



HAL
open science

Les dramatiques télévisées, lieux d'apprentissage culturel et social ?

Pascale Goetschel

► **To cite this version:**

Pascale Goetschel. Les dramatiques télévisées, lieux d'apprentissage culturel et social ?. La Télévision des Trente Glorieuses. Culture et politique, 2007. hal-03811833

HAL Id: hal-03811833

<https://hal.science/hal-03811833>

Submitted on 12 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les dramatiques télévisées, lieux d'apprentissage culturel et social ?

Un constat peut aisément être établi pour la télévision nationale des Trente Glorieuses : les dramatiques y forment un domaine singulier. Comme l'indiquaient André S. Labarthe et Jacques Siclier en 1963 : « les grandes dramatiques constituent le domaine le plus prestigieux de la télévision française, autant par le nombre d'émissions que par l'ambition qui préside à leur choix. Pièces classiques, adaptations de romans, prospections d'auteurs modernes témoignent d'un goût littéraire éclectique et d'une volonté d'apporter aux téléspectateurs mieux qu'un divertissement passager »¹. Il n'en reste pas moins que la notion de dramatique télévisée pose problème, tant la définition du terme est incertaine et la nature des titres et des émissions proposés variée. Surtout, sa relation privilégiée avec le théâtre demande à être interrogée. Certes, la dramatique télévisée en copie les codes, en utilise les textes et les sujets, en emploie les acteurs, mais l'art théâtral n'en épuise pas, loin de là, la compréhension. Elle obéit à des règles propres, invente ses rythmes et produit des usages inédits. Les interrogations sur les contours de ces dramatiques télévisées conduisent à se poser la question de l'éventail culturel offert aux téléspectateurs par la télévision française. Or, c'est un spectre large d'œuvres, et pas seulement les pièces du répertoire national classique, que donnent à voir ces émissions, contribuant à forger le goût des Français et Françaises des années 1950 aux années 1970. Cependant, elles ne sauraient constituer un ensemble uniforme sur la période. De l'« âge d'or » de « l'école des Buttes-Chaumont » à la charnière des années 1950 et 1960 aux transformations des pratiques télévisuelles dans les années 1970, la dramatique télévisée livre un visage protéiforme.

Définitions

Qu'est-ce qu'une dramatique filmée ? A observer les résultats sortis de la base de données de l'INATHEQUE, peu de chose. Les dramatiques n'y sont pas répertoriées comme telles : on les trouve sous le terme de pièce, théâtre, émission enregistrée en studio, de façon exceptionnelle dramatique... comme sous les rubriques « retransmission », « adaptation » ou « téléfilm ». Deuxième obstacle, les moyens utilisés pour filmer et retransmettre ces dramatiques ne sont pas identiques : le direct employé, soit le magnétoscope et des films magnétiques, soit le kinéscope avec des images filmées sur le tube ; le support film, en 16 mm ou 35 mm, est de plus en plus sollicité à partir de 1957, année des premiers inserts filmés, jusqu'à se généraliser à la fin des années 1960. Troisième difficulté, la dramatique n'est pas réductible au seul domaine de l'art dramatique, bien que l'on trouve des définitions laissant penser le contraire : « un texte écrit à l'origine pour le théâtre traité avec toutes les ressources de sa technique par la télévision : c'est une « dramatique ». Le mot n'est-il pas proprement théâtral ? » mais l'analyse est aussitôt complétée : « toutefois, la distance prise avec la scène par le réalisateur peut varier beaucoup »². En réalité, le sens du mot « dramatique » a changé : après avoir désigné une pièce de théâtre retransmise, il a rapidement signifié adaptation télévisuelle³. D'ailleurs, si l'on s'en tient à une définition administrative – émissions relevant

¹ André S. Labarthe et Jacques Siclier, « La saison 1962-1963 : pas de révolution mais une politique de qualité, in *Les cahiers de la télévision*, n° 8, août 1963, p. 5.

² Archives INA 12854 0040, dossier n°56, note « le théâtre à la télévision », mars 1973.

³ De fait, Marie-Noëlle Sicard explique bien qu'« à l'origine, on entend par « dramatiques », les pièces issues du répertoire jouées dans les théâtres parisiens et retransmises en direct à la télévision. Très rapidement, cette

du service des émissions dramatiques –, le terme englobe non seulement les adaptations de pièces de théâtre mais aussi de romans et de nouvelles. Encore les hésitations sont-elles nombreuses : faut-il, par exemple, inclure *le Chevalier de maison-rouge* adapté de Dumas, réalisé par Claude Barma et diffusé en quatre fois ? Barma récuse le terme de « feuilleton » pour privilégier celui de « télé-roman »⁴. Le fait que le téléspectateur lui-même ne fasse pas toujours la différence entre les films, les dramatiques et les feuilletons, complique encore la définition du terme⁵. Bref, l'écheveau est épais et difficile à démêler. On se rangera derrière la définition de Pierre-Aimé Touchard⁶ :

« Le vocabulaire de la télévision manque cruellement d'un terme qui correspondrait, pour le petit écran, au mot film pour le cinéma. Le film est actuellement conçu comme un genre artistique qui n'a plus rien de commun avec le théâtre et, quelle que soit l'origine de l'histoire racontée, qu'elle soit empruntée à une pièce ou à un roman, ce qu'on exige de l'adaptateur, c'est d'en faire un **vrai film**. À la télévision, faute d'un autre mot, on utilise substantivement l'adjectif : **dramatique**. Une dramatique, c'est aussi bien une pièce de théâtre filmée qu'une adaptation de pièce de théâtre filmée, ou qu'une adaptation de roman, de nouvelle, ou encore d'une création originale⁷. »

Le terme recouvre donc toute une série de diffusions : retransmissions télévisuelles de pièces, dramatiques filmées dans le cadre d'émissions thématiques (« En votre âme et conscience ») comme dans celui des séries policières ne constituant pas des feuilletons, au sens où chaque émission est une entité séparée (« Maigret » par exemple). Alors, de la quasi absence initiale dans la base de données de l'INATHEQUE par laquelle il peut accéder à la chose télévisuelle, le chercheur se retrouve devant un objet aux frontières difficilement saisissables, mais, à tout le moins, quantitativement important.

Mais quelle unité peut bien exister entre une dramatique policière ou judiciaire, une pièce retransmise de la Comédie-française ou une adaptation romanesque ? *A priori*, les points communs ne l'emportent guère. Pourtant, la télévision, en s'emparant de textes littéraires ou de scénarios écrits, détient un pouvoir de transformation, de re-création inédit, qui permet de distinguer un genre particulier. C'est que la dramatique télévisée renvoie à un type particulier de médiation culturelle, la télévision comme la dramatique radiophonique renvoyait à la radio. En ce sens, elle n'est pas simple transposition du théâtre à la télévision. Pierre-Aimé Touchard établit d'ailleurs une distinction nette entre les deux domaines :

« ... il ne paraît pas que le théâtre puisse espérer se maintenir encore longtemps à la place de premier plan qu'il occupe aujourd'hui sur l'écran de la télévision. Son rôle se bornera, de plus en plus, à celui d'invité, à mesure que la télévision aura suscité un art nouveau »⁸.

et de suggérer que la nouvelle trouvera ici son terrain d'élection.

expression désigne les pièces de théâtre adaptées et mises en scène pour la télévision ? Elles sont jouées dans les studios de la rue Cognacq-Jay et diffusées en direct. », dans « L'invention d'une esthétique : le théâtre à la télévision », in Marie-Françoise Lévy (dir.), *La Télévision dans la République. Les années 50*, Paris, Bruxelles, Complexe, 1999, note 15, p. 69.

⁴ *L'Humanité*, 1^{er} mars 1962.

⁵ Archives nationales, ANF 1990214/44, Comité de programmes, 10 septembre 1970.

⁶ Outre qu'il appartient au Comité de programmes, Pierre-Aimé Touchard fut critique théâtral à la revue *Esprit* de 1933 à 1947, inspecteur général des Spectacles de 1946 à 1967 en dehors des années 1947-1953 durant lesquelles il fut administrateur de la Comédie-française, directeur du Conservatoire national d'art dramatique de 1968 à 1974.

⁷ Pierre-Aimé Touchard, « L'écrivain de théâtre et la télévision », in « Théâtre et télévision », *Les Cahiers de la télévision*, n°7, juillet 1963, p. 5.

⁸ Pierre-Aimé Touchard, « Le théâtre et les arts nouveaux », *RTF Infos*, juin 1962.

Quelles sont les principales caractéristiques de la dramatique télévisée ? Elle se caractérise d'abord par son temps de diffusion. À la différence du feuilleton, de format plus court, elle dure souvent entre 1 et 2 heures⁹. La formule se distingue de celle adoptée en Grande-Bretagne, une pièce intégrale, souvent découpée et diffusée en plusieurs fois, lors d'émissions hebdomadaires d'une demi-heure. Encore faut-il nuancer. Que l'on songe au *Chevalier de Maison-rouge* diffusée en plusieurs épisodes (mais dont, justement, le format rendit certains perplexes) ou à de courtes dramatiques, comme les adaptations par Carlo Rim des *Contes de Maupassant*.

Les dramatiques se caractérisent également par leur coût élevé. Une note sans date, mais postérieure à juillet 1974, indique les fourchettes suivantes : séries étrangères : 50.000 francs ; séries culturelles : 150 à 200 000 francs (Santelli 350 000) ; variétés 250 000 (Averty 500 000) ; jeunesse 100 000 ; informations 100 000¹⁰. En 1970, elles coûtaient en moyenne 400 000 francs. Une émission comme *Au théâtre ce soir* est particulière. Son coût moyen est évalué à 70.000 francs¹¹, soit deux à trois fois moins qu'une dramatique tournée aux Buttes-Chaumont¹². Quant aux retransmissions, elles demandent un budget beaucoup plus restreint : mais, peuvent-elles être encore considérées comme des dramatiques télévisées ?

Outre la durée et le coût, le troisième élément distinctif de la dramatique télévisée réside dans sa forme. Très tôt, le postulat initial, qui avait consisté à privilégier la retransmission sur l'adaptation en studio, avec l'idée qu'il fallait transposer au mieux la représentation théâtrale, est dépassé¹³. Il faut dire que les problèmes liés aux conditions techniques étaient nombreux. Ils ont rapidement été pointés du doigt. Ainsi, Michel Droit se montra réservé à l'égard des retransmissions intégrales pour trois raisons : la durée, la disposition fixe des caméras, « enfin parce que ces émissions nous ont enseigné que l'écran électronique exigeait un découpage dramatique et une concentration des mouvements selon certains plans et certains axes absolument étrangers à une mise en scène de théâtre »¹⁴. Sur ce plan, l'expérience d'*Au théâtre ce soir* semble constituer une exception : un théâtre (le théâtre Marigny) ; une pièce ; des acteurs de théâtre. Mais, que l'on ne s'y trompe pas : la représentation de théâtre est composée tout exprès pour la télévision : présence filmée d'un public ; accent mis sur l'apparence du théâtre (vestibule, rideaux et plafonds, trois coups...) ; jeux très réglés des comédiens (déplacements latéraux ; jeux de face). Très vite donc, parallèlement à ce que Janick Arbois appelle un « théâtre transporté », une autre tendance s'orienta vers un « théâtre adapté, modifié, plus ou moins profondément, pour répondre à certaines exigences du spectacle télévisuel »¹⁵. Les techniques se transforment peu à peu. On en citera juste deux

⁹ « Pour l'écrivain de théâtre une des premières constatations qui s'impose c'est que la durée de la dramatique excède rarement une heure dix : or c'est une formule qui n'existe qu'exceptionnellement à la scène où les pièces en un acte sont généralement plus courtes et les pièces en trois actes plus longues », Pierre-Aimé Touchard, « L'écrivain de théâtre et la télévision », *art. cit.*, p. 5-6.

¹⁰ Archives nationales, 19890536/22. Henri Spade, René Marchand, conseiller de programmes chargé des dramatiques et des fictions auprès de Jacqueline Baudrier, service des dramatiques filmées, note, s. d (après juillet 1974).

¹¹ Archives INA, IV AT 1, politique générale des programmes (2), rapport d'activité ORTF 1970.

¹² Archives nationales, archives ORTF, 1993, art. 188, convention 1970, article 3. Contrepartie financière par pièce 69750 francs (1969 : 67500), TVA 12 276 francs soit un total de 82 026 francs. À titre indicatif, le devis pour *Le misanthrope* mis en scène par Pierre Dux dont la fabrication est prévue en juin de la même année (durée : 1 heure 45) indique une somme de 565 921 francs.

¹³ Benoît-Léon Deutsch, président du Syndicat des directeurs de théâtres, dans un article de Michel Droit, « Les retransmissions théâtrales ont-elles leur place sur l'écran électronique ? », *Le Monde*, 20 mai 1952 : « monter au studio une pièce en cours de carrière serait une erreur et risquerait de dénaturer son rythme et son sens. La retransmettre en « direct » est de loin préférable, même avec tous les risques artistiques que cela comporte. »

¹⁴ Michel Droit, *Le Monde*, 25 février 1954.

¹⁵ Janick Arbois, « Mademoiselle ou le bon théâtre de boulevard télévisé », *Radio Cinéma Télévision*, 18 janvier 1953.

exemples. La multiplication des gros plans introduit une proximité, permet une intimité, engendre parfois une complicité entre les acteurs et les téléspectateurs¹⁶. En retour, la télévision a un effet sur l'esthétique théâtrale. C'est ce dont témoigne Jean-Louis Barrault :

« Quand j'ai commencé à faire du théâtre et du cinéma, il y avait deux impératifs : ne pas regarder la salle, ne pas regarder la caméra. Depuis l'apparition de la télévision – et rejoignant en cela le théâtre primitif on s'adresse de nouveau directement aux spectateurs et ils n'en sont pas choqués »¹⁷.

Autre évolution remarquable, mais plus tardive, la sortie du huis-clos du théâtre : « En d'autres cas le texte sort totalement de la scène et se met à vivre en de vraies maisons, sous de vrais arbres – l'écran n'a toujours que quelques décimètres carrés mais de vastes espaces y sont offerts »¹⁸.

La dramatique télévisée est donc tout sauf du théâtre. Quand elle monte des pièces du théâtre classique, elle rompt avec la règle des trois unités : multiplication des espaces, gros plans, voix « off ». Elle a ses propres contraintes : « petite fenêtre de quarante centimètres de large, alors que la scène lui offre douze mètres », comme le suggère Pierre-Aimé Touchard, l'écrivain de théâtre « ne s'y trouve pas gêné seulement pour réaliser des mouvements de foule, mais pour des scènes qui n'exigent en apparence aucune action physique des personnages, mais seulement la présence simultanée de plusieurs comédiens »¹⁹. Autre différence notable : « Un texte de théâtre doit pouvoir se lire sans tenir compte des indications de mise en scène parce que tous les mouvements sont impliqués par le texte. Au contraire, à la télévision comme au cinéma, l'image alterne avec le texte pour constituer le récit²⁰. » Quant au jeu des acteurs, si certains soulignent la proximité entre télévision et théâtre – usage du direct, rôle du texte (François Maistre, Alice Sapritch) –, d'autres en retiennent surtout la distance : Jean Négroni oppose l'emphase du théâtre à l'intimité de la télévision et Mireille Darc l'emploi du visage sur le petit écran à celui du corps tout entier au théâtre. De son côté, Odile Versois donne son impression à propos du direct : « Mais c'est une fausse excitation et qui n'a rien à voir avec le trac du théâtre. Un trac qui vient de la peur de mal jouer, de la présence du public et non pas de la crainte de se prendre les pieds dans un câble ou de sortir du champ²¹ ».

La définition des dramatiques passe aussi par le constat qu'un milieu chargé de les produire, de les réaliser et même de les critiquer, émerge durant les Trente Glorieuses. Des services sont spécifiquement chargés des dramatiques télévisées. Bernard Hecht est responsable du service des dramatiques de 1952 à 1956. Entré à la télévision dès novembre 1945, il a d'abord réalisé des émissions éducatives puis des dramatiques. André Frank, venu du monde du théâtre, puisqu'il fut secrétaire général des *Cahiers Renaud-Barrault*, est nommé responsable du service des dramatiques en 1956, date à laquelle le service s'installe aux Buttes-Chaumont. André Frank y reste jusqu'à la fin de l'année 1970. A partir de 1971, le service est divisé en trois grandes unités de production. Sous la pression des auteurs, un bureau central des textes et des projets d'émission a été créé l'année précédente.

¹⁶ Sur les aspects esthétiques et techniques que nous ne développons pas, nous renvoyons à l'article cité de Marie-Noëlle Sicard. Elle montre l'importance accordée au jeu de l'acteur. Elle insiste également sur les modifications de support. D'abord, les caméras lourdes rendent difficiles les mouvements de caméras empêchent. L'introduction des zooms à partir de 1960 renforce l'intérêt pour le jeu de l'acteur.

¹⁷ Pierre Dupont et Jean Belot, « enquête », *Le Monde*, 16 avril 1970.

¹⁸ Note « Le théâtre à la télévision », mars 1973, réf. cit.

¹⁹ Pierre-Aimé Touchard, « L'écrivain de théâtre et la télévision », art. cit., p. 7.

²⁰ *Ibid.*

²¹ « Témoignages d'acteurs », dans « Théâtre et télévision », *Les Cahiers de la télévision*, réf. cit., pp. 22-41.

Des professions qui renvoient à la chaîne du spectacle – producteurs, auteurs, réalisateurs, critiques – se développent au fil des ans. Des réalisateurs s’affirment. C’est le cas des plus réputés d’entre eux : Claude Barma²², Marcel Bluwal²³, Stelio Lorenzi²⁴, Jean Prat²⁵. Ils ne sont pas les seuls. Que l’on songe à Alain Boudet, Jean-Paul Carrère, Ange Casta, Yves-André Hubert, Roger Iglésis, Jean Kerchbron, Claude Loursais, René Lucot, Michel Mitrani, Claude Santelli. Loin de former un groupe uniforme, chacun se distingue. Ainsi Jean Prat utilise-t-il toutes les ressources de la télévision, comme dans *Les Perses* (multiplication des plans, stéréophonie...). Ainsi Jean Kerchbron, l’un de ceux qui lancent Europe n°1, cultive-t-il les vertus du plateau nu et les mouvements de caméras braqués sur les visages des acteurs. Ainsi Pierre Cardinal, qui inaugure la série « L’esprit et la lettre », le 19 décembre 1961, avec une adaptation du *Rouge et du noir*, privilégie-t-il, lui, le texte littéraire au détriment du spectacle. Ainsi Roger Kahane multiplie-t-il les émissions lyriques. Ainsi Pierre Badel mais aussi Marcel Cravenne réalisent-ils plusieurs dramatiques dans le cadre de « Théâtre de la jeunesse ». Au sein de cette société télévisuelle en expansion, le réalisateur occupe en tout cas la position hiérarchique la plus élevée. C’est ce que suggère Jean d’Arcy :

« Il n’est pas seulement un homme cultivé, fin, ayant du goût et capable de l’imprimer à la mise en scène de l’émission, il est également sur le plateau un homme à tout faire, vraiment le patron de tout ce qui se passe. Pour une émission dramatique hebdomadaire, comme nous en passons actuellement, nous comptons huit cents journées de travail pour une émission. Le metteur en scène, en dehors des acteurs, a en général à faire sentir son autorité sur 40 à 50 personnes²⁶. »

Quant aux auteurs, s’ils ne sont pas nombreux dans les premiers temps, ils n’en forment pas moins, au fil des ans, une catégorie de plus en plus importante. La rédaction de textes écrits uniquement pour la télévision date de 1963 avec Jean-Jacques Varoujean et *Les eaux dérobées*, Jean-Louis Curtis et *Un homme de vérité*, François-Régis Bastide et *Le troisième concert*. Jacques Krier écrit *Une histoire d’amour* l’année suivante²⁷. Cette montée en puissance est telle que certains observateurs ont cru distinguer trois périodes : temps de la collaboration entre auteurs et réalisateurs ; puis prépondérance des auteurs et du service des émissions dramatiques, qui correspond à la politique de recherche de textes d’Albert Ollivier, directeur des programmes de 1959 à 1964 ; enfin, suprématie des auteurs et des directions de chaînes²⁸. Sans doute, la réalité est-elle plus complexe, mais indéniablement, les réalisateurs ont perdu au cours des décennies leur pouvoir initial dans la chaîne de production.

²² A titre d’exemples, *Le mariage du Figaro* en 1956, *Macbeth* et *Les trois Mousquetaires* en 1959, *La marquise d’O*, *Cyrano de Bergerac* et *Hamlet* en 1960, *Othello* et *La nuit des rois* en 1962, *La puissance et la gloire* en 1964, *Ruy Blas* en 1965, *Un chapeau de paille d’Italie* en 1966, *La mort de Danton* en 1969.

²³ A titre d’exemples, *Le baladin du monde occidental* en 1957, *L’Alcade de Zalamea* en 1958, *Notre petite ville* en 1959, *Le mariage de Figaro* en 1941, *Woyzcek* en 1964, *Don Juan* en 1965, *La double inconstance* en 1967, *Le jeu de l’amour et du hasard* en 1968, *Les frères Karamazov* en 1969, *Les misérables* en 1972.

²⁴ A titre d’exemples, *L’affaire Lafarge* en 1954, *Crime et châtiment* (1955 et 1969), *La belle Hélène* et *Un nommé Judas* en 1956, *Un chapeau de paille d’Italie* et *Thérèse Raquin* en 1957, *Monsieur Chasse*, *La dame de Pique* et *Le voyage de monsieur Perrichon* en 1958, *Marie Stuart* en 1959, *Montserrat* en 1960, *La cagnotte* en 1961, *Oncle Vania* en 1962, *Volpone* et *Jacquou le croquant* en 1967, *La cerisaie* en 1972, *Antigone* en 1974, *Les Rosenberg ne doivent pas mourir* en 1975.

²⁵ A titre d’exemples, *Les trois Sœurs* d’après Tchekhov, *Hauteclair*, *Les Perses*, *Six personnages en quête d’auteur*, *L’Espagnol* d’après Bernard Clavel, *Le grand voyage*, *Le silence des armes*.

²⁶ Archives du comité d’histoire de la télévision, Bry-sur-Marne, exposé de Jean d’Arcy prononcé devant le Comité de télévision, compte rendu de la séance tenue le jeudi 1^{er} octobre 1953, cité par Marie-Françoise Lévy, dans *La Télévision dans la République. Les années 50*, op. cit., p. 17.

²⁷ Indications fournies par Marie-Noëlle Sicard, art. cit., note 24, p. 76.

²⁸ Archives nationales, ANF 1990214/44, M. Kahane, comité de programmes du 14 mai 1970.

Parallèlement, un petit monde de la critique a émergé, d'André Brincourt au *Figaro* à Jacques Siclier au *Monde* pour la presse générale, de Janick Arbois (*Radio Ciné TV*) à Guillaume Hanoteau (*Télé 7 jours*) pour les magazines télévisés. Claude Santelli considère d'ailleurs qu'ils ne sont pas pour rien dans le succès des dramatiques télévisées : « On attendait la critique de ces gens-là. Parce qu'elle touchait le public d'abord, auquel ils donnaient un son de cloche avec une espèce de cohérence de jugement. Ensuite ils signalaient les tournants et l'évolution de cette technique, de cet objet nouveau. Enfin, ils écrivaient déjà l'histoire et en particulier par rapport à cette frustration que nous avons d'être diffusés une seule soirée, ils resituaient les créateurs dans leurs œuvres²⁹. » Peut-on parler d'une catégorie spécifique d'acteurs de télévision ? Rien n'est moins sûr : entre 1945 et 1975 les acteurs du petit écran viennent en grande part du théâtre et du cinéma. On dira que la télévision leur permet d'élargir à la fois leur possibilité de jouer et d'augmenter leur notoriété. Une remarque parallèle peut-elle être formulée pour les métiers proches du monde du spectacle : machinistes, électriciens, projectionnistes, décorateurs, régisseurs ? Beaucoup viennent, de fait, d'autres secteurs artistiques et continuent d'y travailler. L'exemple de Jacques Lemare, photographe et cameraman avant guerre puis directeur de la photographie à partir de 1946, est éclairant : il travaille sur des longs-métrages de cinéma comme sur images de la télévision (*Horace* réalisé par Kerchbron, *Les Perses* par Jean Prat, *Ruy Blas* par Claude Barma). Cependant, la spécialisation télévisuelle de ces métiers semble relativement précoce. Tel est le cas de Jean-Jacques Gambut qui, après être passé par le cinéma, entre définitivement à la RTF en 1954 et réalise les décors de plusieurs dramatiques importantes, dont *Les Perses* (Prat) et *Crime et Châtiment* (Lorenzi).

D'autres catégories s'ajoutent à ces professions somme toute habituelles dans le monde du spectacle vivant. Celle des adaptateurs est particulièrement intéressante. Le modèle est, à la fois, celui du cinéma et de la radio. Il convient de transformer les textes pour les rendre conformes à un autre support médiatique. Jean Prat explique que la tâche de l'adaptateur est de transformer une pièce en trois actes « en nouvelle, c'est-à-dire en un récit plus nourri que celui du conte mais où l'intrigue évitera les complexités traditionnelles de la pièce de boulevard »³⁰. Cette fonction peut s'apparenter à celle des traducteurs dans le champ littéraire. De ce fait, on ne sera pas surpris d'y trouver un nombre plus élevé de femmes, à l'instar de Françoise Dumayet, que parmi les réalisateurs ou les auteurs.

Répertoires

Les dramatiques télévisées prolifèrent donc. Mais combien ? Le comptage s'impose. On en dénombre, à la fin des années 1950, entre 100 et 150 par an³¹. Fait remarquable, entre le début des années 1960 et le début des années 1970, leur nombre n'augmente pas. La principale raison en est que, avec l'arrivée de nouveaux publics, l'effort doit désormais porter sur d'autres parties du programme, au détriment des dramatiques, dont le coût est, de surcroît, élevé³². L'arrivée d'une deuxième chaîne en 1964 modifie également la donne. Jusqu'à cette date, deux dramatiques hebdomadaires étaient généralement diffusées : le mardi soir³³ et une autre le samedi, la première étant plutôt axée sur la recherche et l'expérimentation, la deuxième misant davantage sur l'adhésion populaire. Avec deux chaînes, le découpage diffère. Sur la première, le samedi demeure le jour-phare de la dramatique. Quant aux autres

²⁹ In Jacqueline Beaulieu, *La Télévision des réalisateurs*, Paris, INA, La Documentation française, 1984, p. 19.

³⁰ Pierre-Aimé Touchard, « L'écrivain de théâtre et la télévision », réf. cit., p. 6.

³¹ Indication fournie par Marie-Noëlle Sicard, *art. cit.*, note 14, p. 69.

³² Archives nationales, ANF 1990214/44, De Bresson, comité de programmes, 10 septembre 1970.

³³ Le mardi est un jour « si important que les directeurs des théâtres parisiens avaient décidé de fixer à ce mardi la soirée de relâche », in Jacqueline Beaulieu, *op. cit.*, p. 91.

jours, la programmation ne suit plus une règle constante. En 1970, par exemple, la répartition est la suivante : le lundi étaient diffusés soit une dramatique, soit un spectacle musical ; le jeudi voyait alterner *Au théâtre ce soir*, *Au cinéma ce soir* et *au music-hall ce soir* ; le samedi restait le jour de la dramatique. Sur la deuxième chaîne, la seconde partie de soirée du mardi sert de cadre à la diffusion des dramatiques. Plusieurs tentatives sont faites pour diversifier les formules, telle cette proposition formulée en 1970 de diffuser le jeudi des « fictions de divertissement », émissions plus courtes que les dramatiques traditionnelles, un peu comme les nouvelles par rapport aux romans.

La volonté de fidéliser le public passe par la volonté de créer très tôt des habitudes de réception. Ainsi, la politique des séries est très précoce : réalisation et production par Claude Barma de « En votre âme et conscience » (1954-1959 puis 1965-1969) avec Pierre Desgraupes et Pierre Dumayet ; la série « Si c'était vous » à partir de 1957 par Marcel Bluwal avec Marcel Moussy, composée de dramatiques à caractère social. « La réalité dépasse la fiction » de Jean Kerchbron, en coproduction avec Henri Noguères, « Les Cinq dernières minutes » (1958-1972) de Claude Loursais, « Les Enigmes de l'histoire » (1956-1957) et « La Caméra explore le temps » (1957-1965) de Stelio Lorenzi ; « Les Enquêtes du commissaire Maigret » depuis 1967. Au début des années 1970, le désir de créer des collections est symptomatique de cette même volonté – donner des rendez-vous à des publics –, même s'il témoigne d'une évolution vers une écoute plus parcellisée. Tel est le cas de la création, en 1973, de la collection « Temps libre » qui entend diffuser « des œuvres ambitieuses du théâtre international réalisées pour le petit écran. Des pièces méconnues ou jamais jouées. Des expériences d'écriture télévisuelle ». Celle-ci compte quelques oeuvres considérées comme de belles réussites (*Petite flamme dans la tourmente* de Soljenitsyne ; *Le voyage* de Schehadé). S'ajoutent d'autres collections : « aujourd'hui l'histoire », « les chemins de la découverte », « tous les théâtres » (« des spectacles retransmis des salles où ils ont été montés avec distribution du théâtre »), « le jury des 12 », « les classiques de l'étrange... ». Mais la politique des collections n'épuise pas la diffusion des dramatiques télévisées : passent hors collection des policiers ou des retransmissions de la Comédie-française. Le samedi soir notamment, moment où le public familial est recherché, un nombre important de dramatiques hors collection est programmé. On pourra citer, pour l'année 1973, *Histoire d'une fille de ferme* de Maupassant ou *La Belle au bois dormant* de Roman Weingarten³⁴.

Au-delà de ces éclaircissements nécessaires, la question du répertoire – au sens théâtral du terme – se pose. Le constat d'une télévision des premiers temps, qui privilégiait la diffusion des classiques est unanime : « Les émissions dramatiques de la télévision ont commencé à se façonner avec des éléments et un répertoire tout entier venus du théâtre, selon cette règle qui veut que les techniques nouvelles puisent toujours leurs lois dans une forme de traditions plus anciennes, plus assurées », peut affirmer André Frank³⁵. Prenons acte de cette donnée initiale qui hante l'imaginaire des responsables chargés des dramatiques. Sur le mode de la déploration, nombre d'entre eux ne cessent de dénoncer, dans les années 1970, la programmation insuffisante d'œuvres classiques³⁶. C'est le cas de Pierre-Aimé Touchard, membre du comité de programmes, qui rappelle à plusieurs reprises, son souhait de voir diffuser des oeuvres du répertoire classique. Plus largement, des commentateurs reprennent ces antiennes, tel Jacques Siclier en 1971, pour qui « la télévision dramatique est en train de perdre ses conquêtes. Quelques œuvres de prestige littéraire maintenant tant bien que mal une tradition de qualité – au profit d'une fabrication industrielle qui n'intéressera bientôt plus

³⁴ Archives nationales 19890536/22. Première chaîne, septembre 1973.

³⁵ André Frank, « La télévision dramatique à l'heure de l'hôtel de Bourgogne », dans *Cahiers d'études de radio-télévision*, °17, avril 1958, p. 26.

³⁶ Cf. par exemple, le comité des programmes de la télévision, le 12 mars 1970 (ANF 1990214/44).

personne »³⁷. Cette condamnation, connue, d'une culture de masse standardisée, ne rassemble cependant pas tous les critiques. Après 1968, le recours aux classiques de la télévision des premiers temps provoque aussi la consternation de tous ceux qui pensent que la télévision a contribué à alimenter une culture tout à la fois scolaire, bourgeoise et un peu poussiéreuse. En 1971, Gilles Plazy évoquait à sa façon, dans *Le Monde*, ce premier âge durant lequel « la télévision française a naturellement rencontré le théâtre » : « Le théâtre qu'a ainsi promu notre télévision a été, sauf exception, un théâtre du temps passé, un théâtre déjà reconnu par l'Université, et les audaces n'allèrent jamais plus loin que l'avant-garde d'hier ». Et d'ajouter « cette culture dont on a été si fier est quelque peu pesante et rarement les pièces choisies ont témoigné d'un langage populaire »³⁸.

On voudrait cependant suggérer une autre idée. Si les auteurs du répertoire théâtral classique français occupèrent de fait une place non négligeable sur le petit écran des années 1950 et 1960, ils ne furent pas les seuls à inspirer le contenu des dramatiques. Considérons en effet un certain nombre de dramatiques télévisées diffusées dans les premières années de la télévision nationale³⁹.

Date de diffusion (entre 1950 et 1957)	Titre de la dramatique	Auteur	Réalisateur
24.02.1950	<i>Le jeu de l'amour et du hasard</i>	Marivaux	Jeu en direct de la Comédie-française dans les studios de Cognacq-Jay
20.12.1950	<i>Les joueur⁴⁰s</i>	Gogol	Barma
01.01.1953	<i>Les quatre mousquetaires</i>	Dumas	Margaritis
05.12.1953	<i>Adrienne Mesurat</i>	Julien Green	Lherbier
26.02.1954	<i>La chambre bleue</i>	Prosper Mérimée (nouvelle)	Lorenzi
06.03.1954	<i>Capitaine Alcindor</i>	Mac Orlan	Riera
03.04.1954	<i>Volpone</i>	Ben Jonson	Lorenzi
15.04.1954	<i>La belle au bois dormant</i>	Barma Ada : Françoise Dumayet	Badel
17.04.1954	<i>L'annonce faite à Marie</i>	Claudé	Cazeneuve
24.04.1954	<i>Le mariage</i>	Gogol	Kerchbron
02.05.1954	<i>Ce qu'a vu le vent d'est</i>	Neveux	Lherbier
22.05.1954	<i>Un homme en or</i>	R. Ferdinand	Kerchbron
29.05.1954	<i>L'affaire Lafarge</i>	Marcelle Maurette	Lorenzi
	(Énigmes de l'histoire)		
19.06.1954	<i>Le chant du berceau</i>	Gregorio Sierra Martinez	Kerchbron
20.06.1954	<i>Square des miracles</i>	Marianne Oswald	J.-J. Vierne
1954	<i>Le jeu de l'amour et du hasard</i>	Marivaux	Compagnie Jean-Louis Barrault
1954	<i>Les fausses confidences</i>	Marivaux	Compagnie Jean-Louis Barrault
17.02.1955	<i>L'annonce faite à Marie</i>		
19.11.1955	<i>La boîte à pastilles</i>	(policier)	Cravenne
10.12.1955	<i>La duchesse d'Algues</i>	Blackmore	Carrère
20.12.1955	<i>Tartuffe</i>	Molière	Iglesis (Comédie-française)
31.12.1955	<i>Le réveillon</i>	Meilhac et Halévy	Bluwal
1955	<i>La cerisaie</i>	Tchékhov	Compagnie Jean-Louis Barrault
07.01.1956	<i>La chemise</i>	A. France et Des Presles Ada : Pierre Viallet	Lucot
10.01.1956	<i>Si je voulais</i>	Paul Gerald et Robert Spitzer Ada : J. Chabannes (création en 1924)	Jean Vernier
24.01.1956	<i>Un nommé Judas</i>	C.-A. Puget	Lorenzi
25.01.1956	<i>La seconde surprise de l'amour</i>	Marivaux	(compagnie Jean-Louis Barrault)
31.01.1956	<i>C'est vrai mais il ne faut pas le croire</i>	Riera	Lucot

³⁷ Jacques Siclier, *Le Monde*, 10 juin 1971.

³⁸ Gilles Plazy, *Le Monde*, 21 octobre 1971.

³⁹ La liste n'est bien sûr pas exhaustive. Elle a été constituée à partir de la base de donnée de l'Inathèque, par toute une série de recoupements, et des programmes publiés dans les magazine télévisés spécialisés.

⁴⁰ Il s'agit de la première dramatique enregistrée à la télévision française. La pièce fut diffusée en direct le 20 décembre 1950 et filmée en format 35 mm le 21.

11.02.1956	<i>La nonne sanglante</i> (Mélodrames d'hier et d'aujourd'hui)	A. Bourgeois et J. Maillan Ada : Louis Chavance	Lucot
14.02.1956	<i>KMX Labrador</i>	Mark Reed Ada : J. Deval	Tarta
25.02.1956	<i>Liebelei</i>	Arthur Schnitzler	Bluwal
28.02.1956	<i>L'affaire Lenier</i> (Première de En votre âme et conscience)		
10.03.1956	<i>L'homme au parapluie</i>	W. Dinner Ada Pol Quentin	Loursais
17.03.1956	<i>Carlos et Marguerite</i>	J. -Bernard Luc	
20.03.1956	<i>Un drame de la vertu : l'affaire Hugues</i> (En votre âme et conscience)		
07.04.1956	<i>Feu monsieur de Marcy</i>	M. Regnier et R. Vinci Ada : Pierre Viallet	Viallet
10.04.1956	<i>Ah ! jeunesse</i>	O'Neill Ada : R. Gerome	Bluwal
14.04.1956	<i>L'affaire Vaucroze</i> (En votre âme et conscience)		
24.04.1956	<i>Un nommé Judas</i>	C. A Puget	Lorenzi
05.05.1956	<i>Eugénie Grandet</i>	Balzac	Cazeneuve
15.05.1956	<i>Doris</i>	M. Thiébaud	Vernier
22.05.1956	<i>Le secret de Mayerling</i> (Énigmes de l'histoire)		
29.05.1956	<i>L'affaire de Bitremont</i> (En votre âme et conscience)		
02.06.1956	<i>Mon bébé</i>	Margaret Mayo	Gravenne
09.06.1956	<i>Catherine Earnshaw</i>	E. Bronte	Prat
12.06.1956	<i>L'énigme du temple</i> (Enigmes de l'histoire)		
26.06.1956	<i>Le revizor</i>	Gogol	Bluwal
03.07.1956	<i>Ma sœur de luxe</i>	André Birabeau Ada : J. Chabannes	Iglesis
10.07.1956	<i>Le mystère de la mary céleste</i> (Énigmes de l'histoire)		
21.07.1956	<i>Durand bijoutier</i>	Léopold Marchand	Kerchbron
07.08.1956	<i>Le greluchon délicat</i>	J. Natanson	Kerchbron
18.08.1956	<i>Travail d'orfèvre</i> (Une enquête du commissaire Prévot)		
22.09.1956	<i>La puce à l'oreille</i>	Feydeau	Lorenzi
25.09.1956	<i>Beau-fils et fils</i>	Raoul Praxy Ada : J. Chabannes	R. Iglesias
06.11.1956	<i>Ivanov</i>	Tchekhov	Prat
17.11.1956	<i>Fanny et ses gens</i> (Plaisirs du théâtre)	Jérôme K. Jérôme Ada : J. Chabannes	
20.11.1956	<i>Virage dangereux</i>	John Boynton Priestley Ada : Michel Arnaud	Lorenzi
27.11.1956	<i>Le menteur</i>	Corneille	Claude Dagues (troupe de la Comédie-française)
01.12.1956	<i>Rebecca</i>	D. du Maurier Ada : Jacques Armand	R. Iglesias
11.12.1956	<i>Sainte Jeanne</i>	G. B. Shaw Ada : Henriette et Augustin Hamon	Loursais
15.12.1956	<i>Le compagnon de voyage</i>		Carrère

18.12.1956	<i>Inspecteur Grey</i>	Alfred Gragnon et Max Viterbo Ada : J. Chabannes	Kerchbron
22.12.1956	<i>Beau sang</i>	J. Roy	Cazeneuve

Loin d'être réduite aux classiques français, la liste montre au contraire la présence initiale des auteurs étrangers, et notamment des anglo-saxons, le choix de pièces relativement courtes, à intrigues rapides, et surtout le recours à plusieurs pièces jouées sur le boulevard parisien entre les deux guerres⁴¹. André S. Labarthe et Jacques Siclier, comparant l'offre en dramatiques des premières années et du début des années 1960, ne suggèrent pas autre chose : « Le théâtre de boulevard est en régression de plus en plus nette, par épuisement du répertoire et par le jeu d'une concurrence qualitative de plus en plus sérieuse⁴². » Bien sûr, des œuvres magistrales sont données. Mais, dès les premières années, la place dévolue au théâtre de divertissement est importante. En 1955, Roger Ferdinand, président de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques et président du Comité de télévision de la RTF en faisait le constat : « Allons ! Le boulevard, si légèrement décrié par beaucoup, est toujours à la mode et supporte fort bien les exigences des nouvelles techniques...⁴³ ». Contre toute attente, la tragédie classique est peu présente sur le petit écran des premières années, au grand dam de Janick Arbois⁴⁴.

Au fur et à mesure, les textes gagnent en variété. L'année charnière paraît être 1956, avec l'adaptation du roman de Balzac, *Eugénie Grandet*, par Maurice Cazeneuve. L'année suivante, *Mister Bartleby*, une nouvelle d'Hermann Melville, est réalisée par Claude Barma. Les œuvres des romanciers du 19^e siècle deviennent particulièrement prisées. Autre nouveauté, des œuvres originales commencent à être écrites spécifiquement pour la télévision⁴⁵. En ce sens, *Les Perses* d'Eschyle réalisés en 1961 constituent une exception. A y regarder de plus près, le point commun entre les titres est moins d'appartenir au répertoire consacré que d'être d'un format jugé télévisuel.

Bref, si apprentissage culturel il y a, il passe peut-être moins qu'on ne l'a crû par le recours systématique aux œuvres du répertoire classique. En revanche, la télévision permet d'offrir aux téléspectateurs – dont on ne rappellera jamais assez qu'ils restèrent longtemps peu nombreux – un nombre relativement important d'œuvres, de pièces, de nouvelles et de romans. Cette tendance va en s'accroissant, à l'image de cette offre de programmes en dramatiques télévisées diffusées sur la première et la deuxième chaîne en avril-mai 1971 :

Date	Chaîne	Titre	Auteur	Réalisateur
03.04	1	<i>La passion de John Baird : le magicien de Londres</i>	Pol Quentin	Robert Crible
09.04		<i>Le malade imaginaire</i>	Molière	Santelli
13.04	2	<i>Les coups</i>	Roger Boussinot	Jacques Lefebvre
15.04	1	<i>Une histoire de brigands (Au théâtre ce soir)</i>	Deval	
17.04	1	<i>Je vivrai un grand amour</i>	Steeve Passeur	Louis Grosplier
20.04	2	<i>Yvette</i>	Maupassant	Jean-Pierre Marchand

⁴¹ À titre d'exemple, *Un homme en or* de Roger Ferdinand est créé au Théâtre de l'œuvre en 1927. *Carlos et Marguerite* de J. -Bernard Luc a été créé en octobre 1954 au Théâtre de la Madeleine. *Ma sœur de luxe* est monté au Théâtre de Paris en 1933. *Feu monsieur de Marcy* de M. Regnier et R. Vinci est créé au Théâtre de la Porte Saint Martin en 1952. *Durand bijoutier* de Léopold Marchand est créé au Théâtre Saint-Georges en 1929. *Le greluchon délicat* est créé par J. Natanson au Théâtre Michel en 1925.

⁴² André S. Labarthe et Jacques Siclier, *art. cit.*, p. 5.

⁴³ Archives INA, 12854 0040, dossier n°56, Roger Ferdinand, « Expression aux auditeurs du Programme parisien », 25 mars 1955.

⁴⁴ Janick Arbois, « La télévision et le répertoire tragique », *Radio cinéma télévision*, 28 février 1958. Voir également ce qu'écrivait André Frank en 1962 : « Nous sommes partis du théâtre, plus particulièrement du théâtre de boulevard (...) Puis nous avons abordé les classiques, nous avons essayé d'amener à la télévision des grands auteurs contemporains, nous nous sommes attaqués au répertoire étranger », cité dans *La Télévision des réalisateurs*, op. cit., p. 94.

⁴⁵ Cf. Marie-Noëlle Sicard, *art. cit.*, note 15, p. 69.

22.04	1	<i>Sous le soleil de Satan (L'esprit et la Lettre)</i>	Bernanos	Pierre Cardinal
29.04	1	<i>Pour Karine</i>	Arieh Chen	
30.04	2	<i>Seule à la maison</i>	Dino Buzzati	Philippe Laik
04.05	2	<i>La ville</i>	Montherlant	
11.05	2	<i>Le tambour du bief</i>	Bernard Clavel	Jean Prat
13.05	1	<i>Arsenic et vieilles dentelles (Au théâtre ce soir)</i>	J. Kesserling	Fred Pasquali
18.05	2	<i>L'homme d'Orlu</i>	Jacques Krier	
25.05	2	<i>Le dessous des cartes d'une partie de whist</i>	Barbey d'Aurevilly	François Châtel
27.05	1	<i>Colinette (Au théâtre ce soir)</i>	Marcel Achard	
29.05	1	<i>Les vipères</i>	Jean-Pierre Ferrière	René Lucot

Le souci de l'équilibre et de la variété est remarquable. Il faudrait néanmoins distinguer ici entre les deux chaînes. Sur la première, la création d'*Au théâtre ce soir* en 1966 permet une division des tâches : l'émission diffuse des pièces plus légères, souvent écrites par des auteurs dits de boulevard du 20^e siècle, tandis que des dramatiques prestigieuses, des textes d'auteurs, qu'il s'agisse de pièces, de romans ou de nouvelles, sont programmés sur d'autres créneaux horaires. Plus tard, sous la direction de Jacqueline Baudrier, le choix de 78 dramatiques par an, soit six par mois, met en partie (et peut-être plus qu'on le l'a dit) le cap sur le contemporain. Sur la deuxième chaîne, qui bénéficie de la couleur, l'offre de dramatiques est pensée en termes à la fois télévisuels et théâtraux. Plusieurs principes sont distingués. Dans les pièces relevant du principe de l'« écriture par le mot », une attention particulière est accordée aux textes neufs. Pour les pièces relevant de « l'écriture par l'image », les créateurs, qui doivent réunir la double qualité d'auteur et de réalisateur, travaillent avec des moyens de tournage légers sur des sujets inspirés de l'actualité. Le troisième objectif de Maurice Cazeneuve est celui de la « théâtralité » : un effort particulier est alors consenti en direction du répertoire français et étranger afin de montrer des pièces « qui auraient la possibilité de poursuivre une carrière théâtrale normale ». Cazeneuve précise cependant que ces efforts ne suppriment pas les dramatiques traditionnelles, « qu'il s'agisse de l'adaptation d'un roman ou de la transformation d'une pièce de théâtre pour les nécessités de la télévision »⁴⁶.

La volonté de renouvellement des textes est, en tout état de cause, une constante. Avec la multiplication des heures d'écoute et l'augmentation du nombre de téléspectateurs, l'accent est mis sur la diversité de l'offre, certes éclectique, mais aussi relativement cohérente. Ainsi, en 1974, sur 54 dramatiques télévisuelles prévues pour être tournées, 8 sont des adaptations théâtrales, 23 des textes originaux et 23 adaptations de romans. Les projets font ressortir 9 grands textes, 14 pièces en costumes, 22 modernes et 9 policières⁴⁷. Fait significatif, la recherche porte sur les textes plus que sur la mise en scène. En ce sens, les directions prises relèvent d'une vision essentiellement littéraire.

Formation du goût

Les dramatiques télévisées ont en commun de participer au désir, largement partagé après la Seconde Guerre mondiale, et tout au long des Trente Glorieuses, de transmettre des connaissances, ailleurs dans le cadre scolaire. L'action des réalisateurs, parfois comparés aux « hussards noirs de la République »⁴⁸, pourrait être rapprochée, pour les années 1950, des associations d'éducation populaire, du TNP de Jean Vilar, des Centres dramatiques nationaux en province ou des ciné-clubs. Pour les années 1960, et, plus précisément, à partir de la création du ministère des Affaires culturelles en 1959 dirigé par André Malraux, elle pourrait être mise en parallèle avec les théâtres subventionnés (la similitude des programmes est assez

⁴⁶ Archives nationales, ANF 1990214/44, comité de programmes, 11 juin 1970.

⁴⁷ Article *Le Figaro*, 1974, s. d.

⁴⁸ In *La Télévision des réalisateurs*, op. cit., p. 100.

remarquable) mais aussi avec les Maisons de la culture, plus polyvalentes. Avec 15 à 20 millions de spectateurs annuels pour *Au théâtre ce soir*, environ 11 millions pour les « dramatiques » policières, entre 7,5 à 8 millions pour les pièces dites classiques et modernes⁴⁹, les dramatiques font bien office de conservatoire culturel. L'ambition est résolument pédagogique :

« On sait que la décentralisation actuelle en France est encore très limitée. Mais dorénavant, grâce à la télévision, un immense public peut voir vivre des textes et des comédiens dont il ignorait jusque là l'existence ou qu'il ne connaissait que par les livres, les critiques de presse ou la radio⁵⁰. »

Cette démocratisation culturelle devra être plus convaincante que celle opérée dans le cadre des théâtres subventionnés, dont les études statistiques dans les années 1960 ont montré les limites en termes de prospection des publics. C'est le souhait de Pierre-Aimé Touchard qui désire que :

« la télévision réussisse ce que n'ont su faire ni les universités populaires, ni les théâtres populaires ni certaines maisons de la culture. Si ces derniers ont échoué dans cette entreprise permanente d'éducation, c'est parce qu'ils ont proposé au public des œuvres qui ne leur convenaient pas, et qui ne pouvaient satisfaire qu'une minorité plus évoluée. M. Touchard voudrait que la télévision fasse son profit de cette expérience, car il craint que le public, lassé de l'abus de certains thèmes, n'entraîne par son attitude, un retour vers un style néo-classique⁵¹. »

Le projet de popularisation culturelle, au sens où il entend offrir au plus grand nombre des chefs-d'œuvre accessibles, est au cœur de cette analyse. Plus largement, il est entendu que la télévision « devra s'efforcer de constituer une sorte d'anthologie »⁵². Et cette notion patrimoniale persiste tout au long des Trente Glorieuses :

« Le panachage – ou plutôt l'éclectisme – est tel qu'un téléspectateur, grâce à la télévision, peut avoir de très solides notions sur l'ensemble de la production théâtrale. Il contracte, s'il ne l'a déjà, le désir de se mêler au public actuel des salles à Paris ou dans les régions. Quant à l'habitué des véritables parterres et authentiques galeries, la télévision lui permet de retrouver des œuvres déjà connues ou de découvrir un répertoire qu'il n'a ni le temps ni peut-être les moyens d'aller voir sur place.⁵³ »

Néanmoins, tout se passe comme si la télévision ne pouvait se justifier comme média autonome. La télévision doit mener à la lecture, média qui se superpose au livre sans le faire disparaître :

« Sous ces éclairages neufs, des classiques tenus dans un coin un peu poussiéreux de la mémoire retrouvent une jeunesse, une pugnacité extraordinaires. Ces réalisations si elles ne conduisent pas toujours dans une salle de théâtre mènent tout droit vers la bibliothèque⁵⁴. »

La dramatique doit d'ailleurs non seulement conduire au livre mais aussi à la salle de spectacle :

⁴⁹ Archives INA, IV AT 1, politique générale des programmes (2), rapport d'activité ORTF 1970. Parmi les classiques sont cités Labiche, Feydeau, Molière, Courteline, Marivaux, Musset, Büchner. Parmi les modernes, Weingarten, Schéhadi, Audiberti, Miller, Valéry, Vian, Vitrac...

⁵⁰ *Les Cahiers de la Télévision*, n°7, juillet 1963.

⁵¹ Archives nationales, ANF 1990212/44, comité de programmes, 10 septembre 1970.

⁵² Archives nationales, ANF 1990212/44, comité de programmes, 14 décembre 1967.

⁵³ Note « le théâtre à la télévision », mars 1973, réf. cit.

⁵⁴ Note « le théâtre à la télévision », mars 1973, réf. cit.

« La télévision a réussi sur deux plans : on rit à Molière diffusé dans des hameaux reculés mais chez beaucoup ressuscite le goût de se rendre dans une salle pour rire ou pleurer avec des inconnus dans la chaude complicité d'un vrai public devant une vraie scène ⁵⁵. »

Comment comprendre cette volonté de se tourner, malgré tout, vers des pratiques culturelles conventionnelles ? L'interrogation est d'autant plus légitime que les différentes études statistiques ont bien montré que ni la pratique de la lecture, ni la fréquentation des salles de spectacle n'ont bénéficié de la diffusion audiovisuelle. Bien au contraire ⁵⁶. On pourrait interpréter cette posture comme une recherche de légitimation en dehors du champ télévisuel, parce que celui-ci est dès l'origine lié à la culture de masse, jugée nécessairement dévalorisante.

Cependant, la télévision entend bien participer à la fabrication du goût des téléspectateurs. Un rapport de mars 1973, évoquant les choix de répertoire de l'émission *Au théâtre ce soir*, indique bien le rôle d'apprentissage culturel accordé au petit écran :

« A raison de 26 pièces par an, il est certes impossible d'enregistrer uniquement des chefs d'œuvre. N'est-il pas d'ailleurs souhaitable de fournir au téléspectateur une échelle de valeurs ? Le plus souvent, il ne s'y trompe pas ? Les sondages d'écoute, s'ils font état de « fours » injustes révèlent que c'est bien la plus mauvaise pièce – peu importe son titre ! – qui a été le plus mal accueillie. En revanche de vraies grandes pièces ont « fait » un malheur ⁵⁷. »

La télévision se présenterait ainsi comme un étalon permettant à chacun de se faire une idée, de jauger du bon et du mauvais, de polir son jugement. Sous une forme différente, une analyse antérieure de dix ans ne dit pas autre chose :

« Une émission dramatique moyenne à la télévision est toujours d'une qualité artistique supérieure à un film dit commercial, pour la raison qu'au cinéma la qualité moyenne tend à disparaître. Si l'on néglige le déchet inévitable, et de plus en plus mince, de pièces qu'il faut monter pour d'obscures raisons (peut-être tout simplement administratives), on trouve, au contraire, un étalement à peu près complet de la qualité des dramatiques, un niveau fort honorable de réussite au-dessus duquel s'élèvent quelques individualités plus fortes (...). Par ailleurs, la prolifération des dramatiques possède une fonction discriminatoire qui permet en fin de saison de tracer une ligne de démarcation point trop arbitraire entre les réalisateurs talentueux et les tâcherons (qui peuvent être des techniciens consciencieux) ⁵⁸. »

L'idéal est bien de former le téléspectateur à avoir une culture dramatique globale, toutes oeuvres confondues. Aussi le triptyque idéal appelé de ses vœux par Jean-Louis Barrault – « être au théâtre ce que le livre de Poche est à l'édition originale avec la possibilité de faire mieux que l'originale » ; « fixer les spectacles importants et révélateurs d'une époque » ; « servir l'art dramatique télévisuel proprement dit » ⁵⁹ – n'est que partiellement réalisé. Car, au-delà du caractère systématique des retransmissions réservées à la Comédie française ou à la Compagnie Renaud-Barrault ⁶⁰, puis, dans les années 1960 à quelques théâtres de la décentralisation théâtrale (de province ou de banlieue), l'innovation théâtrale n'est que marginalement présente. En 1971, *Le Monde* évoquait la « pesanteur de l'école des Buttes Chaumont » et déplorait que les spectacles d'Ariane Mnouchkine ne soient pas représentés à

⁵⁵ Note « le théâtre à la télévision », mars 1973, réf. cit.

⁵⁶ Cf. Olivier Donnat, *Les pratiques culturelles des Français*, Paris, La Documentation française, 1973.

⁵⁷ Note « le théâtre à la télévision », réf. cit.

⁵⁸ André S. Labarthe et Jacques Siclier, art. cit., p. 5-6.

⁵⁹ Pierre Dupont et Jean Belot, enquête, *Le Monde*, 16 avril 1970.

⁶⁰ *Les fausses confidences* (Marivaux, 1954) ; *La cerisaie* (Tchékhov, 1955) ; *La seconde surprise de l'amour* (Marivaux (1956)) ; *Le chemin de croix* (Claudel, 1957) ; *La répétition ou l'amour puni* (Anouilh, 1958) ; *Le jeu de l'amour et du hasard* (1954, diffusé en 1959) ; *Amphitryon* (9 février 1960) ; *La double inconstance* (Marivaux, 1964)

la télévision ⁶¹. Plus tôt, qu'en est-il des innovations des petits théâtres de la Rive gauche dans les années 1950 ? La pièce *Les chaises* de Samuel Beckett est montée pour la télévision par Roger Iglésis en 1962 mais le spectateur n'accède pas, par écran interposé, à la vitalité artistique de ces petits théâtres. La même remarque pourrait être faite pour les pièces de Brecht ou les mises en scène brechtiennes qui se diffusent dans plusieurs théâtres au cours des années 1960, comme pour les bouleversements pré et post-soixante-huitards. Certes, les magazines télévisés consacrés au théâtre ne les ignorent pas mais les pièces ne donnent pas lieu à retransmission systématique. L'émission « Théâtre d'aujourd'hui », qui en rend le mieux compte, connaît maintes difficultés ⁶². Les metteurs en scène eux-mêmes ne désirent pas un passage à la télévision qu'ils jugent le plus souvent affadissant. Dans les années 1950, Jean Vilar donne quelques pièces, mais avec parcimonie ⁶³. Les nouveautés du festival de Nancy ne pénètrent pas non plus le média, même si certains événements sont retransmis : on songe au spectacle de Bob Wilson *Le Regard d'un sourd* en 1971. Mais surtout, à la différence de la BBC, la télévision française ne parvient pas à faire émerger de jeunes auteurs dramatiques. Bien sûr, et on les a cités, des auteurs existent : Jean-Jacques Varoujean, Jean-Louis Curtis, François-Régis Bastide, Jacques Krier. Bien sûr, des tentatives pour stimuler la création existent : que l'on songe à Emile Biasini en 1967 ou, sur le plan politique, au ministère des Affaires culturelles, Jacques Duhamel, entre 1971 et 1973. Mais la production d'œuvres originales, à la différence de la télévision britannique, n'est pas massive. Comment l'expliquer ? Le type d'écriture est sans aucun doute distinct. En Grande-Bretagne, les auteurs de théâtre sont proches de la nouvelle gauche née dans les années 1950, proche des mouvements pacifistes. Ils accordent un rôle social au théâtre différent des Français qui privilégient tout à la fois le divertissement et la sauvegarde du « canon de l'élite cultivée » ⁶⁴. L'effort pour élargir le public théâtral, repérable entre les deux guerres, notamment par le biais d'associations militantes, trouve son prolongement dans la radio et la télévision. Théâtre critique, satire contre l'establishment, mise en avant des inégalités sociales, dénonciation du conformisme, mais aussi du pouvoir du petit écran : tels sont les traits des pièces télévisées anglo-saxonnes. En France, le renouvellement de l'écriture théâtrale et romanesque – déconstruction et jeux de langage des auteurs du théâtre de l'absurde, nouveau roman – rend plus délicat le passage des planches et des textes au petit écran. Les débats sur l'esotérisme de certaines œuvres nouvelles présentées lors des comités de programmes sont révélateurs de cet état de fait. Les dramatiques télévisées françaises s'épanouissent, par ailleurs, dans des cadres bien particuliers. Les émissions qui permettent de les produire renvoient à différentes formes de divertissement prisé des Français : le goût pour l'énigme policière et les faits divers (« Les Cinq dernières minutes », « En votre âme et conscience »), le plaisir de la conversation mondaine (« Au théâtre ce soir »), la manière romancée d'aborder le passé (« La Caméra explore le temps »). Mais aussi à des méthodes de transmission culturelle éprouvées : « Théâtre de la jeunesse » reflète la volonté pédagogique républicaine ; la réalisation de nombreuses pièces d'auteurs consacrés fait écho à la volonté de l'école de la République de

⁶¹ Gilles Plazy, *Le Monde*, 21 octobre 1971.

⁶² Les producteurs de l'émission sont Lucile de Guyencourt et Jean-Louis Mingalon. Elle débute le 12 avril 1967. Hebdomadaire, « Théâtre d'aujourd'hui » a pour objectif de mettre en valeur les grandes réalisations de l'art contemporain et de montrer que le théâtre répond aux préoccupations du public qui le concerne. L'émission est d'abord composée de retransmissions (théâtre universitaire, Bread and Puppet) mais les obstacles s'accumulent. L'émission devient mensuelle puis bimensuelle à partir de 1971. Elle se transforme et mise sur le passage d'extraits. Plusieurs projets ont été refusés : le Berliner Ensemble, le théâtre d'expérience française au Canada, le renouveau du théâtre américain. Cf. *Téléliberté*, 22 avril 1971 (dans Archives INA 12854 0041/dossier n°58).

⁶³ *Macbeth* est monté à Avignon en 1954 et repris pour la télévision avec les mêmes acteurs (Maria Casarès et Daniel Sorano) ; *Henri IV* de Pirandello en 1961 (Barma) ; *Les rustres* de Goldoni (Pignol) en 1963.

⁶⁴ Cf. Nicole Boireau, *Théâtre et société en Angleterre des années cinquante à nos jours*, Paris PUF, 2000.

transmettre une solide culture passant par la connaissance des grands textes et des grands auteurs. Comme à des vecteurs plus populaires : on pense ici aux romans-feuilletons diffusés dans la presse ; on songe également à ces pièces courtes jouées dans les revues au début du siècle.

Par conséquent, les dramatiques télévisées composent moins un modèle culturel qu'un ensemble composite, fondé sur des genres attractifs, et bénéficiant, au fil des ans, des progrès des procédés techniques. Car, les années passant, le style glorieux de la dramatique télévisée, tel qu'il s'était développé aux Buttes-Chaumont, cède la place à d'autres façons de faire. Le modèle, qui était celui du cinéma de qualité française, développé entre les années 1930 et 1950, fait débat à l'aube des années 1970. Il reposait sur la confection de grands tableaux dramatiques tournés en intérieur (l'exemple peut être celui des *Enfants du paradis* de Marcel Carné). Or, cette façon de faire qui repose sur une construction en séquences, assez différente du théâtre, et très liée aux reconstitutions en studio, est de moins en moins utilisée. Des réalisateurs cherchent à renouveler le genre. Tel Jean-Christophe Averty qui abhorre le style des Buttes-Chaumont⁶⁵ et explore les voies offertes par l'utilisation de l'électronique dans *Ubu roi* ou *Alice au pays des merveilles*. Les spectateurs restent, semble-t-il, assez perplexes devant ces jeux de sons et de lumières expérimentaux. Surtout, les réalisateurs privilégient davantage les tournages en décors naturels. *Les Papiers d'Aspern* diffusé le 15 octobre 1971 en sont un exemple. Cette pièce anglo-saxonne, dont l'action se déroule dans un palais vénitien à la fin du 19^e siècle – un critique littéraire est à la recherche de documents sur un poète américain Aspern, jalousement gardés par une vieille dame – multiplie les espaces de jeu, extérieurs et intérieurs, ainsi que les jeux sur les couleurs (tons ocres, marron et blanc), dans une atmosphère à la Visconti. Et ce, pour le plus grand plaisir de Jacques Siclier pour qui le réalisateur Raymond Rouleau

« a, sans rien altérer de la tension dramatique de la pièce, donné un style, un mouvement romanesque aux *Papiers d'Aspern* par une liaison parfaite entre les décors naturels films à Venise et les décors de studio, créant l'impression d'un de ces vieux palais délabrés, tombeaux du souvenir, par la souplesse des mouvements d'appareil, une intelligente utilisation de l'espace et de la couleur⁶⁶ »

En ce sens, on ne peut attribuer aux seules contraintes financières l'évolution des dramatiques télévisées. Les tournages en extérieur coûtaient d'ailleurs assez cher. Il faut sans doute chercher dans l'optimisation des techniques une des principales raisons des **mutations** du genre de la « dramatique télévisée ». Dans la mesure où il met l'accent sur le renouvellement, ce mot sera préféré à celui d'affadissement ou de crise, qui suggère qu'à un « âge d'or », aurait succédé un déclin dans les années 1970.

Qu'innovation ou tentative d'innovation il y ait, on en a la preuve dans la volonté de rompre avec les caractères des dramatiques télévisées des années 1960. En, effet, celles-ci, par les sujets sur lesquels elles reposaient (intrigues amoureuses, affaires d'Etat ou dossiers judiciaires ou policiers), par l'importance attribuée à la langue – dialogues des dramatiques policières et télévisées, tirades de grandes œuvres –, par le rôle accordé à la psychologie des personnages, avaient plutôt tendance à montrer une société apaisée, sans grandes tensions sociales et sans grande violence. La contestation de la fin des années 1960 ne pouvait alors que les toucher :

« Les dramatiques en studio, avec leur faux réalisme, devraient avoir disparu des petits écrans si les responsables de télévision trouvent le moyen d'utiliser valablement leurs studios pour

⁶⁵ Jean-Christophe Averty, in *La Télévision des réalisateurs*, op. cit., p. 108 : « C'est l'erreur la plus tragique qu'on ait pu commettre à la télévision. On l'a enfermée dans le carton-pâte ».

⁶⁶ Jacques Siclier, *Le Monde*, 17-18 octobre 1971.

d'autres usages (...) mais le vrai problème du théâtre télévisé ne relève-t-il pas d'abord de l'autocensure, de la peur d'aborder dans des films ou dans des pièces filmées des sujets politiques ou sociaux contemporains, de montrer tout simplement dans une transposition poétique et scénique, comment vivent les hommes et les femmes d'aujourd'hui ⁶⁷? »

Reproche était fait à la dramatique de vouloir enrichir la culture du spectateur plus que de l'engager dans une prise de conscience des problèmes et des bouleversements contemporains. Au début des années 1970, au moment où les acteurs de théâtre se mettent à jouer dans les usines ou aux champs et où les metteurs en scène cherchent à faire davantage intervenir le public, la dramatique est sommée de rendre compte de la vie des gens. De fait, elle ne reste pas en dehors du mouvement. Même l'émission *Au théâtre ce soir*, dont les pièces sont en grande partie construites sur des stéréotypes sociaux, est perméable aux transformations de la société française. Celles-ci apparaissent souvent en creux dans l'émission de Pierre Sabbagh, par le biais, par exemple, des costumes d'acteurs qui renvoient aux modes vestimentaires des années 1970. L'époque contemporaine est également visible dans les séries policières. Les dramatiques de la série « Si c'était vous » parlent de racisme ; de délinquance juvénile ou de crise du logement. Les dramatiques qui relèvent de l'« écriture par l'image », bien que leur succès soit mitigé, s'inscrivent dans ce sillage. Toute une école, autour de Jacques Krier (Chouchan, Dhouailly, Failevic, Seban), réalise des dramatiques en s'inspirant des techniques des reportages et des interviews. De nouvelles fictions, telle *La Belle ouvrage* présentée sur la deuxième chaîne, s'intéressent à la vie quotidienne des gens, à leur façon de se comporter et de parler. Les dramatiques sont à la recherche d'une certaine authenticité. Elles ont en tout cas pour elles, héritage de la période précédente, une tradition de proximité avec le public : connaissance de l'assassin avant le commissaire chargé de l'enquête ; interpellation du téléspectateur sur des affaires judiciaires ; débats avec questions du public succédant aux dramatiques.

Les dramatiques télévisées constituent donc un écheveau complexe et ne se réduisent pas à la reproduction du théâtre à la télévision. Elles n'en constituent pas moins un des meilleurs exemples de **loisir culturel** dans la mesure où elles regroupent deux de ses attributs principaux : connaissance et divertissement. Autre trait intéressant, la diversité des dramatiques télévisées n'empêche pas leur complémentarité. Celui qui regarde en 1961 *Hernani* de Hugo réalisé par Jean de Kerchbron est probablement le même téléspectateur qui se délecte à la vision des dramatiques des « Cinq dernières minutes » ou de « la Caméra explore le temps ». C'est cet ensemble composite qui contribue sans nul doute à construire la culture de l'« honnête homme » de la France des Trente Glorieuses.

Pascale Goetschel, maître de conférences à Paris-I Panthéon-Sorbonne

⁶⁷ François Tranchant, *La Tribune de Genève*, 2 juin 1971.