionnement surajouté à tous les pouvoirs d'une photographie depuis longtemps fort éloquente.

À la télévision, la couleur n'est pas un progrès, c'est une mutation. On parlera de la TV "avant" et "après" la couleur, comme on oppose le temps du cinéma muet à celui du parlant.

Bernard Hecht