



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

Year : 2017

Le théâtre au journal télévisé Enjeux esthétiques, techniques et de politique médiatique

Séverine Chave

Séverine Chave, 2017, « Le théâtre au journal télévisé, enjeux esthétiques, techniques et de politique médiatique »

Originally published at : Mémoire de maîtrise, Université de Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive.
<http://serval.unil.ch>

Droits d'auteur

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

Copyright

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.

« Filmer le théâtre est un art en soi qui ne devrait revenir qu'à des poètes. »

Serge Ouaknine

INTRODUCTION

« *Aujourd'hui, nous avons transporté notre caméra dans la vieille ville. C'est là, au 19 de la Grand Rue, que loge le sympathique petit Théâtre de Poche, fondé par monsieur Perret-Gentil. Suivons la directrice Fabienne Faby jusque dans sa loge... »*

Les rues sont de Genève, les images de Jean-Jacques Lagrange, la voix de Maurice Huelin. Plus tard, les mots de Georges Bernard Shaw résonneront dans la petite salle, qui inaugure alors, en 1954, sa septième saison.

Soixante-deux ans plus tard, quelques milliers de sujets ont rejoint ce reportage de la toute première télévision suisse – qui ne s'appelle pas encore la TSR. Un foisonnement d'images qui a accompagné, soutenu ou délaissé le théâtre, grand frère des premières heures du petit écran romand. Surtout, contrairement à cet art de l'éphémère, la télévision a conservé les traces des nombreuses créations issues de la Suisse francophone ou accueillies dans ses salles, à travers l'unique émission à avoir traversé plus de soixante ans d'histoire : le *Téléjournal*.

S'intéresser à la présence du théâtre au *Téléjournal*, c'est donc se préoccuper à la fois d'histoire et d'esthétique de l'image, de technologies et de codes de représentation inhérents à des formes d'expression différentes – théâtre, cinéma, télévision –, indépendantes et pourtant souvent indissociables. C'est aussi se soucier de politique médiatique, d'histoire des institutions et d'histoire culturelle plus généralement.

Car chacune de ces facettes est étroitement liée aux autres : l'évolution technologique influe sur la manière de filmer, les partis pris journalistiques conditionnent la construction des sujets, les relations au pouvoir politique influencent sur les choix de programmation et les histoires parallèles du théâtre et de la télévision se nourrissent l'une l'autre, à la fois miroirs et moteurs d'une société commune.

ENJEUX ET STRUCTURE

La première partie de ce travail aborde la question politique des relations, houleuses et complexes, entre la culture au sens large et la télévision en Suisse et en Suisse romande. Elle dresse en parallèle l'histoire de la notion de culture en elle-même et celle de son interprétation, souvent opportuniste, par la Société suisse de radiodiffusion et télévision (SSR) et par son unité régionale romande, la Télévision Suisse Romande (TSR)¹, en lien avec le contexte politique dans lequel elle s'inscrit.

¹ La Télévision Suisse Romande prend officiellement cette appellation le 1^{er} janvier 1958, date de lancement du Service régulier de la Télévision Suisse. La TSR est par la suite devenue partie de la Radio Télévision Suisse (RTS) en 2010. Par souci de simplification, et afin d'éviter la confusion entre radio et télévision, nous utiliserons l'appellation TSR pour désigner la production télévisuelle romande dans l'ensemble de ce travail. Le nom de RTS sera en revanche préféré pour tout ce qui se rapporte à l'institution actuelle.

L'appréhension de la « culture », terme polysémique, évolue en effet au cours du temps et se révèle souvent un bon indicateur du discours éditorial qui n'hésite pas à l'instrumentaliser. Comme nous le verrons, le mandat culturel des médias de service public est systématiquement mis sur le devant de la scène lorsque ceux-ci se trouvent en difficulté. Il cristallise les tensions entre l'exigence de qualité et le refus du commercial d'un côté, et la nécessité de retenir son public à travers une certaine attractivité de l'autre. Un renversement s'opère à cet égard au cours des années 1970 : alors que la « première » télévision poursuivait le but de rendre la culture accessible à un large public qui n'y avait jusqu'alors pas, ou peu, accès – une programmation centrée sur le fond –, elle évolue ensuite, selon des logiques commerciales, vers une plus grande prise en compte du goût des téléspectateurs. Les années 1980, avec l'ouverture du marché télévisuel, l'apparition de la télécommande et la réception élargie des chaînes étrangères, voient le système actuel se stabiliser : la programmation est désormais centrée sur la réception.

Ces questions, nées avec la télévision, surgissent aujourd'hui à nouveau dans les débats contemporains : dans un contexte de crise du service public², le mandat de promotion culturelle est brandi de part et d'autre comme un argument central pour défendre ou au contraire attaquer la Radio Télévision Suisse (RTS), et plus largement la SSR. On retrouve par ailleurs dans les arguments des détracteurs du service public l'idée que *le téléspectateur*, devenu *consommateur*, doit désormais être libre de choisir ce qu'il achète. Ses goûts ne devraient plus être seulement intégrés dans le processus de programmation, mais en constituer l'unique critère.

Les pressions politiques n'étant pas sans conséquences sur la programmation de la chaîne, et plus spécifiquement sur le contenu du téléjournal, quelques éléments de contexte semblent nécessaires pour mieux appréhender l'étude concrète des sujets.

Par ailleurs, le téléjournal romand – ou plutôt *les* téléjournaux, puisque plusieurs éditions coexistent chaque jour – a connu de nombreuses formes depuis le lancement du premier journal genevois en 1982. Un bref historique permettra de poser les jalons de cette mutation et d'y voir plus clair dans les nombreuses émissions – matin, midi, soir, nuit, informations régionales – qui ont constitué et qui constituent encore le vaste champ des actualités télévisées sur la TSR.

La deuxième partie se penche pour sa part sur les aspects esthétiques et techniques de la captation théâtrale dans un premier temps et du reportage télévisé dans un second temps.

Comment capte-t-on un art qui se trouve être, par définition, un art de l'éphémère ? Une représentation théâtrale est toujours unique. Elle implique la coprésence des artistes et de leur public et, par conséquent, n'est reproductible ni dans l'espace ni dans le temps. L'effet est double : le public est forcément restreint à l'échelle humaine, faisant du théâtre un art intrinsèquement artisanal, et l'œuvre disparaît avec les individus qui lui donnent corps. Or, ce travail de l'éphémère est parfois conservé sous forme de traces audiovisuelles, les captations,

² Un vaste débat sur la mission des médias de service public est prévu aux chambres fédérales pour 2017. En parallèle, l'initiative « No Billag », qui demande la suppression de la redevance (70% du budget de la SSR), sera probablement soumise au peuple courant 2018. Un contre-projet du Conseil fédéral est en cours d'élaboration. En outre, la votation du 14 juin 2015 sur la nouvelle Loi sur la radio-télévision a été révélatrice d'une profonde méfiance de la part des citoyennes et des citoyens suisses envers leurs médias de service public : elle a été acceptée avec moins de 4'000 voix d'avance.

qui entraînent de nombreux problèmes : la question de l'auteur – metteur en scène de la pièce ou réalisateur de la captation –, le caractère hybride de l'œuvre ainsi produite, le bien-fondé d'un tel enregistrement ou encore la question des droits d'auteur.

La problématique est vivement débattue dans les milieux académiques au cours des années 2000.³ Il s'agit ici de dresser une synthèse des différents enjeux abordés par les chercheurs – nécessité de trouver une spécificité au théâtre filmé en en conservant la « théâtralité », concurrence avec le cinéma, grammaire de l'image, choix du bon dispositif, incidence sur le spectacle en lui-même, etc.

Afin de pouvoir aborder spécifiquement l'étude du théâtre au téléjournal, il convient également de s'intéresser à l'évolution du reportage et aux enjeux inhérents aux actualités télévisées. Ceux-ci sont multiples : sociologiques, sémiotiques mais aussi esthétiques et techniques. Sans trop entrer dans le détail, il est intéressant de soulever brièvement les questions liées à la narration et à la dramatisation systématiques des reportages ainsi qu'à leurs répercussions sur la crédibilité et sur l'attractivité des informations télévisées. Comment résoudre la contradiction entre la nécessité d'informer de la manière la plus neutre possible tout en jouant sur les émotions pour capter et retenir le téléspectateur ? Quel processus de scénarisation choisir pour réconcilier l'apparente « réalité » de l'objet montré et la contrainte de narration, et donc de mise en scène, inhérente au média télévisuel ? Ces questions sous-tendent la quasi-totalité des recherches sur les actualités télévisées et se retrouvent souvent à l'origine des critiques formulées à leur encontre. Elles se démultiplient lorsqu'il s'agit de montrer un spectacle de théâtre : comment mettre en scène une mise en scène ? Les niveaux d'énonciation se superposent alors de manière presque vertigineuse.

Au-delà de ces considérations, l'esthétique du reportage télévisé en général change au cours du temps, en fonction non seulement des mutations de politique médiatique évoquée ci-dessus, mais aussi des apports technologiques jalonnant l'histoire de la TSR et en transformant petit à petit les métiers. Le trio caméraman/journaliste/preneur de son a lentement disparu au profit du duo formé par les deux premiers, pour ne laisser bientôt la place qu'à un seul et unique « journaliste reporter d'images » (JRI). Avec des conséquences inévitables sur la manière de filmer, la qualité des images, la construction du commentaire et même la relation au sujet filmé. Le journaliste, seul maître de son sujet, est responsable de bout en bout de son exécution, à la fois auteur des images et du texte. Il est en même temps plus discret et moins impressionnant pour ceux qui se trouvent devant son objectif, ce qui facilite le contact ou au contraire décrédibilise son travail.

La **troisième partie**, la plus conséquente, s'arrête sur les rapports concrets entre théâtre et télévision. Une relation fusionnelle dans les premiers temps, d'un point de vue historique – c'est

³ « En 2000, l'un des deux thèmes abordés lors des douzièmes États généraux du film documentaire en France était "filmer le théâtre". En 2005, les Rencontres internationales du documentaire de Montréal proposaient une soirée débat-projection sous le titre "Théâtre et documentaire : dialogue d'auteurs ?". En 2007, les Rendez-vous du cinéma québécois organisaient un 5 à 7 sous le thème "Quand le théâtre fait son cinéma...", proposant une discussion autour de l'adaptation cinématographique des œuvres théâtrales. » (Edwige Perrot, « L'art de filmer le théâtre », in *Jeu : revue de théâtre*, n°123, (2) 2007, p.179, note 2)

le milieu du théâtre et ses acteurs qui enfantent la télévision en Suisse romande dans les années 1950 – qui évolue par la suite vers davantage de distance. L'actuelle concession de la SSR est édifiante à cet égard. Celle-ci fait en effet mention de la promotion culturelle, part importante du mandat de service public, mais omet étrangement de citer le théâtre :

La SSR contribue [...] au développement de la culture, au renforcement des valeurs culturelles du pays et à la promotion de la création culturelle suisse, en tenant particulièrement compte de la production littéraire, musicale et cinématographique suisse.⁴

Du point de vue esthétique, la rencontre entre théâtre et télévision soulève les mêmes enjeux que celle du cinéma avec l'un et l'autre : un véritable combat s'engage pour dégager la spécificité du nouveau média. Cette partie aborde également la question des dramatiques, spectacles spécialement créés ou adaptés pour le petit écran, filmés dans les studios, qui ont connu un grand succès en France et Suisse romande dans les 1950-1960. Les dramatiques et les retransmissions de spectacles, en direct ou en différé, posent à nouveau la question de la rencontre entre deux langages : faut-il diffuser du « théâtre filmé » ou produire un véritable « spectacle de télévision »⁵, avec ses spécificités et ses moyens propres ?

Ces questions sont intimement liées à celle de la réception. Ici encore, deux entités se croisent : quelles différences et quels points communs entre spectateurs de théâtre et téléspectateurs ? On ne regarde pas une scène de théâtre comme on regarde son écran de télévision. Les deux pratiques divergent principalement sur deux points : l'immédiateté et la distance – autrement dit, le temps et l'espace. Le présentateur du journal est en direct, mais les sujets sont enregistrés, alors que le spectateur de théâtre assiste en temps réel à ce qui se déroule sur scène. De même, aller au théâtre est un acte collectif, alors que les téléspectateurs, bien que beaucoup plus nombreux que le public de toute pièce⁶, n'ont en général aucun échange, ni entre eux, ni vis-à-vis de ceux qu'ils regardent. Ces publics ont eux aussi évolué depuis les années 1950, invitant les artistes comme les médias à explorer des formes inédites et des écritures nouvelles.

Le sujet de téléjournal, quant à lui, constitue par essence le résultat de toutes les contradictions abordées précédemment. Il mêle la difficulté de filmer le théâtre avec les conflits de ce dernier vis-à-vis de la télévision en y ajoutant des questions inhérentes à son inscription dans le format bien particulier des actualités télévisées et aux impératifs de production qui y sont liés – manque de temps et de moyens. Doit-on filmer une représentation avec ou sans public, une représentation ou plusieurs (dont on pourra prélever et monter les meilleures séquences), en direct ou en différé, avec des caméras sur le plateau ou seulement dans la salle pour respecter le point de vue d'un spectateur réel, en privilégiant les plans larges pour garder la juste distance avec le jeu d'acteur ou au contraire montrer les visages des comédiens en gros plan pour mieux répondre aux besoins du petit écran ?

⁴ Extrait de la Concession SSR du 28 novembre 2007, entrée en vigueur le 1er janvier 2008.

⁵ Pour reprendre les termes de Gilles Delavaud, in *L'art de la télévision. Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, Editions De Boeck Université, Bruxelles, 2005, p.89.

⁶ Actuellement, l'audience du *19h30* tourne autour des 300'000 téléspectateurs quotidiens, selon les chiffres de la RTS. A titre de comparaison, la Cour d'honneur du Palais des papes d'Avignon compte 2000 places.

Une manière de filmer fortement influencée par le caractère journalistique des sujets télévisés, par la question du fragment, et donc du *choix*, mais aussi, formellement, par une grammaire de l'image empruntant à la fois aux actualités télévisées et aux captations théâtrales. Ce mélange n'est pas anodin : comment la télévision a-t-elle intégré et mêlé deux traditions esthétiques, l'une fortement liée à la monstration du « réel⁷ », l'autre appartenant historiquement au champ de la fiction ?

Dès ses débuts, la télévision se fixe trois missions, à la fois claires et distinctes : cultiver, informer, divertir. L'inscription du champ culturel dans celui des actualités est donc bien particulière, le téléjournal étant intrinsèquement et exclusivement *informatif*. Parler de culture au TJ mêle ainsi trois contrats d'énonciation : celui d'éducation, celui d'information et celui de divertissement. Le sujet ainsi formé mélange l'objectivité du « réel » – réalité des répétitions, des interventions du metteur en scène – et la monstration d'une mise en scène captée. Deux codes de représentation se croisent, auxquels s'ajoute la superposition des multiples instances énonciatrices du théâtre et de la télévision – l'auteur de la pièce, le metteur en scène, le comédien, le caméraman, le journaliste, le monteur, le présentateur.

D'autre part, la notion d'information est traditionnellement confondue avec la nécessité d'objectivité – et ce, de manière d'autant plus forte à la TSR, qui reste avant tout un média de service public. Dès lors se pose la question de la promotion : comment rester neutre face à une œuvre artistique sans pour autant tomber dans la pure publicité ? La place du théâtre au téléjournal rejoint celle de la culture en général et soulève ainsi la problématique globale du journalisme culturel et de l'ambiguïté qui l'accompagne.

Celle-ci dépend fortement de la ligne éditoriale : si la télévision remplit son mandat de « promotion de la création culturelle suisse », reste à savoir ce qu'elle choisit de promouvoir. Une création jeune, alternative, ou au contraire traditionnelle, légitimée ? Du théâtre professionnel, international, amateur ou local ? Une ligne qui évolue forcément au cours des années, en fonction des différents responsables en charge des décisions éditoriales, eux-mêmes tributaires du contexte socio-culturel décrit dans la première partie.

A la fois synthèse et illustration de ce qui précède, l'étude concrète des archives issues des journaux télévisés romands, depuis les origines de la TSR jusqu'à aujourd'hui, cherche à isoler et analyser les procédés stylistiques, esthétiques et techniques à l'œuvre dans la prise de vue théâtrale pour les actualités télévisées. En comparant les images produites lors de différentes décennies, le but est d'y déceler des tendances au fil du temps et d'analyser les mutations de la technique du reportage en relation avec l'histoire politico-médiatique de la TSR. Comment un sujet est-il construit ? Comment est-il filmé et raconté ? Quelles sont les images choisies et comment s'articulent-elles entre elles ? A-t-on choisi de filmer en public ou en répétition ? Donne-t-on la parole à l'auteur, aux comédiens, au metteur en scène ? Quelle longueur et quelle place pour les sujets culturels ? Quel propos, quel engagement dans le traitement et le choix des sujets ? Et surtout, comment tout ceci se transcrit-il au cours du temps ?

⁷ La notion de réel est aussi complexe à définir que fondamentale dans le champ des études portant sur les actualités télévisées. Nous y reviendrons dans la deuxième et la troisième partie de ce travail.

SOURCES ET MÉTHODOLOGIE

Sujets télévisés et sources textuelles

Les sujets des téléjournaux, presque intégralement numérisés par la RTS, constituent la matière première de ce travail. Étudier le traitement du théâtre au sein des émissions d'actualité implique en effet de se pencher sur les émissions d'informations nationales, mais aussi régionales. Comme nous le verrons dans la première partie de ce travail, la SSR en général et la TSR en particulier ont toujours accordé une grande importance au régionalisme : c'est par la défense du fédéralisme et des spécificités régionales que la SSR défend son devoir de service public. La télévision romande donne ainsi une large place aux rubriques locales : dès 1961, l'émission *Carrefour* se charge de livrer quotidiennement son lot d'actualités de proximité. Les sujets y sont souvent plus longs et peuvent se permettre d'être plus spécifiques que ceux du téléjournal national, qui se doit de parler à toute la Suisse romande.

Le logiciel GICO (pour « gestion d'images et de contenus »), développé par la RTS, donne accès à l'ensemble de ses archives télévisuelles. Si cette plateforme simplifie énormément la recherche des sujets et leur visionnement, l'histoire de la SSR et de ses stratégies d'archivage successives pose cependant plusieurs problèmes d'ordre méthodologique. Une certaine désorganisation dans les premières décennies couplée à plusieurs déménagements ont fait disparaître de nombreuses sources, qu'elles soient textuelles ou audiovisuelles⁸. Le recyclage par réutilisation du support utilisé dans les années 1960, le MAZ deux pouces, a également conduit à la disparition de milliers d'heures d'images par mesure d'économie. De plus, avant 1982 et la création du programme informatique GESIMA (pour « gestion d'images animées »), les stratégies d'archivage se sont parfois révélées arbitraires⁹. Cependant, l'actualité ayant toujours été considérée comme un département central dans la politique de la chaîne, et donc prioritaire en termes d'archivage, ce sont les archives du téléjournal qui ont le moins souffert de ces disparitions.

Mais les émissions d'actualités ont pour leur part subi diverses transformations tout au long de leur histoire. *Carrefour* a connu de multiples descendants, jusqu'à l'actuel *Couleurs locales*. Quant au téléjournal national, d'abord centralisé à Zurich puis régionalisé à Genève, il se décline au fil du temps en plusieurs éditions – matin, midi, soir, nuit. Ces mutations ont des conséquences sur l'archivage, notamment en ce qui concerne la conservation de certains sujets sans leur commentaire, celui-ci étant alors énoncé en direct depuis une cabine et non

⁸ Le mémoire de licence effectué par Gérald Cordonier est fort précieux à cet égard. Il énumère notamment avec précision l'état des archives lors de la rédaction dudit mémoire, soit en 2004. Cf. Gérald Cordonier, « *Eduquer, informer, divertir* » : *la Télévision Suisse Romande et ses programmes (1954-1974)*, Mémoire de licence, Université de Lausanne, Faculté des Lettres, Département Histoire et esthétique du cinéma, Lausanne, 2004.

⁹ « Les recherches concernant la période précédente [au développement de GESIMA] sont encore très souvent tributaires de deux autres fichiers manuels : *Fichier Schmid* (1954-1962), du nom de la responsable de l'archivage, et le *Fichier Film* (1962-1982). [...] Le tri opéré par Mme Schmid semble très subjectif. En effet, elle ne conservait que ce qui *lui* paraissait important ! De là découle la disparition quasi systématique de nombreux sujets qui pourtant apparaissent dans le programme publié. » Gérald Cordonier, *op.cit.*, p.19.

enregistré.¹⁰ Les seules sources textuelles disponibles sont alors les scripts des téléjournaux, conservés de manière aléatoire – mais également disponibles, quand ils existent, sous forme de PDF sur la plateforme GICO. A partir de 1988, les archivistes ont conservé ce qu'ils nomment le « témoin », soit l'émission telle que diffusée à l'antenne, avec tous les sons et les habillages graphiques, les images en plateau, les introductions, etc. Avant cette date, seuls les sujets étaient archivés, de manière individuelle – non pas à des fins de sauvegarde du patrimoine mais en vue de réutiliser les extraits pour produire de nouveaux sujets.¹¹

En dépit de ces difficultés, les archives restent très riches – plus de 6'000 sujets d'actualité liés au théâtre sont répertoriés sur GICO –, ce qui a posé un problème de tri. Dans cette masse de données, la méthodologie choisie a été celle du « carottage » : en visionnant d'abord une vingtaine de reportages par décennie, la première étape a été de retirer certaines tendances tout en isolant les sujets les plus représentatifs pour les analyser plus en profondeur dans un second temps. L'utilisation d'une grille d'analyse précise¹² a permis de traiter chaque extrait de manière équitable, en cherchant à répondre aux mêmes questions et à interroger les mêmes éléments formels dans l'idée de tracer une évolution. Enfin, une troisième étape a élargi le corpus à d'autres sujets pour vérifier si ces tendances se confirmaient ou, au contraire, s'infirmaient ou se complexifiaient.

Littérature secondaire

Cette analyse formelle a été complétée par une littérature secondaire précieuse et riche, mais dont le rapport au sujet est très général. Le traitement du théâtre ou de la culture par le téléjournal, ou même par la presse en général, n'a en effet jamais été étudié en détail en Suisse romande.

Toutefois, les questions de culture à la télévision, de sociologie des médias de masse et d'évolution technologique d'une part, et d'autre part les problématiques touchant à la captation théâtrale et à son esthétique, ont fait l'objet de divers travaux propices à susciter la réflexion.

Histoire orale et expérience personnelle

Ces deux types de sources sont accompagnés par une histoire plus orale de la TSR : des entretiens réalisés avec diverses personnalités ayant participé, ou participant toujours à l'inscription du théâtre ou de la culture à la télévision. Outre leur connaissance des archives et des techniques de réalisation, ces « anciens » ont débattu et participé aux prises de décisions concernant la diffusion des sujets culturels à la télévision. En plus de contribuer à retracer une évolution technologique peu documentée en Suisse romande, leur regard peut donc révéler l'évolution parallèle de la politique de la Télévision Suisse Romande en matière de théâtre, depuis ses débuts jusqu'à aujourd'hui. Toutefois, ces témoignages restent partiels et subjectifs,

¹⁰ Les commentaires des journalistes de l'actualité régionale étaient lus en cabine lorsque les films parvenaient dans la journée au laboratoire ou juste avant leur diffusion. Comme le direct de l'émission n'était pas enregistré, ces commentaires sont pour la plupart perdus sauf dans certains cas où les textes sont conservés sur papier. Parfois, pour des sujets moins urgents en actualité, le journaliste faisait parvenir l'image et son commentaire sur une bande son séparée, permettant ensuite aux archivistes de reconstituer le sujet tel que diffusé à l'époque.

¹¹ On appelle ces anciens supports des « bout-à-bout ».

¹² Les outils d'analyse sont détaillés dans la troisième partie du travail (chapitre 3.3.1).

ils sont considérés comme indices ou éclairages précieux, mais non comme source scientifique fiable. Une histoire orale entraîne en effet trois biais majeurs : l'oubli de nombreux éléments parfois importants, la reconstitution de la mémoire *a posteriori* par les acteurs et la possibilité pour eux de filtrer l'information.

D'autre part, ma propre position de stagiaire journaliste reporter d'images, produisant des sujets pour le *12h45*, le *19h30* et *Couleurs locales*, me permet de savoir avec précision quel travail est demandé actuellement aux JRI et quelle formation leur est dispensée par l'institution. Cette situation me donne également un aperçu interne des débats actuels touchant aux questions de ligne éditoriale et de positionnement de l'entreprise face à sa mission de service public, ainsi qu'un accès privilégié aux différents documents qui y sont liés.

1 PARTIE I : UNE ÉVOLUTION POLITIQUE ET MÉDIATIQUE – CULTURE ET TÉLÉVISION EN SUISSE

La place et la nature du traitement de la culture au journal télévisé découle de plusieurs facteurs : la définition du mandat culturel de la SSR, l'interprétation de ce mandat par la TSR, la place que toutes deux lui donnent au sein du département de l'actualité et finalement la définition-même de « culture ». Ces quatre éléments connaissent de nombreuses mutations depuis les débuts de la télévision jusqu'à aujourd'hui.

Le mandat culturel de la SSR recouvre plusieurs facettes : radio et télévision assurent la captation et la retransmission d'événements culturels, diffusent également des œuvres musicales ou cinématographiques, présentent des émissions spécialisées sur des questions d'art et de culture et participent financièrement à la production d'œuvres cinématographiques ou à certains événements culturels.¹³ Leur rôle est triple : elles sont à la fois relais, actrices et critiques des productions culturelles.

Cette fonction et ses définitions connaissent les mêmes transformations sémantiques que la notion de culture. Pourtant, comme nous le verrons, les directives écrites – concessions spécifiant le rôle de la SSR ou Loi fédérale sur la radio-télévision – évoluent peu dans les termes au cours du temps. Cette constance des mots laisse imaginer qu'ils recouvrent une même réalité d'année en année, alors que ce n'est pas forcément le cas. Le constat n'est pas uniquement helvétique :

Depuis des décennies, dans beaucoup de pays, nombreux sont les gourmands qui se jettent avec délectation dans des débats acharnés sur le volume des émissions culturelles, sur leur place dans la programmation et qui oublient de dire quelle définition de la culture leur permet d'accoler l'étiquette « culturel » à un programme. La rédaction du récent cahier des charges des télévisions de service public françaises¹⁴ est typique de cette attitude : nulle réflexion sur cette définition

¹³ A titre indicatif, en 2015, la RTS a investi 10 millions de francs suisses dans la production de fictions, de documentaires et de séries, reversé 13 millions de francs à des artistes sous forme de droits d'auteur, enregistré et diffusé 500 concerts sur les chaînes de radio et sponsorisé 200 manifestations culturelles. (*Informations clés*, Service de la communication d'entreprise RTS, Genève, mai 2016, p.15-16)

¹⁴ Décret n° 2009-796 du 23 juin 2009 fixant le cahier des charges de la société nationale de programme France Télévisions : « La société diffuse au moins un programme culturel chaque jour en première partie

ne l'a précédée et, néanmoins, l'une de ses principales innovations a été d'afficher comme nouvel engagement la diffusion quotidienne d'une « émission culturelle ».¹⁵

Dans le champ médiatique, deux définitions du terme « culture » se côtoient souvent et parfois se confondent : la culture dans le sens de production artistique, et la culture comprise comme « l'ensemble des aspects intellectuels propres à une civilisation, une nation »¹⁶. La première définition, qui lie la notion au champ des arts, est de plus relativement élastique : que recouvrent exactement les termes de « production culturelle » ?

François Jost, dans son article « Peut-on parler de télévision culturelle ? », s'est intéressé à ces questions de définitions qui peuvent changer du tout au tout selon les époques. En se basant sur les programmes du service public français, il observe comment culture et télévision se sont croisées et surtout comment la seconde a envisagé la première au fil des décennies. Ses observations, sans être systématiquement et intégralement applicables à la Télévision Suisse Romande, correspondent toutefois partiellement à l'évolution de la situation helvétique et, dans tous les cas, ont pour avantage de mettre en place un certain contexte historique voisin.

Jost distingue trois « mondes de la télévision » : le réel, le fictif et le ludique. Trois sphères aux frontières poreuses et qui toutes ont inclus, à un moment ou un autre et dans des proportions variables, une dimension culturelle. La culture est donc « toujours adjective, elle qualifie un dispositif identifiable et descriptible sous cette épithète »¹⁷. Sans former un quatrième monde, elle vient étiqueter tel ou tel magazine, émission, documentaire ou programme ludique de son « aura légitimante »¹⁸. En partant des trois sphères culturelles définies par Bourdieu – légitimée, légitimable et arbitraire¹⁹ – Jost pose ensuite les jalons de l'évolution sémantique du terme de culture à la télévision en France.

Du côté suisse, les différentes catégories utilisées par les statistiques de la SSR²⁰ pour classer ses émissions sont représentatives de l'étendue des programmes qui peuvent se voir dotés de l'épithète « culturel » : la catégorie « culture » englobe en effet une quantité importante de sous-genres, qui mêlent d'ailleurs les deux définitions susmentionnées. En voici la liste

de soirée relevant des genres suivants : retransmission de spectacles vivants, émissions musicales, magazines et documentaires de culture et de connaissance, événements culturels exceptionnels, fictions audiovisuelles et cinématographiques (adaptations littéraires, reconstitutions historiques...). » Cf. François Jost, « Peut-on parler de télévision culturelle ? » in François Jost [dir.], *Télévision*, n°2 (2011/1), 2011, p.13.

¹⁵ *Ibid.*, p.11.

¹⁶ Pour ne citer que la définition du *Petit Robert* (édition 2014).

¹⁷ *Ibid.*, p.12.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ « On passe donc par degrés des arts pleinement consacrés, comme le théâtre, la peinture, la sculpture, la littérature ou la musique classique, à des systèmes de significations abandonnés (au moins à la première apparence) à l'arbitraire individuel, qu'il s'agisse de la décoration, de la cosmétique ou de la cuisine. Les significations qui participent de la sphère de la légitimité ont toutes en commun le fait qu'elles s'organisent selon un type de systématisme particulier, élaboré et inculqué par l'École, institution spécifiquement chargée de transmettre, grâce à une organisation méthodique de l'apprentissage et de l'exercice, des savoirs organisés et hiérarchisés. » Pierre Bourdieu, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Editions de Minuit, Paris, 1965, p.136.

²⁰ Cf. *Rapport de gestion 2015*, SRG SSR Communication d'entreprise, Berne, 2 mai 2016, p.58-59.

exhaustive²¹ : sciences, techniques, nouveautés, découvertes, sciences humaines, médecine, nature, animaux, pays et peuples étrangers, pays et peuples suisses, histoire en général, histoire étrangère, histoire suisse, beaux-arts, cinéma, littérature, art dramatique, musique, radiotélévision et autres médias, rencontres, entretiens, portraits, magazines d'information culturelle, documentaire de création, autres émissions culturelles, émissions didactiques. A noter que le théâtre, la musique et les variétés constituent des genres en eux-mêmes²², alors qu'ils sont également compris, sous des formes légèrement différentes, dans la catégorie « culture ».

Gérald Cordonier s'est penché dans son mémoire sur les programmes de la TSR entre 1954 et 1974. Alors stagiaire archiviste à la TSR, il a contribué à mettre en place une base de données²³ recensant toutes les émissions produites par la Télévision Suisse Romande depuis ses débuts. Les titres de ces programmes sont classés selon différents critères, dont le genre. Pour former sa base de données, Cordonier a repris les catégories officielles utilisées par la SSR dans ses statistiques. La catégorie « culture » recense donc des émissions aussi hétérogènes que *36,9°* (magazine scientifique traitant de sujets médicaux), *Le tour du monde en pantoufles* (série d'émissions documentaires sur le Brésil) et *La puce à l'oreille* (unique magazine culturel actuellement diffusé par la télévision romande).

En nous inspirant des réflexions de Jost, et en nous appuyant sur la base de données développée par Cordonier, nous tenterons de tracer à notre tour l'histoire de la notion de culture en Suisse et de son interprétation par la SSR en général et par la TSR en particulier. Ceci nous permettra d'étudier ensuite la place que ces dernières lui accordent, au niveau de la définition de son mandat pour la SSR, et au sein de sa grille des programmes pour la TSR. Etant donné qu'il s'agit de médias de service public, ces évolutions sont fortement liées au contexte politique helvétique et à la façon dont les pouvoirs publics envisagent la mission de leurs médias audiovisuels. Chacun des chapitres suivants est donc structuré de manière à mettre en place un certain contexte historique global avant de se pencher sur la notion de culture et sur ce qu'elle recouvre, pour finalement dresser le portrait de la grille des programmes de la TSR dans la décennie observée.²⁴

²¹ « Index des émissions par genre et liste des codes de genres », in Gérald Cordonier, *op.cit.*, annexe.

²² La catégorie générale « théâtre » est subdivisée en deux rubriques : « captations théâtrales » et « créations théâtrales en studio ». Celle de « musique » en comprend quatre : « concerts, opéras », « jazz », « folklore et musique populaire étrangers », « folklore et musique populaire suisses ». La variété en compte six : « shows, variétés musicales », « jeux, concours et jeux de compétition », « cirque », « humour, cabaret », « autres émissions de variété », « rock et pop ».

²³ Cette base, intitulée « Synopsis des émissions », existe toujours aujourd'hui. Elle est disponible sur l'intranet de la RTS (<http://da.tsr.lan/dav/pat-synopsis-index.php>), et donc réservée à ses employés.

²⁴ L'évolution du téléjournal sera, pour sa part, traitée dans la partie « Brève histoire du TJ romand » (chapitre 3.3.2).

1.1 LES ANNÉES 1950 : COHÉSION NATIONALE ET DÉFENSE DES « VALEURS CULTURELLES »

1.1.1 Le contexte

Suite au développement de la télévision dans le reste du monde²⁵, deux commissions nationales sont lancées en Suisse au début des années 1950 pour évaluer les enjeux et décider de l'instauration de la télévision dans le pays : l'une technique (la *Commission fédérale pour les questions de télévision*), l'autre culturelle (la *Commission fédérale pour l'étude des questions culturelles touchant la télévision*). Le Conseil fédéral décide ensuite, au vu des résultats, de lancer un Service d'expérimentation dès 1952 pour une durée de trois ans. La télévision en Suisse est donc considérée d'emblée comme un service public – à l'inverse de la presse et de la radio²⁶.

Le financement de la SSR est cependant vivement critiqué par l'opinion publique, à laquelle s'ajoutent les inquiétudes des éditeurs de journaux, qui craignent que la publicité ne déserte leurs pages pour investir le nouveau média. Si la radio est pourtant bien ancrée dans les mœurs, et considérée de manière plutôt positive par les auditeurs²⁷, on refuse donc l'augmentation de sa redevance, qui servirait entre autres à soutenir les expérimentations télévisuelles²⁸. Le gouvernement doit alors recourir à un arrêté fédéral urgent, excluant ainsi la possibilité d'un référendum, pour prolonger le financement du Service expérimental de la télévision jusqu'en 1957.

Mais c'est aussi sur des questions de contenu, et non seulement de financement, que le débat fait rage. Deux inquiétudes principales cristallisent les suspicions générales : la peur d'une certaine uniformisation de la diversité culturelle helvétique et la crainte de l'abrutissement des masses. La télévision est effectivement accompagnée dès ses débuts d'une profonde méfiance

²⁵ La Grande-Bretagne lance son service régulier (BBC) en 1936, la Radio Télévision française (RTF) émet dès 1945, les Etats-Unis possèdent déjà quatre grands réseaux de télévision en 1948, les grandes villes d'Allemagne possèdent leurs propres émetteurs au début des années 1950 et l'Italie étend elle aussi son réseau. Le système européen d'échange de programmes (Eurovision) est lancé de manière régulière en juin 1954. Cf. Gérald Cordonier, *op.cit.* p.39.

²⁶ La radio devient service public lors de la création de la SSR en 1931. Avant, le territoire helvétique fourmillait d'une multiplicité d'initiatives privées. L'expansion de la radio en Europe a obligé la Confédération à mettre un peu d'ordre dans le paysage radiophonique du pays, principalement en raison du plan international de répartition des ondes. Cf. Theo Mäusli, Edzard Schade [et al.], *La radio et la télévision en Suisse : histoire de la Société suisse de radiodiffusion et télévision SSR jusqu'en 1958*, hier+jetzt, Baden, 2000.

²⁷ « Alors que la radio était établie et considérée comme "un besoin absolu de notre vie sociale et culturelle", la position de la télévision, nouvelle et inconnue, n'était pas encore assurée. » Ulrich Saxer et Ursula Ganz-Blättler, *Fernsehen DRS : Werden und Wandel einer Institution. Ein Beitrag zur Medienhistoriographie als Institutionengeschichte*, Zurich, 1998, p.147.

²⁸ La première concession provisoire « pour le service public de programmes télévisés » est confiée en février 1952 à la Direction générale de la SSR par le Département fédéral des postes et des chemins de fer. Ce choix crée de nombreuses tensions puisque les sociétés membres de la SSR sont *de facto* exclues des expérimentations télévisuelles au profit de la Direction générale. Les coopératives de radio lancent alors une vaste campagne de mise en garde contre le nouveau média, insistant sur ses « dangers éducatifs et psychologiques », et inventent le slogan « Pas un franc-radio pour la télévision ». Cf. Sonia Ehnim-Bertini, *op.cit.*, p.178.

de la part du public, des politiques et des intellectuels.²⁹ La presse se fait l'écho d'un large débat sur son bien-fondé et sur la nécessité d'investir dans son expérimentation :

Jouet pour grands enfants neurasthéniques, ou méthode scientifique pour stupéfier le cerveau humain : invention inutile ou invention dangereuse, la télévision nous paraît indésirable à tous points de vue, sauf comme sujet de recherche dans nos laboratoires de physiciens.³⁰

Face à ces appréhensions, les autorités fédérales font de l'éducation et de la culture les valeurs centrales de la télévision. En 1951, le Conseil fédéral crée une *Commission fédérale consultative sur les questions de politique culturelle à la télévision*, en réponse notamment à une pétition demandant l'instauration d'un organe chargé de surveiller les programmes et de maintenir un certain niveau culturel. L'une des premières tâches de cette commission est d'établir les directives encadrant les programmes. Toutefois, cela ne suffira pas à faire accepter l'article 36bis de la Constitution, portant sur la radio-télévision et soumis en votation populaire les 2 et 3 mars 1957. Le rassemblement en un même texte de dispositions concernant la radio et la télévision, dans un climat où cette dernière fait encore face à de fortes résistances³¹, n'a pas aidé à obtenir l'approbation du peuple.

Fin 1957, le Service d'expérimentation s'achève et la situation de la télévision est stabilisée : une concession d'une durée de dix ans est octroyée à la SSR le 27 décembre 1957, avec entrée en vigueur dès le 1^{er} janvier 1958. Elle comporte un « article général de principe »³² concernant les programmes. Ce sera l'unique texte émanant de l'Etat et régissant le contenu des émissions de la TV jusqu'en 1984, date à laquelle l'article sur la radio-télévision entre enfin dans la Constitution, précisant ses missions et lui offrant une base juridique digne de ce nom. La SSR reste donc jusqu'alors très libre du contenu de ses programmes.

La concession de 1957 se base sur les premières conclusions de la commission sur les questions de politique culturelle. Elle place l'intérêt du pays et du public au centre de la mission de la télévision :

La Télévision a quatre tâches fondamentales à remplir : elle doit éduquer, instruire, informer et délasser. Les programmes doivent tenir compte de ces autres facteurs et, en outre, être le reflet de la vie culturelle en Suisse.

²⁹ « Les opposants, dont la plupart appartiennent à l'élite intellectuelle et sociale du pays, estiment que la politique gouvernementale crée un faux besoin pour une invention superflue et coûteuse qui ne pourra qu'abêtir les masses et corrompre la jeunesse. » Sonia Ehnimb-Bertini, « Les années de l'expansion : la SSR relève les défis du progrès, 1950-1958 », in Theo Maüsli, Edzard Schade [et al.], *op.cit.*, p.185.

³⁰ E.P., « Vers une télévision suisse ? », in *La Suisse*, 26 novembre 1949, cité par Gérald Cordonier, *Op.cit.* p.34.

³¹ « [Le] projet du Conseil fédéral, après avoir été légèrement remanié par les Chambres, fut rejeté par la double majorité nécessaire en votation constitutionnelle, le 3 mars 1957, tant pas les citoyens que par les cantons. Cet échec serait à expliquer par la résistance très forte, à l'époque, des citoyens à l'égard de l'introduction de la télévision. » Dominique Diserens et Blaise Rostan, *Cinéma Radio et télévision*, Presses polytechniques romandes, Lausanne, 1984, p.177.

Pourtant, fin 1957, la télévision a le vent en poupe : le nombre d'abonnés passe de 19'971 à 31'374. En 1961, ils sont plus de 180'000 (cf. *ibid.*).

³² Blaise Rostan, *Le service public de radio et de télévision*, thèse de licence et de doctorat présentée à la Faculté de droit de l'Université de Lausanne, imprimerie des Arts et Métiers SA, Lausanne, 1982, p.76.

Contrairement à ce que l'on suppose souvent, la Télévision ne s'adresse pas surtout aux intellectuels ou aux milieux aisés. Elle est destinée à tous, sans distinction d'âge, de sexe, de profession et de situation. Les désirs de chacun étant différents, elle a le devoir de tenir compte de cette diversité.³³

1.1.2 La télévision, garante de la cohésion culturelle

A cette époque, la notion de culture est donc intimement liée à celle de société et de population : la Suisse, en tant que pays rassemblant diverses *cultures* latines et germaniques, se doit de posséder une télévision qui reflète cette diversité. L'article 36bis refusé par le peuple demandait à la SSR de prendre en compte les « besoins spirituels et culturels des cantons et des différentes parties du pays ainsi que des divers groupes de population et régions linguistiques »³⁴. Il est d'ailleurs significatif que le texte ait été accepté par les cantons romands et par le Tessin³⁵, mais massivement rejeté en Suisse alémanique : les minorités linguistiques voient en la télévision un nouveau moyen de défendre leurs spécificités culturelles et de les mettre en valeur. La Suisse romande en particulier, qui a vu les premiers essais de télévision expérimentale à Genève et à Lausanne, revendique avec véhémence sa part des subventions pendant la période du Service expérimental. La notion de fédéralisme est alors fréquemment invoquée dans diverses interpellations déposées au Parlement ainsi que dans les Messages du Conseil fédéral³⁶. La TSR se conçoit par ailleurs dès ses débuts comme une télévision de proximité, ce notamment grâce aux cars de reportages, petits studios mobiles permettant aux équipes d'aller à la rencontre du public et de traiter des événements qui le touchent directement. Le régionalisme devient une des valeurs fondamentales de la première Télévision suisse³⁷.

Dans ce contexte, la notion de culture est donc plutôt éloignée de la production artistique. Le Message du Conseil fédéral de 1951, donnant une description précise de sa grille des programmes idéale, renforce cette idée. Bien que l'art y soit, de manière générale (et notamment le théâtre), très présent, le terme-même de « culture » n'y est jamais lié. Notons en outre une

³³ Message du 8 mars 1955 concernant l'aménagement de la télévision suisse.

³⁴ Cf. Theo Maüsli, Andreas Steigmeier, François Vallotton [et al.], *La radio et la télévision en Suisse : histoire de la Société suisse de radiodiffusion et télévision SSR 1958-1983, hier+jetzt*, Baden, 2006, p.287.

³⁵ Outre la Suisse romande et la Suisse italienne, les cantons à majorité catholique – à l'exception de Schwytz – acceptent l'article. Sur l'ensemble du pays, la loi est tout de même refusée à 57%. Cf. Sonia Ehnimb-Bertini, *op.cit.*, p.185.

³⁶ Notamment l'interpellation du 10 mars 1953 de Jean Peitrequin, conseiller national du Parti radical, et le Message du Conseil fédéral qui lui fait suite le 4 mai 1954 : « La vie nationale culturelle des cantons romands, le respect du principe fédéraliste interdisent une solution dans laquelle les sources de programme de toutes les régions linguistiques seraient uniformément confondues. » (Cf. Message du 4 mai 1954 concernant le financement d'un programme d'expérimentation de télévision pour la Suisse romande)

Suite à quoi le Parlement accepte d'allouer un million de francs à la Suisse romande pour développer sa propre télévision. La télévision genevoise est alors reliée au réseau suisse dès le 1^{er} novembre 1954.

³⁷ Il joue par ailleurs un rôle important lors du débat sur le choix d'un lieu fixe pour les studios de télévision. Lausanne et Genève s'engagent dans un duel sans merci, la première arguant qu'elle se situe au centre de la Suisse romande, la seconde faisant valoir la proximité d'un aéroport. Un combat qui illustre la situation de la télévision de l'époque, à la fois moyen de transmettre des images provenant du monde entier (le grand succès d'une émission comme *Continents sans visa* en atteste) et média de proximité et de taille humaine. (Cf. Gérald Cordonier, *op.cit.*, pp.154-155)

certaine insistance sur la défense des particularités régionales du pays et sur la mission de renforcer la cohésion nationale :

L'art et la science ne seront pas oubliés. Dans le domaine de la musique, le choix se portera sur des concerts donnés par des solistes ou de petits ensembles, des opéras, opérettes et ballets joués en studio ou retransmis de la scène du théâtre. On envisage aussi la création d'un théâtre propre à la Télévision, donnant en studio ou sur scène des représentations variées, drames, etc. [...] Une attention toute spéciale sera accordée à l'art populaire et aux coutumes régionales. Des émissions spéciales montreront les trésors de nos collections artistiques publiques et privées, favorisant l'étude de l'art et de l'histoire de notre peuple et l'attachement aux choses du pays. [...] Pour pouvoir élaborer des programmes à la fois riches et intéressants, on fera appel [...] à la collaboration des autorités, des théâtres publics et privés, des conservatoires, des musées, des universités et des écoles professionnelles, des établissements d'éducation populaire, des sociétés d'art et de musiques populaires et de nombreuses autres institutions.³⁸

C'est d'ailleurs l'argument de la défense des valeurs spirituelles et culturelles qui pèsera le plus dans la balance en faveur de la télévision : face à ceux qui militent pour un pays « pur, sans images »³⁹, on craint que les programmes étrangers ne finissent par inonder la Suisse et détruire sa culture.

Qu'elle le veuille ou non, la Suisse recevra des programmes télévisés. Par-dessus ses frontières. Français pour les uns, allemands ou autrichiens pour d'autres, italiens pour ceux du sud. Notre intérêt s'accorde-t-il avec ces très prochaines « puissances » occupantes ? [...] Que penserait-on si tous nos journaux étaient composés et pensés à l'étranger ?⁴⁰

Cette exigence de cohésion sociale, faisant de la télévision non seulement le ciment du pays, en transcendant les différences sociales et culturelles, mais aussi un moyen d'affirmer la singularité de la civilisation suisse face à ses voisins⁴¹, est également présente dans le raisonnement des médias étrangers.⁴²

1.1.3 La grille

Ces différentes réflexions préalables sur le contenu des émissions du média en devenir démontrent la volonté de vouloir transmettre au public un certain contenu : il s'agit donc d'un mouvement qui *part* des producteurs pour *aller vers* le public. C'est ce que Dominique Mehl a nommé « télévision médiatrice ». Pour elle, cette dernière est « un interprète susceptible de faire circuler les informations et humeurs du monde politique vers les citoyens, des gouvernements vers la société civile, des milieux artistiques vers les amateurs, des responsables vers la base. »⁴³ Toutefois, dès ses débuts, on observe également une certaine prise en considération du

³⁸ Cité par Pierre Cordey, « Courrier de Berne : Un message gouvernemental sur la télévision », in *La Tribune de Genève*, 7 juin 1951, reproduit par Gérard Cordonier, in *op.cit.*, p.86.

³⁹ Pour reprendre l'expression de Jean-Jacques Lagrange, in « La Télévision en Suisse romande », cité par Gérard Cordonier, in *op.cit.*, p.35.

⁴⁰ Marcel Bezençon [directeur de la SSR], « Pourquoi ? », novembre 1953, sans références, cité par Gérard Cordonier in *op.cit.*, p.38.

⁴¹ Cette réflexion est d'autant plus forte que le gouvernement ne conçoit d'emblée la télévision que comme un média national et produit par un unique studio, situé à Zurich.

⁴² Cf. Dominique Mehl, *La fenêtre et le miroir. La télévision et ses programmes*, Payot, Paris, 1992.

⁴³ *Ibid.*, p.31, cité par Gérard Cordonier, in *op.cit.*, p.90.

mouvement inverse : la TSR a ainsi mené de nombreuses études pour mieux cerner les attentes de son futur public. Sa grille des programmes a donc toujours oscillé entre la volonté des journalistes et des producteurs de transmettre un message et de rendre accessibles certains éléments au public, et la nécessité économique et politique de répondre aux désirs de l'audience.

Pour évaluer ces derniers, la TSR s'est principalement basée sur les précédentes expériences de la radio et sur les expérimentations de ses concurrentes étrangères. Ces différentes études ont montré un goût prononcé du public pour deux types de programmes bien précis : le théâtre et les actualités.⁴⁴

Le succès du théâtre, alors seule offre de fiction⁴⁵, s'explique notamment par sa durée et sa dynamique, qui maintient le spectateur attentif sans l'ennuyer pendant de longues périodes :

Les essais ont montré que la durée des émissions télévisées avait une grande importance. Le téléspectateur auquel un certain effort de concentration est nécessaire ne semble pas supporter plus d'une heure et demie de programme. Les changements, l'alternance de rubriques courtes et nombreuses fatiguent. Seul le théâtre retient plus longtemps l'attention sans lasser, à condition que le rythme des images et les variations de plans soient sérieusement étudiés.⁴⁶

Les programmes doivent aussi satisfaire tout le monde, et la grille est d'abord imaginée comme très généraliste⁴⁷. Pour répondre aux réticences suscitées par le pouvoir des images, les heures de diffusion sont en outre limitées : dès 1955, la semaine télévisuelle compte six jours (avec relâches le mardi), et les émissions sont uniquement diffusées de 20h30 à 22h. L'antenne est ouverte le jeudi après-midi, à 17h, pour une émission de jeunesse, parfois le dimanche, pour la messe ou le culte le matin, et pour une retransmission sportive, une émission de divertissement ou un programme de l'Eurovision l'après-midi.⁴⁸ Elle s'interrompt pendant l'été 1955, son trop faible effectif ne lui permettant pas d'assurer un service continu pendant les vacances.

La grille est alors très peu stable :

Le schéma des programmes reste très irrégulier et peu d'émissions s'inscrivent véritablement dans la longueur, c'est-à-dire dépassent les dix éditions : sur une centaine de nouvelles émissions produites par la TSR durant cette période, une vingtaine seulement apparaît de manière récurrente dans le programme, avec un rythme de diffusion plus ou moins respecté. Les émissions d'actualités sportives, culturelles ou nationales apparaissent naturellement en bonne

⁴⁴ « Selon une étude anglaise citée par Bellac en 1950, la satisfaction du public semble se tourner plus précisément vers certains genres : le théâtre (émissions en studio) tient le haut du pavé avec les actualités, suivis des variétés (cabaret), du sport et des retransmissions de manifestations publiques, puis des magazines réalisés en studio. » Gérald Cordonier, *op.cit.*, p.88.

⁴⁵ La télévision n'avait pas encore les droits nécessaires pour diffuser du cinéma.

⁴⁶ « A bientôt la télévision », in *Radio-TV-Je-vois-tout*, n°34, 25 août 1950.

⁴⁷ En l'absence de directives précises, la grille du Service expérimental est aussi en grande partie due aux goûts des personnes qui la composent : « Les choix des sujets semblent souvent guidés par [les] intérêts personnels [du personnel du Programme expérimental] (sans que cela aille, comme nous le montre l'accueil de la presse, à l'encontre du plaisir des téléspectateurs). » Gérald Cordonier, *op.cit.*, p.138.

⁴⁸ Gérald Cordonier, *op.cit.*, p.107.

place, puisque ce sont, avec les émissions jeunesse, la méditation du dimanche soir et les pièces de théâtre, les seules émissions diffusées de façon hebdomadaire.⁴⁹

Si la fidélisation du public n'est pas encore un but avéré, et que les conditions de production ne permettent pas de produire certaines émissions sur la durée, quelques programmes ont donc dès les débuts une case réservée. C'est le cas du théâtre, diffusé de manière assez régulière le mercredi ou le jeudi soir dans la case *Télé-théâtre*⁵⁰. Les dramatiques⁵¹, pièces spécialement conçues pour être tournées en studio et retransmises en direct ou en différé, ont en effet été considérées très tôt comme des programmes susceptibles de plaire à un large public ; au point que la proximité des studios de télévision et des théâtres, afin de permettre aux acteurs professionnels de travailler dans les deux lieux, soit considérée comme nécessaire par René Schenker, premier directeur de la TSR, lors des débats sur l'attribution des lieux fixes.⁵² Très vite, la production de dramatiques « maison », tournées directement dans les studios, prend le dessus sur les captations.

Toutefois, les premières tendances de la Télévision suisse, et du Programme romand en particulier, se dessinant dans les années 1950, laissent surtout entrevoir le désir déjà fort de sortir des studios, de tourner sur le terrain, et si possible au-delà des frontières :

L'information a pris rapidement de l'ampleur à travers aussi bien des émissions en plateau que de nombreux reportages en Suisse romande. Culturels, informatifs, scientifiques, ces films tournés hors du studio ont donné le goût au personnel du Programme romand pour les tournages en extérieur : comme nous le verrons, les équipes romandes voudront bientôt aller toujours plus loin et dépasser les frontières helvétiques pour découvrir le monde et le ramener sur l'antenne de la TSR.⁵³

La spécificité du nouveau média réside en effet dans sa capacité à transmettre des images lointaines, souvent en direct, et de *donner à voir* l'inaccessible. Dans ce contexte, si l'on omet le théâtre, très présent en vertu de sa qualité de fiction et de divertissement, les émissions culturelles se font plutôt rares dans la grille de manière générale. Parmi les arts représentés, la peinture et le cinéma, peut-être grâce à une télégenie plus évidente, prennent la place la plus importante. Il s'agit en grande majorité d'émissions de critique artistique et d'actualité culturelle (*Visite à l'atelier du peintre, Visite à l'exposition, A l'affiche, L'actualité artistique, Marcel L'Herbier propose...*⁵⁴, etc.)⁵⁵.

⁴⁹ *Ibid.* p.119.

⁵⁰ *Ibid.* p.125.

⁵¹ Le terme « dramatique » apparaît et se généralise dans les années 1960. Avant, la presse parle plutôt de « télé-théâtre » ou de « télé-drame ». (Cf. Gilles Delavaud, *op.cit.*, p.12)

⁵² *Ibid.* p.124.

⁵³ Gérald Cordonier, *op.cit.*, p.142.

⁵⁴ « Aucune archive audiovisuelle de ce programme n'a été retrouvée à la TSR et seul le programme publié nous informe du contenu de l'émission : L'Herbier proposait en une heure d'émission mensuelle thématique de tisser des liens entre le cinéma et le théâtre, l'opéra, l'histoire, la féerie, etc. » Gérald Cordonier, *op.cit.*, p.139.

⁵⁵ *Ibid.*

1.2 LES ANNÉES 1960 : DÉMOCRATISATION DE LA CULTURE LÉGITIMÉE

1.2.1 Le contexte

Le Service régulier de la Télévision Suisse est donc instauré le 1^{er} janvier 1958. Le temps des expérimentations est terminé et la concurrence française menace déjà ; il est temps de se professionnaliser. Le rejet par le peuple de l'article sur la radio-télévision n'aura pas l'effet escompté par les adversaires de cette dernière, qui ne s'en trouve pas spécialement déstabilisée. La SSR craint certes un instant que la concession soit cédée à une autre société, mais ses inquiétudes sont vite apaisées⁵⁶. La principale conséquence de ce rejet est surtout financière : en refusant une redevance étendue à la télévision, les adversaires de la SSR l'obligent à envisager d'autres moyens de financement. C'est là que la publicité entre en jeu : au lendemain de la votation fédérale, on offre déjà à la SSR plus d'un million de francs pour un quart d'heure de publicité chaque jour⁵⁷. Mais celle-ci devra attendre 1965 pour apparaître sur le petit écran : les éditeurs de journaux, soucieux de conserver leur source financière principale, proposent de soutenir eux-mêmes l'évolution de la télévision. Leur action finira par aboutir à un prêt de la Confédération à la SSR pour sauver son développement.

Parallèlement, la question des studios fait débat : le Comité central de la SSR rejette à l'unanimité le projet d'un studio unique national, pérennisant ainsi la logique des studios régionaux – un par région linguistique ; dès lors, le Programme romand prend officiellement le nom de Télévision Suisse Romande (TSR). Une longue bataille s'ensuit concernant l'attribution des studios fixes de production de radio et de télévision. Ce n'est qu'en 1964 que la situation devient stable : les radios régionales ont fusionné pour ne devenir qu'une seule radio romande, la RSR basée à Lausanne, et la TSR trouve son lieu d'attache définitif à Genève⁵⁸. En 1961, la TSR quitte définitivement la Villa Mon Repos à Genève pour intégrer les studios de radio du boulevard Carl Vogt. Deux étages supplémentaires sont construits à cette occasion et les studios se développent : un petit plateau est construit, libérant plus souvent le grand pour des émissions de variétés ou le tournage des dramatiques.⁵⁹ Un an plus tard, la Ville de Genève cède un terrain

⁵⁶ « Rappelons que la Confédération a décidé de confier l'exploitation de la Télévision expérimentale à la SSR, mais que le Service régulier dépend d'une nouvelle concession qui n'est octroyée que fin décembre 1957 à la condition que les propositions émises par la Société de Radiodiffusion concernant les deux problèmes cités ci-dessus [la question des studios et la forme qu'il faut donner à l'exploitation des programmes] satisfassent le Conseil fédéral. Comme nous le montrent les procès-verbaux de l'année 1957, la crainte de se voir refuser la responsabilité du nouveau médium et la menace que survienne sur le devant de la scène un nouvel acteur issu du secteur privé, bien que cela puisse paraître aller à l'encontre des choix effectués depuis 1952 par l'Etat, restent constamment à l'esprit des membres de la SSR. » Gérald Cordonier, *op.cit.*, p.146.

⁵⁷ « Les différents organes de la SSR décident donc d'étudier sérieusement l'apport que pourrait fournir la publicité, tout en restant conscients que cette solution va à l'encontre des intérêts culturels défendus depuis les débuts. » Notons que le budget de la Télévision est alors évalué à 7 millions pour 1958, puis destiné à augmenter – notamment en raison du lancement de la Télévision Tessinoise – pour atteindre 11 millions en 1967. Or, seuls 2,5 millions sont assurés par les concessionnaires qui paient la taxe Télévision. (Gérald Cordonier, *op.cit.*, p.157)

⁵⁸ Le même mouvement opère en Suisse alémanique : les radios fusionnent et le studio de TV est basé à Zurich. Le Tessin n'est pas encore à l'ordre du jour... (Gérald Cordonier, *op.cit.*, pp.149-152)

⁵⁹ Gérald Cordonier, *op.cit.*, p.165.

de 9'000 m² à la TSR : ce sera l'emplacement de la future tour du Quai Ernest Ansermet, dont la pose de la première pierre a lieu le 7 juillet 1966.

1.2.2 La télévision, vecteur de culture légitimée

Le message du Conseil fédéral de 1951 énoncé ci-dessus, dressant sa liste des émissions idéales, indique que les intentions en matière de télévision helvétique rejoignent un mouvement général de démocratisation de la culture légitimée. En France, les débuts de la télévision prennent place dans un contexte similaire : le Théâtre national populaire de Jean Vilar se développe en parallèle, tout comme les Maisons de la culture d'André Malraux. Les émissions télévisées ont alors pour mission de rendre accessibles à tous – ou en tout cas aux propriétaires des deux millions de téléviseurs français – des œuvres culturelles jusqu'ici réservées à une élite. Un élargissement de l'audience qui n'est pas sans conséquences sur les œuvres elles-mêmes :

Diffuser une pièce de théâtre à la télévision suffit à la modifier parce qu'elle transforme son auditoire, « qui n'est plus l'auditoire restreint des théâtres parisiens qui faisait le succès ou l'échec d'une pièce suivant, bien souvent, des critères propres à son mode de vie, alors qu'il s'agit cette fois du pays tout entier, de ses classes dirigeantes comme de ses classes laborieuses », dit le directeur des programmes de la télévision française, Jean d'Arcy, en 1958.⁶⁰

La vision de la culture est ainsi fortement élitiste, mais doublée d'une volonté profonde de profiter de la télévision pour la rendre accessible à tous. Le théâtre, plus facilement adaptable à l'écran que d'autres formes d'arts légitimés comme la musique ou la littérature, se retrouve fréquemment au centre des débats. Beaucoup voient en ce nouveau média un terrain à investir ; mais pas pour n'importe quel théâtre. Ainsi, à la question « la télévision tuera-t-elle le théâtre », Jacques Hébertot répondait :

Aucun art mécanique n'est dangereux pour le théâtre, tout au moins pour le théâtre qui n'est pas un théâtre de distraction, qui n'est pas un théâtre de digestion, qui est, à notre avis, le théâtre tout court, c'est-à-dire culturel, le théâtre littéraire, le théâtre intellectuel, qui s'adresse à une classe particulière.⁶¹

Du côté helvétique, dans un climat de concurrence avec les milieux culturels – et notamment ceux du cinéma –, c'est la notion même de culture qui pose problème :

Dans les années 1960 et 1970, alors que, d'un côté, elle se défend de faire trop souvent référence à la notion de culture dans ses bases juridiques, craignant sinon de susciter la jalousie des professionnels du secteur, de l'autre, la SSR ne cesse de tirer argument de son mandat culturel dès qu'il s'agit de motiver une hausse de son budget ou de la redevance de réception des programmes de radio et de télévision.⁶²

On retrouve donc cette « aura légitimante », venant justifier une demande de fonds supplémentaire. Toutefois, l'acception du terme de culture à cette époque reste très vague. En effet, la demande d'augmentation de la redevance au début des années 1970 est accompagnée

⁶⁰ François Jost, *op.cit.*, p.14.

⁶¹ Jacques Hébertot, « La télévision tuera-t-elle... », in *RJVT*, n°3, 19 janvier 1951, cité par Gérald Cordonier, in *op.cit.*, p.124.

⁶² Nicole Gysin, « Qualité et quota – le mandat culturel de la SSR », in Theo Maüsli, Andreas Steigmeier, François Vallotton [et al.], *La radio et la télévision en Suisse : histoire de la Société suisse de radiodiffusion et télévision SSR 1958-1983*, hier+jetzt, Baden, 2006, p.287.

d'un argumentaire promettant une amélioration de la qualité des programmes, misant sur plus d'émissions « en direct, de contact avec le public et des divertissements populaires, ainsi que sur un certain "art de vivre" et sur la culture »⁶³. Sans faire mention, donc, de ce que recouvre exactement le dernier terme : s'agit-il encore des valeurs culturelles et régionales défendues dans les années 1950, ou de programmes retransmettant des concerts, du théâtre ou traitant d'autres formes artistiques ? Les discussions à l'interne n'aident pas à résoudre ce côté indéfini :

L'étude des documents produits par [les] organes de direction [de la SSR] est éclairante à cet égard : dans les années 60-70, le débat culturel au sein de la SSR ne brille que par son absence.⁶⁴

Il faudra attendre les pressions extérieures, et principalement la remise en cause du monopole de la SSR et l'apparition de la concurrence, pour que celle-ci s'intéresse aux questions culturelles. Cette absence de définition entraîne un manque de directives précises dans la programmation. De plus, rappelons que la SSR ne possède toujours pas de base juridique propre en-dehors de sa concession, plutôt vague. En conséquence, l'unité nationale de la SSR est morcelée et les sociétés régionales sont laissées libres dans leurs choix rédactionnels.

1.2.3 La grille

En Suisse romande, bien que, comme mentionné précédemment, les attentes du public soient prises en compte⁶⁵, c'est la mission éducative de la télévision qui prime⁶⁶. Les débats qui agitent la SSR et les pouvoirs politiques sont peut-être plus lointains, envisagés de ce côté-ci de la Sarine ; plus proche de la France, la télévision romande emprunte à ses voisins une vision élitiste de ce que doit transmettre la télévision. La TSR privilégie d'ailleurs, dans les échos qu'elle reçoit de ses programmes, l'avis des critiques à celui du public. Ainsi peut-on lire dans le programme TV de la semaine du 6 au 12 décembre 1964 :

Les feuilletons du genre *Papa a raison* ou *Mes Trois Fils* sont des sommets de mauvais goût et de démagogie, affirme – avec un bel ensemble – la critique romande. La majorité des téléspectateurs n'est pas d'accord, mais cette majorité ne voit peut-être pas que l'esprit qui anime – je ne parle pas de la mise en scène ! – ces réalisations, donne une image fautive et lénifiante de la vie familiale. Signalons donc que *Papa a raison* disparaîtra du programme dès le mois de février et que la série *Mes Trois Fils* est remplacée dès le 12 décembre par un *Robinson Crusoé* d'une toute autre veine.⁶⁷

⁶³ Nicole Gysin, *ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Ce d'autant plus que la publicité fait son arrivée à l'antenne en 1964. La TSR bénéficie donc de nouveaux moyens pour mesurer les audiences : « Pour nous permettre de savoir de quelle manière nos émissions étaient reçues, [...] la société anonyme pour la publicité à la télévision, qui devait pouvoir renseigner les annonceurs, procédait ponctuellement à des enquêtes pour connaître le nombre de spectateurs ayant suivi un programme. [...] Cela a été une indication précieuse pour nous. » René Schenker, in *La TSR a 50 ans, op.cit.*, p.212.

⁶⁶ « C'était le temps du noir et blanc, de l'absence de publicité, comme des préoccupations d'audience et de la logique du marché. Le temps où tout paraissait possible, où nous pensions que la télévision de service public devait assumer une fonction critique et être un outil de création, de réflexion et d'ouverture. » Claude Torracinta, « Je me souviens... », in *La TSR a 50 ans : album de famille : 1954-2004*, Télévision Suisse Romande, Genève, 2004, p.188.

⁶⁷ *Radio-TV-Je vois tout*, 6-10 décembre 1964, reproduit dans *La TSR a 50 ans, op.cit.*, p.214.

Le discours de Jo Excoffier lors du lancement, en 1963, de *Domaine public* – première émission culturelle de la TSR dont il est le producteur – rappelle la rhétorique française en matière de mission de la télévision :

Il s'agit d'une part, dans ce magazine culturel, de rendre compte de certaines richesses, de ce que nous appelons ordinairement notre patrimoine culturel, et d'autre part de nous faire l'écho de manifestations de culture, au sens le plus large, qui se produisent dans notre pays. Il ne sera pas question ici de folklore, au moins dans la mesure où le folklore ne se hisse pas au niveau d'un langage qui dépasse le régionalisme. Ce programme mensuel concerne tous ceux qui ne dédaignent pas de se promener, dirai-je, dans les jardins de la connaissance, puisqu'aussi bien l'art est connaissance, connaissance de l'homme, connaissance du monde. L'art dans ses plus larges manifestations, c'est le domaine de tout le monde, c'est le *domaine public*, dont l'accès est permis à chacun, dont l'accès devrait être toujours davantage facilité à chacun.⁶⁸

Le lancement du Service régulier signe aussi une certaine stabilisation de la grille des programmes ; constance nécessaire notamment à la répartition des tâches au sein même de la TSR. Avec la grille, naissent donc les genres⁶⁹. Réalisé chaque trimestre sous forme de canevas, le programme continue à se présenter comme très diversifié⁷⁰. Il s'agit en effet d'une période de « promotion de la Télévision », lors de laquelle les programmes doivent être attrayants et intéresser un large public⁷¹. Selon Gérald Cordonier, la première grille à vraiment présenter un agencement régulier des émissions est celle de 1963-1964 – soit cinq ans après le lancement du Service régulier. Elle est imaginée comme un modèle à reproduire mois après mois, et les émissions se pérennisent. Les heures de diffusion s'étendent alors de 19h30 à 23h environ, et le même schéma se répète de soir en soir : des émissions ciblées (pour les jeunes, pour les femmes, pour les agriculteurs) en avant-soirée, puis les actualités régionales et nationales à 20h, suivies de programmes divertissants, puis d'une émission culturelle ou d'un magazine d'information à 21h30. La seconde partie de soirée (22h30-23h) est réservée à la rediffusion des émissions d'actualités⁷².

La publicité, arrivée en 1965, amène en outre une régularité nécessaire dans la grille des programmes, puisque les minutes de diffusion sont désormais vendues en fonction des différents publics cibles.

Ce dernier point est fondamental et préfigure le retournement que connaîtront les années 1970. L'analyse parallèle de la grille de 1963-64 et de celle de 1968-69 montre en effet que l'évolution

⁶⁸ Jo Excoffier, première émission de *Domaine public*, 24 janvier 1963.

⁶⁹ « Afin de gérer les activités aussi bien programmatiques que techniques, René Schenker réorganise la répartition du travail au sein de la Télévision romande : des chefs de rubriques, responsables de genres télévisés (variétés, émissions jeunesse, information, etc.), sont nommés et deviennent un échelon de la hiérarchie entre ceux qui créent les émissions et la Direction. Seule une grille des programmes plus ou moins fixe et projetée à l'avance permet de véritablement veiller à la régularité, au niveau qualitatif, des émissions. » Gérald Cordonier, *op.cit.*, p.173.

⁷⁰ « On arrive ainsi, peu à peu, semaine après semaine, à présenter une grille de programmes très diversifiée où tous les genres se côtoyaient. » René Schenker, *op.cit.*, p.212.

⁷¹ Cf. René Schenker, *1954-1994 à la Télévision Suisse Romande ; Quelques anecdotes et souvenirs de R.S., directeur jusqu'en juillet 1985*, TSR, Genève, Février 1994, p.4, cité par Gérald Cordonier, *op.cit.*, p.168.

⁷² Gérald Cordonier, *op.cit.*, p.207.

des programmes sur la décennie se dirige vers une plus grande assimilation des attentes du public. Les émissions « tout public », plus à même de rassembler un maximum de téléspectateurs pendant les pages de publicité, explosent – principalement à travers les séries. Parallèlement, et à l'inverse de la quasi-totalité des autres genres, les émissions culturelles diminuent de moitié entre 1963 et 1968.⁷³ Leur diffusion est souvent irrégulière, espacée et reléguée en dernière partie de soirée :

Alors que la plupart des autres genres tendent à proposer leurs émissions à un rythme hebdomadaire, et de manière régulière à des heures précises, les émissions culturelles restent diffusées une à deux fois par mois, occupant tour à tour la même case horaire. Il s'agit également des émissions qui changent le plus souvent d'horaire de diffusion, au gré des retransmissions de spectacle, de la durée des émissions qui les précèdent, etc., comme si elles servaient surtout à combler les vides de la grille.⁷⁴

La raison de cette exception s'explique par deux facteurs : souvent produits par les équipes de la TSR, les magazines culturels demandent plus de moyens que les achats de séries étrangères. Ce d'autant plus qu'avec l'extension des heures de diffusion – la semaine télévisuelle passe de trente heures en 1963 à cinquante-quatre en 1968 – les équipes sont déjà fortement mobilisées. Dans le même temps, les heures de *prime time* se veulent particulièrement rassembleuses puisque c'est là que la publicité est vendue le plus cher. Les émissions trop « pointues » sont donc reportées après 22h⁷⁵. Les captations théâtrales et les dramatiques, pour leur part, connaissent une baisse sensible au cours de la décennie, tout comme la diffusion des longs-métrages. Tous trois souffrent de la concurrence nouvelle des séries télévisées, qui apparaissent vite comme le meilleur moyen de rassembler un large public autour des heures de publicité.⁷⁶

1.3 LES ANNÉES 1970 : DOUBLE GLISSEMENT DE LA CULTURE VERS L'ÉDUCATIF ET L'INDUSTRIEL

1.3.1 Le contexte

Les années 1970 voient le développement des discours sur les médias, et notamment sur les médias dits « de masse », dans les milieux académiques. En France, les théories d'Adorno et Horkheimer s'imposent – Jost parle d'une « vulgate »⁷⁷ régnant sur les discours intellectuels concernant la télévision : l'écart se creuse entre les images, destinées au grand public car non sources de pensée, et les écrits, réservés aux intellectuels. Alors que le nombre de postes

⁷³ « En comparant les deux saisons télévisuelles, nous constatons également que tous les genres n'évoluent pas de la même manière durant les cinq années. Si l'information (magazine et actualités) oscille entre 10% et 14.4% au cours des années soixante et les programmes familiaux ou ciblés voient leur offre d'émissions augmenter drastiquement, la culture (qui englobe les émissions scientifiques et de découverte géographique dans les statistiques de la SSR) n'a pas subi la même évolution et voit sa portion diminuer de moitié depuis 1963 (-4.46%). Elle se trouve [...] repoussée en marge de la journée télévisuelle, soit après 22h, soit en début d'après-midi, presque à l'heure du repas. » Gérald Cordonier, *op.cit.*, p.215.

⁷⁴ Gérald Cordonier, *op.cit.*, p.217.

⁷⁵ Notons que, même en 1963, les programmes culturels ne sont pas diffusés directement après les actualités : un programme divertissant fait la transition entre le téléjournal et les magazines.

⁷⁶ Cf. Gérald Cordonier, *op.cit.*, p.211.

⁷⁷ François Jost, *op.cit.*, p.16.

explose⁷⁸, la télévision est vite étiquetée comme média populaire. La méfiance s'installe durablement à son égard, allant jusqu'à une forme de diabolisation. L'optimisme frénétique d'un nouveau moyen de communication et l'idéal de démocratisation de la culture fait place à une scission de plus en plus profonde au sein de l'audience, creusant l'écart entre un public cultivé et un public populaire.

En Suisse, sous l'influence du développement des sciences de la communication anglo-saxonnes, plusieurs universités intègrent des cursus en sociologie des médias, notamment à Fribourg, Zurich et Berne⁷⁹. Le climat de méfiance face à la télévision s'installe également dans les milieux politiques. Ceux-ci prennent conscience des potentialités du nouveau média – un studio TV est installé au Palais fédéral en 1965 – et commencent à se rendre compte de la visibilité qu'il offre – ou, plutôt, de l'invisibilité de ceux qui ne l'exploitent pas – tout en conservant une certaine réticence face à ce possible quatrième pouvoir : « [La classe politique] craint que la télévision ne devienne trop indépendante et se substitue, en tant que "leader d'opinion", aux partis traditionnels. »⁸⁰ Le terme de *télécratie* se généralise, pour désigner cette prise de pouvoir sur l'opinion publique. Un journaliste va même jusqu'à nommer Marcel Bezençon, directeur de la SSR, le « huitième conseiller fédéral »⁸¹.

Dans ce contexte, la question de la définition du service public se pose à nouveau. Ce d'autant plus que les années 1970 voient de nombreux débats de société émerger. Au sein de la TSR, des magazines phares tels que *Continents sans visa*, devenu *Temps présent* en 1969, provoquent de véritables scandales et suscitent le débat, notamment sur des thèmes comme l'homosexualité ou la contraception. Toute une génération de jeunes journalistes – les premiers à avoir été formés spécifiquement pour la télévision – bousculent les codes avec des émissions décomplexées telles que *Canal 18-25*. La télévision romande oscille alors entre transgression des tabous et soumission à des interventions politiques, entre innovation et autocensure :

Une émission [de *Canal 18-25*] sur le mariage, en septembre 1969, dans laquelle une journaliste danoise fait une sorte d'apologie de l'amour libre, alimente durant plusieurs mois la polémique et débouche sur la suppression du « direct » pour l'émission en question. Quelques mois plus tard, une émission sur « l'émancipation de la femme » – qui comprenait un volet sur le

⁷⁸ En France, 70,4% des ménages reçoivent la télévision en 1970. (Cf. Agnès Chauveau, « Le voile, le miroir et l'aiguillon. La télévision et les mouvements de société jusque dans les années 1970 », in *Vingtième Siècle*, n°72, octobre-décembre 2001, p.102) La même année en Suisse, un ménage sur deux et un Suisse sur cinq est équipé d'un téléviseur. (Cf. François Vallotton, « Anastasie ou Cassandre ? Le rôle de la radio-télévision dans la société helvétique », in Theo Mäusli et Andreas Steigmeier [dir.], *op.cit.*, p.43)

⁷⁹ Le *Journalistische Seminar* zurichois, alors dédié à la formation des futurs journalistes, devient *Publizistisches Seminar* en 1973 et se transforme en véritable institut universitaire de recherche sur les médias. L'Université de Fribourg crée l'Institut de journalisme bilingue en 1966. D'abord focalisé sur la presse, il s'étend rapidement à l'étude de la radio et de la télévision. A Berne, Matthias Steinmann est nommé en 1971 ; c'est le premier scientifique – et non journaliste – qui est invité à enseigner l'histoire du journalisme. Il s'intéresse notamment à la communication de masse. Cf. François Vallotton, *op.cit.*, p.45.

⁸⁰ *Ibid.*, p.43.

⁸¹ *Ibid.*

concubinage – est déprogrammée à la dernière minute par la Commission des programmes, suite à l'intervention d'un ancien juge fédéral.⁸²

Cette audace ne reste donc pas impunie. Sous la pression politique, la discorde règne aussi à l'interne de la chaîne romande. L'été 1971 est secoué par de nombreux événements :

Mai 1971 – Le directeur des programmes, Bernard Béguin, censure l'émission « Regards », consacrée à l'armée. Manifestations publiques à Genève et Lausanne.

Juin et juillet 1971 – Le Groupe action TVR distribue des tracts qui accusent, notamment, la Société suisse de radiodiffusion (SSR) de corruption.

6 octobre 1971 – Journée d'arrêt de travail à la Télévision Suisse Romande qualifiée de « grève sauvage » par la presse bourgeoise. Un tiers des employés n'a pas travaillé.

27 octobre 1971 – La Télévision Suisse Romande licencie six collaborateurs pour perte des rapports de confiance : Marlène Belilos, Nathalie Nath, Pierre Nicole, Michel Boujut, Jean-Claude Deschamps et Pierre-Henri Zoller.⁸³

La grève et les licenciements provoquent un vaste débat dans la presse, ainsi que plusieurs interventions parlementaires.⁸⁴ Le monde politique intervient d'ailleurs de plus en plus fréquemment⁸⁵ dans les affaires de la télévision :

Quand la télévision romande se met en grève le 6 octobre 1971 pour des raisons qui tiennent aussi bien du syndicalisme que de l'idéologie, cette Suisse qui a connu trente ans de paix sociale prend peur. Elle va décider de frapper un grand coup en chassant les agitateurs. [...] La police fédérale s'empare [de l'affaire]. Le Conseil fédéral évoquera à plusieurs reprises l'affaire des licenciements de la Télévision romande et Kurt Furgler, nouvellement élu au Conseil fédéral, lâchera même les noms de cinq des six collaborateurs en disant qu'ils ont fait l'objet d'une surveillance policière et qu'ils sont considérés comme de dangereux gauchistes. Plus tard, René Schenker, qui était le directeur de la télévision romande, reconnaîtra l'implication des autorités politiques, au niveau cantonal et fédéral. Tout cela se passe – ne l'oublions pas ! – vingt ans avant l'affaire des fiches !⁸⁶

Les années 1971 et 1972 sont ainsi jalonnées de plusieurs événements remettant en doute l'indépendance de la SSR par rapport aux pouvoirs publics. De manière générale, le développement en pleine accélération de la radio-télévision agite Berne. Le pouvoir législatif en particulier se révèle soucieux de ne pas laisser les pleins pouvoirs à l'exécutif : les débats au Parlement se multiplient.⁸⁷ Citons notamment un postulat de l'UDC, signé en 1972 par 129 députés, demandant des instances de contrôle plus efficaces pour maîtriser la radio-télévision, « infiltrée » par la gauche. En 1974, l'association « Schweizerische Fernseh-und

⁸² *Ibid.*, p.49.

⁸³ Jean Ammann, « Quand la télévision faisait peur », in *La Liberté*, 5 juin 2009.

⁸⁴ Sept en tout (six questions et une interpellation) reviennent sur les licenciements ou sur la grève. La réponse du Conseil fédéral est toujours la même : il ne peut « s'immiscer dans [des] procédures d'enquête qui se déroulent absolument normalement. » L'affaire étant ensuite portée devant les tribunaux, il n'a « plus à intervenir auprès de la SSR ». (Blaise Rostan, *op.cit.*, p.140).

⁸⁵ « Berne ne cesse d'intervenir. La classe politique réalise l'impact de la télévision. *Canal 18-25* crée de violents débats sur la place publique, dans la presse et jusqu'au Parlement fédéral. » Nathalie Nath, « Canal 18-25 : mes années de poudre », in *La TSR a 50 ans*, *op.cit.*, p.230.

⁸⁶ Jean Ammann, *op.cit.*

⁸⁷ Cf. Blaise Rostan, *op.cit.*, p.104 et suivantes.

Radiovereinigung » (aussi nommée « Club Hofer »), autoproclamée « organisation bourgeoise, c'est-à-dire un groupement de citoyennes et de citoyens suisses qui ne sont pas de gauche » voit le jour. Objectif : « lutter contre les abus du monopole de la radio et de la télévision en matière de politique des programmes et d'information. »⁸⁸

Je me souviens de la vivacité des critiques à propos d'un reportage sur les interdictions professionnelles en Suisse et des affrontements avec une classe politique crispée qui voyait dans chaque émission la mise en cause du consensus helvétique (1977). [...] Je me souviens de séances animées de la commission des programmes dont certains membres contestaient un mot, une image ou le choix d'un invité et n'imaginaient la télévision romande que docile, complaisante et respectueuse de tous les pouvoirs.⁸⁹

Les attaques sont donc doubles :

Pour les uns, la radio-télévision est aux mains de dangereux gauchistes qui veulent faire de celle-ci un instrument révolutionnaire ; pour les autres, certains des épisodes susmentionnés traduisent une ingérence intolérable du pouvoir politique sur la SSR et sur son personnel.⁹⁰

Le clivage gauche-droite monopolise le débat politique et aboutit à un nouveau rejet de l'article constitutionnel sur la radio-télévision en 1976. Beaucoup y voient un refus du musèlement de la SSR par les autorités étatiques.⁹¹

La polémique concernant l'autonomie des médias n'est pas proprement helvétique. Ce balancement entre censure et audace s'inscrit dans un mouvement déjà entamé en France à la veille de Mai 68, où certains journalistes défient la censure⁹² et se heurtent aux pouvoirs politiques :

Quelques documentaires, magazines et dramatiques lèvent les « tabous », libèrent la parole des acteurs. [...] Toutefois, ce type d'expérience est de courte durée : *Faire Face* en 1962 se saborde à la suite de la décision du ministre de l'Information, Christian Fouchet, d'interdire une émission sur le communisme. *Zoom* est sacrifié sur l'autel de Mai 68, après avoir consacré son dernier

⁸⁸ Thomas Schneider, « Vom SRG-« monopol » zum Marktorientierten Rundfunk » [résumé], in Théo Mäusli et Andreas Steigmeier [dir.], *op.cit.*, p.133.

⁸⁹ Claude Torracinta, « Je me souviens... », in *La TSR a 50 ans*, *op.cit.*, p.188.

⁹⁰ François Vallotton, *op.cit.*, p.65.

⁹¹ « Et l'histoire se répète : le peuple suisse refuse nettement l'article constitutionnel qu'on lui propose pour la radio-télévision. Aurait-il pressenti une atteinte à la liberté d'expression ? La SSR, elle, poursuit sa réorganisation et n'est plus guidée uniquement par le flair de ses vieux renards. » Paul Vallotton, *Radio et Télévision en Suisse Romande, 1922-1997. Pour un 75e anniversaire*, Editions TSR-RSR, Lausanne, 1997, p.26.

⁹² « En consacrant des sujets à des questions aussi diverses que la révolte juvénile, la sexualité, le couple, la prostitution, la condition des femmes, la radio et la télévision ont été, dans un certain nombre de cas, à l'origine d'initiatives visant à briser le carcan des pesanteurs sociales et des postures morales dominantes. [...] Ces programmes déjouent souvent la censure que cherchent à exercer les dirigeants de l'ORTF. [...] Au pire, ils présentent de faux sommaires pour éviter toute censure préalable, ou alors ils « perdent » la bobine au moment du visionnage... Ainsi Claude Contamine, directeur de l'ORTF, apprend le matin même de la diffusion, par la presse, le contenu de telle ou telle émission. » Agnès Chauveau, *op.cit.*, p.102-104.

numéro aux leaders étudiants, ultime pied-de-nez suggérant bien que l'émission et ses concepteurs étaient en phase avec leur temps.⁹³

Des tensions également dues à une nouvelle génération de journalistes plus politisés que leurs aînés et qui militent en parallèle pour une meilleure reconnaissance de leur métier. Le Syndicat suisse des mass médias (SSM), encore actif à l'heure actuelle, est fondé en 1974. Neuf ans plus tôt, le Centre romand de formation des journalistes (CRFJ) voit le jour, apportant une forme de légitimité supplémentaire à la profession : avant, il n'existait pas vraiment de formation officielle, et beaucoup de journalistes et de techniciens étaient encore payés au cachet⁹⁴.

1.3.2 La télévision, lieu d'éducation et de promotion des biens culturels

En France, l'arrivée d'une seconde chaîne bouleverse la programmation dès 1964. La concurrence pousse à la séduction du public : les notions de divertissement et de programme récréatif prennent de l'importance. C'est dans ce cadre que se développent davantage encore les dramatiques et les fictions, destinées à attirer les téléspectateurs sur le nouveau canal. Les deux notions jusqu'alors homogènes de Culture et de Public se scindent pour donner naissance à des entités bicéphales : divertissement populaire et culture savante répondent désormais aux besoins de deux publics bien distincts.

Mais la télévision ne lâche pas pour autant sa mission d'éducation. En conséquence, la notion de culture glisse du côté du didactique et change de contenu : laissant le champ de la fiction au divertissement, elle se trouve désormais assimilée au documentaire. Pour revenir aux trois *mondes* de Jost, elle recouvre donc exclusivement le monde « réel », et s'éloigne ainsi des mondes « ludique » et « fictif », devenus indissociables et investis par le populaire et le récréatif – les fictions n'étant pas davantage jugées éducatives que les documentaires récréatifs. La télévision ne se veut plus transmetteur de culture au sens patrimonial et esthétique du terme, mais cherche à éduquer son public en lui montrant et lui expliquant le monde réel.

Les documentaires sont nombreux à cette époque sur la TSR. Les émissions historiques se multiplient tout au long de la décennie, mêlant images d'archives et témoignages. La série « Die Schweiz im Krieg », treize émissions de cinquante minutes diffusées dans l'ensemble du pays, connaît un vif succès : environ 1,4 millions de téléspectateurs par épisode.⁹⁵

La notion de culture reste parallèlement associée aux productions artistiques. Ici aussi, un glissement s'opère, du côté de l'industrie cette fois-ci : on parle désormais de *produits* culturels et de *biens* de consommation. L'intérêt se déplace sur l'actualité, et non plus sur l'histoire ; sur les objets, et non plus sur les contenus : les émissions documentaires traitant du patrimoine culturel laissent la place à la promotion des dernières sorties de l'industrie du livre, du disque ou du cinéma. Celles-ci n'appartiennent donc plus nécessairement à la sphère de la culture légitimée. Au contraire : le « vieux » est démodé, et toute référence à une œuvre ancienne doit être actualisée.

Il ne s'agit plus seulement de faire la communication des auteurs contemporains, il faut que les œuvres du passé soient communicables, faute de quoi elles sont écartées du petit écran. Balzac

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ François Vallotton, *op.cit.*, p.65.

⁹⁵ Cf. François Vallotton, *op.cit.*, p.71.

étant considéré comme trop ancien, démodé, on va, par exemple, le transposer dans l'univers du XX^e siècle. Ce processus de rajeunissement ou, plutôt, d'actualisation de la diégèse ou de la mise en scène touche aussi bien la télévision que le théâtre ou l'opéra et parfois, même, les documents d'archives. On a vu récemment un film d'archives sur la Seconde Guerre mondiale (Apocalypse) colorisé afin, dirent les auteurs, que cette période de notre histoire soit plus accessible aux jeunes. En noir et blanc, la guerre aurait sans doute paru trop laide !⁹⁶

Cette transformation a ses conséquences énonciatives : on ne tourne plus sur le terrain mais en studio, en mettant en scène des critiques discutant autour d'une table. C'est le cas, sur la TSR, de la plupart des émissions classées comme culturelles à cette époque, comme par exemple *La voix au chapitre*, émission littéraire avec de nombreux invités suisses, chroniqueurs et écrivains.

1.3.3 La grille

Le début des années 1970 est plutôt houleux au sein de la TSR. En pleine expansion, cette dernière engage de nombreux collaborateurs. Parmi eux, beaucoup sont très jeunes et marqués par les événements de Mai 68. Ils apportent un véritable vent de révolution, mais aussi leur lot de problèmes :

La Télévision romande [...] engage la génération du baby-boom, celle qui va s'opposer à toutes les rigidités d'une société sclérosée, celle qui s'affirme et se proclame « sujet autonome », celle enfin qui ne veut plus gagner sa vie en la perdant. [...] En donnant la parole aux jeunes, aux exclus, aux immigrés, à tous ceux qui bougent, et en faisant une télévision de l'interrogation plutôt que du savoir, nous nous mettons en marge de l'establishment. [...] Mais les démêlés avec les autorités de toutes sortes vont vite surgir. [...] Nous sommes taxés de gauchisme, de communisme, de pornographie, tout en vrac.⁹⁷

Suite à l'histoire des licenciements⁹⁸ et à la grève d'octobre 1971, les assemblées générales se multiplient à la TSR parmi les gens de programme – que l'on nommait alors les « saltimbanques ». L'évolution de la grille des programmes au cours de la décennie précédente ne leur plaît pas, et ils acceptent mal la dichotomie de plus en plus affichée entre culture cultivée et divertissement populaire. Découvrant la grille de la rentrée 1971, Jean-Jacques Lagrange et Claude Goretta publient un papier dans le bulletin syndical de l'Association des employés de la télévision suisse (AETS), s'adressant directement à leurs gestionnaires :

⁹⁶ François Jost, *op.cit.* p.18.

⁹⁷ Nathalie Nath, *op.cit.*, p.130.

⁹⁸ « C'est une affaire emblématique, parce qu'elle se situe à un moment où la télévision commence à faire peur : la société change et la télévision reflète ce changement. Les six collaborateurs étaient jeunes et ils portaient avec eux un souffle novateur. Nathalie Nath, qui était la véritable cible de l'opération, produisait des émissions consacrées à la jeunesse, d'abord *Canal 18/25* puis *Regards*, qui traitaient de thèmes comme le malaise de la jeunesse ou l'amour avant le mariage. Or, ainsi que le rappelle un avocat valaisan sur le plateau de l'émission *Canal 18/25*, il faut se souvenir que le concubinage était encore considéré comme un délit pénal dans certains cantons ! A côté de ces émissions qui dérangent la Suisse profonde, il y a toute la mouvance du Living Theatre, où des acteurs se dévêtent sur scène, il y a la libération de la femme, les mouvements pour la libéralisation de la drogue, les manifestations anti-franquistes, les manifestations contre la visite du shah d'Iran à Genève, etc. Donc, la société tremble sur ses fondements et la télévision montre cet édifice qui vacille. » Eric Burnand, cité par Jean Ammann, « Quand la télévision faisait peur », in *La Liberté*, 5 juin 2009.

Il [se] dégage [de la grille] une « politique de programme » assez particulière. Car la tendance qui s'y affirme engage l'avenir de la télévision sur une voie de facilité à laquelle nous ne pouvons souscrire. [...] Toutes les émissions faisant souvent appel à un vrai langage télévisuel et produites par nos équipes se trouvent repoussées en fin de soirée et se terminent à des heures tardives. [...] Le prétexte que l'on donne trop souvent pour diffuser nos émissions à la sauvette est qu'elles ont un caractère « spécialisé », « culturel », moins « public », moins « populaire » et, par conséquent, qu'elles n'intéressent qu'un petit nombre de spectateurs.

C'est l'éternel malentendu. Nous ne souscrivons pas à cette politique qui donne bonne conscience et met la « culture » en veilleuse. [...] Une émission dite « culturelle » bien pensée en termes télévisuels peut être « populaire » et un divertissement populaire réalisé avec soin et intelligence est aussi culturel.

Tout est dans la manière et dans l'idée du respect que l'on doit à un public adulte. Il serait dangereux d'agrandir toujours plus le fossé entre le spectacle qui divertit et la culture qui ennuie.⁹⁹

Les « saltimbanques » finiront par gagner et leurs modifications seront acceptées par la direction et apportées à la grille des programmes en 1972. Ainsi, une semaine ordinaire de la grille de 1974 laisse voir que de nombreux magazines de société¹⁰⁰, de culture¹⁰¹, de variété¹⁰² et d'informations¹⁰³ produits par la maison sont diffusés en première partie de soirée, c'est-à-dire qu'elles débutent entre 20h30 et 21h30.

Parmi les nouveautés, mentionnons *Plateau libre*, émission mensuelle de plus d'une heure lancée le 3 janvier 1972, produite par Maurice Huelin avec Jo Excoffier comme rédacteur en chef et officiellement présentée comme « le magazine du spectacle ». Elle se poursuivra jusqu'en 1977 pour un total de 57 émissions. La figure d'Excoffier, comédien et reporter, incarne le lien existant en Suisse romande à cette époque entre les mondes du théâtre et de la télévision :

Participer, comme comédien, à l'aventure du Théâtre de Carouge de François Simon et de Philippe Mentha était souvent passionnant. N'empêche que je n'ai pas pu ne pas m'apercevoir que c'est en revenant à mes médias favoris – la radio et la TV – en servant d'intermédiaire entre le public et le monde du spectacle, que j'étais le mieux à ma place. [...] J'ai, dès lors, essayé de jouer ce rôle de « public relations » du spectacle. Une idée fixe ? Oui peut-être, celle qui me pousse sans cesse à suggérer que les saltimbanques, les poètes, les « cigales » nous en apprennent souvent plus sur l'époque et sur nous-mêmes que les politiciens et les professeurs. Question... d'antenne, sans doute !¹⁰⁴

⁹⁹ Jean-Jacques Lagrange et Claude Goretta, lettre publiée dans le *Bulletin syndical de l'AETS* en 1971, citée dans *La Télévision à 50 ans, op.cit.*, p.225.

¹⁰⁰ La première édition d'*A bon entendeur* est diffusée le 19 janvier 1976.

¹⁰¹ *Destins* (biographie d'une personnalité en trois temps, avec deux reportages et une interview en plateau), *Spécial cinéma* (diffusion d'un film suivi d'un entretien avec une personnalité du cinéma)

¹⁰² *Les oiseaux de nuit*, premier talk-show people de Bernard Pichon, a notamment vu défiler Barbara, Charles Aznavour, Léo Ferré, Jean Ferrat, Juliette Gréco ou Jean-Jacques Goldman.

¹⁰³ *Temps présent* remplace *Continents sans visa* en 1969, et passe par la même occasion d'un rythme mensuel à un rythme hebdomadaire.

¹⁰⁴ Jo Excoffier, in « Ceux qui font la TV », chroniques publiées dans le quotidien *La Suisse* entre 1978 et 1979. Cité dans *La TSR à 50 ans, op.cit.*, p.149.

1.4 LES ANNÉES 1980 : L'ÈRE DU « TOUT-CULTUREL » ET LA VICTOIRE DE L'ÉCONOMIE

1.4.1 Le contexte

Les années 1980 sont celles de la victoire de l'économie : la liberté du commerce et de l'industrie sont au centre des réflexions sur les médias, lancées en même temps que les discussions renouvelées concernant le troisième essai d'introduction d'un article constitutionnel sur la radio-télévision. Les travaux de la commission d'experts pour une conception globale des médias¹⁰⁵ mettent davantage l'accent sur la nécessité d'éviter un monopole et d'assurer un modèle économique basé sur la libre concurrence que sur le droit et le devoir d'informer :

Il est frappant qu'après 50 ans d'efforts pour mettre en place un système de service public équilibré, l'on mette en cause le rôle des médias, dans la perspective nouvelle d'en faire un marché. On relèvera à cet égard que les pressions économiques et industrielles ont été suffisamment fortes pour imposer, avant la discussion de l'article constitutionnel sur la radiodiffusion, l'introduction des radios locales, de la télévision à péage, du Télétext, du Vidéotext [...]. Il serait naïf de croire que cette situation peut être réversible, car le législateur devra bien l'entériner.

Une qualité essentielle du régime de la radiodiffusion en Europe était d'assurer une diversité des programmes tenant compte aussi bien des vœux majoritaires que minoritaires de la population, et de ne pas se laisser uniquement guider par le principe du taux d'écoute.¹⁰⁶

La question du monopole de la SSR, éclipsée par le débat politique des années 1970, est ainsi remise sur la table et le marché finit par s'ouvrir : l'expansion rapide des émetteurs pirates, suisses et étrangers, rendaient nécessaire une remise en question de cette situation de monopole.¹⁰⁷

En 1982, après des années de tensions entre les différents acteurs médiatiques suisses, un compromis semble être trouvé par le Conseil fédéral : l'*Ordonnance sur les essais locaux de radiodiffusion* de 1982 bouleverse la situation de la SSR, en octroyant à d'autres organismes la concession qui lui était jusqu'alors réservée.

L'ordonnance consacre l'abandon juridique de l'exclusivité confiée à la SSR, en autorisant non plus seulement la diffusion de programmes propres par le câble, mais leur diffusion par voie hertzienne, c'est-à-dire sans fil. Elle a rencontré un succès inattendu, et ce ne sont pas moins de 269 requêtes d'autorisation qui ont été soumises au choix du Conseil fédéral.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Suite au nouveau refus de l'article constitutionnel sur la radio-télévision en 1976, deux motions sont déposées au Conseil national pour charger le Conseil fédéral d'élaborer un nouveau projet d'article comportant une vision globale des médias. « En réponse à ces interventions, le Conseil fédéral déclare qu'il est disposé à établir une conception globale des médias, mais qu'il ne faut pas rester passif en ce qui concerne la radio-télévision. Une base constitutionnelle à ce sujet est nécessaire au plus vite, surtout si l'on considère le développement du câble. » (Cf. Blaise Rostan, *op.cit.*, p.108)

¹⁰⁶ Dominique Diserens et Blaise Rostan, *op.cit.*, p.180.

¹⁰⁷ Thomas Schneider, *op.cit.*, p. 133.

¹⁰⁸ Dominique Diserens et Blaise Rostan, *op.cit.*, p.140.

Sur ces 269 demandes, 51 concessions sont accordées par le Conseil fédéral en juin 1983, dont 36 pour des radios et 7 pour des télévisions locales¹⁰⁹. Les radios locales obtiennent le droit de diffuser un quart d'heure de publicité à l'antenne, alors que les chaînes de la SSR doivent s'en passer. En contrepartie, la Confédération lui donne le feu vert pour le lancement d'une troisième chaîne expérimentale en Suisse romande : Couleur 3, qui sera bientôt imitée dans les autres régions linguistiques.¹¹⁰ Signe de l'apaisement de la situation, un troisième projet d'article constitutionnel sur la radiotélévision est largement accepté en 1984 et la première Loi sur la radio et la télévision (LRTV) est enfin établie en 1991 sans l'ombre d'un référendum.¹¹¹

En parallèle, la télévision par satellite fait son entrée en Suisse. Cette concession est confiée à l'Association suisse concessionnaire pour la télévision par abonnement (ACTA), qui lance Teleclub en Suisse alémanique et Télécinéromandie en Suisse romande. Dans le même temps, la concurrence étrangère débarque. La télévision helvétique étend alors ses heures de diffusion en ouvrant son antenne aux émissions nocturnes¹¹² :

Des ondes étrangères nouvelles atteignent notre pays, elles parlent ses trois langues officielles, perturbent la quiétude, réveillent la SSR, qui ne dormira plus ni jour ni nuit. Il s'agit d'occuper notre terrain à toute heure, sur tous les azimuts, avant que d'innombrables apprentis sorciers ne s'offrent nos plaisirs et nos jeux.¹¹³

En 1984, la TSR voit son audience démultipliée avec l'apparition de TV5 Monde, dont elle est membre fondateur et l'un des principaux actionnaires¹¹⁴. Les Suisses expatriés découvrent un nouveau moyen de s'informer, en images, de ce qu'il se passe chez eux en leur absence. Certaines émissions de la télévision romande sont même plus suivies sur TV5 que sur son propre canal.¹¹⁵

Entre la fin des années 1950 et le début des années 1980, le triple objectif du service public helvétique – informer-éduquer-distraire – a donc opéré un glissement vers de nouveaux concepts : l'universalité (être accessible à tous), le pluralisme (par la volonté de s'adapter à tous

¹⁰⁹ En Suisse romande il s'agit, pour la télévision, de *ATS Canal 9* (Sierre) et *Neuchâtel*. Pour la radio, de : *Acidule* (Lausanne), *Canal 3* (Bienne), *Chablais* (Colombey), *Corol* (Crans-sur-Céligny), *Cité* (Genève), *Echallens*, *Genève International*, *Hôpital* (La Chaux-de-Fonds), *Fréquence Jura*, *L* (Lausanne), *Martigny*, *Matterhorn* (Zermatt), *Neuchâtel*, *Sarine* (Fribourg). Cf. *Ibid.* p.142.

¹¹⁰ Thomas Schneider, *op.cit.*, p.134.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Entre 1958 et 1983, le nombre d'heures de diffusion des chaînes télévisées de la SSR croît d'un facteur supérieur à cinq, en passant de 2'000 à 11'000 heures. (Cf. Théo Mäusli et Andreas Steigmeier, *op.cit.*, p.374)

¹¹³ Paul Vallotton, *Radio et Télévision de Suisse Romande 1922-1997. Pour un 75^e anniversaire*, Editions TSR-RSR, Lausanne, 1997, p.28.

¹¹⁴ Elle quitte par la même occasion les deux projets Teleclub et Télécinéromandie. Cf. Matthias Künzler, « Dis Abschaffung des Monopols » [résumé], in Théo Mäusli, Andrea Steigmeier et François Vallotton, *op.cit.*, p.83.

¹¹⁵ « Savoir qu'il a neigé sur les Préalpes est peut-être anecdotique lorsque l'on se trouve sous les cocotiers. Cela illustre cependant le village audiovisuel tout de même considérable, puisque les émissions de la TSR reprises par plus de quarante satellites sont vues par plus de téléspectateurs sur TV5 que sur sa propre antenne. » Jean-Claude Chanel, « Jusqu'au bout du monde avec TV5 », in *La TSR a 50 ans*, *op.cit.*, p.139.

les publics) et l'indépendance (enfin acquise vis-à-vis de l'Etat après les débats houleux des années 1970).¹¹⁶

1.4.2 La télévision, terrain d'expression pour les arts populaires

Ainsi, alors que la tension était déjà forte depuis les années 1950 entre les idéaux culturels que les journalistes défendaient et voulaient transmettre au public, et les préférences de ce dernier qu'il fallait satisfaire, ce sont les secondes qui l'emportent.¹¹⁷ Guillaume Chenevrière, directeur des programmes entre 1986 et 1992, parle de révolution copernicienne :

Les années 1980 sont celles de la construction d'une grille de programmes capable de séduire un public de plus en plus sollicité par la concurrence. En 1980, dans une note intitulée « Préparer l'avenir de la TSR », j'annonçais une révolution copernicienne : sous le triple effet de la concurrence étrangère, de la télécommande et de la vidéo, le téléspectateur allait devenir maître de son programme. Jusqu'alors, les réalisateurs et les journalistes avaient pu composer le programme de la TSR à leur image. Dorénavant, il s'agirait de répondre aux besoins et aux attentes du public.¹¹⁸

François Jost utilise lui aussi le même terme. Pour lui, c'est désormais la prise en compte des intérêts du public qui influence la définition de la culture, et ce, au niveau international :

[Un] retournement radical, oserai-je dire copernicien, [...] s'est effectué : alors que la télévision des années 60 partait des œuvres et des auteurs pour les porter à la connaissance d'un public plus vaste que ceux-ci pouvaient espérer sans la télévision, celle d'aujourd'hui part du public et définit la culture par la prise en compte des intérêts du destinataire. Ce mouvement que l'on voit s'esquisser dans les propos du secrétaire général de France Télévisions est observable dans d'autres télévisions publiques. La nouvelle chaîne publique portugaise RTP2 jauge la qualité de ses programmes par la prise en compte de la diversité des téléspectateurs [...], et la TV Brasil, première télévision publique nationale, lancée il y a quelques années, va, semble-t-il, dans le même sens.¹¹⁹

Aux Etats-Unis, à la même époque, on était déjà passé à l'étape supérieure : CBS ferme son service culturel par câble en 1982. « Il aura fallu moins d'un an à ce géant pour tester, évaluer

¹¹⁶ C'est le constat défendu par Sarah-Haye Aziz et Mattia Piattini dans « Servizio pubblico o il rispetto delle minoranze » [résumé], in Théo Mäusli et Andreas Steigmeier, *op.cit.*, p.180.

¹¹⁷ Constat également partagé par Edzard Schade : « Si, au début des années 1960, la conception des programmes vise surtout à assurer une offre de qualité répondant aux exigences du mandat confié à la SSR en matière de culture, d'éducation, d'information et de divertissement (orientation vers l'offre), l'arrivée de la publicité télévisée en 1965 et le repositionnement de la radio comme média de compagnie [avec l'arrivée du transistor dans les années 1960] vont mettre la demande du public au centre de l'attention (orientation vers la demande). » Edzard Schade, « Die SRG auf dem Weg zur forschungsbasierten Programmgestaltung », in Théo Mäusli et Andreas Steigmeier, *op.cit.*, p.361. Le processus est effectivement entamé dans les années 1960, mais mettra plusieurs années avant d'entrer véritablement en vigueur. C'est pourquoi les années 1980, en Suisse romande en tout cas, sont vraiment un moment charnière en termes de programmation – principalement parce que les impératifs de la publicité sont désormais doublés d'une concurrence accrue en raison de l'apparition de la télécommande, des chaînes privées et donc du télécontrôle.

¹¹⁸ Guillaume Chenevrière, « Les programmes des années 1980. La prise du pouvoir par les téléspectateurs », in *La TSR à 50 ans*, *op.cit.*, p.140.

¹¹⁹ François Jost, *op.cit.*, p.21.

et renoncer à des programmes culturels de haut niveau, sous prétexte de non rentabilité. »¹²⁰ Symptôme de ce nouvel impératif : la SSR introduit le télécontrôle, qui permet de mesurer électroniquement l'audience de la télévision, en 1983.

Conséquence de la volonté de plaire au public : les arts dits « populaires » gagnent leur place à l'antenne. D'autant plus que les années 1980 sont aussi celles de la culture au sens large : la notion de culture « cultivée » implose suite à l'évolution des sciences humaines. C'est le début de l'ère du « tout-culturel » :

Tout ce qui est humain devenant culturel, les arts ou les médias appartenant aux sphères du « légitimable » ou de l'arbitraire se trouvèrent d'un coup légitimés. Ce mouvement fut très fort en France avec l'arrivée de la gauche au pouvoir, et l'on vit le ministre de la Culture, Jack Lang, reconnaître parmi son champ de souveraineté des objets aussi populaires que le rock, la BD ou la mode. Combiné à l'acceptation économique du culturel, ce passage au tout culturel a achevé de brouiller l'idée de ce que pouvait signifier « télévision culturelle », puisque toute émission faisant la promotion ou la communication d'un bien culturel devint du même coup une émission culturelle.¹²¹

Cette nouvelle acception extrêmement large de la culture est tout aussi frappante en Suisse : en 1984, le Conseil fédéral la définit comme « ce qui donne le sens qu'une société veut donner à l'existence »¹²². La même année, l'article constitutionnel sur la radio-télévision, enfin accepté, définit ainsi le mandat culturel des médias de service public : « La radio et la télévision contribuent à la formation et au développement culturel, à la libre formation de l'opinion et au divertissement.¹²³ » Formule qui laisse donc une large part à l'interprétation. De son côté, la SSR présente pour la première fois sa définition de la culture de manière un peu plus spécifique en 1983 : « Le service public de radiodiffusion qu'est la SSR contribue de mille manières à la vie culturelle. Il informe sur les activités culturelles suisses et étrangères, stimule la création culturelle et constitue lui-même un élément important de la cire culturelle en Suisse. »¹²⁴ La « culture » semble donc désormais recouvrir pour tous à la fois les notions de population (la SSR est la « cire » du pays) et de production culturelle (elle se doit de promouvoir les « activités » et la « création » culturelles).

Cette acception aussi nouvelle que vaste de la culture permet donc d'intégrer des arts populaires aux programmes du service public sans crainte de nuire à l'image de ce dernier, tout en attirant un public plus jeune et jusqu'ici plus facilement enclin à rechercher ce type d'émissions auprès de la concurrence.¹²⁵ Symboles de cette nouvelle tendance, les troisièmes stations de radio sont créées dans toute la Suisse au début des années 1980. La chaîne romande, Couleur 3, est

¹²⁰ Dominique Diserens et Blaise Rostan, *op.cit.*, p.180.

¹²¹ François Jost, *op.cit.*, p.18.

¹²² Ina Boesch et Ruth Hungerbühler, « Culture de qualité et culture de masse : le grand écart de la SSR » [résumé], in Theo Maüsli, Andreas Steigmeier, François Vallotton [et al.], *La radio et la télévision en Suisse : histoire de la Société suisse de radiodiffusion et télévision SSR 1983-2011*, hier+jetzt, Baden, 2012, p.266.

¹²³ Cf. *Ibid.*

¹²⁴ Nicole Gysin, *Op.cit.* p.287.

¹²⁵ « C'est en effet dans le segment des jeunes que la SSR est le plus exposée à la concurrence internationale. » Edzard Schade, *op.cit.*, p.361.

pionnière et installe le rock à la SSR en 1982. Les autres régions linguistiques suivent de près, faisant des secondes chaînes – Espace 2, DRS 2 et Rete Due – des lieux spécifiquement dédiés à la culture légitimée.

Finalement, la notion de culture devient en même temps le fer de lance de la SSR pour défendre son mandat face à la concurrence :

Alors que jusqu’au milieu des années 70, la Direction générale de la SSR avait fait preuve d’une grande réserve dans l’usage de la notion de culture – si ce n’est pour motiver les augmentations du budget ou de la redevance –, les prestations culturelles de la SSR deviennent, au début des années 80, un élément important dans l’argumentation visant à défendre la radio-télévision de service public et à se distinguer des chaînes commerciales privées en train de voir le jour.¹²⁶

1.4.3 La grille

Conséquence de ce contexte, où la SSR doit à la fois justifier son statut de service public par une programmation pointue et attirer un large public toujours plus sollicité ailleurs, la grille des années 1980 est assez hétéroclite. Le divertissement, jusqu’alors peu présent à l’antenne car souffrant d’une image négative et nécessitant des coûts de production astronomiques, fait sa grande entrée sur les canaux du service public :

La Direction générale définira au début des années 1980 deux priorités : la promotion de l’actualité nationale tant en matière d’information que de sport ainsi qu’une plus grande prise en compte de la dimension spectaculaire et divertissante de la télévision.¹²⁷

A la TSR, c’est le début de l’invasion des séries, qui prennent de plus en plus de place à l’antenne, souvent avec une forte longévité,¹²⁸ et de l’expansion du cinéma américain. Cette « américanisation » de la télévision, accélérée par la pression commerciale des télévisions privées, place les télévisions de service public en général « devant le choix délicat de la surenchère ou de la mise en place de mesures protectionnistes (quotas) »¹²⁹.

Mais c’est aussi, parallèlement, le temps des grandes émissions de société (*Temps Présent, Tell Quel*) et des expérimentations en nombre, parfois surprenantes, parfois populaires, parfois très pointues. La décennie est en effet marquée par une nouvelle multiplication des émissions :

L’examen quantitatif des émissions diffusées par la télévision entre 1958 et 1983 permet de décomposer cette période en trois phases, soit : phase 1 (1958-1970), développement quantitatif rapide des programmes ; phase 2 (1971-1981), transformation des programmes plutôt qu’augmentation de leur nombre ; phase 3 (1982-1986), nouvelle phase de développement quantitatif.¹³⁰

¹²⁶ Théo Mäusli et Andreas Steigmeier, « Croissance et complexité – la SSR : une Suisse en miniature », in Theo Mäusli, Andreas Steigmeier, François Vallotton [et al.], *op.cit.*, p.374.

¹²⁷ François Vallotton, *op.cit.*, p.54.

¹²⁸ A noter que *Top Model*, toujours à l’antenne aujourd’hui, est diffusée dès 1988.

¹²⁹ François Vallotton, « La radiodiffusion suisse et les défis de la globalisation », in Theo Mäusli, Andreas Steigmeier et François Vallotton [dir.], *op.cit.*, p.26.

¹³⁰ Edzard Schade, *op.cit.*, p.361.

De plus, ce bond se démarque par un grand nombre d'émissions « maison », et donc très peu d'achats – en-dehors de la fiction.¹³¹ De nombreuses émissions connaissent leur apogée durant la décennie, avant de disparaître pendant les années 1990 sous la pression économique. Côté cinéma, c'est notamment la belle époque de *Spécial Cinéma*, débutée en 1974 :

Spécial cinéma pouvait programmer des films de Fellini, voire de Godard, en prime time. Les rangs des cinéphiles, au fil du temps, se sont clairsemés. Le cinéma d'action américain s'est imposé au grand regret des défenseurs du cinéma européen.¹³²

Dans le même temps, le « Dr. Minestrone » (Yves Ménestrier) et Patrick Allenbach importent le rock à la télévision. De nombreuses émissions éphémères naissent et meurent dans les années 1980 : *Les canards sauvages* (1980-1982), *Juke Boxe Heroes* (1982-1988), *Rock & belles oreilles* (1982-1985), *Perokstroïca* (1989-1990).

C'est aussi la décennie de l'autocritique et de la liberté de ton. Jean Dumur, directeur des programmes entre 1982 et 1986, demande à trois animateurs de Couleur 3 d'égayer les deux mois de l'été 1984 sur la TSR : Lolita, Gérard Mermet et Alain Monnet animent *Etoiles à matelas* trois fois par semaine, en parodiant « tout ce qu'[ils] aimai[en]t ou n'aimai[en]t pas à la télévision »¹³³.

Dans le même registre, l'émission satirique *Le fond de la corbeille* voit le jour en 1989. Les noms de ses chroniqueurs et dessinateurs, souvent déjà présents dans les mémoires des Romands de l'époque, y resteront encore quelques décennies : Lova Golovtchiner, fondateur du Théâtre Boulimie lors de l'Expo 64, Raoul Riesen, déjà chroniqueur humoristique pour le quotidien *La Suisse*, Jean Charles, l'un des cofondateurs de Couleur 3, Chappatte, Burki, Ariane Ferrier ou encore Patrick Nordmann, futur cofondateur de *Vigousse* avec Barrigue, qui rejoindra d'ailleurs l'équipe du *Fond de la corbeille* en 1996.

Quant aux arts en général, outre un certain nombre d'émissions qui ciblent toujours les objets culturels et centrent leur contenu sur les invités, les sorties et les agendas¹³⁴, ils font désormais l'objet d'une réflexion et d'un accompagnement poussés : « A l'aube du nouveau millénaire, la culture n'est plus seulement montrée, elle bénéficie d'un traitement journalistique et médiatique. »¹³⁵ Le service public ne doit plus se contenter de *diffuser* de la culture, comme c'était le cas lors de l'apparition de ce nouveau média qui, dans les premiers temps, n'était vu

¹³¹ « Entre 1960 et 1968, environ 40% des émissions sont des reprises, entre 1969 et 1980 quelque 30% et en 1983 encore environ 20%. » Evard Schade, *ibid.*

¹³² *La TSR a 50 ans, op.cit.*, p.104.

¹³³ Lolita, « Les enfants de la télé », in *La TSR a 50 ans, op.cit.*, p.130.

¹³⁴ C'est le cas, entre autres, de : *A l'affiche* (1980-1981), « les manifestations artistiques et culturelles de Suisse romande présentées par Pierre Gisling et ses invités », *Bazar* (janvier-mars 1989), « présentation de l'actualité culturelle Suisse romande en présence d'invités », *Courants d'art* (1987-1988), « présente la sélection de la semaine des spectacles et manifestations en Suisse », *Dédicace* (1985-1986), « pour l'été, des livres à aimer beaucoup, passionnément, à la folie, rencontre avec un écrivain », *Dis-moi ce que tu lis* (1984-1986), « un ou plusieurs invités parlent du livre de leur choix », *Page 88* (d'avril à juin 1988), « libre-échange entre un homme qui lit et un homme qui écrit : une personnalité reçoit un écrivain », etc. (Cf. Base de données *Synopsis*)

¹³⁵ Ina Boesch et Ruth Hungerbühler, *op.cit.*

que comme un moyen de multiplier les audiences ; il se doit désormais d'*accompagner* le téléspectateur, remplissant ainsi sa mission éducative.

Plusieurs magazines relevant de ce que l'on pourrait nommer une « médiation culturelle » voient le jour : *Tickets de première*, émission bimensuelle des arts et du spectacle, est présentée le dimanche soir par Jo Excoffier et François Jaquenod. *Alice*, magazine artistique réalisé en collaboration européenne, diffuse six reportages tournés dans six villes d'Europe, dont une en Suisse romande. *De toutes les couleurs*, émission éphémère de cinq épisodes, propose une « initiation à l'histoire de l'art » à travers une présentation des tableaux de Picasso. *Destins* retrace la biographie d'une personnalité en trois temps (passé, présent, futur) à travers deux reportages et une interview en plateau. *Hôtel*, émission littéraire, est parrainée par Georges Simenon. *Livre à vous* dresse le portrait d'écrivains. *Zone Bleue* diffuse des documentaires sur divers sujets culturels (danse, littérature, musique, société).¹³⁶

1.5 LES ANNÉES 1990 : APPARITION DE TSR2 ET DE LA « CULTURE POUR CHACUN »

1.5.1 Le contexte

En 1991, la première LRTV, acceptée en 1984, entre enfin en vigueur et ouvre officiellement la concession de service public aux chaînes privées, en mettant en place le système des quote-parts de la redevance.¹³⁷ Le but est clair : élargir la diversité du paysage médiatique suisse, tout en contrôlant la concurrence et en protégeant ainsi la SSR des éventuelles dérives d'une libéralisation totale du marché. L'Office fédéral de la communication (OFCOM) est créé dans la foulée de la nouvelle loi et entre en fonction en 1992.¹³⁸

Au niveau européen, le rapport entre télévisions publiques et privées s'inverse au cours des années 1990 : alors qu'en 1980, on dénombre 36 chaînes de télévision publique en Europe contre 5 privées, en 1997 ce sont ces dernières qui sont majoritaires.¹³⁹ Les mêmes troubles traversent donc l'ensemble des médias européens de service public. Les différentes réponses apportées par les voisins de la Suisse à la concurrence des chaînes commerciales reflètent des conceptions divergentes de la notion de service public : l'Allemagne lance une deuxième chaîne nationale dès 1963 ; le Royaume-Uni autorise très vite des chaînes commerciales, mais en leur imposant les principes du service public ; la France privatise sa chaîne nationale en 1986 ; et l'Italie laisse libre cours « à une dérégulation totale ».¹⁴⁰

Suite à l'explosion des chaînes privées et à la réception toujours plus vaste des chaînes étrangères – les parts de marché des télévisions étrangères se situent entre 60 et 70% pour les

¹³⁶ Cf. base de données *Synopsis*.

¹³⁷ Matthias Künzler, *op.cit.*, p.84.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Cf. Raphaëlle Ruppen Coutaz, « Les ripostes de la SSR à la libéralisation du marché de l'audiovisuel : vers une redéfinition de son mandat de service public », in Théo Mäusli, Andrea Steigmeier et François Vallotton [dir.], *op.cit.*, p.90.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.93.

trois régions linguistiques¹⁴¹ –, la SSR se retrouve donc confrontée une nouvelle fois à la définition de service public. Son principal problème réside dans le juste équilibre entre des émissions de qualité et une programmation qui puisse tout de même retenir ses téléspectateurs sur ses ondes. Sans compter que les chaînes étrangères bénéficient évidemment d'un budget nettement supérieur¹⁴² au service public helvétique :

Il est vrai que le découragement guette lorsqu'on compare nos budgets à ceux de nos concurrents français. Par exemple, pour accepter un nouveau projet, il faut renoncer à une émission existante.¹⁴³

On commence d'ailleurs à ressentir un certain retard au niveau esthétique par rapport aux chaînes étrangères. Raoul Riesen ne se gêne pas pour l'écrire :

Je suis fidèle à la TSR pour ses émissions dites d'information et ses balises régionales ; je suis attentif aux efforts de mes rares amis, confrères et connaissances. Ce qui signifie que, globalement, je m'instruis avec distinction et m'ennuie un peu, beaucoup. C'est pourquoi je vais voir chez les copines. Car certaines d'entre elles ont des rythmes, des élans et des passions inconnus dans nos brumes lémaniques. Et elles ne sont pas plus chères que les femmes-troncs de la TSR !¹⁴⁴

Le climat global est donc à la lutte pour la survie et à l'autodéfense face à la concurrence étrangère d'une part, commerciale d'autre part, et locale sur un troisième front – avec le développement des télévisions régionales privées.¹⁴⁵

La coexistence avec le modèle commercial dans les années 90 oblige les chaînes publiques à s'adapter dans une certaine mesure à une logique marchande pour ne pas être marginalisées. La question de l'audience devient alors un enjeu majeur. Or, la notion de service public est justement construite autour de l'idée que certaines activités ne doivent pas suivre uniquement des considérations commerciales. Le service public audiovisuel doit faire face à ces tensions contradictoires. [...] A la dépendance vis-à-vis de l'Etat succède la dépendance à l'égard du marché.¹⁴⁶

Cette tension entre mission de service public et position nouvelle sur un marché concurrentiel remet en question l'essence même du mandat de la SSR. Au niveau politique, le débat se polarise très vite pour se transformer d'une part en une lutte gauche-droite et d'autre part en un affrontement Romands-Alémaniques :

Dans les années 90, ce sont des politiciens [...] membres du Parti radical, mais surtout de l'Union démocratique du centre (UDC), qui sont les principaux relais d'un mouvement

¹⁴¹ François Vallotton, *op.cit.*, p.26. A titre comparatif, les parts de marché de télévisions étrangères se situent à moins de 50% dans la plupart des pays européens.

¹⁴² Cette différence subsiste encore aujourd'hui. Les recettes, pour l'entier de la SSR, s'élèvent à 1,7 milliards de francs, contre 3,7 milliards pour France Télévisions – ce qui exclut le budget de la radio – ou plus de 7 milliards pour la BBC. (Cf. *Rapport de gestion 2015, op.cit.*, p.12)

¹⁴³ Raymond Vouillamoz, « Les programmes des années nonante. Ne pas céder aux sirènes élitistes », in *La TSR à 50 ans, op.cit.*, p.86.

¹⁴⁴ Raoul Riesen, « Le Gorgonzola », in *ibid.*, p.121.

¹⁴⁵ A noter que le problème est beaucoup moins présent pour la radio, qui ne dépend pas de la publicité, donc est moins sujette à la concurrence, et qui de plus conserve de larges parts de marché.

¹⁴⁶ Raphaëlle Ruppen Coutaz, *op.cit.*, p.90.

favorable à une concurrence accrue sur le marché audiovisuel. Notons que l'UDC ne cesse de progresser : elle devient le premier parti de Suisse en nombre de voix en 1999. [...] Un clivage se dessine sur la notion de service public [...] également entre politiciens alémaniques et romands. Les attaques les plus virulentes proviennent généralement de la partie germanophone où les idées néolibérales semblent être les plus vives. Il est vrai que les pressions sur le marché publicitaire y sont plus importantes et que les télévisions privées alémaniques ont davantage d'envergure.¹⁴⁷

Côté romand, on continue à miser sur le régionalisme pour contrer la concurrence : des bureaux régionaux fixes sont installés en 1998 dans chaque canton, organisant le réseau déjà existant des correspondants de façon plus optimale. Genève, Lausanne, Sion, Neuchâtel, Fribourg et Moutier¹⁴⁸ centralisent désormais la production des actualités locales. Depuis environ deux ans, les JRI ont fait leur entrée à la TSR. Si aucun chiffre ne permet de le confirmer, il paraît probable que le développement des bureaux régionaux a poussé leur engagement.

1.5.2 La télévision, vecteur de culture pour tous et pour chacun

Dans un premier temps, la SSR, à l'instigation de la Confédération et principalement du Conseiller fédéral alors en charge du Département des transports, des communications et de l'énergie Adolf Ogi, choisit de lancer un quatrième programme national : S plus.¹⁴⁹ L'expérience se solde par un échec, et S plus se transforme en Suisse 4 moins de deux ans après son lancement. Après un nouvel échec de Suisse 4 en 1996, la SSR change de tactique : au lieu de chercher à produire un quatrième programme national, qui ne parvient pas à se trouver une identité englobant les aspects multiculturels du pays, elle choisit d'offrir une seconde chaîne à ses unités régionales, sans passer par une direction autonome centralisée à Zurich comme c'était le cas pour les précédentes expérimentations. Une concession est donc délivrée aux trois directions des télévisions romande, alémanique et italienne, mieux à même de cibler leur public.

TSR2 est donc lancée en 1997. Contrairement à la seconde chaîne alémanique, dont le but est surtout d'attirer davantage de publicitaires et de séduire un public plus jeune, son rôle est alors imaginé comme identique à celui des secondes stations de radio : s'adresser aux publics minoritaires¹⁵⁰. Raymond Vouillamoz se réjouit de ce nouvel espace, non sans faire preuve d'un certain agacement au passage :

Plus personne – ou presque ! – ne prétend qu'on relègue la culture en fin de soirée, même si les modestes parts de marché de TSR2 ou d'ARTE sont là pour rappeler que ceux qui critiquent la télévision populaire et exigent des programmes culturels ne les regardent pas. Il y a là une

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.92.

¹⁴⁸ Le bureau de Moutier, couvrant à la fois le canton du Jura et la partie francophone du canton de Berne, est installé en pleine polémique autour de la « question jurassienne ». Il s'agit donc d'un choix stratégique pour la télévision de 1998, qui tend à être remis en question aujourd'hui. A noter que la radio, qui partage les autres bureaux cantonaux avec la télévision, n'est pas installée à Moutier mais à Bienne et à Delémont.

¹⁴⁹ Cf. Raphaëlle Ruppen Coutaz, *op.cit.*, p.94.

¹⁵⁰ Notons toutefois que l'inauguration du nouveau logo de la TSR, qui fêtait donc également le nouveau canal, s'est tenu au cirque Knie avec Marie-Thérèse Porchet comme invitée d'honneur. Peut-être pour rassurer sur la vocation populaire de la télévision ?

certaine logique. Les privilégiés ne peuvent pas être à l'opéra, au musée, au théâtre, au restaurant et au même moment devant le petit écran !¹⁵¹

Une réaction qui laisse deviner les critiques et la demande de productions culturelles de la part des téléspectateurs romands – ou en tout cas d'une partie d'entre eux – et la difficulté pour un service censé s'adresser à tous, et désormais tenu de s'adapter à la demande, de répondre à toutes les attentes. Le second canal est ainsi imaginé comme complémentaire du premier, et a pour vocation de s'adresser « à chacun », tandis que TSR1 doit continuer à parler « à tous ». A l'époque, on imagine même aller plus loin et créer d'autres chaînes pour étendre encore le champ des possibles et combler tous les publics :

Le système « dés » inauguré pour lancer TSR2 nous permet d'imaginer jusqu'à six chaînes complémentaires sans changer de logo... Pour faire en sorte, par exemple, que les amateurs d'émissions culturelles ne soient plus agacés par les retransmissions sportives de longueur imprévisible !¹⁵²

Cette programmation « pour chacun » permet ainsi d'englober les amateurs de culture, les passionnés de sport, ou encore les enfants : les ZAP, émission donnant vie aux dés du logo de la TSR et ayant marqué l'enfance de toute une génération, naissent en 1996. Notons que le texte de Vouillamoz laisse entrevoir que la notion de culture embrasse à nouveau les contours d'une définition liée à un certain élitisme – et les amateurs de cette dernière, selon sa vision, semblent incapables d'apprécier le sport. Après le « tout-culturel » des années 1980, la culture « cultivée » reprend ses droits, non sans rappeler le clivage des années 1970 entre culture savante – les films d'auteurs – et culture populaire – le sport. Avec cette différence que la télévision ne cherche plus à la *transmettre* à une large audience, mais s'adresse désormais à un public fatalement considéré comme « minoritaire ».

Pourtant, paradoxalement la notion de culture s'élargit. Une programmation pointue restant peu rentable, la SSR tente à nouveau d'intégrer sous l'éternelle épithète légitimante « culturel » d'autres programmes plus populaires. Lorsque la crise financière frappe la SSR, ce sont d'ailleurs les émissions culturelles « élitistes » qui sont supprimées en priorité.¹⁵³ Décision qui provoque un vaste débat public, relayée par la presse écrite et débattue au Parlement.

Pour résister à la pression de la concurrence, la SSR décide d'élargir sa vision de la culture, prônant une « ouverture » censée rendre la culture accessible à un plus large public. Du coup, les milieux de la création, soucieux de protéger leurs intérêts, multiplient les actions contre la suppression des programmes culturels. Leurs protestations trouvent un large écho dans les pages

¹⁵¹ Raymond Vouillamoz, « TSR2, esquisse de la télévision de demain », in *La TSR a 50 ans, op.cit.*, p.57.

¹⁵² *Ibid.* En fait, l'avenir nous l'a dit, le second canal a vite été envahi par le sport, justement. Aujourd'hui, RTS Deux donne une large place au sport, reléguant souvent la diffusion de classiques du cinéma ou de documentaires en seconde partie de soirée, soit autour de 23h.

¹⁵³ A noter que la SSR abandonne progressivement son investissement dans les orchestres de radio au cours des années 1980 : dissolution des trois orchestres de variété en 1983, diminution des subventions aux orchestres de radio en 1986. (cf. Nelly Valsangiacomo, « Le public au centre : de l'institution à l'entreprise » [résumé], in Theo Maüsli, Andreas Steigmeier, François Vallotton [dir.], *op.cit.*, p.220.

culture de la presse écrite, et suscitent un grand débat parlementaire. Le scepticisme soulevé par une notion de culture au sens large est immense.¹⁵⁴

La SSR proteste et publie plusieurs rapports sur ses prestations culturelles. Elle réussit à prouver que, en comparaison au reste de l'Europe, la part de ses programmes dédiés à la culture est plus élevée que chez la plupart de ses voisins. En parallèle, le Conseil fédéral bataille durant toute la décennie pour inscrire un article sur l'encouragement des arts et de la culture dans la Constitution. Il y parvient en 1999.¹⁵⁵ A l'aube du troisième millénaire, « la SSR et de larges franges de la population pensent désormais que la notion de *culture* recouvre l'art et les cultures populaires. »¹⁵⁶

Avec le lancement des secondes chaînes régionales, la SSR résout donc – provisoirement – sa tension entre la nécessité de toucher un large public pour ne pas être marginalisée par rapport aux chaînes privées et sa mission de service public qui l'oblige à viser une certaine qualité, souvent envisagée comme élitiste :

[Armin Walpen], le directeur général [de la SSR] s'oppose fermement à ceux qui soutiennent l'idée que le divertissement ne devrait pas être du ressort du service public. Pour que des émissions d'information et de culture puissent être programmées, il faut attirer, d'après lui, assez de personnes avec des émissions grand public afin qu'elles soient d'accord de payer la redevance et ainsi de financer des programmes destinés à une minorité. La duplication des premières chaînes aide la SSR à trouver un équilibre entre divertissement et programmes de qualité.¹⁵⁷

La SSR en profite également pour s'offrir une nouvelle image : elle devient officiellement SRG SSR idée suisse, mettant ainsi l'accent sur son caractère national et sa mission de cohésion.¹⁵⁸ Dans un contexte national tendu et une Suisse désunie¹⁵⁹, le coup de communication de la SSR est considéré comme un succès.

¹⁵⁴ Ina Boesch et Ruth Hungerbühler, *op.cit.*, p.266.

¹⁵⁵ Cf. *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ Raphaëlle Ruppen Coutaz, *op.cit.*, p.100. Cet argument – le divertissement et les programmes plus « légers » doivent attirer le public et permettre de financer les programmes plus pointus – revient systématiquement dans les débats sur la qualité des médias, qu'ils soient ou non de service public. (Cf. notamment les Annales 2016 sur la qualité des médias suisses : « L'étude considère que des nouvelles divertissantes, c'est-à-dire l'intérêt humain et le sport, sont un moyen légitime d'attirer l'attention du public. » Forschungsinstitut Öffentlichkeit und Gesellschaft (fög), Université de Zurich, *Annales 2016. Qualité des médias suisses. Principaux constats*, Schwabe Verlag, Bâle, 2016, p.6.)

¹⁵⁸ Le concept d' « idée suisse » est imaginé par Armin Walpen, nommé à la tête de la SSR en septembre 1996. Il répond aux critiques accusant la société de ne pas se focaliser suffisamment sur la culture helvétique, tout en affirmant une spécificité identitaire forte pour faire face à la concurrence du privé. Sa devise : « des programmes suisses, faits par des Suisses pour des Suisses ». En même temps, le nouveau logo de SRG SSR idée suisse est installé obligatoirement sur les toits tous les bâtiments des unités régionales, affichant visuellement un attachement à la société-mère qui, jusqu'ici, n'était que très peu visible. (Cf. Raphaëlle Ruppen Coutaz, *ibid.*)

¹⁵⁹ Le chômage franchit la barre des 5% dans la deuxième moitié de la décennie (un taux jamais dépassé depuis les années 1930), les deux scandales de l'Affaire Kopp et de l'Affaire des fiches en 1989 ébranlent la confiance des citoyens dans leurs institutions et la votation sur l'intégration du pays dans l'Espace économique européen met au jour les profondes scissions entre régions linguistiques (les Romands l'acceptent à plus de 70%, tandis que les Alémaniques et les Tessinois la refusent, respectivement à plus de 56% et 61%). En parallèle, plusieurs documentaires sur le comportement de la

1.5.3 La grille

De manière générale, les différentes chaînes de la SSR se focalisent donc sur les spécificités suisses, à la fois pour répondre à la demande d'informations locales et pour faire face à leurs concurrentes, partant du principe que l'actualité de Moutier ou de Sion ne sera pas traitée par les chaînes étrangères ou commerciales. La société-mère met en outre en place un certain nombre d'émissions, aujourd'hui disparues, traduites et diffusées dans les trois langues nationales. LiteraTour de Suisse, ArchitecTour de Suisse, Tour de Suisse musical et Photosuisse proposent ainsi un tour d'horizon de la création culturelle des différentes régions du pays. Tout comme la plupart des autres services publics européens¹⁶⁰, elle encourage également les productions propres, du côté journalistique comme du côté de la fiction, pour éviter une trop grande invasion des productions américaines.

Pourtant, si en termes de communication politique l'opération « idée suisse » fonctionne bien,¹⁶¹ la réalité des choses est plus nuancée. Après de multiples échecs, la SSR est forcée de constater que le public suisse n'a que peu d'intérêt pour les autres régions linguistiques :

Cela fait bientôt quarante ans que les télévisions romande, alémanique et tessinoise essaient de travailler en commun. Cela fait bientôt quarante ans qu'elles échouent. « Les sensibilités sont trop différentes d'une région à l'autre », dit-on dans les états-majors. « Les publics sont trop dissemblables », ou, plus crûment, « la cohésion nationale ne fait pas d'audimat ».¹⁶²

Du côté de la TSR, le début des années 1990 voit en outre la disparition de nombreuses émissions en production propre créées dans les foisonnantes années 1980. Parmi celles que nous citons plus haut, *Tickets de première* s'interrompt en 1986 sans succession, *Destins* s'arrête en 1999, *Hôtel* disparaît en 1992 et *Livre à vous* en 1988. L'expérience d'*Etoile à matelas* se poursuit jusqu'en 1992, avant de connaître un destin similaire à de nombreuses autres :

Et puis de moins en moins d'argent, de plus en plus de restrictions, ça s'est gâté pour les enfants gâtés... On n'avait plus assez de liberté, on était soumis à trop de contraintes, alors tout s'est arrêté. Quand on a laissé tomber, on était sacrément tristes.¹⁶³

Spécial Cinéma est remplacé par *Box Office* en 1997 – un nom représentatif du tournant opéré dans les choix éditoriaux concernant le septième art à la TSR. Les séries, majoritairement américaines, poursuivent leur ascension, ce qui agace plus d'un téléspectateur¹⁶⁴. Raymond

Suisse lors de la Seconde guerre mondiale voient le jour, notamment sur les ondes de la TSR avec le *Temps Présent* « L'honneur perdu de la Suisse », accélérant une forme de crise identitaire helvétique. (Cf. *ibid.*, p.108).

¹⁶⁰ La France va plus loin, puisqu'elle introduit un système de quotas imposant aux chaînes publiques de diffuser au minimum 60% d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles européennes, dont au moins 40% d'origine française. (Cf. *ibid.*, p.112)

¹⁶¹ Le Conseil fédéral octroie une augmentation de la redevance radio/TV de 5,3% en avril 1999, « prouvant ainsi son soutien au service public ». (Cf. *ibid.* p.113)

¹⁶² Pierre Grosjean, « Le casse-tête d'Armin Walpen ? Casser l'identité suisse dans ses programmes », in *Le Nouveau Quotidien*, 28 novembre 1997, cité par Raphaëlle Ruppen Coutaz, in *ibid.*

¹⁶³ Lolita, *op.cit.*, p.130.

¹⁶⁴ Un tournant éditorial qui fait réagir Raoul Riesen : « Comme j'avais demandé à Raymond Vouillamoz pourquoi il avait appelé les renforts d'une série américaine complètement débile – était-ce *Dallas* ? – il m'avait répondu qu'il fallait composer les programmes TV comme un gorgonzola. [...] Hé oui ! Un bon gorgonzola, c'est un mélange de crème et de moisi ! [...] Mais pour que l'ensemble plaise,

Vouillamoz, directeur des programmes dès 1993, se défend en invoquant la concurrence étrangère :

Il m'a fallu, en 1992, mettre de l'ordre dans la grille des programmes, expliquer qu'arrêter une émission vieillie ne signifie pas qu'on veut la mort du service public, qu'étudier les audiences n'est pas obscène. Si j'avais cédé aux sirènes élitistes, j'aurais diffusé des films d'auteur à 20h en laissant le soin à TF1 de divertir. Notre principal concurrent exercerait ainsi une quasi-dictature sur la vie publique romande.¹⁶⁵

La grille alors mise en place par Vouillamoz pose des bases durables : on y trouve déjà certains des ingrédients principaux qui font la ligne éditoriale actuelle de la TSR.

Du côté des magazines d'actualité, l'émission *Mise au point*, née en 1996, inaugure un nouveau format télévisuel : des sujets courts – pas plus de dix minutes – pour des reportages approfondis, entrecoupés de séquences encore plus brèves, subjectives et au ton souvent ironique, le tout ponctué par une interview « sans complaisance »¹⁶⁶. Une formule qui remporte un certain succès, assurant la pérennité de l'émission qui est toujours très suivie aujourd'hui.¹⁶⁷

Droit de cité, qui remplace *Table ouverte* en 1996, ouvre l'ère des émissions de débats politiques. Son mandat : débattre systématiquement des objets de votations fédérales ainsi que des élections cantonales romandes. L'émission, diffusée tous les dimanches avant le journal de 12h45, ouvre également ses portes au public, qui assiste désormais au débat en direct sur le plateau. Une interaction nouvelle avec les téléspectateurs, encore augmentée par la mise à disposition d'une adresse électronique en direct, qui vient appuyer le plus traditionnel standard téléphonique : tous les éléments du futur *Infrarouge* sont déjà là. Esther Mamarbachi, actuelle figure de proue de l'émission de débat, participe d'ailleurs aux dernières années de *Droit de cité*.

La même année, *Zig zag café* voit le jour. Le concept : accueillir des invités « oubliés des médias » dans un décor rappelant les « auberges romandes où, selon la tradition, une solide table d'hôtes accueille les voyageurs, nomades et sédentaires afin qu'ils posent leur bâton de pèlerin et évoquent la route parcourue »¹⁶⁸. L'émission devient nomade pour toute la durée de l'Expo 02, posant quelques bases pour la future *Puce à l'oreille*, unique magazine culturel actuellement diffusé à la télévision romande depuis la disparition de *Plein le poste* en 2015.

Mais ce sont aussi les grandes années d'un type de magazine aujourd'hui disparu : les émissions judiciaires. *Profil de...*, *Justice en marche*, *Vérités vérités*, *Au-delà des grilles*, *Duel*, *Intime conviction*, toutes conçues par Dominique Warluzel, se succèdent à l'antenne entre 1987 et

il faut faire très attention aux proportions. Ainsi il me semble que, depuis un ou deux ans, la TSR force un peu sur le moi... » Raoul Riesen, *op.cit.*, p.121. A noter que le texte de Riesen, publié dans l'album anniversaire de 2004, a été rédigé en 1994.

¹⁶⁵ Raymond Vouillamoz, « Les programmes des années nonante. Ne pas céder aux sirènes élitistes », in *La TSR a 50 ans, op.cit.*, p.86.

¹⁶⁶ Selon les termes de Gilles Pache, in *La TSR a 50 ans, op.cit.*, p.21.

¹⁶⁷ En 2015, l'émission a rassemblé 254'000 téléspectateurs, soit quasiment la même audience que celle du *19h30*. (Cf. « La RTS et l'actualité », in *Le service public. Une idée à partager*, brochure de la Radio Télévision Suisse, 2016, p.4)

¹⁶⁸ Jean-Philippe Rapp, « Le credo de Zig zag café », in *La TSR a 50 ans, op.cit.*, p.72.

2003, avec des concepts souvent audacieux : *Au-delà des grilles* confronte l'auteur d'un crime et sa victime par duplex interposé, de part et d'autre des murs de la prison ; la télé-réalité n'est pas loin.

Nathalie Nath, qui figurait parmi les licenciés de 1971, fait son grand retour en 1995 et produit les émissions de divertissement de fin de soirée. Marie-Thérèse Porchet, Brigitte Rosset, Gaspard Boesch, Cuche et Barbezat, ou encore Mermet et Monnet, figurent parmi ses invités dans *Ça colle et c'est piquant*.

En résumé, la grille des années 1990 mise toujours autant sur l'information, qui reste le produit phare de la TSR. Les magazines d'actualité et de société se développent peu à peu. Elle donne en outre une plus grande importance au divertissement, jusqu'ici plutôt mal considéré. Quant à la culture, le constat dressé par Gérard Cordonier pour le programme de 1968 semble toujours actuel : « Une dose de régionalisme et de la variété pour que personne ne s'aperçoive qu'il n'y a presque pas de culture. »¹⁶⁹

1.6 LES ANNÉES 2000 : LIBÉRALISATION ET NUMÉRISATION

1.6.1 Le contexte

Les années 2000 sont marquées par l'avènement du numérique.¹⁷⁰ Une révolution qui influence à la fois les modes de production et de diffusion, mais aussi de consommation : les frontières entre les médias sont brouillées. Audio, vidéo et texte sont désormais reçus sur les mêmes supports. Cette situation nouvelle pousse à une grande réorganisation interne au niveau de la SSR. C'est le début de l'ère de la *convergence* et de la réflexion sur une nouvelle collaboration entre radio et télévision : on cherche à renforcer les échanges entre les journalistes de l'un et l'autre média.¹⁷¹ Mais l'informatisation et l'automatisation de certaines actions changent également les métiers en eux-mêmes :

La numérisation de la production a aussi bousculé les processus de travail et les métiers au sein de la télévision. Les équipes de plusieurs personnes ont peu à peu été remplacées par des journalistes de l'information qui élaborent leurs sujets tout seuls dans la salle de rédaction. Dès

¹⁶⁹ Gérard Cordonier, *op.cit.*, p.220.

¹⁷⁰ La SSR s'affranchit alors des PTT, qui gardaient jusqu'alors la mainmise sur ses moyens de diffusion : « Au début, les PTT avaient la responsabilité technique des signaux radio et TV, assurant leur acheminement depuis le studio jusqu'aux postes récepteurs des auditeurs et des téléspectateurs. Ils percevaient 30% de la redevance pour ce service. » Adrian Scherrer, « La numérisation : une solution novatrice et un potentiel d'économies » [résumé], in Theo Mäusli, Andreas Steigmeier et François Vallotton, *op.cit.*, p.172.

Les PTT eux-mêmes perdent le monopole des télécommunications et sont scindés en deux entités distinctes, Swisscom et La Poste, en 1997.

¹⁷¹ Au sein de la SSR, c'est Swissinfo qui fera office de pionnière en la matière : en prenant le relais de Radio suisse internationale – le service de radio pour les Suisses de l'étranger, dont la diffusion sur ondes courtes s'arrête en 1998 pour l'émetteur de Schwarzenburg et en 2004 pour l'émetteur de Sottens – swissinfo.ch propose du texte, du son et de l'image sur une plateforme web en français, allemand, anglais et portugais dès avril 1998. Lorsque sa diffusion sur ondes courtes est complètement interrompue, elle devient, comme d'autres radios internationales, le premier média du service public suisse à considérer le web comme un média à part entière. (Cf. Raphaëlle Ruppen Coutaz, *op.cit.*, p.116-117.)

1990, la vidéo, provenant des caméras électroniques ENG, a complètement remplacé le film comme support. [...] La TSR est la première télévision de la SSR à avoir inauguré un centre de production entièrement numérique pour le Téléjournal, en août 2001.¹⁷²

Comme beaucoup d'autres¹⁷³, la SSR anticipe mal l'importance qu'internet va prendre et a tendance à couper dans le budget du web quand elle a besoin de faire des économies. Or, les années 2000 sont aussi celles de grosses difficultés financières pour la SSR : elle emprunte 200 millions de francs publics sur cinq ans. Dans ce contexte, elle se voit obligée de redéfinir son mandat pour couper tout ce qu'elle considère se trouver à la périphérie du service public. Elle va d'abord tenter de réduire swissinfo.ch à un service minimum, mais sera contrainte de renoncer face aux nombreuses protestations du monde politique et des Suisses de l'étranger.¹⁷⁴ Elle licencie toutefois 26 employés de swissinfo.ch – soit 17% de l'ensemble des collaborateurs de cette unité d'entreprise –, alors seuls spécialistes multimédia de la maison :

L'entreprise de service public n'envisage pas à ce moment-là de développer une offre en ligne complète et autonome. Il s'agit seulement de mener ce qu'elle appelle une « stratégie de valeur ajoutée ». Elle entend par ce concept qu'elle ne considère pas internet comme un média à part entière, mais comme un nouveau vecteur qui permet une utilisation supplémentaire des programmes radio et télévision déjà existants.¹⁷⁵

Le lancement des différents sites internet, dont tsr.ch en 2000, est donc confié aux rédactions régionales. La victoire du numérique signe le début d'une globalisation accélérée. Dans ce contexte, le régionalisme, toujours propre à la TSR, prend un sens nouveau. C'est du moins le constat de Gilles Marchand, nommé en 2003 à la tête de la télévision romande :

Il y a en Suisse romande une sorte de modernisme décontracté qui semble s'installer, faisant sauter quelques bonnes vieilles certitudes. Ce modernisme se traduit par une complète ouverture au monde – et donc au reste de la Suisse ! – mais ne signifie pas un rejet de l'ancrage local. [...] Dès lors, la Télévision Suisse Romande ne doit pas se cantonner dans des frontières thématiques, culturelles et géographiques que personne ne lui fixe. Certes la TSR s'adresse aux Romands et continuera de le faire. C'est sa raison d'être. Mais la TSR est une télévision suisse, qui concerne une population de francophones qui s'intéresse autant à ce qui peut se passer à Lausanne qu'à Zurich, Berne, Paris ou Londres.¹⁷⁶

En parallèle, les effets de la nouvelle *Convention européenne sur la télévision transfrontière*, entrée en vigueur en 1993 déjà, commencent à se faire ressentir. Celle-ci comporte en effet un

¹⁷² Adrian Scherrer, *op.cit.*, p.173.

¹⁷³ Notons à cet égard que le web ne semble pas inquiéter outre mesure le Conseil fédéral en 2002 : « Malgré le développement rapide d'Internet en Suisse, on n'a pas constaté de diminution des heures consacrées à la radio et à la télévision. Il est donc loisible d'admettre qu'à moyen terme les offres interactives ne supplanteront pas les médias traditionnels, qui se distinguent par une consommation plus passive. » (Cf. Message du 18 décembre 2002 relatif à la révision totale de la loi fédérale sur la radio et la télévision)

La nouvelle LRTV de 2006 ne prend d'ailleurs absolument pas en compte le nouveau média : le mot « internet » n'y apparaît pas une seule fois. C'est d'ailleurs ce qui mènera à sa si controversée révision de 2015.

¹⁷⁴ Cf. Raphaëlle Ruppen Coutaz, *op.cit.*, pp.113-120.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.116.

¹⁷⁶ Gilles Marchand, « Rendez-vous dans 50 ans ! », in *La TSR à 50 ans*, *op.cit.*, p.14.

point important : il est désormais possible pour toute chaîne de diffuser des fenêtres publicitaires s'adressant au public d'un pays limitrophe¹⁷⁷. M6 en profite dès 2002, au plus grand dam de la TSR et de son nouveau directeur.¹⁷⁸

Cette globalisation accélérée va amener le Conseil fédéral à proposer dès 2002 une refonte complète de la LRTV :

Ces dix dernières années, le nombre des programmes étrangers s'est multiplié. En Suisse, les chaînes de télévision des pays voisins détiennent plus de la moitié des parts de marché, ce qui représente un record européen. Cette internationalisation des médias menace de marginaliser le service public suisse. Or, dans un pays plurilingue et aussi complexe que le nôtre, les programmes radiodiffusés qui s'adressent à toutes les couches de la population jouent un rôle crucial, parce qu'ils fondent notre identité commune.¹⁷⁹

La nouvelle loi promet davantage de soutien à la SSR, présentant celle-ci comme seule entité possédant les moyens suffisants pour « tenir tête » à la concurrence commerciale étrangère. Elle crée en même temps une instance indépendante ayant pour rôle de veiller au respect du mandat de service public.¹⁸⁰

Toutefois la révision de la LRTV, effective en 2006, aboutit surtout à une politique plus libérale vis-à-vis des chaînes de télévision privées, leur ouvrant la voie commerciale. Les opérateurs privés ont en effet désormais le choix d'émettre avec ou sans concession :

Soit ils garantissent un certain nombre de prestations et se voient donc assujettis à une concession comprenant certaines règles en matière de publicité et de programmes mais les mettant au bénéfice d'une part de la redevance ; soit ils renoncent à toute concession et sont ainsi libérés de tout cahier des charges, ainsi que des contraintes tant publicitaires que programmatiques.¹⁸¹

Par ailleurs, avec l'intégration par le service public de logiques commerciales et concurrentielles durant la décennie précédente, non seulement en termes de modèle économique mais aussi – surtout – en termes de programmation, il est de plus en plus difficile de cerner sa spécificité face à la concurrence. En France, la nouvelle Loi du 5 mars 2009 choisit de bannir la publicité des chaînes publiques. Mais la spécificité du service public ne passe pas uniquement par son financement ; la SSR cherche pour sa part à se rabattre sur la qualité :

Dans la surabondance de l'offre de qualité inégale et de crédibilité discutable, le service public doit servir de repère pour le citoyen. [...] La qualité devient la légitimité première du service public, qui doit certes atteindre de grandes audiences pour remplir sa mission d'intégration

¹⁷⁷ Matthias Künzler, *op.cit.*, p.84.

¹⁷⁸ « La globalisation des marchés a des effets « collatéraux » dangereux et pervers, comme l'ouverture, par les chaînes de télévision étrangères, de fenêtres publicitaires en Suisse. Tels des prédateurs modernes, ces fenêtres bouleversent les conditions-cadres d'un marché en y ponctionnant sans vergogne sa richesse. » Gilles Marchand, *ibid.*

¹⁷⁹ « Message du Conseil fédéral relatif à la révision totale de la loi fédérale sur la radio et la télévision (LRTV) », du 18 décembre 2002.

¹⁸⁰ Aujourd'hui, ce rôle est toujours rempli par la RTSR (radio-télévision suisse romande), englobant les sept Sociétés cantonales de radio et de télévision (SRT) et composée d'un conseil régional, d'un conseil du public, d'un comité régional et d'un organe de médiation.

¹⁸¹ Matthias Künzler, *op.cit.*, p.84.

sociale, mais qui doit les attirer par la qualité de ses programmes et non par une course à l'audience pour elle-même.¹⁸²

Il reste toutefois difficile de définir ce que la SSR entend par « qualité ». La détermination de critères constitue l'un des enjeux principaux de la Loi sur la radio-télévision. Parmi ces critères, on trouve la diversité de l'offre et des opinions, l'encouragement à la formation continue des professionnels, ou encore le soutien de la recherche dans le domaine des médias qui doit bénéficier d'une partie de la redevance.¹⁸³

Une qualité qui est mise sous le feu des projecteurs lorsque la convergence des sociétés de radio et de télévision s'achève. Dès 2010, les chaînes sont regroupées sous les marques régionales RTS, SRF, RSI et RTR. En parallèle, de nouveaux standards sont définis par la SSR et mis en application dès le 1^{er} janvier 2010. La société-mère met donc en place des outils précis d'analyse de qualité, regroupés en six catégories : « standards de qualité et normes », « gestion par objectifs », « ressources et processus », « feedbacks et contrôles qualité », « formation » et « études de marché et d'audience ». La SSR abandonne en outre – en toute distinction – son nom d'« idée suisse ».

1.6.2 Culture et divertissement

Selon Jost, les années 2000 amènent une nouvelle topographie : la fiction a désormais rejoint le domaine de la culture¹⁸⁴, mais le jeu – et donc le divertissement – n'y figure toujours pas. Les mondes réels et fictifs sont donc plus éloignés que jamais du monde ludique, qui reste bien loin de la dénomination culturelle. En outre, cette dernière n'englobe plus automatiquement les activités relevant du « tout-culturel » des années 1980.

Toutefois, du côté de la RTS, si on remarque en effet que la culture dite « populaire » est désormais englobée par le divertissement, ce dernier semble désormais s'élargir aussi à certains acteurs de la culture considérée comme « légitimée ». Il en résulte un panier fort varié : des spectacles de Popeck, Kev Adams, Florence Foresti, le cirque du Soleil, Jamel Debbouze, Gad Elmaleh, Anne Roumanoff, Michel Berger, Mika, Bourvil et Belmondo sont notamment cités par la communication d'entreprise comme faisant partie de l'offre de divertissement.¹⁸⁵

Autre exemple plus parlant : la télé-réalité, qui fait son entrée à l'antenne avec *Loft Story* sur TF1 en 2001.¹⁸⁶ Un cas d'école pour François Jost, qui cite les mots de Frédéric Mitterrand

¹⁸² Jean-Bernard Münch, Président du Conseil d'administration de SRG SSR idée suisse, « La qualité : une tradition, un objectif, une nécessité », in *Revue « idée suisse »*, n°2, 2009, p.3, cité par Raphaëlle Ruppen Coutaz, in *op.cit.*, p.123.

¹⁸³ Cf. *Loi fédérale sur la radio et la télévision*, 24 mars 2006, art. 72-85.

¹⁸⁴ La loi française imposant au service de diffuser « au moins un programme culturel chaque jour en première partie de soirée », ainsi que les divers textes du service public helvétique pour défendre leur mandat culturel en attestent : les séries et le cinéma en font clairement partie.

¹⁸⁵ Cf. « La RTS et le divertissement », in *Le service public. Une idée à partager*, Radio Télévision Suisse, Genève, 2016, p.2.

¹⁸⁶ Fait intéressant : Daniel Bougnoux commence son ouvrage, *La crise de la représentation*, par un parallèle entre la tempête médiatique soulevée par l'apparition de *Loft Story* et celle suscitée par le spectacle *Je suis sang* de Jan Fabre au Festival d'Avignon de 2005. Tous deux ayant en effet été qualifiés d'abaissement du regard et de facteur d'effondrement culturel. (Cf. Daniel Bougnoux, *La crise de la représentation*, Editions La Découverte, Paris, 2006, p.5)

fustigeant l'émission¹⁸⁷, avant d'établir l'affiliation entre ce nouveau format télévisuel et le *Pop Art* d'Andy Warhol et de ses acolytes. Il démontre ainsi le côté vain d'une opposition stricte entre télévision culturelle et télévision de divertissement :

Il suffit de lire les interviews de Warhol et de regarder ces programmes [*Big Brother* et *Secret Story*] pour se convaincre qu'ils entretiennent de nombreuses affinités. À elles seules combien ces distinctions entre culture cultivée et culture populaire sont contestables. [...] Ce que ne peuvent voir les discours sur la culture télévisuelle, obnubilés qu'ils sont non seulement par les arts de la « sphère de la légitimité », mais aussi par le grand art qui rejette toute entreprise contemporaine vers ses bords. Force est de constater que, quand on parle de télévision culturelle, on vise par défaut la culture cultivée et non les manifestations récentes (le siècle dernier !) des arts.¹⁸⁸

Finalement, Jost constate qu'un objet est dit « culturel » en fonction de son contenu, de son genre ou du « monde qui lui sert d'interprétant ». A l'heure actuelle, cela aboutit à une « éviction massive de la culture, à la fois de tout ce qui relève du ludique ou de ce qui relève du divertissement et restreint du même coup le champ de la fiction culturelle ». ¹⁸⁹ Fiction qui ne bénéficie de l'épithète tant désirée que si elle possède un « coefficient éducatif ». ¹⁹⁰

A cet égard, il est possible que ce soit aussi la visée éducative de la télévision qui intègre le divertissement dans la sphère du culturel. Ainsi la communication de la RTS défend-elle le ludique en assurant que la radio et la télévision de service public divertissent *tout en informant* : « [La RTS] encourage l'acquisition de connaissances en recourant à des moyens ludiques et divertissants avec des émissions telles que *Les Dicodeurs*, *Génération !*, *Les Beaux Parleurs*, *Le Grand Quiz*, *C'est ma Question*, etc. » ¹⁹¹

1.6.3 La grille

La grille de la TSR est désormais établie un an à l'avance : le travail de plus de 1000 collaborateurs en dépend directement. ¹⁹² La fiction l'a complètement colonisée : sur une journée standard de la grille de 2003, on compte près de dix heures de fiction. ¹⁹³ De plus, le développement de l'offre en ligne permet à la chaîne romande de lancer deux nouvelles plateformes entièrement dévolues à ce type de programmes : *tsrfiction.ch* et *moncinema.ch* font leur apparition sur la toile en 2007. La première est consacrée à l'actualité des fictions produites par la TSR, la seconde permet à de jeunes cinéastes de montrer leur travail, et en récompense

¹⁸⁷ « En septembre 2009, le tout nouveau ministre de la Culture français, Frédéric Mitterrand, déclarait : "Hier soir dans ma chambre d'hôtel, j'ai regardé pour la première fois "Secret Story" sur la une. Puis j'ai zappé sur France 2 où je suis tombé... sur moi !... Et vous voulez que je condamne une télévision où il y a à la fois l'horreur de la vulgarité et la quintessence de la culture !" On ne peut formuler de façon plus concise l'opposition entre une télévision culturelle et une télévision de divertissement, entre le goût et le dégoût. » (François Jost, *op.cit.*, p.20.)

¹⁸⁸ François Jost, *ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.* p.21.

¹⁹⁰ *Ibid.* p.19.

¹⁹¹ « La RTS et le divertissement », in *op.cit.* p.1.

¹⁹² Cf. *La TSR a 50 ans*, *op.cit.*, p.25.

¹⁹³ Cf. programme publié dans l'album anniversaire *La TSR a 50 ans*, *op.cit.*, p.25.

certains par un prix et une diffusion à l'antenne. En quatre mois, le site comptait 650 vidéos et 2000 visionnements par jour.

L'aspect multimédia d'internet offre par ailleurs de nouvelles possibilités de collaboration avec d'autres institutions : la TSR s'associe avec l'Université de Genève et France 5 pour créer *tsrdecouverte.ch* – encore en service à l'heure actuelle sous la marque RTSdécouverte – ainsi qu'avec le quotidien *Le Temps* à l'occasion du lancement du site *sortir.ch*, regroupant l'actualité culturelle de Suisse romande.

En parallèle, les magazines ont continué à se développer. L'année 2007 en particulier voit l'apparition d'une dizaine de nouvelles émissions, notamment le magazine économique *Toutes Taxes Comprises*. Deux ans plus tôt, c'était au tour du magazine santé *36,9°* de rejoindre *A Bon Entendeur* et *Temps Présent* au rayon des émissions de première partie de soirée. *Infrarouge* vient combler le vide laissé par *Droit de cité* en 2004. *Nouvo*, magazine des nouvelles technologies, est lancé en 2004. Côté culturel, *Plein le Poste* et *La Puce à l'oreille* débutent en 2011-2012. Le premier traite de musique, le second des dernières sorties de l'industrie culturelle en mêlant chroniqueurs et invités sur un plateau itinérant.

Par ailleurs, le rapport de gestion de SSR de 2009 est le premier à donner des statistiques précises en termes de programmation. On apprend ainsi que la fiction – films et séries confondus – représente 42% des programmes de TSR1. Viennent ensuite l'actualité et l'information (27%), les « autres émissions », c'est-à-dire la publicité, la présentation des programmes ou les bandes annonces (14%), la culture et la formation (9%), les sports (6%) et le divertissement en dernière position avec 2%. Sur TSR2, la plus grande place est laissée à l'actualité (30%) et aux émissions pour les enfants (18%), absentes de la première chaîne. Le sport y est aussi plus présent, puisqu'il représente 15% de la programmation. Idem pour la culture (11%). La musique, séparée de la catégorie culturelle, n'atteint pas les 1% sur le premier canal et les dépasse à peine sur le second.¹⁹⁴

Sur les statistiques de 2010, la part attribuée à la fiction diminue presque de moitié pour chuter à 27%. Cependant, les chiffres ne sont pas séparés entre les deux chaînes, ce qui rend les résultats incomparables avec ceux de l'année précédente. Les autres valeurs restent pourtant assez stables : les actualités et l'information arrivent juste derrière les films et séries avec 26%, suivent les sports et les « autres émissions » (12% chacun), puis les émissions pour enfants (10%), la culture et la formation (9%), et enfin le divertissement et la musique (respectivement 3 et 1%).¹⁹⁵

¹⁹⁴ *Rapport de gestion 2009*, SRG SSR communication d'entreprise, Berne, 2010, p.63.

¹⁹⁵ *Rapport de gestion 2010*, SRG SSR communication d'entreprise, Berne, 2011, p.49.

A titre de comparaison, les chaînes alémaniques diffusent 31% d'actualités et information et 13% de culture et formation. Pour les chaînes italiennes, les chiffres restent proches avec respectivement 23% et 8%. La RTS se distingue principalement des autres par son offre à destination de la jeunesse (qui ne représente que 1% sur SRF et 4% sur RSI).

La RTS est par ailleurs la marque la plus développée sur le web, en comptabilisant neuf plateformes internet, contre cinq pour les Alémaniques, deux pour les Tessinois et trois pour les Romanches.

1.7 AUJOURD’HUI : LA CULTURE, ARME-CLÉ POUR LA DÉFENSE DU SERVICE PUBLIC

1.7.1 Le contexte

Le 8 juin 2016, *L’Hebdo* titrait en une : « La SSR sous pression ». Dans ses pages, un long dossier sur la situation actuelle de la société présentée comme située en plein cœur de la tourmente. Et en effet, les années 2010 n’ont cessé de voir une sorte de défiance croître face à la SSR et un climat tendu s’installer au niveau politique. Tout comme dans les années 1970, la société de service public se retrouve au centre des critiques et sa mission est largement remise en question lors des débats parlementaires.¹⁹⁶ En plus des turbulences amenées à l’interne par la convergence entre les sociétés de radio et de télévision dans chaque région linguistique,¹⁹⁷ la concession actuelle de la SSR arrive à son terme en 2017.

Diverses mesures avaient donc été prises en vue de préparer la rédaction de la nouvelle concession : un rapport de la Commission fédérale des médias publié fin 2015 devait donner lieu à un débat parlementaire autour de la mission des médias de service public au cours de l’année 2016. Mais c’était sans compter la réforme de la LRTV, imaginée à l’origine comme une simple formalité par le Conseil fédéral¹⁹⁸, mais qui s’est transformée en un vaste débat public avant l’heure, suite au référendum lancé par l’Union suisse des arts et métiers (Usam)¹⁹⁹.

L’espace conséquent accordé par la presse écrite aux opposants, adjuvants et acteurs de la SSR ouvre alors une large controverse qui n’a plus grand-chose à voir avec la LRTV en tant que telle mais concerne bel et bien la mission même du service public. Le climat est de plus en plus tendu à l’approche de la votation populaire du 14 juin 2015, non seulement entre la presse écrite et les médias audiovisuels, mais aussi entre la SSR et son public. La loi finira par être acceptée à une très courte majorité – seules 3696 voix sauvent la LRTV²⁰⁰ – confirmant une nécessaire remise en question de la société concessionnaire.

¹⁹⁶ Pas moins de 27 objets, dont 17 motions, concernant la LRTV sont déposés au Parlement lors de la seule année 2010.

¹⁹⁷ « Les premières mesures ont provoqué une levée de boucliers du côté de La Sallaz à Lausanne, fief de la radio. D’abord, une réforme des primes a été jugée discriminatoire pour les employés de la radio. Mais surtout, vu de Lausanne, les premières nominations ont été considérées comme une prise de pouvoir de Genève. Pour deux postes clés, les ressources humaines et surtout la direction des programmes, les grands chefs, Pierre-François Chatton et Gilles Pache, étaient estampillés TSR. Seule l’actualité a été confiée à un externe, donc a priori neutre, Jean-Jacques Roth, ancien rédacteur en chef du Temps. » Nicolas Dufour, « La RTS, un chantier chahuté », in *Le Temps*, 13 février 2012.

¹⁹⁸ Compte tenu des évolutions rapides de la dernière décennie, la révision de la LRTV proposée par le Conseil fédéral modifie surtout la perception de la redevance. Partant du principe qu’il est désormais obsolète d’établir une différence entre les citoyens en possession d’un appareil de réception radio ou télévision et les autres, à cause de la diffusion en direct et en différé sur le web et de la généralisation d’internet dans les foyers, la révision de la loi propose de taxer tous les contribuables pour somme légèrement inférieure à la redevance précédente (elle passe de 450 à 400 francs).

¹⁹⁹ Notons que l’Usam, présidée par Jean-François Rime (conseiller national UDC fribourgeois), continue ainsi la tradition d’opposition du parti d’extrême droite suisse face à la SSR, entamée dans les années 1970 par le *Club Hofer*.

²⁰⁰ Valentin Tombez et Ferial Mestiri, « La LRTV acceptée à quelques milliers de voix », *RTSinfo.ch*, 14 juin 2015.

Si une large part des critiques se concentre sur la gestion administrative de l'entreprise²⁰¹, il semblerait que, de manière beaucoup plus large, nous soyons en train de vivre un nouveau renversement dans l'évolution de la conception et de la réception des médias. Nous l'avons vu plus haut, les années 1970-1980 ont agi comme un pivot en voyant le public devenir le centre de l'attention en lieu et place du contenu – l'« orientation vers la demande » supplante l'« orientation vers l'offre » des années 1960. Aujourd'hui, ce même public n'est plus formé de téléspectateurs et d'auditeurs, mais de *consommateurs*. La différence de vocabulaire est significative : les médias sont désormais des biens de consommations qui se doivent de répondre aux lois du marché. Le téléspectateur-consommateur ne veut plus se contenter d'*influencer* la programmation par son retour critique ou à travers les chiffres de l'audience, il veut *choisir* ce pour quoi il dépense son argent.

Cette évolution doit probablement autant à un climat social et politique de plus en plus libéral²⁰² qu'à la transformation des habitudes de réception due au numérique. En 2016, dans l'ère de la « vidéo à la demande », le service public peine à défendre sa légitimité ; son mode de fonctionnement, basé sur la participation de la collectivité à un bien commun, fait de moins en moins d'adeptes. Le texte de l'initiative populaire « No Billag » sur lequel le peuple sera probablement amené à se prononcer courant 2018, et surtout l'argumentaire qui l'accompagne, cristallisent ce constat. Le consommateur y devient même « client » :

Chaque personne connaît ses besoins et préférences mieux qu'autrui, cela n'a aucun sens de forcer les gens à dépenser leur argent durement gagné sur la redevance Billag. Même si les programmes de la SSR vous déplaisent, vous êtes tout de même contraints à les financer. C'est injuste et c'est contraignant. [...]

Si la contrainte financière de la redevance est levée, les médias pourront travailler en parfaite concurrence pour gagner la faveur des clients et leur offrir des programmes axés sur la demande.²⁰³

Au-delà de ce changement de paradigme médiatique, une autre évolution des mentalités joue contre la SSR : le climat provoqué par la crise économique de 2008 entraîne une défiance grandissante face aux institutions en général et au pouvoir étatique en particulier. Or, les critiques, qui se cristallisent autour de Roger de Weck, directeur trop politisé au goût de

²⁰¹ « A force d'insistance, l'UDC a obtenu deux victoires symboliques: la SSR a annoncé qu'elle ne payerait plus la redevance à la place de ses employés, et ses cadres ne partent plus systématiquement à la retraite à 62 ans. Mais ces attaques, relayées par une presse écrite de plus en plus critique, ont aussi soulevé des questions de fond sur la culture d'une entreprise publique souvent perçue comme hautaine et bureaucratique. Du directeur de la RTS, Gilles Marchand, aux producteurs d'émissions, il existe un millefeuille hiérarchique à cinq étages. [...] Lourdeur supplémentaire, la politique de recasage interne propre à la SSR. Chez elle, on ne licencie pas, on recycle, dans le cadre de "reconversions professionnelles au sein de l'entreprise". Ceux qui ne peuvent plus passer à l'antenne sont placés dans des postes en retrait, dont l'utilité ne saute pas toujours aux yeux de ceux qui restent "au front". Les journalistes jugés inemployables dans une émission sont simplement absorbés ailleurs dans la structure. » Sylvain Besson, « La SSR s'inflige une cure d'austérité en pleine campagne sur la redevance », in *Le Temps*, 31 mai 2015.

²⁰² L'année 2015 a également été marquée par des élections fédérales qui ont consacré une avancée jamais vue jusqu'ici du Parti Libéral-Radical, qui devient le parti majoritaire du Conseil des Etats et gagne trois sièges au National.

²⁰³ Site internet du comité d'initiative de « No Billag ».

beaucoup d'opposants, accusent à nouveau la société d'être trop proche de l'Etat. Les constats dressés pour la fin des années 1970, dans un contexte approchant, s'appliquent à nouveau à l'heure actuelle :

A partir de la deuxième moitié des années 70, un courant libéral se propage depuis les pays anglo-saxons : il consiste à défendre la liberté des marchés par opposition à toute forme d'intervention de l'Etat pour résoudre la crise économique qui marque le climat de l'époque. L'efficacité de tout ce qui relève de la chose publique est mise en doute. Perçus dans leur ensemble comme des structures lourdes, difficiles à manœuvrer et dont les activités manquent souvent de transparence, les organes placés sous surveillance étatique sont passés au crible en fonction de critères qui proviennent du secteur privé, comme la rentabilité ou la productivité.²⁰⁴

A nouveau, l'argumentaire de « No Billag » est éloquent à cet égard :

Les médias d'Etat ne sont pas nécessaires dans une société libre. Seuls les régimes totalitaires dépendent de ces moyens pour maintenir leur pouvoir et manipuler les masses. Les études confirment que la SSR est la voix du pouvoir de l'Etat. Les autorités (ex. le Conseil Fédéral) sont peu critiques en comparaison au reste des acteurs. Un monopole médiatique quasi-gouvernemental qui ne peut exercer la fonction de quatrième puissance doit renoncer au financement public. Les politiciens n'ont guère d'intérêt à réduire le pouvoir des médias de l'Etat. Par conséquent, ils vont rejeter notre initiative à grande majorité, nous savons donc clairement qui sont les véritables bénéficiaires des médias étatiques.²⁰⁵

En parallèle, le mode de financement des médias en général et de la presse écrite en particulier traverse une crise : la publicité, jusqu'ici principale manne de la presse écrite, déserte ses pages pour le web – et non pas pour s'intégrer aux sites internet des médias écrits, mais pour investir les espaces offerts par des géants étrangers tels que Google et Amazon, qui proposent une visibilité bien plus large aux annonceurs.²⁰⁶ Pourtant, les revenus publicitaires restent plutôt stables du côté de la télévision de service public, qui de plus bénéficie de la redevance ; il y a de quoi faire des jaloux. Dans ce contexte de crise, la grogne des journaux papiers envers la SSR est donc de plus en plus palpable, ce qui ne contribue guère à redorer l'image du service public. Il reste pourtant fort à parier que la télévision connaîtra très vite les mêmes déboires en matière de publicité. Car la liberté de choix toujours plus grande du téléspectateur le mène de plus en plus à esquiver les annonces commerciales.

D'un autre côté, le dernier rapport des Annales sur la qualité des médias suisses établit un lien très net entre la consommation des médias de service public et la confiance dans le système médiatique :

Celui qui écoute souvent les nouvelles de la radiodiffusion publique développe une plus forte confiance dans le système médiatique. Cette constatation vaut en comparaison internationale autant que pour la Suisse. Une confiance dans le système médiatique accroît simultanément chez les auditeurs la disposition à payer pour les nouvelles ainsi que l'acceptation de la publicité (par

²⁰⁴ Raphaëlle Ruppen Coutaz, *op.cit.*, p.89.

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ « Selon des réalisateurs de médias, Google et Facebook détiennent également en Suisse une part proche de 50% du marché de la publicité en ligne. Un regard sur le comportement des consommateurs de nouvelles révèle désormais aussi la position de force de ces deux fournisseurs. » Forschungsinstitut Öffentlichkeit und Gesellschaft (fög), Université de Zurich, *op.cit.*, p.12.

ex. dans les médias en ligne). En Suisse, la confiance accordée au système médiatique est relativement élevée en comparaison internationale. Le fort taux d'écoute de la radio publique explique ce constat.²⁰⁷

Une foi qui dépend également de l'âge – « plus les personnes interrogées sont jeunes, plus la méfiance est forte » – et de l'orientation politique – « plus les personnes interrogées sont proches des franges politiques extrêmes et plus elles sympathisent avec les partis extrémistes correspondants, plus leur méfiance est grande ».²⁰⁸

La confiance dans les médias est par ailleurs une donnée nécessaire à leur financement. Or, l'utilisation en forte augmentation des réseaux sociaux contribue à une plus grande méfiance envers le système médiatique, et entraîne en même temps une plus faible disposition à payer pour des informations. L'enquête constate ainsi que le groupe de population le plus important en Suisse est formé d'« indigents médiatiques », qui présentent « le plus mauvais bilan qualitatif » de tous les types de consommateurs répertoriés :

[Les indigents médiatiques] sont extrêmement « sous-alimentés » en nouvelles, tant du point de vue qualitatif que quantitatif. De ce fait, ils perçoivent avant tout les catastrophes, les crises et les scandales comme principaux événements de l'année écoulée. Ils indiquent eux-mêmes qu'ils ne suivent guère les sujets politiques et en particulier la politique suisse au jour le jour. Leur regard sur le monde, caractérisé par des menaces, associé à un manque d'intérêt pour les relations de cause à effet politiques, les rend réceptifs à la politique populiste basée sur la peur avec ses solutions simples en apparence. [Leur] part a connu un accroissement considérable de 10 points de pourcentage depuis 2009 et atteint aujourd'hui 31%.²⁰⁹

Selon les directeurs de l'étude, il faut donc s'attendre à voir la confiance dans le système médiatique diminuer encore à l'avenir. Par la même occasion, l'intérêt pour le service public et la propension à payer pour des nouvelles devrait également diminuer.

1.7.2 Le mandat culturel, arme de légitime défense pour la télévision de service public

Dans ce climat, deux constats déjà fréquemment observés dans le présent chapitre se répètent. Premièrement, la Suisse romande se montre souvent plus encline à supporter son service public²¹⁰ :

C'est l'un des domaines où les régions linguistiques semblent vivre parfois sur des planètes différentes. Dans le débat sur l'avenir de la SSR et du service public audiovisuel, les Romands n'ont de toute évidence pas pris la mesure de la bataille qui s'est engagée outre-Sarine.²¹¹

Deuxièmement, la RTS réagit en brandissant l'argument... de la culture.

²⁰⁷ Forschungsinstitut Öffentlichkeit und Gesellschaft (fög), Université de Zurich, *op.cit.*, p.1.

²⁰⁸ *Ibid.*, p.4.

²⁰⁹ *Ibid.*, p.12.

²¹⁰ Tous les cantons romands, à l'exception du Valais, plébiscitent la nouvelle LRTV. Vaud et Genève, sièges de la radio et de la télévision, l'acceptent même à plus de 60%. A l'inverse, les cantons alémaniques la rejettent tous, à l'exception de Bâle-ville. A noter que le Tessin refuse également à 52% tandis que les Grisons l'acceptent de justesse (50,9%). (Cf. ATS, « La révision de la loi radio-TV acceptée d'un cheveu grâce aux Romands », *RTSinfo.ch*, 15 juin 2015)

²¹¹ Alain Jeannet, « Non au démantèlement de la SSR », in *L'Hebdo*, 3 novembre 2016.

Depuis quelque temps, le débat fait rage autour du service public, de son périmètre, de sa qualité. Dans ce contexte, se pose la question intéressante de la place de la culture à la RTS. [...] Il n'y a aucun sens à fixer l'analyse de la contribution culturelle de la RTS à une seule chaîne TV. La stratégie programmatique et budgétaire de la RTS en matière de TV, c'est « *une chaîne sur deux canaux (Un et Deux)* ». Raison pour laquelle il n'y a pas d'équipes éditoriales dédiées ni de positionnement spécifique par chaîne. La programmation de RTS Un et Deux est systématiquement complémentaire.

Et depuis 2010, cette stratégie s'étend au web et à la radio. C'est pourquoi la RTS a une seule rédaction culture pour l'ensemble de nos vecteurs.²¹²

En dernière partie de son article, François Jost propose d'envisager davantage l'énonciation et le contexte d'un programme, plutôt que son contenu, pour mener une réflexion sur le statut de l'œuvre. En effet, le mandat de service public demande à la télévision d'« adapter les émissions culturelles à une écriture télévisuelle attirante pour le plus grand nombre ».²¹³ C'est donc pour lui dans la « communicabilité du récit », plus que dans sa pertinence artistique, que réside l'enjeu principal des producteurs de contenu télévisuel. Il évite ainsi le jugement subjectif – qui, comme nous l'avons vu, évolue à travers les âges – de ce qui devrait ou non entrer dans la sphère du culturel, pour reporter son attention sur le contexte d'énonciation. Exemple :

Le film d'un comique populaire comme Louis de Funès en France, est-il culturel ou non ? Tant que l'on essaye de répondre frontalement à cette question [...], on peut s'échanger à l'envi des arguments qui ne sont autres que des jugements de valeur, sans arriver à un consensus. [...] En revanche, dès que l'on prend en compte le contexte d'énonciation de ce même objet, les choses changent [...]. Imaginons que ce film de Louis de Funès soit projeté sur une chaîne française dans la collection *Comiques du XXe siècle*, il deviendra alors [...] un objet culturel, que je l'apprécie ou non en tant que spectateur, dans la mesure où il exemplifiera et une façon de susciter le rire et une certaine francité.²¹⁴

Le discours des directeurs successifs de la télévision romande sont eux aussi le reflet, voire parfois l'origine, de ce que l'on désigne – par un jugement subjectif – comme étant digne d'entrer dans cette grande catégorie qu'est la culture. Celle-ci revêt actuellement une importance particulière, puisqu'elle a à charge la justification d'une redevance de plus en plus contestée. La culture doit aujourd'hui représenter la qualité et le sérieux du service public, tout en ne faisant pas preuve d'un trop grand élitisme afin de continuer de s'adresser « à tous »²¹⁵.

En mai 2016, La RTS met en ligne une nouvelle plateforme web réunissant les sujets culturels de la radio, de la télévision et du multimédia. *RTSculture* prend donc désormais la même place, en page d'accueil, que les autres marques de la maison comme *RTSport* et *RTSInfo*. La culture

²¹² Gilles Marchand, « Et la culture dans tout cela ? », *Le blog de Gilles Marchand*, 21 avril 2015.

²¹³ François Jost, *op.cit.*, p.22.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ La communication officielle de la SSR en marge des débats parlementaires sur le service public a choisi comme slogan : « Pour tous ».

(Détail amusant : ce slogan ressemble à s'y méprendre à celui du Parti socialiste suisse : « Pour tous, sans privilèges ». Les couleurs de la SSR étant les mêmes que celles du parti (écriture blanche sur fond rouge), la référence est parfaite. De quoi donner de l'eau au moulin de la droite du Parlement, historiquement engagée contre la Société de radiodiffusion et l'accusant régulièrement de faire preuve de « gauchisme ».)

est par ailleurs le thème dominant de la traditionnelle conférence de presse de la rentrée 2016 – jusqu’à prendre le pas sur le sport et l’actualité.

Reste à savoir de quelle culture nous parlons à l’heure actuelle. Dans la suite de son article précédemment cité, Gilles Marchand détaille point par point l’engagement de la RTS dans le soutien de la création culturelle et dans la production d’émissions traitant de culture. Du côté de la télévision, il mentionne *La Puce à l’oreille*, « coproduite en partenariat avec une société de production privée, mais pilotée par la rédaction en chef culture de la RTS », *Pl3in le poste* – aujourd’hui disparue – *Chut !*, qui retransmet des concerts de musique classique, ainsi que *Nocturne* et *Travelling*, deux cases réservées à la diffusion de films d’auteur et de classiques du cinéma, en collaboration avec la Cinémathèque suisse. Il cite également des documentaires traitant d’opéras et deux émissions destinées aux enfants : *La Tête dans les histoires*, éveil à la lecture et *Mission cinéma*, initiation au 7^{ème} art.

Lors de la conférence de presse de 2016, il est beaucoup question de musique, notamment à travers la présentation de la nouvelle grille d’Espace 2. Une grille présentée avant tout comme une révolution formelle :

C’est une révolution, car en changeant cette grille on s’est posé plusieurs questions. Qu’est-ce que la culture aujourd’hui et comment elle se partage ? Comment parle-t-on de culture ? en direct, en différé, d’une traite, par petites touches ? La radio doit-elle demander une écoute attentive, une écoute complémentaire, une écoute continue ? A l’heure des révolutions technologiques, de la dématérialisation de la culture, sur quel support accède-t-on à la culture, dans quel format peut-on faire partager le savoir et l’émotion ?²¹⁶

Le contenu reste pour sa part très « traditionnel », c’est-à-dire principalement composé de débats de société, d’approfondissement musical et de rendez-vous littéraires.²¹⁷

Il en ressort ainsi une interprétation de la culture liée à l’actualité culturelle et à sa critique, au cinéma de fiction et de documentaire, à la musique classique et à l’opéra. Nous retrouvons ici – outre l’absence des arts de la scène, en-dehors de la discussion sur les sorties culturelles – quelque chose de la culture légitimée, et légitimante, qui vient accréditer de son image sérieuse un mandat défini comme une « responsabilité ».²¹⁸ L’argumentaire du directeur de la RTS est par ailleurs marqué par un ton de revendication, montrant une certaine posture sur la défensive et soulignant cette volonté de défendre la notion même de service public à travers son mandat culturel :

La responsabilité de l’audiovisuel public en matière de culture est certainement importante. Mais il y a bien longtemps que cela ne se résume plus à la diffusion TV entre 20h00 et 23h00. [...] C’est la combinaison de tout cela qui permet d’évaluer la contribution de la RTS à la culture en Suisse romande. Elle n’est pas mince !²¹⁹

²¹⁶ Philippa de Roten, conférence de presse de la rentrée 2016 de la RTS.

²¹⁷ La « révolution » d’Espace 2 réside donc surtout dans la forme. La nouvelle émission du matin, *Versus*, propose trois rendez-vous thématiques : société, musique, littérature.

²¹⁸ A noter toutefois que la culture est absente des catégories disponibles sous l’onglet « TV » du site web de la RTS. Celui-ci ne comporte que six entrées : info, sport, séries, documentaires, kids et webcréation. Quant à la radio, son site internet ne propose pas de classement par catégorie.

²¹⁹ Gilles Marchand, *op.cit.*

1.7.3 La grille

Le numérique et la mutation des habitudes de consommation qu'il amène a aussi ses conséquences sur la grille des programmes. Bernard Rappaz, actuel rédacteur en chef de l'actualité pour la télévision, pressentait ce changement en 2004 alors qu'il venait tout juste de lancer le site internet tsr.ch :

Longtemps, la télévision et l'ordinateur se sont ignorés. Cette période prend fin. [...] Les premiers signes du rapprochement permettent d'imaginer les pistes à explorer ; un nouvel univers visuel où le public aura un pouvoir toujours plus grand. Il pourra interagir avec sa télévision, exprimer ses opinions et, surtout, choisir de s'affranchir de la grille des programmes. « Ma TSR où je veux, quand je veux ! », un futur slogan pour les Romands et un changement de paradigme pour la télévision.²²⁰

Une grille qui échappe donc de plus en plus à la rigidité de l'antenne et brise la continuité jusqu'ici inhérente au média télévisuel.

Autre fait intéressant : si le *discours* change et place la culture au premier plan, force est de constater que, concrètement, les grilles changent peu – en-dehors de celle d'Espace 2, qui était déjà entièrement dévolue à la culture. Les chiffres de 2015 montrent que les programmes regroupés sous la catégorie « culture et formation » représentent 10% de la programmation (contre 9% en 2009). Ce sont toujours la fiction et l'information qui forment la plus grande partie de la journée télévisuelle, avec respectivement 28% et 27%.

Il s'agit donc avant tout de valoriser la matière existante. La télévision conserve pour sa part *La puce à l'oreille* comme unique magazine culturel. La plateforme *RTSculture*, au lancement si médiatisé, ne rassemble pour le moment pratiquement que du contenu audio, issu donc de la radio.²²¹ La page, nourrie à la fois par les journalistes de l'actualité et des rédactions culturelle et musicale, commence à développer des formats intéressants, mais qui restent spécifiques au web – dossiers grand format, actualité culturelle en direct lors des grands festivals, ou vidéos diffusées uniquement sur internet et via les réseaux sociaux.

C'est paradoxalement du côté de l'actualité qu'il faut chercher pour trouver un véritable discours autour des questions artistiques : le rendez-vous régulier du *12h45* – trois fois par semaine – consacré à divers artistes systématiquement invités sur le plateau laissent souvent jusqu'à quinze minutes d'antenne, en fin de journal, à des sujets et entretiens traitant de la production culturelle.

Notons toutefois que nous nous trouvons dans un moment charnière : Philippa de Roten, figure emblématique de la culture à la TSR, a succédé à Gilles Pache à la direction des programmes à la rentrée 2016, inaugurant par la même occasion un nouvel organigramme : désormais, Actualité et Sports sont regroupés en un département, séparé de Société et Culture qui en

²²⁰ Bernard Rappaz, « Ma TSR où je veux, quand je veux », in *La TSR à 50 ans, op.cit.*, p.18.

²²¹ Les « chiffres clés » de 2015 donnent certes un total de 1800 de culture en télévision (contre 4312 en radio), mais il faut ici rappeler tout ce que les statistiques de la SSR en général englobent sous le terme de culture : les documentaires historiques ou les émissions de santé, par exemple, en font partie.

forment un second.²²² Il est fort probable que la grille soit sensiblement modifiée sous son impulsion, après une dizaine d'années sous la direction de son prédécesseur.²²³

Le mandat culturel a ainsi souvent été brandi, instrumentalisé aujourd'hui plus que jamais comme une arme de défense du service public. Et pourtant, pour en revenir à Jost :

Le terme « culture » n'a cessé d'évoluer au cours des décennies, largement soumis aux influences des politiques culturelles et des avancées des sciences humaines, tout en donnant l'illusion de désigner la même chose.²²⁴

Pour Jost, nous l'avons vu, on s'est toujours focalisé sur le contenu, sur le genre ou sur le destinataire, mais jamais penché sur la question de l'énonciateur et des contextes d'énonciation – nationaux, professionnels, historiques.

Connaître le contexte d'énonciation permet justement de comprendre ce que l'on désignait, à chaque époque donnée, comme placé sous le signe de la culture – et, par extension, sous l'étiquette de « programme culturel ». Par exemple, aujourd'hui encore, le divertissement et le monde défini comme « ludique » par Jost ne sont toujours pas compris dans l'aura élastique de la culture et reste ainsi à l'opposé des deux autres mondes : le réel et le fictif. Pourtant, une émission comme *26 minutes*, officiellement produite par le département du divertissement et pourtant unique émission d'actualité satirique de Suisse romande, tend à brouiller cette dernière frontière. Le divertissement comptabilise par ailleurs le nombre d'heures de présence à l'antenne le plus bas de la RTS, les deux chaînes confondues.²²⁵

²²² Le département Société & Culture est lui-même subdivisé en six sous-départements : Magazines radio, Magazines TV, Musiques, Divertissements, Culture et Documentaires. Le sous-département Culture abrite à son tour quatre unités : Espace 2, Fiction produite, Magazines culturels et la plateforme RTSculture. Couleur 3 et Option Musique appartiennent pour leur part au sous-département Musiques.

²²³ Gilles Pache a pris la tête des magazines de la TSR en 2001 et celle des programmes en 2009.

²²⁴ François Jost, *op.cit.*, p.14.

²²⁵ 655 heures en 2015, contre 5000 pour la fiction, 4800 pour l'actualité et l'information, 1900 pour le sport, 1800 pour la culture, et 1500 pour les enfants. (Cf. *Rapport de gestion 2015*, SRG SSR Communication d'entreprise, Berne, 2 mai 2016, p.58-59)

1.8 BRÈVE HISTOIRE DU TJ ROMAND

Les actualités sont d'emblée le produit phare de la TSR. Dès les années 1950, le direct est possible grâce aux cars de reportage qui permettent de retransmettre les plus grandes manifestations en temps réel sur les ondes. Mais la plupart du temps, les actualités arrivent avec 24 heures de retard, en raison des multiples manipulations demandées par la pellicule – développement et montage, mais aussi synchronisation du son, qui était enregistré indépendamment de l'image. Ce délai, qui paraît extrêmement long aujourd'hui, est révolutionnaire à l'époque : les seules images d'actualité étaient alors celles du *Ciné-journal Suisse*, diffusé dans les cinémas, qui arrivaient parfois plusieurs semaines après le déroulement des événements pour les salles les plus reculées du pays²²⁶.

Le premier *Téléjournal* est diffusé le 29 août 1953 depuis Zurich. D'abord transmis cinq fois par semaine, puis six dès 1954, il comporte majoritairement des actualités internationales qui lui arrivent par avion²²⁷. Le présentateur face caméra n'existe pas encore²²⁸ et les commentaires sont lus simultanément en cabine, d'abord uniquement en allemand, puis également en français dès 1955²²⁹. Conséquence : aucune nouvelle qui ne peut être illustrée par des images n'est traitée par le TJ.

Il n'y a alors aucune place pour les actualités régionales dans le téléjournal, et celles-ci ne sont accueillies que dans les magazines. *La Suisse romande en quelques images*, premier programme romand d'actualités diffusé par le Service expérimental de la Télévision Suisse, est lancé le 20 janvier 1956. L'émission est mensuelle et dure quinze minutes²³⁰. Les émissions d'actualité se développent au cours de l'année 1956, mais puisqu'il s'agit souvent de programmes en direct, il n'en reste pratiquement aucune trace aujourd'hui²³¹. De plus, beaucoup sont relativement éphémère – quelques dizaines d'occurrences – et leur nom est variable : nous pouvons citer *Journal-Panorama* (août 1959-février 1960), *Télé-Flash* (septembre 1959-juillet 1960), ou encore *Le Régional* (août 1960-décembre 1960).

Dans les années 1960, le téléjournal reste l'événement majeur autour duquel la grille est construite²³² :

²²⁶ Cf. Gérald Cordonier, *op.cit.*, p.132.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ Il apparaît en 1966. Cf. François Vallotton, « Anastasie ou Cassandre ? Le rôle de la radio-télévision dans la société helvétique », *op.cit.*, p.55.

²²⁹ Et en italien dès 1958. Cf. *Ibid.*

²³⁰ Il est réalisé par Raymond Barrat, le plus souvent présenté par Robert Schmid et filmé par Robert Ehrler, caméraman d'actualités du Service expérimental. Cf. Gérald Cordonier, *op.cit.*, p.134.

²³¹ Selon Gérald Cordonier, il s'agissait principalement de chroniques politiques, d'entretiens ou, plus rarement, de débats. Cf. *ibid.*

²³² A noter qu'il représente, avant même que la notion de grille n'apparaisse, l'unique émission régulière et quotidiennement diffusée à la même heure. Ce pour une raison toute simple : produit de manière centralisée à Zurich, le *Téléjournal* était diffusé simultanément sur tous les canaux suisses. Le générique devait donc être lancé à la seconde près. Cette tradition, bien que n'ayant techniquement plus de raison d'être, perdure aujourd'hui, les éditions actuelles (*12h45*, *Couleurs locales* et *19h30*) étant systématiquement précédées d'un compte à rebours.

Dans le cadre d'une séance hebdomadaire consacrée aux programmes, chaque responsable d'un secteur propose ce qu'il souhaiterait présenter. Il s'agit de créer un équilibre entre les différents genres de programmes autour d'un *Téléjournal* principal, diffusé chaque soir à 20h00.²³³

En 1958, le début du Service régulier de la télévision pousse au développement des actualités régionales : *Le magazine romand* et *La Suisse romande en quelques images*, toutes deux diffusées lors du Programme expérimental, sont alors reprises par *Objectif 58*, puis *Objectif 59*. Leur diffusion reste cependant irrégulière, dépendant de l'actualité et des moyens à disposition²³⁴. Mais les informations régionales connaîtront vite leur heure de gloire avec le lancement de *Carrefour* en 1961 et la mise en place du réseau de correspondants régionaux qui l'accompagne : un caméraman, bientôt doublé d'un journaliste, officie pour la TSR depuis le chef-lieu de chaque canton. Le but de René Schenker, alors directeur de la Télévision romande, est de casser l'image trop genevoise de la TSR.²³⁵ Le réseau s'élargit rapidement et de nombreuses autres villes acquièrent leur correspondant, offrant des actualités de proximité fréquentes – l'émission est d'abord diffusée trois fois par semaine avant de devenir quotidienne en 1965 – et une représentativité équitable de tous les cantons. En 1962, devant son succès grandissant, l'émission se double d'une page nocturne : *Carrefour Soir-Information*.

Les actualités en général gardent en outre leur place prépondérante dans les goûts du public. Une enquête réalisée par l'association ATV en 1966 auprès de 538 téléspectateurs montre que l'émission la plus appréciée, derrière les retransmissions de l'Eurovision, est *Carrefour*, directement suivie par le *Téléjournal*²³⁶. Si les informations sont importantes, il est significatif que le public place en premier lieu l'actualité de proximité – le téléjournal national, encore produit à Zurich, ne dure que 15 minutes et est toujours composé en grande majorité de nouvelles étrangères. Le présentateur apparaît à l'écran en 1966.²³⁷ Il s'exprime en allemand, alors qu'un suisse italien et un suisse romand traduisent le journal en direct depuis des cabines d'enregistrement.

Tout ceci s'accompagne d'une professionnalisation interne de la TSR : les téléspectateurs ne peuvent plus se contenter du certain amateurisme ayant marqué la période du Service expérimental. Ils reçoivent déjà les chaînes étrangères, qui disposent de moyens financiers supérieurs, et leurs exigences sont donc plus élevées. La télévision romande devient une télévision de réalisateurs, emmenée par Jean-Jacques Lagrange, Jean-Claude Diserens, Claude Goretta, Gilbert Bovay et François Bardet, qui apportent une vraie réflexion sur la forme du reportage.

Depuis les débuts du Service régulier, les Romands multiplient leurs efforts pour tenter de décentraliser la production du téléjournal, toujours installée à Zurich. Ils se heurtent longtemps à l'argument de la cohésion nationale :

²³³ René Schenker, in *La TSR a 50 ans, op.cit.* p.212.

²³⁴ Gérald Cordonier, *op.cit.*, p.195.

²³⁵ Cf. François Vallotton, *op.cit.* p.60.

²³⁶ Cf. Gérald Cordonier, *op.cit.*, annexe 17. L'Eurovision News Exchange, sorte de pot commun européen favorisant les échanges d'images entre les différents pays, est créé en 1961.

²³⁷ Cf. François Vallotton, *op.cit.*, p.55.

Leurs adversaires ont campé sur le terrain idéologique : ils voyaient dans Le Téléjournal unique un moyen d'assurer la cohésion et l' « homogénéisation » du pays ! Cet argument a toujours été contesté par les Romands pour qui le fédéralisme revêtait un autre sens.²³⁸

Ces derniers finiront par avoir gain de cause : le Comité central de la SSR se prononce en 1978 pour la décentralisation des téléjournaux dans les trois régions linguistiques du pays. L'équipe de Genève peut alors plancher sur un tout nouveau journal, plus fourni, qui sera désormais diffusé à 19h30.

En attendant la décentralisation du TJ, ce sont les actualités régionales qui assurent la majeure partie de la mission d'information en Suisse romande. *Carrefour* est remplacé en 1973 par *Un jour, une heure*. Cette nouvelle émission est diffusée en deux parties, encadrant quotidiennement le *Téléjournal* (sauf le week-end) : 20 à 25 minutes à 19h15, puis 10 à 15 minutes à 20h. La première partie rend compte de la « vie quotidienne, sociale, politique, culturelle de Suisse romande à travers des informations, des enquêtes et des reportages, plus les invités surprise, chanteurs, artistes et écrivains. » La seconde apporte des « commentaires, développements et compléments de l'information nationale et internationale. Reportages et documents originaux. Interviews de personnalités de passage en Suisse. »²³⁹

Courrier romand, « une émission au service des actualités » dont la durée oscille entre dix et trente minutes, côtoie *Carrefour* et *Un jour, une heure* dès 1971. D'abord diffusée le mardi et le jeudi, elle devient quotidienne en janvier 1972, puis retrouve un rythme bihebdomadaire en 1973 avant de disparaître en juin 1981. Les actualités régionales sont donc très présentes à cette époque sur la TSR, sans qu'il ne soit aisé de déterminer avec précision comment les émissions se répartissaient les sujets entre elles.

Dès 1980, la deuxième partie de *Un jour, une heure* devient *Actuel*. A la rentrée de septembre 1981, le *Journal romand* reprend le flambeau des actualités régionales : entre quinze et vingt minutes d'émission quotidienne, diffusées autour de 19h uniquement les jours de semaine.²⁴⁰ La première édition du téléjournal produite depuis Genève est diffusée le 1^{er} janvier 1982 – alors que la Télévision Suisse Italienne devra encore attendre jusqu'en 1988.²⁴¹ L'émission peut alors se développer, et la TSR lance même son *TJ-Midi* en 1987. Les nouveaux outils d'études de marché permettent en outre de démontrer que la télévision romande et italienne sont principalement considérées comme média d'information, alors que la SRF est davantage vue comme média de divertissement.²⁴²

²³⁸ Gaston Nicole, « Le Téléjournal... de Zurich à Genève » in *La TSR a 50 ans, op.cit.*, p.167. Gaston Nicole a été chargé de façonner le nouveau journal romand en 1982. Dans son texte, il ironise sur les craintes de ses adversaires d'alors : « En outre – suprême soulagement ! – la Suisse a su résister à cette opération et n'a pas éclaté ! »

²³⁹ Présentation du journal Radio-TV-Je-Voie-Tout (RJVT), reproduite dans le logiciel *Synopsis* développé par la RTS.

²⁴⁰ *Un jour, une heure* et *Actuel* sont en fait déjà remplacées pendant l'été 1981 par deux émissions estivales : *Un jour d'été* et *Comme il vous plaira*.

²⁴¹ Sarah-Haye Aziz et Mattia Piattini, *op.cit.*, p.181.

²⁴² Edzard Schade, *op.cit.*, p.361.

Les actualités régionales changent encore plusieurs fois de nom et de forme : dès 1995, le *TJ-régions* résume l'information régionale tous les jours en une quinzaine de minutes, avant le *19h30*. En 1998, la période d'expérimentation de *Suisse 4* voit l'apparition de plusieurs petites émissions cantonales, toutes diffusées sur le canal national. : *Neuchâtel région* (1992-1998), *Genève région* (1995-1998) et *Vaud région* (1997-1998). D'une durée variant entre cinq et quinze minutes, elles sont diffusées à 18h45 tous les jours. Elles s'achèvent avec l'apparition des bureaux régionaux à la rentrée d'automne 1998. Le *TJ-régions* cède alors sa place à *Tout à l'heure*, émission quotidienne de 45 minutes diffusée à 18h30 et constituée de plusieurs modules : *Tout temps*, *Tout en région*, *Tout un jour*, *Tout en mémoire*, *Tout en question* et *Tout chaud*. *Tout en région* s'émancipe en 2000 pour devenir une émission à part entière, quotidienne et d'une durée de vingt minutes, diffusée à 19h.

L'année 2000-2001 voit la naissance et la mort du journal de 23h15. Il est remplacé en 2002 par le *22h30 sport et info* sur TSR2 jusqu'en 2005. En septembre 2001, la rédaction de l'actualité vit une petite révolution : les émissions sont désormais complètement numérisées, ce qui implique la réunion de tous les métiers en un même lieu, à proximité du plateau, centralisés autour d'un serveur audio-vidéo central et d'un système de gestion des nouvelles. Le rassemblement des métiers à la fois rédactionnels – journalistes mais aussi chefs d'édition et présentateurs – et techniques – scripts, graphistes, monteurs – permet un traitement plus immédiat des événements imprévus.²⁴³

La recherche sur le web et la réception accélérée des dépêches et des images (News arrivées via l'Eurovision, images des correspondants étrangers ou des bureaux régionaux) participent de cette même accélération. En conséquence, les métiers changent et les collaborateurs doivent souvent s'adapter à des outils complètement inédits pour eux.

Le *19h00 des régions* remplace *Tout en région* dès l'été 2002. Il est doublé dès la rentrée 2003 d'un magazine hebdomadaire de 20 minutes diffusé le samedi : *Appellation romande contrôlée*.

En 2006, la rédaction de l'actualité se soude et le *Journal* est désormais pensé comme un tout, décliné en plusieurs éditions : le *12h45*, d'une durée de 23 minutes et présenté à deux ; le *19h00*, pour l'actualité régionale, diffusé seulement en semaine ; le traditionnel *19h30* ; le *TJ Nuit*, d'une durée de 8 minutes sans présentation, uniquement les soirs de semaine ; l'info en continu sur *tsr.ch* ; et finalement l'offre *100 secondes*, disponible à heure fixe sur les téléphones portables des clients Swisscom. Il est difficile de retracer ensuite l'évolution des différentes éditions, faute de données répertoriées sur la base Synopsis. Nous savons seulement que l'actuel *Couleurs locales* remplace le *Journal de 19h00* dès la rentrée de 2009.

Aujourd'hui, l'actualité se décline en trois éditions sur la télévision romande : le *12h45*, *Couleurs locales* et le *19h30*. Les actualités régionales durent une vingtaine de minutes et ne sont diffusées que les soirs de semaine. Les meilleurs reportages sont cependant repris et diffusés le samedi à midi, en fin de journal.

²⁴³ Une évolution qui tombe justement peu avant l'un des événements les plus marquants du nouveau millénaire : les attentats du 11 septembre 2001.

2 PARTIE II : UNE ÉVOLUTION ESTHÉTIQUE ET TECHNIQUE – LES INFLUENCES FORMELLES

Les objets de ce mémoire – les sujets de téléjournaux traitant de création théâtrale – sont des formes hybrides : ils empruntent à la fois à la tradition de la captation théâtrale et à celle des actualités télévisées. Les journalistes, qui sont eux aussi confrontés au paradoxe de capter l'éphémère, se retrouvent face aux mêmes problèmes que les réalisateurs s'étant attelés à la lourde tâche de filmer le théâtre. Tâche aux enjeux multiples : d'une part, il y a la question de la capture d'un instant éphémère. Comment rendre l'ambiance d'une représentation unique en la fixant sur un support destiné à durer ? D'autre part, enregistrer une pièce par les moyens du film mêle deux vocabulaires – théâtre et cinéma – aux rapports historiquement conflictuels.

Mais filmer pour l'actualité comporte aussi son lot de règles et de codes visuels qui évoluent avec le temps et les mutations technologiques : la transformation du métier de journaliste de télévision n'est pas sans conséquences sur la forme des reportages. De plus, le téléjournal constituant par essence la marque de fabrique d'une chaîne de télévision publique, et donc sa spécificité vis-à-vis de ses concurrentes, sa forme et son contenu sont les premiers à être repensés et réfléchis afin de rester en constante évolution et si possible faire preuve de modernité.

L'inscription des sujets théâtraux au sein du téléjournal mêle ainsi deux formats complexes, chacun porteur de sa propre histoire. Il convient ici de faire le tour de ces deux langages et des questions qu'ils soulèvent pour pouvoir ensuite, dans la troisième partie de ce travail, se pencher sur leur rencontre au sein du téléjournal et sur l'étude des sujets concrets.

2.1 FILMER LE THÉÂTRE

2.1.1 Filmer l'éphémère : le paradoxe de la captation théâtrale

« Au théâtre on joue, au cinéma on a joué », disait Louis Jovet.²⁴⁴ La phrase résume le paradoxe de la captation théâtrale : « capturer » le théâtre, c'est inscrire dans le temps un art qui ne se décline qu'au présent.

La captation des spectacles [...] montre très vite ses limites. Parce que ce qui s'y joue n'est pas uniquement sur scène, mais dans l'interaction de la scène et de la salle, dans cet espace qui réunit des acteurs et des spectateurs, espace impalpable, imaginaire peut-être, mais qui permet à cette « assemblée » de partager le même « immédiat ». Alors comment capter « l'incaptable » ?²⁴⁵

D'autre part, c'est aussi lui donner ainsi une forme *finie* qui lui est étrangère :

Le théâtre se passe devant le public. C'est une rencontre qui n'a lieu qu'une fois. Ce n'est pas un objet fini... jamais ! Je pense qu'une grande représentation commence une fois le rideau baissé, quand les gens rentrent chez eux. Au théâtre, contrairement au cinéma, on ne peut pas

²⁴⁴ Cité par Pascal Bouchez, in *Filmer l'éphémère. Récrire le théâtre (et Mesguich) en images et en sons*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2007, p.29.

²⁴⁵ Edwige Perrot, *op.cit.*, p.182.

repasser la bande et... chacun le sait. On lance ça au public, et chacun va le redistiller, à sa façon...²⁴⁶

Une mise en scène est toujours un travail *en cours*. La captation en forme un « avatar » figé, « double infidèle, traître, impitoyable ou discret, complémentaire, voire utopiquement idéal s'il rassemble les meilleures "prises", mais jamais jumeau... »²⁴⁷

La captation a donc comme conséquence principale l'annulation de ce qui constitue l'essence même d'un spectacle : la présence dans le même espace et au même moment des spectateurs et des comédiens. Le film de théâtre doit alors relever le défi du passage d'une communication « médiée », de contact, à une communication « médiatisée »²⁴⁸, et en même temps de confronter le *vivant* au *mécanique*. L'œuvre originale est dès lors dépouillée de ce qui fait son « authenticité », pour reprendre le terme de Walter Benjamin. Les réflexions de ce dernier autour de la reproduction de toute œuvre d'art trouvent un écho particulier dans le cas du théâtre :

A la reproduction même la plus perfectionnée d'une œuvre d'art, un facteur fait toujours défaut : son *hic et nunc*, son existence unique au lieu où elle se trouve. [...] Le *hic et nunc* de l'original forme le contenu de la notion de l'authenticité, et sur cette dernière repose la représentation d'une tradition qui a transmis jusqu'à nos jours cet objet comme étant resté identique à lui-même. *Les composantes de l'authenticité se refusent à toute reproduction, non pas seulement à la reproduction mécanisée.*²⁴⁹

Pour Peter Brook, la seule différence « digne d'intérêt » entre le théâtre et le cinéma, c'est précisément que « le cinéma projette sur un écran des images au passé. [...] Le théâtre écrit le temps [alors que] le temps écrit le cinéma. »²⁵⁰ De ce décalage spatio-temporel découle l'impression d'assister à une pâle copie de la représentation :

Le spectateur [...] arrive nulle part et trop tard, « le spectacle » a déjà eu lieu, et ailleurs ; il ne reste plus que des clones réduits à l'état d'illusions fantomatiques, de morts-vivants, de spectres, d'objets virtuels animés 24 ou 25 fois par seconde.²⁵¹

Impression renforcée par l'idée que l'imprévu, le « raté », n'est plus possible – ou alors ce n'est que l'enregistrement d'une erreur passée désormais figée et donc prévisible : la tension n'est plus la même. Certains, comme Jean-Claude Coulbois, réalisateur notamment de documentaires pour la télévision, tentent alors de capter le théâtre « quand il est encore en train de se faire, en

²⁴⁶ René-Daniel Dubois, cité par Jean-Claude Coulbois, in « Filmer le théâtre vivant », *Jeu : revue de théâtre*, n°88 (3), 1998, p.82.

²⁴⁷ Béatrice Picon-Vallin, « Passages, Interférences, Hybridations : le Film de théâtre », in *Le film de théâtre, études et témoignages présentés par B. Picon-Vallin*, CNRS, Paris, 1997, p.196.

²⁴⁸ Pour reprendre les termes de Jean-Luc Michel, cité par Pascal Bouchez, in *Filmer l'éphémère...*, *op.cit.*, p.21.

²⁴⁹ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » [1936], in *Écrits français*, Gallimard, Paris, 1991, p.142.

²⁵⁰ Cité par Pascal Bouchez in *op.cit.*, p.122.

²⁵¹ Pascal Bouchez, « Traces audiovisuelles du théâtre et pertinence des dispositifs d'enregistrement », in *Les Cahiers du numérique*, 2015/3 (vol.11), p.122.

amont des représentations »²⁵², pour tenter de retrouver quelque chose de cette tension propre au théâtre :

Je pense souvent au cirque en filmant des répétitions de théâtre, parce qu'on y trouve encore ce que le cirque a perdu : le moment magique, cet instant unique où, entre la fébrilité et l'incertitude, on retire le filet. Cet instant unique, où les comédiens ressemblent à des équilibristes, c'est ça que j'essaie de filmer. J'y retrouve, entre la crainte et le tremblement, le même chaos, la même énergie que dans la salle de montage, lorsqu'il s'agit de mettre en scène le vivant.²⁵³

Il s'agit toutefois d'une forme bien particulière qui tient plus du documentaire que de la captation au sens strict du terme. D'autres solutions sont envisagées pour rendre compte de l'ambiance d'une représentation :

[Certains professionnels] évitent de se confronter quotidiennement à la question métaphysique du théâtre à la télévision. [...] Ils la démultiplient en d'infimes petites questions pour lesquelles ils négocient avec leur environnement de petites solutions : rajouter une caméra dans le hall d'entrée, enregistrer un passage du spectacle en studio pour compléter par quelques gros plans, choisir le bon réalisateur pour tel spectacle.²⁵⁴

La captation peut ainsi choisir de privilégier la fidélité au spectacle au détriment de l'émotion du spectateur, ou au contraire tenter de restituer l'atmosphère unique d'une représentation, quitte à transformer l'objet filmé, à travers des procédés techniques qui lui sont propres. Ceux-ci empruntent forcément au langage cinématographique et posent la question de l'hybridité du résultat.

2.1.2 Les principaux paramètres d'une captation

Concrètement, quatre données fondamentales régissent les choix de mise en scène du théâtre capté :

- La retransmission en direct ou en différé
- La présence ou non d'un public dans la salle
- L'utilisation d'une caméra unique ou de plusieurs appareils permettant de multiplier les points de vue simultanés
- La captation d'une représentation unique ou de plusieurs séances

Chacun de ces paramètres comporte des enjeux qui lui sont propres.

La retransmission en direct permet de retrouver quelque chose de la fragilité du théâtre : les imprévus, les « blancs » des comédiens, l'improvisation ressurgissent. La télévision reste le média de prédilection du direct²⁵⁵, même si les cinémas tentent de plus en plus de s'approprier

²⁵² Jean-Claude Coulbois, *op.cit.*, p.82.

²⁵³ Avec une disposition d'esprit dans le tournage semblable à celle d'un comédien avant un spectacle : « Chaque tournage devrait s'envisager comme étant le dernier. Ne serait-ce que pour retrouver cet état de disponibilité, semblable à celui des comédiens qui, avant d'aborder un rôle, évacuent les certitudes, pour permettre la rencontre du personnage et rendre possible l'aventure. » (*Ibid.*)

²⁵⁴ Blandine Stintzy, « La télévision interdite de scène : dispositif théâtral et dispositif télévisuel », in *Quaderni*, n°4, printemps 1988, p.66.

²⁵⁵ Par conséquent, nous reviendrons sur les questions esthétiques qu'il soulève dans la partie traitant de la rencontre entre théâtre et télévision.

cette forme de retransmission – citons, en Suisse, l’offre « Pathé-Live » des cinémas de la chaîne, qui propose périodiquement la diffusion de spectacles en direct²⁵⁶. Une tradition héritée des dramatiques françaises de la première moitié des années 1950. Il était alors très rare d’enregistrer les pièces avant leur diffusion, bien que de courtes séquences, filmées à l’extérieur des studios, interviennent parfois sous forme d’inserts dans le direct.²⁵⁷

La présence du public a un double impact : tout d’abord sur les comédiens, qui n’agissent pas de la même façon devant une salle pleine ou une caméra ; ensuite sur les spectateurs de la captation, qui trouveront dans les réactions de l’audience « réelle » un support d’identification. Ainsi, pour Pascal Bouchez, ôter le public d’une captation est « trop coûteux » en termes de rendu : le résultat « apparaît alors comme enregistrement différé, décontextualisé, fragmentaire et décentré d’un spectacle, comme issu d’un laboratoire scientifique. »²⁵⁸ Car on perd ici l’un des paramètres essentiels de la représentation théâtrale : le couple scène/salle et ses interactions. Ce n’est d’ailleurs pas un hasard si les pièces traditionnellement captées en public – notamment la série *Au théâtre ce soir* – appartiennent au registre du comique.

En effet, les bruitages provenant de la salle que perçoit le spectateur du théâtre capté vont affecter ses réactions psychologiques et cognitives. Par exemple, on peut supposer qu’en entendant la salle rire cent soixante-quatorze fois dans la version filmée, à peu près toutes les trente secondes, il rira davantage, puisque le rire est contagieux et social par nature. Les séries télévisées le savent bien qui rajoutent des rires préenregistrés pour instaurer une illusion : celle d’un public en chair et en os, auquel se joindrait en esprit le téléspectateur tout comme dans un spectacle vivant.²⁵⁹

De plus, l’intégration du public permet de redonner à la représentation son caractère unique : il s’agit bien de « ce soir-là », avec telle énergie et telle réception bien spécifique. A noter que la réaction du public n’est pas toujours uniquement sonore, elle peut également être visuelle, avec des contrechamps sur l’audience. Elle implique alors de tenir compte de l’image que chaque spectateur souhaite renvoyer, dès qu’il se sait filmé (position dans la salle, choix des personnes qui l’accompagnent, exagération ou au contraire réduction de ses réactions, etc.).

Pour Pascal Peyroux, directeur de la Coopérative de production audiovisuelle théâtrale (COPAT), la présence du public constitue une véritable valeur ajoutée : « Nous préférons la captation à la re-création car la présence du public est à nos yeux plus qu’importante, elle est essentielle. Nous en avons fait notre principe : "Filmer le théâtre est un art vivant". »²⁶⁰

²⁵⁶ Parmi l’offre de ces cinémas : le Metropolitan Opera de New York, le ballet du Bolchoï, la Comédie française ou même des spectacles pour les enfants dès trois ans.

²⁵⁷ Cf. Gilles Delavaud, *L’art de la télévision. Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, Editions De Boeck Université, Bruxelles, 2005, p.103. Les avantages de ces inserts étaient de montrer des actions impossibles à tourner en studio, d’échapper à son espace confiné et d’accroître la sensation de réalisme de la pièce, en plus de donner une respiration aux comédiens. Ils prendront de plus en plus d’importance au cours de la décennie, pour constituer parfois jusqu’à la moitié des dramatiques à la fin des années 1950.

²⁵⁸ Pascal Bouchez, « Traces audiovisuelles du théâtre », in *op.cit.*, p.131.

²⁵⁹ Hélène Jaccomard, *op.cit.*, p.13.

²⁶⁰ Pascal Peyrou, « Filmer le théâtre est un art vivant » (propos recueillis par Gilles Dumont), *webtheatre.fr*, 16 mars 2005.

La multiplicité des points de vue a une grande influence au niveau de la méthode de tournage et, par conséquent, de la grammaire de l'image : du nombre de caméras utilisées dépendent la variété des valeurs de plan, la possibilité d'effectuer des raccords au montage, les jeux sur le rythme, la mise en avant de certains détails ou expressions des comédiens via les gros plans, etc.

Aujourd'hui, la vidéo en format 4K fournit de nouveaux outils aux réalisateurs de théâtre capté : une image globale filmée en très haute définition permet – ensuite ou en direct – le choix de plusieurs cadrages différents, sans perdre en qualité. Une seule caméra peut donc désormais offrir divers plans de valeurs variées. L'utilisation de plusieurs appareils similaires permet une démultiplication des possibilités, à moindre coût. Des projets sont en cours pour automatiser le processus via un logiciel de reconnaissance faciale, ou à travers des notations de mise en scène.²⁶¹ Si l'intérêt de ces outils est surtout technique et économique, les réflexions qu'ils suscitent sont intéressantes pour nous car elles mettent en place une définition des cadres « types » pour chaque action spécifique :

Nous calculons plusieurs cadres mettant en avant les différents aspects de la représentation : décors et mouvements d'acteurs en plan large ; codes de proximités entre les acteurs en plan moyen ; langage verbal et non verbal en plan rapproché. Chaque série de plans ainsi recadrés peut être organisée en temps réel en un montage dédié au point de vue choisi. Cette technique permet l'exploration de la représentation sous ses différents aspects.²⁶²

Ces codes, en passe d'être automatisés, sont le reflet et la conséquence de plusieurs décennies de théâtre capté qui ont apporté une sorte de formatage du regard filmé sur le théâtre.

La captation d'une représentation unique ou de plusieurs séances, finalement, comprend les mêmes impacts sur les méthodes de tournage – un caméraman seul avec un unique outil de prise de vue peut filmer la même action deux soirs de suite pour effectuer des raccords au montage – mais aussi, et surtout, sur les choix de réalisation. Filmer plusieurs versions du même spectacle permet de ne garder que le meilleur du jeu des comédiens, ou les réactions du public les plus satisfaisantes, et d'éviter de conserver les éventuelles erreurs sur pellicule. D'un côté, la représentation perd un peu plus de son caractère unique ; de l'autre, le film peut ainsi rendre compte de différentes réceptions possibles de la même pièce – et non seulement d'un soir en particulier.

De l'arrangement de ces paramètres – chacun pouvant être librement combiné avec les autres – résultent les différents modèles de captation, correspondant non seulement à des choix de réalisation mais aussi à des situations de production distinctes.

²⁶¹ Cf. Remi Ronfard, « Captation vidéo et analyse génétique du théâtre : l'informatique au service de la recherche théâtrale », in Boris Daussa-Pastor and Merce Saumell, *Creative processes: genetic of performance*, International Federation for Theatre Research, Barcelone, 2013.

²⁶² Rémi Ronfard, *op.cit.*, (non paginé).

2.2 FILMER L'ACTUALITÉ

Les études télévisuelles ont longtemps souffert d'un manque de légitimité dans le milieu académique.²⁶³ Une situation qui évolue au cours des années 1980, principalement en raison de la dérégulation des institutions télévisuelles : l'apparition des chaînes commerciales, de la télécommande et du magnétoscope bouleversent les modes de consommation du nouveau média et poussent les chaînes à élaborer des stratégies qui leur sont propres pour faire face à la concurrence. Dans ce contexte, les travaux d'inspiration sociologique, culturelle et historique se centrent sur l'institution télévisuelle en elle-même.²⁶⁴

Plus tard, les études se focalisant sur le contenu des discours médiatiques, et non plus seulement sur leurs effets comme c'était le cas pour la plupart des approches sociologiques, se développent.²⁶⁵ En résulte une recherche éclatée, qui envisage divers aspects de la communication, de la production à la réception en passant par le contenu, désignée par Jean-Claude Soulages comme constituant un « savoir en mosaïque ».²⁶⁶

En postulant un *a priori* disciplinaire ou théorique propre, chacune de ces entreprises appréhende les moyens de communication de masse, soit comme de simples vecteurs, relais d'informations, soit comme des « industries culturelles », sources d'influence, ou bien encore comme des dispositifs technologiques limitant et conformant le cadre communicationnel. Dès lors, les mêmes « faits » observés peuvent être réduits tour à tour à de simples séries de

²⁶³ « Si, dès leur essor, en Europe, les approches théoriques concernant la télévision ont été sujettes au même décalage temporel vis-à-vis de la recherche nord-américaine que les études sur les mass media, elles ont simultanément pâti de la résultante de plusieurs facteurs. L'un des premiers est sans nul doute le déficit durable de légitimité dont a eu à souffrir, aux yeux des intellectuels, l'institution télévisuelle. Écarté par cet *a priori* tenace, son examen a été abandonné à l'activité essayiste de nombreux de ses acteurs ou plus souvent encore de ses détracteurs. Comme le remarquent Jean-Louis Missika et Dominique Wolton, la télévision a longtemps occupé un rôle de bouc émissaire qui s'est pérennisé, jusque tardivement, parmi les "élites intellectuelles", sous la forme de la dénonciation complaisante de "l'aliénation des autres". » Jean-Claude Soulages, *Les mises en scène visuelles de l'information : étude comparée en France, Espagne, Etats-Unis*, Nathan, Paris, 1999, p.17.

²⁶⁴ Cf. *Ibid.*, p.20.

²⁶⁵ Dans le cas des études télévisuelles, cette nouvelle approche pose la question de l'analyse des images. Il faudra cependant attendre encore un peu pour voir se développer un tel champ de recherche. L'ouvrage collectif *Télévision : questions de formes*, codirigé par René Gardiers et Marie-Claude Taranger et développant la réflexion sur la grammaire de l'image télévisuelle, est le résultat notamment d'un accès facilité aux archives télévisuelles dû au développement des supports numériques : « Deux ordres de faits devraient inciter à une modification de paysage dans les études universitaires sur la télévision. Le premier découle des bouleversements technologiques et institutionnels à l'œuvre depuis des années [...] Le second concerne plus particulièrement les modalités inédites d'étude de la télévision que sont venus offrir l'accès aux émissions et les outils performants de repérage et d'analyse mis à la disposition des chercheurs par l'Inathèque de France. Un nouveau travail sur la télévision est devenu possible. Place existe pour d'autres regards. Ne faut-il pas désormais aborder aussi la télévision sous un angle d'approche jusqu'ici peu présent dans les travaux universitaires, à savoir l'écriture et les formes ? » René Gardies, introduction à *Télévision, questions de formes*, L'Harmattan, Paris, 2001, p.7.

Une évolution comparable est observable en Suisse : à l'heure actuelle, 99% des archives de la Télévision Suisse Romande sont numérisées et accessibles en ligne pour qui en possède les droits d'accès.

²⁶⁶ Jean-Claude Soulages, *op.cit.*, p.12.

messages, à des formations idéologiques délibérées ou encore à des nouveaux modes d'interaction sociale.²⁶⁷

Soulages distingue cependant deux catégories principales dans ce foisonnement théorique : les approches sociologiques, « limitant l'analyse des phénomènes de communication de masse à la transmission de messages et à l'observation de leurs effets », et les approches sémiotiques, observant ces mêmes faits « comme un procès de production et d'interprétation de formes symboliques révélées à travers leurs manifestation discursive ».²⁶⁸

Se focalisant dans un premier temps essentiellement sur le contenu des messages médiatiques, les études sémiotiques suivent l'évolution des sciences du langage et de la communication et intègrent rapidement dans leurs analyses le contexte situationnel des discours étudiés.²⁶⁹ Pour Teun Van Dijk et Jean-Claude Soulages, la recherche en communication devrait désormais intégrer systématiquement à la fois la dimension communicative et la dimension sociologique de l'analyse des discours :

Face aux approches qui se limitent aux analyses de contenu ou bien à la seule analyse textuelle, l'étude du discours des médias doit intégrer les données liées aux contextes situationnels dans lesquels prennent naissance ses objets. Sans doute parce que cet espace du discours est le lieu originaire et le moment dynamique à partir duquel se sédimentent et peuvent être observés les effets de sens possibles.²⁷⁰

Cette approche interdisciplinaire permet en outre de remettre en question le modèle « vertical et mécaniste » des effets des médias, souvent mis en avant par les études sociologiques antérieures. De là naît le concept de « contrat énonciatif », notamment théorisé par Eliseo Veron,²⁷¹ essentiel à la compréhension des rapports entre instance énonciative et instance de réception des messages médiatiques. C'est cette vision que nous privilégierons dans le cas de notre propre analyse.

2.2.1 Codes, grammaire et vocabulaire des actualités télévisées

Avant de se pencher sur les enjeux liés à la production et à la diffusion des actualités, il convient de poser quelques bases du jargon utilisé dans la description des images télévisées. Nous décrirons donc dans un premier temps les formats actuels, qui permettront de mettre en place certains concepts, utiles pour mieux comprendre les analyses de la troisième partie de ce travail qui se penchera sur leur évolution dans le cadre des sujets théâtraux.

La composition de l'image télévisuelle s'inspire des règles de la peinture et de la photographie : elle est généralement structurée par des lignes de force et obéit à la règle des tiers, notamment pour ce qui est des cadres d'interview.

Celui-ci situe systématiquement la personne interrogée dans le tiers gauche ou droit de l'image – « gauche-cadre » ou « droite-cadre » –, jamais au milieu. Cette personne s'adresse au

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ *Ibid.* Il dresse en outre un panorama complet de l'état de la recherche en France à la veille des années 2000 (pp.11-25).

²⁶⁹ Cf. Jean-Claude Soulages, *op.cit.*, p.14.

²⁷⁰ *Ibid.*, p.16.

²⁷¹ Eliseo Veron, *La Sémiosos sociale. Fragments d'une théorie de la discursivité*, Presses universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1987.

journaliste, hors-champ, du côté opposé. Son regard « habille » ainsi la partie de l'image qui n'est pas occupée par son visage. Dans le cas contraire, toute une partie de l'image serait laissée « vide ». Placer quelqu'un au centre de l'image est donc très rare. En plus d'annuler le dynamisme de la composition, un tel cadre pose un horizon d'attente précis : une adresse en regard-caméra. Or celui-ci est généralement réservé au journaliste ou au présentateur, et pour cause : il a pour conséquence d'annuler toute instance médiatrice entre le locuteur et le téléspectateur. Un discours en regard-caméra prononcé par une personne extérieure au dispositif médiatique – qui ne se pose donc pas d'emblée comme un médiateur – aura des aspects de propagande ou de discours politique.

Autre défi de l'image télévisuelle : redonner du relief à la transposition d'un monde en trois dimensions sur un écran plat – qui plus est de petite taille. Défi d'autant plus important que le monde montré par le téléjournal doit, en théorie, être restitué de la façon la plus neutre possible – les plongées et contre-plongées, par exemple, sont en général bannies des reportages d'actualité, tout comme la caméra subjective qui, à nouveau, annule la présence médiatrice du journaliste.

Dès lors, le caméraman doit chercher dans son environnement de quoi dynamiser son image : les points de fuite, les amorces, les cadres naturels ou encore l'exploitation de la profondeur de champ sont particulièrement recherchés. Une faible profondeur de champ, obtenue au moyen d'une longue focale, permet notamment de mieux détacher le visage – net – d'une personne interviewée sur un arrière-plan flou. Elle permet également de donner du mouvement à l'image sans bouger la caméra grâce au « flou/net », procédé largement utilisé à l'heure actuelle dans les reportages télévisés, qui consiste à changer la mise au point en cours de plan – d'abord sur l'objet situé proche de la caméra, puis sur l'arrière-plan, ou inversement.

Quant aux mouvements, Jean-Claude Soulage en distingue trois types : primaires (internes au cadre), secondaires (mouvements de caméra) et tertiaires (assurés par le montage).²⁷² Le flou/net est une façon de créer un mouvement primaire, mais il est également possible d'exploiter ceux qui sont déjà présent dans le cadre, en laissant par exemple une voiture ou un personnage entrer et sortir du champ, dans le cas d'un plan général de rue. Ce procédé permet d'éviter des images d'illustration trop vides.

Les mouvements secondaires peuvent avoir quatre fonctions : de description-localisation (un panoramique sur un paysage pour situer l'action), de focalisation-identification (zoom sur des objets, des personnages, des visages), de suivi de l'action (accompagnement des personnages, travelling à l'épaule ou effets de déambulation), ou de ponctuation (pour marquer un décrochage énonciatif ou un changement de thématique).²⁷³ On remarque une certaine prédominance de cette dernière fonction dans le cadre des sujets concernant la politique fédérale : un mouvement panoramique sur la salle du Conseil national est ainsi fréquemment utilisé pour introduire un débat ou pour le conclure.

Trois types de mouvements secondaires dominent largement les actualités télévisées : le panoramique (d'un point A à un point B), le travelling (latéral, avant ou arrière) et le zoom, ou

²⁷² Jean-Claude Soulages, *Les mises en scène visuelles de l'information*, op.cit., p.100.

²⁷³ *Ibid.*

travelling optique, qui concrètement aboutit au même résultat que le travelling avant et arrière, mais sans que le caméraman n'ait besoin de se déplacer.

Quant aux mouvements tertiaires, ils recouvrent deux formes : l'une faisant appel à des procédés de ponctuation (volets, fondus, rideaux) ; l'autre, dominante dans le cas des actualités télévisées, évitant toute marque énonciative au profit d'un montage « *cut* » constitué de coupes franches.

Le montage s'y effectue sous la forme d'une succession de plans articulés soit par des mouvements d'appareils (panoramiques ou travellings filés), plus rarement sur des raccords sur des gestes ou des regards, ou le plus souvent au moyen d'une juxtaposition arbitraire de plans dont l'articulation relève d'une logique narrative et sémantique (liée aux interviews ou bien au commentaire du médiateur).²⁷⁴

La principale difficulté des actualités télévisées, surtout dans le cas des nouvelles internationales, provient du fait que les événements se sont *déjà passés*. Par conséquent, la narration du sujet ne peut pas suivre l'action et doit user de procédés qui lui sont propres :

Dans l'impossibilité de rendre compte du déroulement de l'événement et de lui conférer une temporalité propre, le sujet montrant organise les plans ou les séries de plans, selon un principe de juxtaposition thématifiée essentiellement liée à une dimension référentielle et spatiale [...] et rarement spatio-temporelle comme le fait le récit fictionnel. Cette forme parataxique ne trouve le plus souvent son unité de sens que grâce à l'intervention d'une instance énonciative supplémentaire et rapportée, celle assurée par le commentaire. L'agencement des images de reportage peut toutefois s'ordonner autour d'une chronologie reconstituée au moyen d'une focalisation-centration sur un personnage (acteur ou témoin de l'univers événementiel), objet d'une mise en narration. Cette opération se structure alors à partir de nombreux « syntagmes narratifs » et parfois même en recourant à l'élaboration de véritables « séquences linéaires ». ²⁷⁵

Contrairement aux nouvelles internationales, les actualités régionales privilégient aujourd'hui largement l'incarnation et les séquences linéaires. Deux écoles s'affrontent à l'heure actuelle en Suisse romande²⁷⁶ : la mise en scène et l'enregistrement de la « vie réelle ».

La première est nécessaire pour construire des syntagmes narratifs²⁷⁷ : un journaliste qui ne dispose que d'une seule caméra doit faire répéter à son intervenant les mêmes gestes afin de

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ Jean-Claude Soulages, *Les mises en scène visuelles de l'information*, *op.cit.*, p.103.

²⁷⁶ Le système de formation des journalistes en Suisse romande est très centralisé. Pour accéder au statut de journaliste professionnel, tout un chacun doit obligatoirement passer soit par le Centre de formation au journalisme et aux médias (CFJM), soit par la formation de l'Académie du journalisme et des médias, proposée sous forme de Master universitaire par l'Université de Neuchâtel (AJM). Or les deux institutions sont liées et les professeurs sont les mêmes. Dans le cas de l'image, la plupart de ces professeurs sont issus de la RTS, également partenaire du CFJM. Les formations supplémentaires offertes à l'interne de la RTS font donc appel aux mêmes intervenants. En résumé, tous les futurs journalistes reporters d'images de la région, quel que soit le média qui les engage, sont formés à la même école. Soulignons cependant que plusieurs professeurs, aux avis divergents, prennent en charge cette formation. Deux directions opposées se dégagent ainsi de leurs enseignements.

²⁷⁷ Pour reprendre la terminologie de Metz : « Tous les syntagmes chronologiques autres que le syntagme descriptif sont des *syntagmes narratifs*, c'est-à-dire des syntagmes dans lesquels le rapport temporel entre les objets vus à l'image comporte des *consécutions*, et non pas *seulement* des

réaliser plusieurs prises de vue, de varier les valeurs de plan et, par la suite, de réaliser des raccords au montage pour construire une séquence linéaire.

La seconde traque avant tout le naturel : il s'agit donc de se faire oublier au maximum lors du tournage, pour que la caméra ne vienne pas troubler le cours « normal » des événements. Le plan-séquence est souvent privilégié dans ce type de réalisations. Ce genre de tournages laisse en général plus de place à ce que l'on nomme les « sonores » : le son *in*, lié à l'image – le plus souvent, il s'agit d'interactions entre plusieurs personnes évoluant devant la caméra.

Quant à la narration, on distingue trois combinaisons possibles entre texte et image : la soustraction, l'addition et la multiplication. On entend par « soustraction » le résultat d'un discours totalement discordant entre le verbal et le visuel – par exemple un commentaire qui commence par « ce matin » sur une image de coucher de soleil. L'addition, parfois inévitable, consiste à décrire exactement ce que l'on voit à l'image – visuel et verbal racontent la même chose. La multiplication, finalement, est le résultat d'un mélange idéal d'information entre une image suffisamment éloquente et un texte qui peut dès lors développer un autre propos, complémentaire mais non identique.

2.2.2 Crédibilité et attractivité, narration et vérité : à la recherche du juste équilibre

Deux tensions principales inhérentes à la production de sujets d'actualités télévisées resurgissent systématiquement dès qu'il est question d'en analyser les images : d'une part, la contradiction entre la nécessité d'informer de la manière la plus neutre possible tout en jouant sur les émotions pour capter le téléspectateur et rester attractif ; d'autre part, ce paradoxe entre l'apparente « réalité » de l'objet montré et la contrainte de narration, et donc de mise en scène, inhérente au média télévisuel.

En effet, quel téléspectateur des grandes chaînes généralistes accepterait la lecture linéaire des dépêches de l'AFP si ce n'est le groupe des *news addicts* qui vont trouver sur Bloomberg TV ou Euronews un discours impersonnel et objectivant ? La mise en discours débouche inévitablement sur une narrativisation, une « visagéification » de l'actualité avec ses héros, ses quêtes, ses drames.²⁷⁸

Cette double opposition entre crédibilité et attractivité d'un côté, et narration et vérité de l'autre, sous-tendent la quasi-totalité des réflexions sur le sujet, quel que soit le domaine de recherche.

Pour reprendre la théorie de Guy Lochard et Jean-Claude Soulages²⁷⁹, la communication télévisuelle peut se classer en quatre grandes catégories, correspondant à quatre visées énonciatives différentes : faire savoir (contrat d'information), faire comprendre (contrat d'explication), faire plaisir (contrat de divertissement) et faire faire (contrat d'assistance – à l'œuvre par exemple dans les débats ou les téléthons). Si ces catégories ne sont pas exclusives, une visée énonciative domine en général chaque programme donné ; dans le cas des actualités

simultanités. » (Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Editions Klincksieck, Paris, 1968, p.129)

²⁷⁸ Jean-Claude Soulages, *Les mises en scène de l'information*, *op.cit.*, p.201.

²⁷⁹ Guy Lochard et Jean-Claude Soulages, *La communication télévisuelle*, Armand Colin, Paris, 1998, p.98.

télévisées, c'est le contrat d'information qui l'emporte.²⁸⁰ Or, ce dernier comporte une obligation de crédibilité, mais aussi d'attractivité : les producteurs des actualités le répètent à l'envi, un téléjournal, même brillant, qui n'est regardé par personne, ne remplit guère sa mission d'information.²⁸¹ De plus, le journal se situe stratégiquement à l'heure d'audience maximale et revêt un enjeu économique certain, ce qui ouvre le champ à une compétition décisive entre chaînes concurrentes.²⁸² En ceci, il constitue incontestablement une marque de fabrique, signalant la spécificité de chaque canal :

[Le journal télévisé] demeure de ce fait encore aujourd'hui, un pivot de la politique de programmation des chaînes généralistes car il reste un des supports d'identification les plus forts de l'image des chaînes généralistes. [...] La compétition entre organes d'information pèse très lourdement sur le *contrat d'information* télévisuel : il faut couvrir l'événement le premier si possible, c'est-à-dire « apparaître » dans le champ de l'information. Mais elle impose aussi l'élaboration de stratégies de captation : il faut s'affirmer par rapport aux autres et donc se démarquer.²⁸³

Un bon téléjournal est donc le résultat d'un juste équilibre entre information et séduction, entre didactique et divertissement. On retrouve ainsi dans les actualités télévisées une forme de cristallisation des trois fameuses missions de la télévision : éduquer, informer, divertir. Le vedettariat des présentateurs joue beaucoup dans l'aspect commercial de ce rendez-vous incontournable des chaînes généralistes.²⁸⁴

Mais cette attractivité doit aussi et surtout à la matière première des actualités télévisées, presque malgré elles : l'image animée, qui possède en soi un aspect émotionnel fort favorisant « les réactions épidermiques plus difficiles à provoquer dans la rationalité des structures linguistiques ». ²⁸⁵ On retient en effet souvent les images fortes d'un sujet télévisé, davantage que le commentaire, si bien écrit soit-il. Ce pouvoir de l'image accroît davantage encore la tentation du sensationnalisme inhérente à tout journalisme d'actualité – dans le domaine de

²⁸⁰ Lochard et Soulages réservent le contrat d'explication plus spécifiquement aux magazines d'information aux formats plus longs, qui peuvent aller plus loin dans l'analyse. Comme mentionné, les catégories définies par Lochard et Soulages ne sont pas hermétiques et certains TJ remplissent également une visée explicative, bien qu'elle soit dominée par celle d'information. Le but premier d'un téléjournal reste de « faire savoir ».

²⁸¹ A ce propos, Beat Münch cite Gaston Nicole, rédacteur en chef du TJ de la TSR au début des années 1980 : « Et si vous dites que nous introduisons du spectacle, moi je dirais que nous nous efforçons d'introduire un apprêt, en ce sens que l'émission doit avoir un certain rythme [et] apporter les informations principales de la journée ni trop longues ni trop courtes pour dire vraiment l'essentiel des choses. Et si nous faisons un journal ultrasérieux à la télévision et que nous n'avons pas les téléspectateurs, je dirais que ce n'est pas la peine de faire ce journal ultrasérieux. » Beat Münch, *Les constructions référentielles dans les actualités télévisées. Essai de typologie discursive*, Peter Lang, Editions scientifiques européennes, Berne, 1992, p.12.

²⁸² Notons à cet égard la nécessité pour les plateaux des journaux télévisés d'être toujours à la pointe de la modernité. C'est d'ailleurs principalement les lancements du présentateur en studio, plus que les sujets eux-mêmes, qui permettent de dater les téléjournaux. Contrairement à la grammaire visuelle des sujets, le plateau, son décor, jusqu'au style vestimentaire du présentateur, vieillissent très vite.

²⁸³ Guy Lochard et Jean-Claude Soulages, *op.cit.*, p.117.

²⁸⁴ Le présentateur lui-même incarne d'ailleurs « l'esprit » d'une chaîne. Il en va de même pour leur style vestimentaire. (Cf. Guy Lochard, *L'information télévisée : mutations professionnelles et enjeux citoyens*, éditions Vuibert, Paris, 2005, p.38)

²⁸⁵ Béat Münch, *op.cit.*, p.11.

l'écrit, ce sont d'ailleurs les journaux qui laissent une plus grande place aux images qui penchent vers la presse dite « à sensation ».

De plus, la contrainte de l'illustration – il est pratiquement impossible, en télévision, d'aborder des sujets qui ne peuvent être mis en images d'une façon ou d'une autre – pousse à traiter des informations qui privilégient l'émotion au détriment de l'analyse. Cette dernière, si elle est présente, est souvent incarnée par une figure d'expert ou par le journaliste lui-même, parfois sur le plateau même du TJ ou en direct depuis un bureau régional. Autrement dit, l'analyse et le commentaire, du moins à l'heure actuelle²⁸⁶, n'ont pas de forme spécifiquement *télévisuelle* : sans image, le contenu serait le même.²⁸⁷

Pour résoudre cette contradiction entre crédibilité, nécessaire à toute pratique journalistique, et attractivité, à la fois intrinsèquement liée à l'image et indispensable pour conserver une place au sein du marché de l'information, les producteurs mettent en place une série de stratégies discursives, qui passent précisément par la narration :

Le *raconteur* tente de gérer les « horizons d'attente » de celui auquel il s'adresse. De son côté, celui-ci essaie d'interpréter les instructions qu'il croit déceler dans ce qu'il reçoit en produisant des hypothèses interprétatives. C'est tout l'univers de la gestion de l'intrigue, la dynamique de dramatisation-apaisement, bref le schème fondamental tension-détente, celui-là même qui sculpte toute existence humaine. Dans ce sens, raconter devient synonyme de l'art subtil de mélanger – de confondre volontairement – cognition et émotion, affect et information. Selon Mieke Bal, l'activité narrative consiste à suspendre l'étanchéité des catégories de l'information et de l'affect.²⁸⁸

²⁸⁶ La seconde moitié des années 1960 a vu un véritable tournant s'opérer dans le traitement de l'information télévisée : la télévision ne veut plus seulement montrer, elle veut *expliquer*. S'en est suivi le développement des magazines d'actualité, permettant des sujets plus longs et davantage tournés vers l'analyse, la réflexion et très vite la vulgarisation, notamment scientifique. (Cf. Brusini et James, *Voir la vérité : le journalisme de télévision*, Presses universitaires de France, Paris, 1982, pp.107 et suivantes.) Mais le téléjournal lui-même et ses impératifs de production imposant à la fois une réactivité immédiate à l'actualité et des formats courts a toujours eu de la peine à intégrer cette prise de recul, laissant souvent des émissions plus spécialisées se charger du fameux *contrat d'explication* de la télévision.

Toutefois, la forme actuelle du « didactique » permet parfois de contourner le problème des images : un journaliste, souvent en direct, s'appuie sur des graphiques défilant derrière lui sur le plateau. Mais, sans ce support, le dispositif d'analyse revient souvent à de la « radio filmée ».

Aujourd'hui, le développement des « *explainers* », petites vidéos souvent illustrées par des images d'animation, tend à faire évoluer la mission éducative de la télévision.

²⁸⁷ A cet égard, il est intéressant de constater que Pierre Bourdieu, pour s'exprimer « sur la télévision à la télévision », entreprend précisément d'annuler toute la spécificité du dispositif télévisuel : « Pour mettre au premier plan l'essentiel, c'est-à-dire le discours, à la différence (ou à l'inverse) de ce qui se pratique d'ordinaire à la télévision, j'ai choisi, en accord avec le réalisateur, d'éviter toute recherche formelle dans le cadrage et la prise de vues et de renoncer aux illustrations – extraits d'émissions, fac-similés de documents, statistiques, etc. – qui, outre qu'elles auraient pris sur un temps précieux, auraient sans doute brouillé la ligne d'un propos qui se voulait argumentatif et démonstratif. » La publication ultérieure de ses propos prouve par ailleurs que le dispositif télévisuel, dans ce cas précis, n'apportait effectivement rien d'autre qu'un support à sa parole : avec ou sans image, on ne perd rien de sa démonstration. (Pierre Bourdieu, *Sur la télévision*, LIBER éditions, Paris, 1996, p.6-7)

²⁸⁸ Philippe Marion, « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », in *Recherche en communication*, n°7, 1997, p.64-65.

Brusini et James citent à ce propos Frédéric Rossif, producteur de *Cinq colonnes à la une* sur la télévision française. Pour lui, la dramatisation est justement nécessaire pour intéresser le grand public à des sujets d'importance et apporter une véritable concurrence aux jeux télévisés qui monopolisent alors l'attention des téléspectateurs :

Quand nous avons lancé *Cinq colonnes*, dit Frédéric Rossif, notre objectif était de redonner à l'information, par le suspense, une place honorable, à une époque où les jeux télévisés étaient tout-puissants et véritablement envahissants. C'était, je crois, l'époque du jeu *La tête et les jambes* et je me disais qu'on devait pouvoir concurrencer et même dépasser l'audience de ce jeu célèbre avec un domaine beaucoup plus important... Nous avons essayé de concevoir une émission "grand public"... En utilisant le seul suspense authentique : celui de la vie.²⁸⁹

Ainsi, bien que de prime abord le contrat d'information et la nécessité de crédibilité semblent incompatibles avec la fiction et la mise en scène, le récit répond à cette contradiction et devient même la qualité intrinsèque de tout sujet télévisé :

Pour pouvoir exister, l'information télévisée doit sans cesse emprunter au narratif et transformer la description d'un simple fait en histoire. [...] La dramatisation est un élément inhérent au discours informateur dont la présence est tout à fait souhaitable pourvu qu'il ne bascule pas entièrement dans la fiction.²⁹⁰

Une contradiction qui n'est d'ailleurs pas réservée à la télévision, mais se retrouve dans tout récit médiatique. Philippe Marion reprend le binôme posé par le linguiste Benveniste entre *discours* et *histoire* pour distinguer la narration à *tendance discursive* et la narration à *tendance historique*. La première donne une certaine opacité au narrateur, qui *raconte* ouvertement, la seconde « laisse s'exprimer toute la transparence du monde raconté en occultant autant que faire se peut les traces de narration ».²⁹¹ Or, toute narration implique un pacte implicite entre narrateur et narrataire. Dans le cadre d'une fiction donnée comme telle, le récepteur accepte d'être dupé, tout en sachant qu'il l'est. Ce contrat se complique dans le cas du récit médiatique, censé délivrer un récit *factuel* :

Accepter les termes implicites du pacte narratif, c'est accepter d'entrer dans un jeu, même si le substrat événementiel appartient au monde réel, tel celui que couvre l'actualité journalistique. L'interaction narrative s'appuierait alors sur un « conditionnement » primaire du récepteur. La forme narrative réussie mobiliserait donc une attitude de réception déterminée qui se caractériserait par une complicité interprétative spécifique influençant notre rapport au monde raconté. Dans tous les cas, la narration convoquerait contractuellement une *suspension d'incrédulité*. Et ce serait seulement l'importance et l'amplitude de celle-ci qui différencierait, sur un plan plus subsidiaire, le récit factuel du récit fictionnel.²⁹²

Le médiatique repose ainsi sur un paradoxe : « il se sert de la médiateté – l'irréductible fracture propre à toute représentation – pour donner l'illusion d'une possible immédiateté » – cette dernière étant comprise comme l'oubli organisé du média lui-même, laissant croire que « le monde réel nous parvient sans médiation ».²⁹³ Pour Philippe Marion, la narratologie médiatique

²⁸⁹ Frédéric Rossif, cité par Brusini et James in *op.cit.*, p.88.

²⁹⁰ Beat Münch, *op.cit.*, p.41.

²⁹¹ Philippe Marion, *op.cit.*, p.64.

²⁹² Philippe Marion, *op.cit.*, p.66.

²⁹³ *Ibid.* p.67.

se donne pour mission de réhabiliter une certaine distance et de « désenfouir » les récits pour réhabiliter une certaine visibilité des médias :

Car dans notre nouvelle culture médiatique, nous manquerions de dramaturgie et donc de distance. Selon certains historiens, tel Gouhier, c'est par la perte du sens dramatique que s'expliqueraient les plus grands drames de l'histoire.

La narratologie médiatique ne pourrait-elle pas, dans le domaine qui est le sien, lutter contre la perte du sens narratif ? Ou, peut-être, lutter contre la perte de conscience d'être en contact quasi permanent avec des récits d'autant plus prégnants que leur nature narrative est occultée ? Si cette hypothèse est fondée, la narratologie médiatique devrait se donner comme tâche de désenfouir les récits médiatiques que nous consommons sans le savoir alors même qu'ils forgent notre identité collective.²⁹⁴

Un danger d'autant plus grand que le récit médiatique tend à brouiller la frontière entre le factuel et le fictionnel²⁹⁵ : dès qu'il y a « passage au médiatique », on tombe dans le domaine du récit, par l'effet de la « vectorisation » et de la « mise en intrigue du temps ».²⁹⁶ En télévision peut-être plus qu'ailleurs, le vocabulaire utilisé est d'ailleurs significatif à cet égard : histoire, personnages, dramaturgie ; les termes appartiennent au champ lexical de la fiction. Gilles Pache, directeur des programmes de la TSR jusqu'en 2016, ne s'en cache pas quand il dit à propos de *Temps Présent* :

35 ans et 2000 reportages en font l'une des plus anciennes émissions de télévision du monde. Renouveler jeudi après jeudi l'intérêt du public pour des sujets qui, parfois, ont déjà été abordés, n'est pas simple. Il s'agit de cerner au bon moment les thèmes qui intéressent nos téléspectateurs et de les traiter à travers des reportages qui intègrent une histoire, des personnages et une réelle dramaturgie. Ce constat illustre les liens indissociables qui unissent le projet éditorial et le traitement visuel. Emprunter certains codes narratifs à la fiction, tout en renforçant notre rigueur journalistique, l'enjeu est de taille !²⁹⁷

Certes, *Temps Présent* est un magazine, mais chaque sujet de téléjournal forme une sorte de mini-magazine, donc de mini-récit, au sens aristotélicien du terme : il lui faut un début, un milieu et une fin.²⁹⁸ De plus, cet enchevêtrement de petites histoires est aussi organisé selon un certain rythme : à l'heure actuelle, un téléjournal standard de la RTS dure une trentaine de minutes et est composé d'une vingtaine de sujets. Ceux-ci ne sont pas ordonnés au hasard ; l'ouverture est généralement réservée aux sujets les plus brûlants, les plus récents ou les plus spectaculaires. La suite est composée d'un savant équilibre entre sujets légers, lourds, courts, longs, didactiques, émotionnels, mais aussi internationaux, nationaux et régionaux.²⁹⁹ Le

²⁹⁴ *Ibid.*, p.68-69.

²⁹⁵ Louis Quéré va jusqu'à parler de « science-fiction » : « Si le journal télévisé prodigue des effets de savoir, les formes de narrativisation obligées les réduisent à de simples simulacres ou de véritables mises en scène. Structurellement, constate [Louis Quéré], "la manière de rapporter prime sur la matière du récit". » Jean-Claude Soulages, *Les mises en scène visuelles de l'information*, *op.cit.*, p.32.

²⁹⁶ Philippe Marion, *op.cit.*, p.69.

²⁹⁷ Gilles Pache, « La forme e(s)t le fond », in *La TSR a 50 ans*, *op.cit.*, p.21.

²⁹⁸ Cf. Peter Golding et Philip Elliot, *Making the news*, Longman, Londres, 1979, p.115.

²⁹⁹ On retrouve cette alternance dans les magazines qui englobent souvent plusieurs sujets. Pour reprendre l'exemple de *Cinq colonnes à la une* : « L'harmonie [...] réside dans la succession obligée d'une séquence « grave » et d'une autre plus « légère ». Tout sujet doit être suivi par un autre sujet de

présentateur revient en outre souvent en fin de journal sur l'image marquante du jour ou sur l'information qui a fait l'ouverture du journal, pour éviter que les retardataires ne manquent l'essentiel.

La dramaturgie réside donc non seulement dans les sujets eux-mêmes mais aussi dans leur agencement et leur succession. C'est également cette composition qui fait l'identité d'une édition et lui permet de se démarquer, non seulement vis-à-vis de ses concurrentes, mais par rapport aux autres émissions d'actualité de la même chaîne : les journalistes ne « vendent » pas les mêmes sujets au *12h45*, au *19h30* ou à *Couleurs locales*.

Par conséquent, chacune de ces parties formant un tout homogène est construite différemment. Lochard et Soulages distinguent six types dominants de scénarisation qui influencent le rôle des images et leur poids par rapport au commentaire. Deux nous intéressent particulièrement car ce sont les plus utilisés dans le cadre du téléjournal de la TSR : la monstration narrative relatée et la monstration narrative scénarisée. La première revient sur un événement en commençant généralement par le résultat – « l'image du jour » – pour narrer ensuite les faits à l'envers à la manière d'un flashback. La deuxième *incarne* un événement à travers un personnage – acteur ou témoin :

La *monstration narrative scénarisée* s'attache à faire épouser un point de vue interne sur l'univers événementiel. [...] Le *sujet montrant* va alors présenter le monde événementiel en le rapportant à l'expérience vécue de l'un de ces protagonistes. Il s'attache, en assurant le suivi de ce dernier, à transmettre une histoire non plus factuelle et objective, mais singulière ou personnelle.³⁰⁰

En favorisant l'identification du téléspectateur à un personnage, ce type de narration cristallise la visée émotionnelle de l'information télévisée et, par la même occasion, les critiques qui lui sont adressées. Car la personnification, qui permet au téléspectateur de s'identifier, a tendance à simplifier les problématiques abordées par le sujet. Cette décomplexification des enjeux attise de nombreuses critiques à l'encontre des actualités télévisées, ainsi résumées par Beat Münch :

En personnifiant les événements, on les arrache à l'abstraction des mécanismes sociaux ou à la complexité des structures institutionnelles pour les situer au niveau « concret » des interactions entre individus. [...] Pour Golding & Elliott (1979, 123), ces tendances ont pour conséquence de réduire par exemple la politique extérieure au « jet-set » de quelques vedettes dont la personnalité semble décider du sort des relations internationales. Des constatations semblables valent pour la politique intérieure. La personnification contribue aussi à une surreprésentation de la politique et du secteur économique dans les [actualités télévisées] ; [...] les problèmes sociaux, étant généralement plus complexes, ne rencontrant pas le même intérêt auprès du public. La personnification apparaît ainsi comme un des facteurs les plus importants dans les conceptions de la « distorsion de la réalité par les informations ».³⁰¹

tonalité inverse. Ainsi les événements politiques alternent avec les faits divers, le tragique avec le merveilleux. » Brusini et James, *op.cit.*, p.89.

³⁰⁰ Guy Lochard et Jean-Claude Soulages, *op.cit.*, p.114.

³⁰¹ Béat Münch, *op.cit.*, p.40.

Parallèlement à ces stratégies discursives, les actualités télévisées mettent en place tout un processus de défictionnalisation³⁰². Ainsi, les sujets télévisés sont-ils intrinsèquement narratifs, *tout en cherchant constamment à faire oublier cette narration*. Nous arrivons à cette deuxième contradiction : tout en s'appuyant sur les codes de la narration fictionnelle, la télévision tend, dans sa recherche continue de crédibilité, à faire oublier la médiatisation et à élever les images au statut de preuves.

La spécificité du média télévision en matière d'information consisterait donc à remplacer un discours sur la réalité par la réalité elle-même à l'aide d'images témoins transparentes qui font tout naturellement figure de preuve.³⁰³

Pourtant, comme nous l'avons évoqué, l'image télévisée est construite, scénarisée, si ce n'est systématiquement mise en scène. L'illusion de « vérisme »³⁰⁴ est donc artificielle :

La transparence de l'information est plus une question de stratégie que de l'adéquation du texte aux faits. Ainsi la représentation est bien le problème majeur des [actualités télévisées], mais ce n'est pas tant au niveau de la fidélité du message au monde mais au niveau du discours cherchant sans cesse à démontrer sa propre objectivité.³⁰⁵

A cette contradiction entre narration intrinsèque aux sujets télévisés et volonté de faire oublier cette narration correspond la binarité sujet/plateau propre au téléjournal. La figure principale de la défictionnalisation restant bien sûr le présentateur : face caméra, s'adressant « les yeux dans les yeux » et en direct à ses téléspectateurs – « mesdames, messieurs, bonsoir » – il évolue dans un univers balisé et parfois mis en abyme par des plans très larges laissant apercevoir les caméras, notamment lors du générique de fin.

A l'intérieur du studio, l'espace visualisé constitue un lieu d'ancrage pour le regard du public. Les formes, les couleurs, le mobilier y composent un environnement tout entier orienté vers son accueil et sa captation. La « scène » même y est délibérément agencée : un homme-tronc assis derrière un bureau, image esquissée du conférencier, du professeur ou bien du cadre moderne au travail.³⁰⁶

L'univers diégétique de la télévision cherche ainsi à s'inscrire dans le prolongement du monde réel, « celui de l'individu inscrit dans sa quotidienneté et dans une communauté culturelle

³⁰² Pour reprendre le terme d'Eliséo Veron. (Cf. Eliséo Veron, « Il est là, je le vois, il me parle », in *Réseaux*, volume 4, n°21, 1986, p.80.)

³⁰³ Béat Münch, *op.cit.*, p.10.

³⁰⁴ « Le rapport des messages à la réalité est sans aucun doute crucial pour toute réflexion sur la communication dans les médias. [...] En effet, l'authenticité et l'objectivité du téléjournal sont les soucis prépondérants à la fois des professionnels que des critiques et des chercheurs des médias. [...] Cependant, malgré des présupposés souvent semblables quant au statut du réel, les liens du message au réel sont interprétés de manière divergente. D'une part, les producteurs de l'information s'efforcent de faire oublier le caractère médiatisé du réel au profit d'un vérisme dont les images seraient les preuves. D'autre part, la critique accuse la télévision de transformer petit à petit la perception du réel par un nivellement qui noie les valeurs culturelles dans un flot continu d'images plates et indiscernables. Parallèlement, les recherches scientifiques s'agrippent soit à la réalité comme une donnée objective pour constater que le message informateur s'en écarte à des degrés variables mais surtout quantifiables, soit au message comme construction symbolique dont l'économie est réglée par les seuls codes à l'exclusion du réel comme du sujet. » Beat Münch, *op.cit.*, p.25.

³⁰⁵ *Ibid.*, p.29.

³⁰⁶ Guy Lochar et Jean-Claude Soulages, *op.cit.*, p.111.

donnée ». ³⁰⁷ Le présentateur, méta-énonciateur, agit comme intercesseur entre le contenu du journal et le téléspectateur : « il est là, il me regarde, il appartient au même monde que moi ». ³⁰⁸

2.2.3 Des niveaux d'énonciation multiples

Le succès des chaînes d'information en continu, s'il poursuit sa croissance, risque d'ailleurs de bouleverser les fondements mêmes du journalisme de télévision. Car la spécificité du média télévisuel réside précisément dans le mélange de deux langages : l'image et le verbe. ³⁰⁹

De plus, chacun de ces deux moyens d'expression est encore démultiplié par les divers niveaux d'énonciation : univers diégétique du sujet télévisé (qui, lui-même, peut contenir plusieurs niveaux d'énonciation), voix over du journaliste-commentateur ³¹⁰, le tout encadré par le présentateur qui s'exprime face caméra mais qui peut également interviewer des invités ou des journalistes, soit présents sur le plateau soit en duplex, en direct. Ce réseau complexe, qui voit se superposer et se croiser différents cadres d'énonciation, différentes adresses au téléspectateur mais aussi différentes temporalités – sujets préenregistrés, directs du plateau et des duplex ³¹¹ –, rend l'analyse des sujets télévisés particulièrement délicate. D'autant plus que les sources du discours journalistique sont multiples : propositions des journalistes eux-mêmes, volonté de la rédaction en chef, initiative de différents types d'acteurs sur le terrain (politiciens, acteurs culturels, économiques ou sociaux). Très souvent, comme l'a relevé Beat Münch ³¹², elles ont une base textuelle : les filtres d'agences, internationales et nationales, qui opèrent déjà une forme de sélection et de hiérarchisation de l'information sur la base de critères « souvent idéologiques ». ³¹³

Dans cette architecture dense et composite, le studio, à la fois symbole identitaire de la chaîne et lien nécessaire entre les téléspectateurs et les sujets du journal, joue un rôle fondamental de contact et d'ancrage :

S'il se présente comme le lieu du *contact* avec le destinataire, le studio est [...] aussi un lieu de passage obligé pour l'accès au terrain de l'événement. Et dans cet accès à l'espace événementiel, le recours à la diffusion en direct joue un rôle stratégique. Cette possibilité à laquelle recourt le

³⁰⁷ Jean-Claude Soulages, « Le formatage du regard », in *Télévision, questions de formes, op.cit.*, p.57.

³⁰⁸ Guy Lochard et Jean-Claude Soulages, *op.cit.*, p.109.

³⁰⁹ A un journaliste de la *Tribune de Genève*, qui avait retranscrit l'intégralité du texte du téléjournal de la RTS pour prouver que celui-ci tenait sur ¾ de page de la maquette de la *Tribune*, Jérémie Gandin, journaliste français et formateur à la RTS, répondait : « Oui, mais nous, nous avons 24 photos de presse par seconde. »

³¹⁰ A noter à cet égard la disparition progressive du journaliste à l'écran à partir des années 1970 – date à laquelle la voix over reste à sa place, sauf dans les « *statements* », ces prises de parole face caméra, très rares dans le cas des sujets culturels. Dans les débuts de la télévision, les interviews intégraient systématiquement le journaliste dans le cadre, ainsi que ses questions. Une mode qui tend à revenir aujourd'hui.

³¹¹ Dominique Chateau distingue les programmes en fonction de leur degré de « compacité » : le *message compact a priori*, soit le sujet préfabriqué et diffusé tel quel, le *message compact a posteriori*, soit un programme en direct (débat, émissions de plateau) dont la compacité s'établit à la diffusion, et le *message mixte*, combinant les deux catégories. Le téléjournal représente l'exemple typique de message mixte, entrelaçant sujets préfabriqués et présentation en direct. (Cf. Guy Lochard et Jean-Claude Soulages, *op.cit.*, p.105-106.)

³¹² Beat Münch, *op.cit.*, p.153.

³¹³ Jean-Claude Soulages, *Les mises en scène visuelles de l'information, op.cit.*, p.53.

plus souvent l'instance médiatique permet en effet de relier, dans le même temps et le même « espace énonciatif », le diffuseur, l'univers événementiel et ses médiateurs, et le public. [...] Mais ce dispositif ne peut développer ses effets que parce qu'il peut s'appuyer sur de subtils agencements énonciatifs associant :

- les voix du commentateur, des acteurs et des témoins de l'action, lourdes de leur inscription dans l'espace et le temps des faits événementiels ;
- la voix du présentateur qui tire son autorité de la distance qu'elle peut prendre avec l'action.³¹⁴

C'est par cette multiplication des voix et des situations d'énonciation, particularité propre à leur média, que les actualités télévisées s'éloignent des formes du cinéma dominant, révolutionnant la mise en image des récits :

En faisant intervenir de nouveaux modes de représentation, ces formes télévisuelles modifient certaines des « normes » de la mise en images. Tout comme les mangas ont renouvelé, d'une certaine manière, les mises en récit de la bande dessinée, les nouvelles esthétiques télévisuelles font éclater les modes de représentation de l'image animée et bouleversent parfois certaines de leurs règles constitutives.³¹⁵

La superposition du direct et du différé a pour conséquence de confondre deux univers diégétiques distincts. Avec la particularité d'arriver toujours *après* l'événement – sauf dans le cas de certains directs programmés lors de cérémonies officielles, par exemple – d'où la nécessité de raconter. Le choix des voix est alors fondamental, car ce sont les « personnages », justement, qui portent le sujet : on préférera toujours le témoin le plus direct et le plus impliqué dans l'action racontée.³¹⁶ A l'extrême opposé, on évitera dans la mesure du possible tous les porte-paroles officiels et autres communicants non neutres, qui représentent déjà une forme de narrateur intermédiaire et donc déforment potentiellement les informations dans l'intérêt de ceux qu'ils représentent. En télévision, cette sélection reste toutefois biaisée par l'impératif de choisir le « bon client » ; celui que la caméra ne terrorise pas, qui s'exprime de manière claire, en bon français et si possible au moyen de phrases courtes – les interventions ne durent que quinze à vingt secondes en moyenne dans un sujet de téléjournal.

D'autre part, l'une des principales caractéristiques du média télévisuel réside sans doute dans l'opacité de son cadre, jouant le rôle de frontière entre l'espace privé et l'espace médiatique et agissant, comme nous l'avons vu plus haut, comme facteur de défictionnalisation des récits narrés. Une opacité double : non seulement la taille *physique* de l'écran le rend plus visible que celui du cinéma, qui tend à s'effacer – étant seulement projeté –, mais aussi par les constantes références de la télévision au hors-cadre – par l'adresse aux téléspectateurs. Toutefois, s'il est visible, le cadre télévisuel n'en est pas moins sujet aux transformations : « Tour à tour, celui-ci

³¹⁴ Guy Lochard et Jean-Claude Soulages, *op.cit.*, p.109.

³¹⁵ Jean-Claude Soulages, « Le formatage du regard », in *op.cit.*, p.58.

³¹⁶ L'étude statistique de Jean-Claude Soulages sur l'origine des composantes pluriphoniques dans cinq journaux télévisés démontre que la part donnée aux acteurs d'un événement dépasse systématiquement les 50%, sauf dans le cas de CBS qui privilégie les avis d'expert. (Cf. Jean-Claude Soulages, *Les mises en scène visuelles de l'information*, *op.cit.*, p.186)

peut en effet se métamorphoser en fenêtre, en tribune, en véhicule, en loupe, en message scriptural pour son destinataire lointain. »³¹⁷

Jean-Claude Soulages distingue quatre formes du cadre télévisuel³¹⁸ :

- Le cadre-scène, ou cadre transparent, qui correspond au mode de représentation du cinéma classique : un certain nombre de normes induisent la reconstitution d'une vision anthropomorphe avec plusieurs ocularisations possibles. Les coulisses, hors-cadre, sont invisibles, systématiquement substituées par un espace filmique imaginaire (le hors-champ).
- Le cadre-fresque, ou cadre-surface, qui « aplatit » l'image en lui ôtant toute profondeur. Le regard, immobilisé, est souvent soumis à des images « à lire » : graphiques, titres, schémas ou génériques. Le regard n'est plus anthropomorphe et le cadre devient complètement opaque.
- Le cadre-fenêtre, ou cadre troué, lieu de prédilection de l'adresse au spectateur. C'est celui du présentateur du téléjournal, qui tend à dissoudre la distance, la médiation et le décor et transforme le spectateur en sujet regardé à son tour.
- Le cadre-parcours, ou cadre mobile, celui des clips et des spots publicitaires, qui abandonne une vision anthropomorphique du monde pour placer la caméra comme foyer de vision à part entière. C'est le ciné-œil de Vertov³¹⁹ adapté à l'œil électronique contemporain, qui zappe, multipliant les points de vue et brisant l'architecture classique du cadre-scène et de sa frontalité. La séquentialisation perd de sa linéarité pour devenir aléatoire, incohérente, déconstruisant l'espace et la narration et rendant toute forme d'ocularisation impossible.

A chaque cadre correspond une situation d'énonciation différente et, en conséquence, un pacte de narration et une attitude spectatorielle divers : observation, contemplation, lecture, adresse, interpellation ou omnivoyance. Avec l'expansion du terminal informatique comme support de consommation des médias, l'attitude du spectateur se voit désormais doublée d'un nouveau rôle, plus actif, « qui vise cette fois-ci à individualiser non pas le regard mais le programme et les trajectoires de son destinataire devenu usager actif et acteur dans la genèse des textes ».³²⁰

³¹⁷ Jean-Claude Soulages, « Le formatage du regard », in *op.cit.*, p.59.

³¹⁸ *Ibid.*, p.59-66.

³¹⁹ « Je suis le ciné-œil, je suis l'œil mécanique, je suis la machine qui vous montre le monde comme elle seule peut le voir. Désormais je serai libéré de l'immobilité humaine. Je suis en perpétuel mouvement, je m'approche des choses, je m'en éloigne, je me glisse sous elles, j'entre en elles ; je me déplace vers le mufler du cheval de course, je traverse les foules à toute vitesse, je précède les soldats à l'assaut, je décolle avec les avions, je me renverse sur le dos, je tombe et me relève en même temps que les corps qui tombent et se relèvent... » Dziga Vertov, cité par Jean-Claude Soulages, *op.cit.*, p.65.

³²⁰ *Ibid.*, p.66.

3 PARTIE III : LE THÉÂTRE À LA TÉLÉVISION ET AU TÉLÉJOURNAL

Si filmer le théâtre et filmer l'actualité forment ainsi deux pratiques soulevant de nombreuses problématiques qui leur sont propres, elles partagent également plusieurs enjeux. La narration et la superposition des niveaux d'énonciation ainsi que la défictionnalisation et la valeur de preuve des images en sont quelques exemples. Leur rencontre pose donc de nouvelles questions : en mêlant objectivité de l'actualité et captation théâtrale, ne risque-t-on pas de tomber dans la pure promotion ? Comment *neutraliser* le choix d'un extrait ou l'effet d'une image forte ? Comment filmer le théâtre, dans toute la complexité que cela suppose, lorsque l'on est seul et en possession d'une unique caméra ?

Mais la télévision en général a également toujours fait preuve d'un certain goût pour la théâtralité. Des dramatiques, qui restent les premières fictions diffusées sur les petits écrans des années 1950, au débat politique empruntant ses codes à la scène, la télévision a frôlé le théâtre à répétition et l'a parfois rencontré. Ce rapprochement doit beaucoup à la forme du direct, très tôt envisagée comme l'une des spécificités de la télévision et qui tend à la rapprocher de la coprésence scène-salle inhérente à l'art dramatique. Spectateur et téléspectateur s'alignent parfois l'un sur l'autre, sans jamais se confondre.

On retrouve par ailleurs quelque chose de l'opposition théâtre/cinéma et cinéma/télévision dans la rencontre entre théâtre et télévision. Chaque média cherche à défendre sa spécificité pour s'imposer en tant que moyen d'expression à part entière, qui ne devrait rien, sinon quelques repoussoirs, à ses prédécesseurs.³²¹ Il s'agit pourtant moins, pour la télévision, de s'affirmer en tant qu'art – sauf peut-être, comme nous le verrons, pour les auteurs de dramatiques – que de proposer un nouveau langage adapté au format et aux contraintes du petit écran.

Cette réflexion est surtout menée, dans les débuts de la télévision, par les réalisateurs de théâtre en studio. L'intégration du théâtre dans les foyers a ainsi été largement codifiée par les dramatiques – ces pièces de théâtre spécialement conçues ou adaptées *pour* la télévision. La rencontre du film de théâtre, une forme déjà intrinsèquement hybride, avec les codes du petit écran, à travers ces productions, soulève de nouvelles questions esthétiques.³²²

³²¹ Or, pour citer Lucian Pintilie, « l'originalité d'un langage émerge précisément au moment où on nie (où on ignore) cette spécificité », en résumé, où l'on se défait du « complexe de spécificité ». « Entretien avec L. Pintilie », in *Les Cahiers du Cinéma*, n°459, septembre 1992, p.31, cité par Béatrice Picon-Vallin, in *op.cit.*, p.192.

³²² A cela s'ajoutent encore des enjeux d'ordre sociohistorique (transmission d'un patrimoine et constitution d'une mémoire filmée) et économique (production et diffusion) qui ne seront pas abordés ici mais qui ont leur importance. (Cf. Edwige Perrot, *op.cit.*)

3.1 TÉLÉVISION ET THÉÂTRALITÉ

3.1.1 L'esthétique du direct : quand théâtre et télévision s'éloignent du cinéma

Puisqu'il permet la simultanéité entre représentation et réception, le direct est un facteur qui rapproche la télévision du théâtre et les éloigne tous deux du cinéma. Il redonne à l'œuvre son *nunc*, à défaut du *hic* – lui rendant ainsi un peu de son authenticité.

Toutefois, ce mode de diffusion est loin de faire l'unanimité. Au début des années 1960, une querelle oppose les défenseurs du direct aux partisans de l'enregistrement sur film.³²³ Ces derniers rétorquent que les contraintes et les aléas du direct sont incompatibles avec les exigences de mise en scène – notamment par rapport au mixage du son ou au travail sur la lumière qui, dans les conditions du direct, demeure quasiment inchangée du début à la fin – et que les impératifs techniques ne doivent pas venir troubler l'œil du téléspectateur. Ils prônent pour leur part un renouvellement formel qui passe par la sortie des studios. Quant aux comédiens, beaucoup sont favorables à l'enregistrement, notamment parce que le trou de mémoire en gros plan reste plus difficilement rattrapable que sur scène³²⁴. Mais aussi pour des raisons similaires à celles des réalisateurs :

Quand vous êtes filmé [...] vous osez prendre des risques. Le réalisateur, lui aussi, ose prendre les risques de certains mouvements d'appareil audacieux. Si ça ne va pas, il recommence. Tandis qu'en direct, vous jouez plus serré, vous jouez à l'économie [...], vous n'osez pas sortir du cadre au propre comme au figuré.³²⁵

En face, toute une série de théoriciens³²⁶ envisagent le direct comme une spécificité de la télévision qu'il s'agit d'approfondir et de développer. Umberto Eco reste le premier à avoir examiné les conséquences esthétiques et discursives de cette forme de diffusion.³²⁷ Pour lui, c'est une caractéristique qui remet complètement en cause les notions d'œuvre et de récit :

Dans la production cinématographique, prise de vues, montage et projection sont trois étapes bien distinctes. Ici, elles s'identifient. Et c'est là l'origine de cette autre identification déjà notée entre le temps réel et le temps télévisuel ; aucun procédé narratif ne peut condenser une durée qui est celle, autonome, du fait même représenté.³²⁸

³²³ Cf. Gilles Delavaud, *op.cit.*, p.104.

³²⁴ « J'ai horreur du direct. [...] Au théâtre, j'ai des facultés de récupération. Si mon entrée est ratée, si j'ai un trou, vous ne vous en rendez pas compte. [...] Et les réactions du public sont autant de tremplins. Rien de tout cela à la télévision. La panique vous prend. Il y a des comédiens, des comédiennes, excellents, qui ne se sont jamais remis d'un trou [de mémoire] énorme à la télévision. » Maurice Chevit, « L'acteur », in *Télé-ciné*, n°121-122, spécial Télévision, 1965 (non paginé), cité par Gilles Delavaud, in *op.cit.*, p.106.

³²⁵ Maurice Chevit, *ibid.*

³²⁶ Umberto Eco et André Bazin figurent parmi les pionniers. Ils inspirent notamment Herbert Zettel, puis Jules Gritti, Luciano Alvarez Garcia ou Jean-Marc Vernier. (Cf. Jean-Claude Soulages, *Les mises en scène visuelles de l'information*, *op.cit.*, p.18)

³²⁷ Cf. Umberto Eco, « Le hasard et l'intrigue, l'expérience télévisuelle et l'esthétique », in *L'œuvre ouverte*, Le Seuil, Paris, 1962.

³²⁸ Umberto Eco, *op.cit.*, p.149.

Pour Eco, la télévision en direct se rapproche ainsi de formes traditionnellement liées à l'improvisation, comme la commedia dell'arte au théâtre ou la jam session dans le jazz, « plutôt que des structures narratives saturées et fermées du cinéma classique ».³²⁹

Cette forme particulière est également défendue par André Bazin, qui juge que l'intérêt du direct réside davantage dans son esthétique que dans son dispositif effectif. Il est ici considéré comme une base sur laquelle construire l'esthétique télévisuelle dans toute sa spécificité. Car le direct est porteur d'un certain nombre d'effets :

[Le direct] conditionne la relation qui s'établit entre l'événement et le destinataire : effet d'authenticité (tournage en continuité, pas de (re)montage et donc pas d'interruption temporelle [...]), effet de suspense (indétermination sur le déroulement ultérieur des fait), effet d'empathie (participation fusionnelle à l'événement), etc.³³⁰

Pour le théoricien, un « faux direct », ou une émission enregistrée « dans les conditions du direct », selon la formule consacrée dans le milieu, est donc à fait justifiable pour peu qu'il en garde les principales caractéristiques formelles – « l'esprit, le style, le ton du direct »³³¹. Au point de provoquer volontairement des erreurs pour faire « plus vrai » :

Pour [Bazin], compte tenu des moyens limités dont dispose la télévision, l'avenir de la dramatique filmée n'est pas dans l'imitation du cinéma mais dans l'approfondissement de la logique du direct : en un mot, il invite à concevoir la dramatique filmée « non comme du cinéma au rabais mais comme du direct amélioré ». [...] Le film de télévision devrait idéalement se développer comme *simulation du direct* ; la formule n'est pas excessive puisque Bazin va jusqu'à imaginer « qu'un réalisateur astucieux pourrait laisser traîner un micro dans le champ avec une inadvertance calculée, à seule fin de nous donner un peu plus sûrement le change. »³³²

La télévision en direct quitte ainsi l'effet *de réel* du cinéma pour rechercher un *effet réel*. Le référent, « ce n'est pas le passé, l'origine, mais le présent, [...] ce réel d'origine n'est pas reconstitué au moment de la réception de l'image [...] mais il est son constituant actif et présent »³³³ :

A l'origine d'une impression de co-présence avec l'événement, le dispositif de direct en vient donc, selon une telle analyse, à « contaminer » la nature même du fonctionnement de l'image cinématique. Celui-ci ne génère plus simplement une analogie d'ordre référentiel mais une analogie d'ordre temporel dont les effets ne se réduisent pas à *l'impression de réalité* produite par le cinéma.³³⁴

Le direct est de plus signalé par de nombreuses marques énonciatives faisant référence à la simultanéité de la réception – feinte ou réelle – et ce pour l'ensemble des productions télévisuelles : les faux directs, les émissions enregistrées mais aussi les « innombrables images

³²⁹ Guy Lochard et Jean-Claude Soulages, *op.cit.*, p.33.

³³⁰ Jean-Claude Soulages, *Les mises en scène visuelles de l'information, op.cit.*, p.62.

³³¹ André Bazin, in *Radio-Cinéma-Télévision*, 27 octobre 1957, cité par Gilles Delavaud, in *op.cit.*, p.104.

³³² Gilles Delavaud, *op.cit.*, p.104.

³³³ Charles Tesson, « L'image en kit ou double ? », in *Hors-cadre* 10, Paris, 1992, p.177, cité par Guy Lochard et Jean-Claude Soulages, in *op.cit.*, p.35.

³³⁴ *Ibid.*

interstitielles qui se glissent dans la grille des programmes (les semainiers, les bandes-annonces, etc.) et dont les multiples effets d'interpellation directe (« dans un instant vous allez voir... ») assurent la mise en phase avec le temps de la réception ».³³⁵

A l'heure actuelle, la question du direct redevient centrale dans toute discussion sur les médias : l'ère du numérique, puis celle des réseaux sociaux et des smartphones, a complètement transformé les habitudes pour réhabiliter le direct au rang du mode de diffusion le plus répandu. Que ce soit au niveau de la communication – devenue instantanée – ou du journalisme – avec le développement des chaînes d'information en continu évoqué plus haut – l'*immédiateté* tend à s'imposer comme la norme. Cette perte de la médiation a des conséquences multiples, notamment la perte du sens narratif, du narrateur lui-même, et donc de la dramaturgie.

En se rapprochant de l'éphémère du théâtre, la communication contemporaine ne laisse plus de traces. Le succès d'applications de communication qui suppriment automatiquement tout message et toute image vingt-quatre heures après leur émission, comme Snapchat ou Periscope³³⁶, s'inscrit parfaitement dans ce processus d'effacement des mémoires.

D'autre part, il est intéressant de noter qu'aujourd'hui, le théâtre lui-même tend à rechercher cet « effet réel » dans ses plus récentes évolutions formelles, précisément pour prendre le contre-pied des médias de masse :

A l'écart des industries culturelles et des technologies qui structurent la culture occidentale du présent, la scène rencontre non pas son essence mais sa raison d'exister dans sa matérialité vivante : présence, jeu, expérience du temps-réel scénique, etc. La redéfinition du théâtre opérée depuis Mallarmé et coïncidant avec le développement des industries culturelles puis des NTIC (nouvelles technologies de l'information et de la communication) se produit en marge du paradigme dominant, ce qui justifie Lehmann à penser les arts vivants comme contrechamp de la société des médias de masse.³³⁷

Les formes du théâtre documentaire et de la performance théâtrale en sont les manifestations les plus marquantes. Cette dernière est construite sur cette incertitude de l'instant présent, qui est souvent liée à une situation de danger :

Le but du jeu théâtral est bien, plus que jamais, de produire l'acte le plus intensément vivant possible. On peut y lire le désir d'une époque qui cherche au théâtre ce qu'elle trouve de moins en moins ailleurs : la présence non médiatisée, l'effet réel, celui-là même qu'implique la performance, et que je distingue radicalement de tout effet de réel (dans sa dimension mimétique).³³⁸

³³⁵ Jean-Claude Soulages, *Les mises en scène de l'information, op.cit.*, p.62.

³³⁶ Snapchat permet d'envoyer à ses amis des messages et des images qui disparaissent au bout d'un jour. Periscope offre la possibilité de diffuser en direct des vidéos tournées au smartphone partout dans le monde – chaque vidéo étant géolocalisée, elles apparaissent sous forme de points rouges sur une mappemonde qui permet aux utilisateurs de cliquer dessus pour les visionner en streaming. Elles restent ensuite visibles pendant vingt-quatre heures avant d'être supprimées automatiquement.

³³⁷ Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, Paris, PUF, 2010, p.45.

³³⁸ Joseph Danan, « Écriture dramatique et performance », *Communications* 2013/1 (n° 92), p. 185.

Théâtre et technologies de l'information et de la communication se rejoignent – ou au contraire s'éloignent – une fois de plus dans leurs réflexions esthétiques et discursives.

3.1.2 Les dramatiques et les débuts de la télévision

Les dramatiques constituent un produit phare de la télévision à ses débuts, que ce soit en France ou en Suisse romande. Elles s'inscrivent dans le contexte des années 1950-1960, avec l'idée de promotion et de démocratisation d'une culture jusque-là peu accessible à tout un chacun³³⁹ :

Alors que la grande majorité de la population n'a pas eu accès à l'enseignement secondaire, directeurs de programmes et réalisateurs de fictions s'estiment investis d'une mission de démocratisation de la culture, notamment à travers la diffusion du patrimoine théâtral et littéraire : « L'exemple à suivre était celui que donnait Jean Vilar, en allant offrir aux banlieues ouvrières un Gérard Philippe fulgurant dans son costume du Cid. » [...] A la télévision, ce sont de jeunes réalisateurs, âgés de moins de 25 ans au début des années cinquante (leur moyenne d'âge sera de 28 ans en 1960) et venant pour la plupart du cinéma, qui vont avoir la tâche d'appriivoiser cet outil étrange qu'est le studio de télévision directe.³⁴⁰

Jusqu'au début des années 1960, les dramatiques en direct dominent la programmation de l'unique chaîne de la télévision française³⁴¹, au rythme de deux émissions par semaine – soit cent-vingt dans l'année. Ce sont elles qui donnent au nouveau média ses lettres de noblesse. Au programme : Molière, Marivaux, Musset, Beaumarchais, Hugo, mais aussi Goethe, Kleist, Gogol, Ibsen, Pirandello, Oscar Wilde, du théâtre de boulevard ou des auteurs contemporains – Claudel, Giraudoux, Sartre, Camus, Montherlant, Pagnol, Guitry.³⁴²

Les dramatiques de l'Ecole des Buttes-Chaumont, du nom du studio parisien qui les accueille, s'imposent comme référence en la matière à la fin des années 1950. Tout est tourné en studio et en direct, sans public, « comme la télévision de l'époque »³⁴³ :

[Le spectacle] a été répété pour la télévision, les acteurs savent en général pour quelle caméra et quel cadrage (du gros plan au plan large) ils travaillent. Mais, au-delà des répétitions, c'est toujours la grande aventure du direct, avec toute la nostalgie dont font preuve les professionnels de la télévision pour les raconter : les incertitudes et les possibilités d'incidents techniques. L'adresse au téléspectateur se fait sans référence au spectateur.³⁴⁴

En Suisse romande, la télévision est liée au monde du théâtre dès ses premiers pas. Avant même le lancement de la TSR, le directeur de Radio-Genève considérait que « les pièces en un acte [...] semblent faites pour la Télévision à cause de leur brève durée »³⁴⁵. Le tout premier car de

³³⁹ La France compte 60'000 récepteurs en 1953 (contre 1 million en Grande-Bretagne et en Allemagne de l'Ouest et 25 millions aux Etats-Unis) et 260'000 en 1956. Parmi les téléspectateurs, on compte 29% d'employés et d'agents, 28% d'ouvriers, 11% de commerçants et industriels, 11% de cadres et 7% de professions libérales. (Cf. Gilles Delavaud, *op.cit.*, p.12, note 4.)

³⁴⁰ *Ibid.*, p.11.

³⁴¹ La seconde chaîne apparaît en 1964.

³⁴² Cf. *Ibid.*, p.12.

³⁴³ Blandine Stintzy, *op.cit.*, p.67.

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ « Comment le directeur de Radio-Genève voit l'introduction en Suisse de la Télévision », in *Journal de Genève*, 14 septembre 1951, cité par Gérald Cordonier, *op.cit.*, p.87.

A noter que le terreau romand était alors fertile pour les auteurs de pièce en un acte, offrant ainsi un large répertoire local aux dramatiques télévisées. Pourtant, le genre était déjà démodé dans les années

reportage romand retransmet certaines captations effectuées sur les scènes de la région, mais surtout les compagnies théâtrales investissent très vite les studios. Et pour cause : il est, à cette époque, très difficile pour la TSR de diffuser des films de cinéma, alors que la demande du public en matière de fiction est bien présente :

Comme, dans les années cinquante, la diffusion de film de cinéma est limitée aux films vieux de plus de dix ans et, en Suisse romande, soumise aux commissions de censure des cinq cantons (!), les pionniers de la TSR doivent produire eux-mêmes les spectacles de fiction que le public attend du nouveau média.³⁴⁶

Cette production est donc assurée par les dramatiques. Ces dernières sont présentes sur les ondes dès le lancement du Service expérimental de la télévision romande et constituent l'originalité de la TSR ; elles deviennent vite une marque de fabrique.³⁴⁷

La première pièce est diffusée le 6 janvier 1955.³⁴⁸ Elles prennent ensuite un rythme hebdomadaire régulier, investissant la case *Télé-théâtre* du mercredi ou du jeudi soir. Les moyens restent faibles – rappelons que la Télévision Suisse n'est officiellement installée qu'en 1958 – et les méthodes de production ont des conséquences multiples sur le travail des comédiens, que les dramatiques soient diffusées en direct ou enregistrées : dans le premier cas, personne n'est à l'abri des trous de mémoire ou des problèmes techniques ; dans le second, le tournage, dicté par les décors, se fait en mode cinématographique, c'est-à-dire non chronologique. Dans les deux situations, les comédiens n'ont pas de public physiquement présent. Quant aux répétitions, elles sont peu nombreuses, et souvent sans décor : celui-ci est tracé à la craie sur le sol, les décorateurs ne disposant que de quelques jours pour réaliser leurs créations³⁴⁹.

1940 : « La pléthore des pièces en un acte est alors un effet pervers du *Mois théâtral*, qui encourage ce type de production. Pour trouver un débouché à tant d'abondance, la SADR fait représenter trois ou quatre petits actes à la fois lors de ses congrès annuels ; de même les grandes salles, comme la Comédie de Genève, composent des "Galas de la pièce en un acte", qui n'attirent qu'un rare public d'inconditionnels. Tout se passe comme si ce genre perdurait en Suisse romande pour entretenir, à moindres frais, l'image d'une production locale en expansion. » Joël Aguet, « Le théâtre et ses auteurs » [de l'après-guerre à 1968], in Roger Francillon [dir.], *Histoire de la littérature en Suisse romande*, Editions Zoé, Carouge-Genève, 2011, p.918.

³⁴⁶ Jean-Jacques Lagrange, « Les émissions dramatiques de la TSR 1954-1984 », in *Les grandes heures de la TSR : la fiction (1954-2014)*, notrehistoire.ch, 2015. Le témoignage de Jean-Jacques Lagrange, l'un des premiers réalisateurs de la TSR, en charge des dramatiques dès 1958, fournit de nombreux éléments précis – et précieux – pour retracer l'évolution des premières heures de la télévision romande.

³⁴⁷ « Le plus grand défi sans doute réalisé dans la période expérimentale réside dans la mise en scène des dramatiques, entièrement soumises aux aléas du direct, qui nécessitent de faire preuve de création artistique dans des conditions marquées par un manque de moyens et de temps à disposition. C'est peut-être le seul genre original véritablement inauguré par la Télévision durant ces premières années et celui, avec le reportage d'information, qui jouera un rôle très important, durant les années soixante, en ce qui concerne le développement des activités de la TSR. » Gérald Cordonier, *op.cit.*, p.142.

³⁴⁸ « Dès janvier 1955, les caméras se tournent vers les planches (6.1.55 : *Une toile de maître*, de Marcel Dubois, réalisé par André Béart). » (Gérald Cordonier, *op.cit.*)

³⁴⁹ « La préparation d'un téléthéâtre », in *RJVT*, n°22, 2 juin 1955, cité par Gérald Cordonier, *op.cit.*, p.128.

Côté répertoire, la TSR prend également exemple sur ses voisins : Labiche, Guitry, Musset, Racine, Pirandello, Pinter, Maugham, Guitry³⁵⁰... Mais elle emprunte aussi ses scénarios aux télévisions étrangères, mettant ainsi en images une écriture dédiée spécialement au petit écran. Le premier essai de ce type est mené en février 1955 par Jean-Jacques Lagrange sur un texte de Peter Brook, traduit par Raymond Barrat, alors commentateur attitré du téléjournal. Il faut toutefois attendre 1961 et *Les dossiers de Chelsea Street* pour que la TSR passe commande à un auteur romand³⁵¹.

Les comédiens, eux, sont généralement issus de la Comédie de Genève, du Poche ou du Théâtre de Carouge, et les réalisateurs proviennent directement de la TSR. Celle-ci est alors installée à Genève, dans le petit studio de Mon-Repos (72 m²). Elle déménage en juin 1955 dans l'ancienne salle de répétition de l'Orchestre de la Suisse romande, boulevard Carl Vogt, après un court passage par Lausanne³⁵² via le car de reportage. Les dramatiques, retransmises en direct depuis le studio de la Sallaz, se perfectionnent en 1956 avec l'achat d'une *Girafe* (perche télescopique employée pour la prise de son) et d'une *Dolly* (caméra montée sur grue), qui toutes deux offrent plus de liberté aux réalisateurs.³⁵³

La méthode, à l'origine plutôt artisanale³⁵⁴, se professionnalise graduellement. Des ateliers sont construits, les corps de métiers se multiplient – menuisiers, staffeurs, tapissiers, etc. –, les décors deviennent de plus en plus sophistiqués et le matériel s'enrichit. Les dramatiques helvétiques s'inspirent alors de leurs sœurs parisiennes et du style Buttes-Chaumont. Les plateaux peuvent comporter jusqu'à trois décors, disposés en étoile pour laisser les caméramans évoluer au milieu du studio. Les dramatiques prennent vite de plus en plus de place, jusqu'à supplanter les captations :

³⁵⁰ Gérard Cordonier, *op.cit.*, p.127.

³⁵¹ François Bardet, *La Quarantaine rugissante, 3 : « Fiction-Passion »*, TSR, 1994, cité par Gérard Cordonier, in *op.cit.*, p.127.

Il s'agit de Walter Weideli, qui répond à une commande de Jo Excoffier. La pièce sera d'ailleurs reprise l'année suivante par la télévision française. Louis Gaulis, Genevois ayant contribué à la fondation du Théâtre de Carouge, écrit également pour la télévision. (Cf. Joël Aguet, *op.cit.*, p.934)

En France, la « politique de réalisateurs » s'impose au détriment de la « politique d'auteurs » (au sens d'auteurs de textes dramatiques), contrairement à la télévision britannique où les œuvres originales, commandées à des dramaturges, constituent « plus de la moitié des émissions de fiction » dès les années 1950. (Cf. Gilles Delavaud, *op.cit.*, p.13)

³⁵² Début 1955, le directeur de Radio-Lausanne Jean-Pierre Méroz fait transformer son grand studio radio en studio TV et y accueille des dramatiques, des émissions de jeu et de variété. Cette production allant à l'encontre de la décision fédérale attribuant le studio TV à Genève et le car de reportage TV à Lausanne, les autorités genevoises, la SSR et les PTT interviennent pour faire respecter les engagements pris entre Lausanne et Genève en matière de télévision. Le studio de La Sallaz est démantelé peu de temps après.

³⁵³ Gérard Cordonier, *op.cit.*, p.104.

³⁵⁴ En novembre 1954, on dénombre trois réalisateurs, deux caméramans et une dizaine de techniciens pour mettre sur pieds les premières dramatiques. Les décorateurs, par manque de moyens, préfèrent chercher leurs éléments (tables, portes, fenêtres, etc.) en démolition plutôt que de les fabriquer. (Jean-Jacques Lagrange, *op.cit.*)

Il ressort clairement que la Télévision devra écarter la transmission directe d'un théâtre chaque fois qu'elle pourra y substituer une pièce réalisée en studio, pratique infiniment meilleure.³⁵⁵

Les comédiens proviennent désormais de toute la Suisse romande et travaillent à la radio le matin, à la télévision l'après-midi et au théâtre le soir ; les deux milieux sont donc très proches. Le développement parallèle de la télévision du côté suisse alémanique est également assuré davantage par le monde du théâtre que par celui des médias :

Parmi les pionniers de la télévision suisse alémanique, on trouve surtout des gens de théâtre, mais aucun grand nom du journalisme, du cinéma ou de la radio. Arrivés spontanément ou après avoir été contactés par quelqu'un travaillant déjà à la télé, tous sont prêts à se lancer dans cette aventure, après quelques mois de formation à l'étranger. Et le métier viendra chemin faisant.³⁵⁶

La production des dramatiques se stabilise autour de vingt par an dès le début du Service régulier de la Télévision suisse en janvier 1958. En 1959, la TSR reçoit un kinescope qui lui permet d'enregistrer les dramatiques, jusqu'ici exclusivement émises en direct. Selon Jean-Jacques Lagrange, plus de 200 émissions ont été diffusées entre 1955 et 1959 – et donc perdues.

Jo Excoffier prend la direction du Service Dramatique créé en 1959. C'est le début d'un véritable âge d'or des dramatiques. La TSR en propose une par semaine grâce aux échanges avec les télévisions belge et canadienne. Les réalisateurs qui œuvrent à leur production sont les futurs cinéastes du Groupe 5 : Alain Tanner, Jean-Louis Roy, Claude Goretta, Martin Soutter et Jean-Jacques Lagrange ont tous fait leurs armes au sein de la TSR.³⁵⁷

Dans ce contexte, et avec ces personnalités, la question de l'invention d'un nouveau langage visuel se pose très vite :

Soit on se sert de la télévision comme moyen technique de transmission : la pièce jouée devant les caméras est purement et simplement transmise au téléspectateur. Soit on considère la télévision comme un moyen d'expression : la réalisation est alors l'occasion d'une création proprement télévisuelle.³⁵⁸

Côté français, la plupart des réalisateurs de la seconde moitié des années 1950 se donne d'ailleurs pour objectif d' « inventer – loin de cette forme de cinéma-spectacle qu'est le théâtre

³⁵⁵ Franck Tappolet, directeur du Programme romand, le 5 mai 1955, cité par Gérald Cordonier, *op.cit.*, p.125.

³⁵⁶ Theo Maüsli, Andreas Steigmeier, François Vallotton [et al.], *La radio et la télévision en Suisse : histoire de la Société suisse de radiodiffusion et télévision SSR 1950-1958*, hier+jetzt, Baden, 2012, p.179.

³⁵⁷ « Tanner peut songer à passer au long métrage de fiction grâce au Groupe 5 qu'il fonde en 1968 avec Claude Goretta, Jean-Louis Roy, Michel Soutter et Jean-Jacques Lagrange (qui sera remplacé par Yves Yersin en 1971). Ce groupe n'est pas une firme de production ; chacun, à l'intérieur, y reste libre et assume personnellement les risques financiers de ses propres entreprises ; mais c'est un utile instrument de concertation, la plateforme commune d'où peuvent être sériés les projets, l'interlocuteur collectif avec la Direction de la Télévision Suisse Romande ; celle-ci vient d'accepter le principe d'une aide à chacun des cinq réalisateurs, de cas en cas, par versement, sur lecture du scénario, d'une somme (un pré-achat) qui varie entre le tiers et la moitié du devis. Une fois le film terminé [...], le réalisateur-producteur dispose d'un certain temps pour exploiter l'œuvre dans les circuits de la distribution commerciale, après quoi la TV, faisant valoir ses droits de copropriétaire, peut en disposer pour la diffusion. » Freddy Buache, *Le cinéma suisse. 1989-1998*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1998, p.146.

³⁵⁸ Gilles Delavaud, *op.cit.*, p.89.

filmé – le *théâtre télévisé* ». ³⁵⁹ Les dramatiques construisent alors leur propre langage, ni cinématographique, ni théâtral, ni radiophonique, mais empruntant aux trois :

La télévision offre de nouvelles possibilités de création. [...] [Elle] offre un achèvement [du théâtre radiophonique], un accomplissement qui font présager que cet art, loin de s'avérer une parodie du théâtre ou du cinéma, s'achemine sur sa propre voie d'expression. ³⁶⁰

Sans compter que si l'esthétique générale – décors, éclairages, mise en scène, placement des caméras, cadrages – s'inspire largement des studios de cinéma, la spécificité de ces véritables « spectacles vidéo ³⁶¹ » est d'être réalisés en direct. Le montage, à deux ou trois caméras, est effectué en temps réel :

En régie image, le réalisateur (ou son assistant) effectue ce découpage instantané sur un pupitre de mélange alors qu'à ses côtés, la scripte, au moyen d'une liaison interphone, donne en continuité aux caméramans les indications de leur position et cadrages qu'elle a notés sur son script au cours des répétitions. Même après l'introduction de moyens d'enregistrer l'image électronique cette spécificité de la production TV se poursuivra. ³⁶²

C'est cette suprématie du direct qui fait dire à André Bazin que la télévision, tout comme la radio et au contraire du cinéma, est un moyen de *transmission*, et non un mode de *reproduction*. En ceci, elle est apte à communiquer au téléspectateur le « plaisir du théâtre » ³⁶³.

Si le langage du théâtre à la télévision n'est donc pas fondamentalement cinématographique, il n'est pas davantage théâtral. Car le petit écran reste un écran... de petite taille. ³⁶⁴ De ces dimensions particulières découlent la plupart des problèmes rencontrés par les réalisateurs de dramatiques, qui doivent chercher un accord entre le théâtre et les spécificités du petit écran. Ce dernier implique de repenser l'espace, le décor, le jeu des comédiens et le rapport aux spectateurs, en introduisant une proximité inédite.

L'écran de cinéma est vécu par le spectateur comme un grand-écran-vu-de-loin et celui de la télévision comme un petit-écran-vu-de-près. Le phénomène de proximité est un phénomène essentiel au spectacle télévisé. ³⁶⁵

La télévision ne peut pas non plus « donner une impression d'immensité, d'autant plus qu'en télévision directe on ne peut pas, comme au cinéma, recourir aux extérieurs », et elle limite le nombre de personnages à l'écran à deux ou trois, « en se serrant ». ³⁶⁶ Le plan rapproché serait

³⁵⁹ Gilles Delavaud, *op.cit.*, p.93.

³⁶⁰ Marcel Merminod, comédien et metteur en ondes de pièces radiophoniques, cité par Gérard Cordonier, *op.cit.*, p.124.

³⁶¹ Pour reprendre le terme de Jean-Jacques Lagrange, in *op.cit.*

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ Cf. Gilles Delavaud, *op.cit.*, p.91.

³⁶⁴ Aujourd'hui, au vu de l'expansion vertigineuse des dimensions du « petit » écran, la question ne se poserait plus, ou du moins plus en ces termes. Mais les dramatiques ont disparu, laissant aux téléfilms le soin de résoudre ce genre de problèmes.

³⁶⁵ Jean Cotté, « Le décor de télévision », dans « Problèmes de la télévision », *Etudes cinématographiques*, n°16-17, 2^e trimestre 1962, pp.30-31, cité par Gilles Delavaud, in *op.cit.*, p.93.

³⁶⁶ Gilles Delavaud, *op.cit.*, p.93.

donc le plus approprié à la taille de l'écran de télévision. Ce qui n'est pas sans conséquences sur le jeu d'acteur :

La télévision doit donner au spectacle une expression nouvelle, issue des nécessités et lois mêmes de ce nouveau moyen d'expression. [...] Puisqu'elle travaille beaucoup en gros plans, elle demande à l'acteur un jeu « total », dont l'expression doit se manifester dans les moindres gestes, les plus petits détails de l'individu.³⁶⁷

Car la taille de l'écran a pour conséquence de changer l'échelle de perception du téléspectateur. Pour Jean Cotté, le visage humain devient alors la mesure de toutes choses :

Il y a un primat émotif de ce que l'on appelle « la grandeur nature ». Au cinéma, c'est le corps de l'homme qui tient à l'aise dans la hauteur de l'écran. À la télévision, seul le gros plan sur un visage lui donne la possibilité d'apparaître en grandeur nature. L'étalon a changé. On passe de l'étalon-corps à l'étalon-visage. Il est la nouvelle unité de mesure sur laquelle doivent s'aligner tous les éléments constitutifs de l'image.³⁶⁸

De plus, la présence d'un visage accroche et maintient l'attention du téléspectateur – ce qui est précieux dans un contexte où le public n'est plus « captif » d'une salle de théâtre, mais tranquillement installé dans son salon et libre de quitter l'écran quand bon lui semble. A noter que les gros plans ne sont plus réservés aux premiers rôles : chaque personnage y a droit. Autre élément qui tend à placer l'acteur – et non le décor – au centre de la dramatique, la capacité du son, et donc du texte, à « agrandir » l'espace, tandis que l'image le réduit : « La voix qui sort du haut-parleur "vous suit de pièce en pièce". »³⁶⁹

Quant aux décors, justement, ils doivent être repensés pour coller à un espace plus profond que large :

Au théâtre, la mise en scène est généralement conçue en largeur, alors qu'en télévision, il faut donner la préférence à la mise en scène en profondeur, à cause de la petitesse de l'écran.³⁷⁰

La mise en scène se développe dès lors davantage de manière axiale, pour jouer sur la profondeur de champ : les personnages doivent être proches de la caméra pour qu'on les voie bien, le décor le plus loin possible pour rester entièrement visible. La technique la plus fréquemment utilisée consiste à placer un élément de décor en amorce – une table, par exemple – qui obligera le comédien à se placer au bon endroit, c'est-à-dire proche de la caméra (et du téléspectateur). Le langage cinématographique s'ingénie pour sa part à redonner à l'image sa troisième dimension : par des courtes focales, des plongées et des contre-plongées, ou par l'échelonnement des personnages dans l'axe de vision – un procédé courant consiste à placer un comédien en avant-plan qui réagit à ce que lui dit un autre personnage situé en arrière-plan.³⁷¹

³⁶⁷ Marcel Bezençon, « Quelle sera l'influence de la télévision sur le théâtre ? », in *RJVT*, n°21, 24 mai 1956.

³⁶⁸ Jean Cotté, *op.cit.*

³⁶⁹ Gilles Delavaud, *op.cit.*, p.102.

³⁷⁰ Franck Tappolet, « Télévision romande : Réalisations et perspectives II », in *RJVT*, n°18, 5 mai 1955, cité par Gérard Cordonier, in *op.cit.*, p.127.

³⁷¹ Gilles Delavaud, *op.cit.*, p.95.

A ceci s'ajoutent encore des problèmes de temporalité : transformer une pièce de théâtre en émission de télévision, c'est faire d'une discontinuité – « une pièce est divisée en actes, scènes ou tableaux »³⁷² – une continuité. Rendre compte de l'entracte, qui a presque toujours une raison d'être dramaturgique, rompre avec la monotonie due à l'unité de lieu ou adapter un texte à durée variable aux 90 minutes du format télévisuel : autant de questions à résoudre pour les réalisateurs de la télévision.

Au cours des années 1960, le genre s'essouffle. En France, l'École des Buttes-Chaumont disparaît peu à peu.³⁷³ Les caméras sortent de plus en plus des studios et le direct devient plus rare suite au développement du magnétoscope. Sur la TSR, les dramatiques en direct s'achèvent avec l'apparition du montage électronique au début des années 1970. Elles seront par la suite progressivement remplacées par les téléfilms : le premier est tourné par Gilbert Bovay, en 1959. Leur rythme s'accélère ensuite, passant d'une production par an en 1962 jusqu'à dix réalisations annuelles vingt ans plus tard, suite à l'arrivée de Raymond Vouillamoz à la tête du Département Fiction, qui remplace alors le Service Dramatique. Un foisonnement rendu possible grâce notamment aux coproductions avec la France. Les téléfilms s'imposent alors définitivement et les dramatiques de style Buttes-Chaumont disparaissent des écrans :

A mon arrivée, j'ai trouvé un service des dramatiques qui commençait à s'essouffler. Les personnes qui y travaillaient n'étaient pas en cause, mais la télévision évoluait vers plus de réalisme et de scénarios originaux. Le public lui-même demandait des téléfilms, des séries policières et moins de dramatiques prisonnières d'un tournage en studio.³⁷⁴

C'est le début de la désolidarisation entre la télévision et le théâtre romands : les comédiens retrouvent leurs planches et abandonnent le nouveau média à ses nouveaux métiers. En 1996, la SSR redéfinit son orientation par rapport à l'industrie audiovisuelle, ce qui conduit à l'externalisation des téléfilms, désormais confiés à des producteurs privés. Cinéma suisse et télévision s'éloignent eux aussi³⁷⁵, ce qui aura pour conséquence « le démantèlement des équipes de techniciens TSR, entraînant la perte de tout un savoir-faire »³⁷⁶.

3.1.3 Une théâtralité télévisuelle

Toutefois, alors que le théâtre déserte l'antenne, la télévision devient elle-même de plus en plus théâtrale et emprunte ses codes à la scène, notamment pour aborder de grands débats de société.

Dès la fin des années 1950, les émissions d'actualité elles-mêmes se théâtralisent pour pencher du côté de l'info-spectacle. Le direct renforce l'aspect émotionnel déjà bien ancré dans les

³⁷² *Ibid.*, p.88.

³⁷³ « Mais pas des mémoires : nous verrons qu'elle peut devenir *a posteriori* un des modèles possibles pour les retransmissions télévisées des représentations théâtrales. » Blandine Stintzy, *op.cit.*, p.67.

³⁷⁴ Raymond Vouillamoz, « Des dramatiques aux téléfilms », in *Les grandes heures de la TSR : la fiction (1954-2014)*, notrehistoire.ch, 2015.

³⁷⁵ « La SSR a pu alors chercher à l'Office fédéral de la culture des subventions, ce qui était une révolution. En revanche, il faut bien le dire, cela a démantelé la fabrication interne de fictions à la TSR, car en contrepartie la branche cinématographique exigeait une participation des producteurs et des techniciens indépendants à la fabrication des téléfilms. Ce que je peux constater vingt ans plus tard c'est que dans le milieu du cinéma et de la télévision, le désir d'être ensemble s'est estompé. », Jean-Jacques Lagrange, *op.cit.*

³⁷⁶ *Ibid.*

images animées. La télévision ne se contente plus de relayer les informations, elle *crée* l'actualité, en donnant à certains événements intrinsèquement télégéniques une place de choix dans ses programmes. L'élection du Conseil fédéral en 1959, retransmise en direct à la radio et à la télévision, a ainsi pris une dimension « largement disproportionnée par rapport à sa véritable importance politique »³⁷⁷.

Dans les années 1970, les émissions phares de la TSR sont diffusées en direct et en public, retrouvant ainsi quelque chose de l'immédiateté et de la coprésence si emblématiques du théâtre. Certaines de ces émissions proposent même leurs propres productions dramaturgiques :

Si la tradition des magazines et du reportage d'investigation se maintient, les questions de société seront abordées toujours davantage depuis le milieu des années 1970 à travers de nouveaux « standards » télévisuels. C'est notamment le cas de l'émission TELEARENA – créée en Suisse allemande en 1976, reprise en Suisse romande sous le titre d'AGORA en 1981 – qui se présente comme un mélange entre production dramaturgique et débat public : un problème de société donne lieu dans un premier temps à une représentation théâtrale censée en illustrer certains enjeux, puis un débat public s'engage sur la base d'un échantillon jugé représentatif des différentes parties concernées. Une forme de théâtralisation de la réalité, qui connaît un immense succès public mais aussi médiatique, et qui permettra d'aborder plusieurs sujets délicats comme l'euthanasie, l'avortement, l'homosexualité, la dépendance, etc.³⁷⁸

Par la suite, la représentation théâtrale disparaîtra mais pas la « théâtralisation de la réalité ». Ce type d'émission-spectacle, souvent en direct et toujours en public, mettant en scène la confrontation de personnalités connues, télégéniques et aux opinions extrêmement polarisées, a perduré jusqu'à aujourd'hui. *Arena*, programme alémanique de débat politique, propose aujourd'hui encore de lancer la discussion autour de questions de société suite à la projection d'un film de reconstitution. L'émission, qui a d'ailleurs été accusée dans les années 1990 d'avoir favorisé l'essor de l'Union démocratique du centre³⁷⁹, préfigurait l'actuel *Infrarouge* – qui, lui, démarre en février 2004.

Cette double évolution – moins de théâtre à l'antenne, mais emprunt des codes dramaturgiques pour les émissions politiques – démontre à quel point théâtre et télévision peuvent être proches dans leur forme et dans leur histoire. Car tous deux sont à la fois reflets de la société qui les produit, lieux de débats et facteurs d'influence sur cette même société.

3.1.4 Spectateur et téléspectateur : la question de la réception

Cette proximité met cependant en lumière les divergences de réception du théâtre et de la télévision. Bien qu'ils tendent parfois à s'aligner l'un sur l'autre – et c'est notamment le but du direct – le téléspectateur et le spectateur se distinguent en effet sur plusieurs aspects.

Tout d'abord, le spectateur de théâtre partage son espace avec le reste du public, tandis que le téléspectateur reste isolé devant son écran. La consommation individuelle a longtemps été une spécificité télévisuelle, mais le cinéma, d'abord envisagé comme spectacle collectif, a fini par

³⁷⁷ François Vallotton, « Anastasie ou Cassandre ? Le rôle de la radio-télévision dans la société helvétique », *op.cit.*, p.61.

³⁷⁸ *Ibid.*, p.51.

³⁷⁹ *Ibid.*, p.76.

la partager suite au développement des modes de consommation individuelle (DVD, internet, smartphone). Le théâtre est désormais le seul à rester ontologiquement une expérience collective. Une qualité liée à tout un rituel, qui ne trouve pas d'équivalent à la télévision : achat du billet, déplacement, attente dans le foyer, choix des places, etc. Ce qui n'est pas sans conséquences sur la manière de filmer ni sur la sélection des pièces à montrer à la télévision :

Au lieu d'un spectateur curieux de savoir pour quoi il a payé, et qui restera au moins une première partie au spectacle, on a un téléspectateur passivement installé au fond de son canapé, prêt à zapper à tout moment : d'où le couperet du premier quart d'heure : « quel que soit leur intérêt, nous ne pouvons nous permettre de retransmettre des spectacles qui démarrent lentement, il faut accrocher le téléspectateur dès les premières minutes » (tous les responsables de production des chaînes).³⁸⁰

A la solitude du spectateur³⁸¹ se joint par ailleurs une certaine passivité, due notamment au fait que l'on choisit pour lui ce qu'il doit regarder. Pour Jean-Claude Coulbois, c'est ici que réside toute la difficulté de filmer le théâtre pour la télévision. Son constat est plutôt pessimiste :

De la scène à l'écran, il y a un océan. À traverser et à transfigurer. Ce qui est particulier au théâtre se passe d'abord dans la salle. Un lieu vivant, en trois dimensions. Un espace où tout se joue, qui n'est jamais pris en compte à l'écran. Dans une salle de théâtre, l'œil du spectateur crée. Le regard détermine le cadre et fait son propre découpage, selon la subjectivité de chacun. A la télévision, tout est déjà pensé, prévu. Le téléspectateur est passif devant l'écran. Il assiste à la reproduction d'une chose sans y être directement *impliqué*. Le mariage du théâtre et de la télévision ressemble souvent à une union forcée, malheureuse, parce qu'obligatoire. Chacun y perd de sa magie, personne n'y trouve son compte de bonheur.³⁸²

On choisit donc la façon de filmer le théâtre, mais également quel spectacle montrer, à quelle heure et dans quel laps de temps – contrairement à la réception intrinsèque aux médias écrits³⁸³. Le téléspectateur est moins libre, moins actif et moins attentif que le spectateur, ce d'autant plus que la télévision est conçue comme une continuité : un autre programme précède la diffusion d'un spectacle, et un autre programme la suit. Difficile, dans ces conditions et sur son canapé, de se plonger complètement dans un tout autre univers que celui de son quotidien ou du monde dans lequel on vit :

Les gens viennent de voir du foot ou d'entendre un discours politique, et tout à coup, on leur propose de se plonger dans une pièce de théâtre. La convention théâtrale pure, c'est difficile à la télévision.³⁸⁴

³⁸⁰ Blandine Stintzy, *op.cit.*, p.69.

³⁸¹ Solitude que l'on tente parfois de combler par un « vrai » public à l'écran, mais pas toujours. Car si une audience en chair et en os peut faire office de support d'identification, on peut aussi choisir de ne pas lui montrer une assemblée dans laquelle « il n'a pas sa place ». (Cf. *Ibid.*)

³⁸² Jean-Claude Coulbois, *op.cit.*, p.81.

³⁸³ « Contrairement à la culture de l'imprimé et en l'absence de cette mise à distance et de cette discontinuité qu'impose le support-livre, la communication télévisuelle tend ainsi selon McLuhan à renouer avec les cultures de l'oralité en proposant à son usager un *continuum* permanent parallèle au flux de sa conscience. » Guy Lochard et Jean-Claude Soulages, *op.cit.*, p.27.

³⁸⁴ Blandine Stintzy, *op.cit.*, p.69. Cette observation n'est plus tellement valable de nos jours, comme nous le verrons plus loin.

Pour certains, la retransmission en direct permet d'effacer un peu de cette passivité, en transformant le spectateur-voyeur du cinéma en spectateur-actif du théâtre :

La simultanéité [du direct] est toujours capable de nous tirer de la position de voyeur privilégié, propre au cinéma, au non-direct, pour nous plonger dans le sentiment de co-participation avec l'événement exceptionnel qui est une des valeurs clés de la simultanéité.³⁸⁵

D'autre part, s'il reste isolé devant son écran, le téléspectateur a toujours eu conscience de ne pas être seul dans cette situation. McLuhan imagine un « village global » issu du fait que, à l'opposé de l'écrit qui laisse à chacun son imaginaire, la télévision impose les mêmes images mentales à tout le monde.³⁸⁶ Philippe Marion parle pour sa part d'une « intuition de convivialité » :

Sur un plan général de réception, plusieurs auteurs ont signalé ce paradoxe des grands médias : ils stimulent l'appréhension individualiste des messages tout en offrant une perspective groupale virtuelle. Il s'agit, selon Wolton, « d'une solidarité diaphane qui s'instaure entre des individus [...] créant une communication sans doute un peu étrange, mais probablement typique de notre société "individualiste de masse" ». *Médiatique* devient alors synonyme de consensuel. Est *médiatique* ce qui offre la possibilité de combiner exposition individuelle au message et conscience simultanée d'une intégration dans la communauté.³⁸⁷

Géraldine Poels évoque pour sa part une « invention du téléspectateur », qui passe par la « construction discursive d'une figure sociale ».³⁸⁸ Un personnage qui devient central dans la France des Trente Glorieuses et dont la prolifération constitue vite la communauté mentionnée par Marion :

Contrairement à la foule, un public médiatique est un ensemble de personnes qui ne partagent pas forcément le même espace et qui est uni non pas physiquement, mais par un imaginaire. L'expérience de la réception télévisuelle ne peut se décrire uniquement en termes individuels.³⁸⁹

Ce « grand public » est considéré tantôt comme vecteur d'abrutissement des masses et tantôt comme facteur d'homogénéisation, de nationalisation des sensibilités, traversant toutes les frontières de genre, de milieu social ou de générations – contrairement, justement, au public de théâtre. En Suisse, pays plurilingue et multiculturel, la cohésion nationale est tout particulièrement encouragée et fait d'ailleurs partie des missions premières des médias de service public.

³⁸⁵ Luciano Alvarez-Garci, *Poétique du direct télévisuel*, Louvain, CIACO Editeur, 1986, p.182, cité par Guy Lochard et Jean-Claude Soulages, in *op.cit.*, p.34.

³⁸⁶ « La situation était tout autre, avance [McLuhan], dans les sociétés dominées par la culture de l'imprimé où les livres permettaient d'entendre des "voix personnelles". Mais "la révolution graphique a remplacé dans notre culture les idéaux personnels par des images collectives, ce qui revient réellement à dire que la photographie et la télévision nous séduisent et nous arrachent au point de vue personnel et alphabétique pour nous faire passer dans le monde complexe et englobant de l'icône collective". » Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, coll. Points Seuil, Paris, 1968, p.266, cité par Guy Lochard et Jean-Claude Soulages, in *op.cit.*, p.28.

³⁸⁷ Philippe Marion, *op.cit.*, p.76-77.

³⁸⁸ Géraldine Poels, *Les Trente Glorieuses du téléspectateur. Une histoire de la réception télévisuelle des années 1950 aux années 1980*, ina éditions, Bry-sur-Marne, 2015, p.13.

³⁸⁹ Géraldine Poels, *op.cit.*, p.14.

Toutefois, Poels a pu constater que l'invention de ce « grand public », dans le contexte des Trente Glorieuses, peut aussi devenir une façon d'ignorer les comportements alternatifs.

Il faut voir dans les discours tenus sur le grand public un aspect du travail d'invention d'une nation unifiée, avec ce que cela implique de mythification et d'occultation de nombreux antagonismes. Aussi la description du public et des sous-catégories qui le composent repose-t-elle sur des rapports de force, qui aboutissent à la marginalisation de certains groupes. Comme tout processus de catégorisation, l'invention du « grand public » masque des enjeux de pouvoir : il s'agit d'une construction hégémonique, qui passe sous silence les expériences alternatives. Nous montrerons que, dans nos sources, les pratiques des femmes, ou encore des téléspectateurs immigrés sont très peu documentées.³⁹⁰

Tout comme l'esthétique télévisuelle a évolué à travers le temps, les comportements spectatoriels ne sont pas restés figés. Une histoire de la réception marquée par les milieux socio-culturels, mais aussi le genre, les générations, les relations sociales et les utopies, les attentes, les imaginaires ou les craintes qui sont liées au média télévisuel ; le téléspectateur des années 1950 n'est pas le même que celui de 2016.³⁹¹

A l'heure actuelle, le numérique a achevé un changement de paradigme déjà entamé avec l'invention des appareils d'enregistrement : la plupart des téléspectateurs peut aujourd'hui choisir de regarder ses programmes télévisuels n'importe quand, depuis n'importe où, et bénéficie même de la possibilité de les interrompre pour les reprendre plus tard. La consommation télévisuelle ressemble désormais beaucoup à celle de la presse écrite – de média « homochrone » elle est devenue média « hétérochrone », pour reprendre la formule de Philippe Marion :

Dans un contexte hétérochrone, le temps de réception n'est pas programmé par le média, il ne fait pas partie de sa stratégie énonciative. Le « livre », la presse écrite, l'affiche publicitaire, la photographie, la bande dessinée : autant de lieux d'hétérochronie. C'est-à-dire que le temps de consommation du message n'est pas médiatiquement intégré, il ne fait pas partie du temps d'émission. Dissociée du média, cette temporalité d'émission n'a pas la prétention d'entraîner dans son sillage le temps de réception. Soit cette imagerie révélatrice d'un lecteur semblant transporté, les yeux au ciel, par une phrase du récit qu'il a décidé de quitter provisoirement. Un lecteur – ou un spectateur d'image fixe – possède la liberté médiatique de gérer ce provisoire et de rythmer ses allers-retours au texte. Certes, on peut regarder un JT puis se prendre à réfléchir à un sujet déjà développé mais, ce faisant, on contrarie la prosodie homochronique du flux.³⁹²

Cette mutation entraîne de nombreuses réflexions, encore en cours, sur une nouvelle façon de produire du contenu pour la télévision, et principalement dans le cadre des nouvelles.³⁹³

³⁹⁰ *Ibid.*, p.17.

³⁹¹ « Lorsque la télévision sort des laboratoires pour gagner le grand public, dans les années 1950, elle est déjà auréolée d'une véritable mythologie, où se mêlent les échos de son développement à l'étranger (notamment aux Etats-Unis) [...]. L'utopie propre à l'après-guerre, celle qui marque profondément l'histoire du petit écran, est celle de la démocratisation culturelle, à laquelle école et médias doivent contribuer de concert. » Géraldine Poels, *op.cit.*, p.12.

³⁹² Philippe Marion, *op.cit.*, p.82.

³⁹³ Nous y reviendrons à la toute fin de ce travail.

3.2 FILMER LE THÉÂTRE POUR L'ACTUALITÉ

3.2.1 Un statut bâtard

Suite à l'extinction des dramatiques au profit des téléfilms, puis à la disparition progressive d'émissions dites de « divertissement », comme *Au théâtre ce soir*, le théâtre a pratiquement complètement disparu des petits écrans. Sauf dans un cas bien particulier : celui des actualités télévisées.

Fatalement issu de l'hybridation de toutes les esthétiques évoquées ci-dessus, le sujet de téléjournal traitant d'art dramatique est à cheval entre quatre mondes : ceux du cinéma, du théâtre, de la télévision et de l'actualité.

Le journaliste, créateur de son sujet, est également touché par ce statut bâtard : la télévision le rend à la fois réalisateur d'une captation mutilée par les impératifs du téléjournal et auteur d'un commentaire critique puisque culturel, mais censé demeurer dans les limites d'une certaine objectivité imposée par le statut de service public de son média. Pour peu qu'il soit JRI, il se retrouve également confronté à la problématique de l'objectivité dans la prise de vue et le choix des plans. Ceux-ci peuvent en effet servir ou desservir le spectacle au même titre que son propos – le langage des images étant lui aussi capable de critique.

En somme, les problématiques auxquelles il se trouve confronté peuvent être résumées en deux questions : comment *montrer* le théâtre et comment le *raconter* ?

La question de la fidélité au spectacle, cruciale dans le contexte des captations, se retrouve ici à nouveau centrale. Ce d'autant plus que le sujet d'actualité rajoute la problématique de l'extrait qui rend une telle loyauté plus complexe encore. Cette absence d'exhaustivité doit être compensée par une certaine valeur ajoutée journalistique : les interviews, l'éclairage sur les choix de mises en scène, voire même une proposition d'interprétation, éventuellement la mise en contexte par rapport à l'histoire du théâtre ou un court portrait du metteur en scène. Dans une telle situation, le journaliste ne se pose ni comme *transmetteur*, ni comme *promoteur*, mais comme *médiateur* culturel.

Par ailleurs, si l'on a beaucoup traité ici de questions d'esthétique, celle de l'*esthétisme* se pose également : les journalistes d'image, et surtout ceux qui tournent eux-mêmes leurs sujets, ont parfois tendance à privilégier le beau plan dont ils sont fiers au détriment du propos ou du parti pris du spectacle qu'ils captent. Le problème qui se posait pour le réalisateur – faut-il s'effacer pour mieux servir la pièce ou au contraire s'affirmer avec son propre parti pris ? – ressurgit pour le journaliste reporter d'images. D'autant plus qu'une image trop lisse ou trop « léchée » peut vite tomber dans le promotionnel – le langage des images étant conditionné par la publicité et les « teasers ».

Cette question se pose certes moins pour les sujets d'actualité que pour les magazines. Car une autre spécificité des actualités télévisées sont les conditions de production. Variables, elles dépendent beaucoup de l'édition – matin, midi ou soir –, de l'époque et de ses codes, ainsi que des personnalités responsables de ligne éditoriale. Mais elles restent évidemment bien restreintes par rapport au déploiement possible lors de certaines captations professionnelles. De plus, le voisinage dans un même téléjournal d'autres nouvelles, notamment l'actualité

internationale qui utilise souvent des images d'agence de mauvaise qualité, rend l'œil du téléspectateur moins exigeant que dans d'autres contextes.

Toutefois, ce constat s'applique surtout au téléjournal national. Car les actualités régionales donnent traditionnellement plus de place aux longs sujets et offrent ainsi plus de temps de tournage – on ne réalise pas de la même manière un sujet d'actualité d'une minute trente et un sujet de type « magazine » de deux ou trois minutes. Or la durée influence la nature du reportage, et vice-versa : les portraits ou les récits de création auront tendance à prendre plus de temps pour « laisser vivre » des extraits sonores, tandis qu'une simple présentation ou l'annonce d'une première le soir même seront moins gourmandes en termes de minutage.

Quant à la narration, elle se borne souvent à une visée didactique, explicative – on tente de donner les clefs de lecture du spectacle – ou chronologique – on raconte la genèse de la pièce, la biographie du metteur en scène, de l'auteur ou des principaux comédiens.

D'autant plus que, dans le cas d'un spectacle que la plupart des téléspectateurs n'ont pas encore vu, il ne faut pas trop en dire. L'équilibre entre ce que l'on choisit de révéler et ce que l'on omet volontairement de citer est particulièrement complexe dans le cas des sujets télévisés : contrairement à la presse écrite qui peut évoquer une scène sans en dévoiler tous les détails, la télévision ne peut que montrer l'image dans son intégralité. Or, les actualités télévisées ont tendance à préférer les images fortes.

Finalement, comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, la communication est régie par différents contrats d'énonciation. Le sujet télévisé traitant de théâtre en mêle deux : celui d'information et celui de divertissement.

3.2.2 Enjeux promotionnels et critiques du journalisme culturel en télévision

Nous l'avons mentionné plus haut : le journalisme d'actualité se heurte souvent à la nécessité d'être *neutre*. Or, dans le cas des sujets culturels, cette neutralité apparente se transforme facilement en promotion : le simple fait de traiter d'un spectacle à une heure de grande audience³⁹⁴ sur la télévision nationale entraîne un coup de publicité non négligeable.

La question de la critique culturelle et de ses éventuels enjeux promotionnels est partagée par tout journaliste d'actualité, quel que soit son média. Tous – du moins ceux qui œuvrent pour les médias dits « généralistes » – connaissent en effet ce souci d'objectivité et de la crédibilité qui lui est liée. Or, une critique culturelle est subjective par excellence ; il s'agit là d'un paradoxe que chacun choisit de résoudre à sa manière.³⁹⁵ Ce qui soulève une question sous-jacente globale : faut-il parler de culture dans le cadre du journalisme d'actualité ?

Une nouvelle fois, la réponse diffère selon la définition que l'on donne à culture. Pour retrouver François Jost, rappelons-nous l'évolution du terme entre son acception patrimoniale et sa

³⁹⁴ A l'heure actuelle, le 12h45 réunit 75'000 téléspectateurs, le 19h30 est vu par 298'000 personnes (soit six Romands sur dix) et *Couleurs Locales* touche 104'000 téléspectateurs. (cf. « La RTS et l'actualité », in *Le service public. Une idée à partager*, brochure de la Radio Télévision Suisse, 2016, p.3).

³⁹⁵ Parfois, rarement – nous le verrons –, le journaliste choisit de s'effacer pour donner la parole uniquement à ses « personnages » ; c'est ce que l'on nomme un sujet « autoporté ».

définition promotionnelle. Il situe cette rupture dans les années 1970, enfantée par les théories de l'Ecole de Francfort :

La pensée d'Adorno et Horkheimer devient une vulgate qui règne sur les discours des intellectuels sur la télévision : l'image en tant que telle ne serait pas source de pensée. Dès lors [...] la schématisation du destinataire se consolide : il y aurait d'un côté un public restreint et « raffiné », [...] de l'autre, un « large public », qui rechercherait la facilité. [...] Cette rupture idéologique se traduit dans les programmes par une rupture à la fois thématique et énonciative : alors que jusque-là la télévision française offrait pléthore d'émissions documentaires sur le patrimoine culturel [...], apparaissent de nouvelles émissions qui ont les caractéristiques suivantes : elle ne parlent plus de littérature, mais de l'actualité des livres, elles ne sont plus filmées sur le terrain, mais retransmises depuis un studio dans lequel des gens assis discutent autour d'une table de salon. En d'autres termes, on passe de la culture comprise comme un patrimoine commun de l'humanité à la promotion culturelle.³⁹⁶

Certes, Jost parle ici d'émissions culturelles en général, et non du téléjournal en particulier, mais ce dernier a subi une évolution similaire. Les invités plateau apparaissent d'ailleurs dans les années 1980 pour évoquer leurs créations, généralement avec le présentateur et un journaliste culturel – un format apparu sur la TSR à la fin des années 1970 et qui perdure aujourd'hui encore dans le *12h45*.

Les informations entretiennent par définition un lien fort avec l'actualité, il est donc logique que l'on y traite de créations culturelles actuelles. Cependant, au même titre que certains journaux de la presse écrite intègrent des pages d'histoire ou de culture au sens patrimonial du terme, il ne serait pas totalement utopique de penser que les actualités télévisées pourraient faire de même...

Cet aspect promotionnel a ses conséquences également au niveau du tournage, les artistes ayant bien conscience que l'image captée à cet instant sera décisive. En effet, « le fait même que la pièce est filmée modifie subtilement la représentation, selon le principe qui veut que l'observation affecte la nature de la chose observée »³⁹⁷. Constat qui vaut à la fois pour les comédiens et pour le public : même dans la pénombre, une caméra, qui plus est frappée de la marque de la télévision nationale, influence les comportements et attire les regards.

Dernier constat : contrairement à la presse écrite ou à la radio, la télévision est avare de critiques négatives. Sans prétendre expliquer pourquoi, nous pouvons avancer une hypothèse.

Les contraintes techniques du média obligent les journalistes de télévision à réellement *rencontrer* les protagonistes des créations dont ils parlent : alors qu'un chroniqueur de radio ou de presse écrite peut se contenter de voir le spectacle pour rédiger une critique, un journaliste de télévision doit demander une autorisation pour filmer, parfois assister à une ou plusieurs répétitions s'il choisit de tourner sans public, ou venir en avance pour rencontrer les artistes avant le début du spectacle s'il choisit de filmer une représentation. Dans tous les cas, il entre en quelque sorte dans l'intimité d'une création. De plus, il ne peut pas réaliser ses interviews par téléphone. Il lui est donc fatalement plus difficile de se montrer trop sévère vis-à-vis du

³⁹⁶ François Jost, « Peut-on parler de télévision culturelle ? », in *op.cit.*, p.17.

³⁹⁷ Hélène Jaccocard, *op.cit.*, p.13.

travail de personnes avec qui il a entretenu – même pour un court instant – une forme de relation. Il est d'ailleurs rare de voir une critique négative en presse écrite ou en radio lorsque l'un des protagonistes du spectacle est interviewé ou invité à l'antenne.

3.3 LE THÉÂTRE AU TÉLÉJOURNAL DE LA TSR (1954-2014)

3.3.1 Outils d'analyse et problèmes méthodologiques

Les diverses réflexions menées au sein des précédents chapitres ont déterminé les outils d'analyse nécessaire à l'étude des sujets télévisés.

En termes de contenu, tout d'abord : l'histoire de l'institution et des débats politiques qui l'entourent, nécessaires à l'énonciation de son mandat de service public ainsi que de sa compréhension de la notion de culture, éclairent les choix éditoriaux du téléjournal. Nous le verrons, la sélection des spectacles faisant l'objet d'un traitement au sein du téléjournal évolue selon les décennies en fonction de différents critères : le genre, la modernité, le lieu (institutionnel et géographique), le degré de professionnalisme, la célébrité ou l'anonymat des personnes impliquées, ainsi que les potentiels débats d'actualité qui y sont liés – notamment dans le cas des théâtres faisant l'objet de subventions publiques, ou lorsque le sujet même d'une pièce résonne avec un fait d'actualité marquant.

En termes de forme ensuite : les choix de réalisation de la (ou des) personne(s) responsable(s) du sujet résultent du mélange entre une combinaison des paramètres de captation théâtrale bien précise et l'évolution parallèle du reportage télévisé en général. Il s'agira donc d'identifier le dispositif choisi – combien de caméras, présence ou non du public, captation unique ou sur plusieurs jours, etc. – ainsi que la scénarisation établie par le journaliste et le ton qui en découle – incarnation par un personnage précis, narration chronologique, promotion, explication, critique, etc.

Une grille d'analyse a ainsi été établie. Puisqu'il est question de narration, les trois étapes de la mise en récit cinématographique telles que définies par André Gaudreault³⁹⁸ – mise en scène, mise en cadre et mise en scène – ont été adoptées pour organiser les différents critères d'analyse :

- **Mise en scène – *qu'est-ce qui est filmé ?***

Choix du sujet : centré sur un spectacle, sur un lieu ou sur un événement, lien à l'actualité, théâtre suisse ou étranger, registre tragique, comique, populaire, place dans l'histoire du théâtre et du théâtre en Suisse romande

Contexte situationnel : en répétition, en spectacle, captation lors de plusieurs représentations, en recreation spécialement pour la caméra, volonté de « voler » un instant réel ou au contraire mise en scène, éclairage, choix de l'arrière-plan des interviews

- **Mise en cadre – *comment est-ce filmé ?***

Position de la caméra : fixe ou mobile, sur scène ou depuis la salle, unique ou plurielle

³⁹⁸ André Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, Armand Colin/Nota Bene, Paris/Québec, 1999 [1988].

Composition : valeurs de plan, choix des personnages ou des objets filmés, amorce, profondeur de champ, entrée et sortie de champ, présence ou absence du journaliste
Mouvements de caméra : travellings, zooms, panoramiques, stabilité

- **Mise en chaîne – comment est-ce raconté ?**

Montage : rythme, choix des plans, raccords

Son : voix du journaliste (in, off ou over), coupes ou continuité des interviews, musique (diégétique, extradiégétique ou absente), overlapping, effets et bruitages, qualité, présence du public, extraits de textes

Narration : proportion et alternance des interviews avec les extraits sonores et la place laissée au commentaire du journaliste, questions d'interview, prise de position critique, construction du sujet, scénarisation, suspense, horizon d'attente

Place au sein du téléjournal : durée du sujet, position en fin ou en début de journal, précédé et suivi par quel type de sujet

De tous ces paramètres se dégagent certaines tendances qui doivent autant à l'époque qu'à l'édition dans laquelle est diffusé le sujet³⁹⁹, ou encore au style du journaliste. Ce dernier n'est en effet pas à négliger – les mêmes noms reviennent souvent au cours des ans – bien qu'un sujet télévisé soit toujours le résultat d'un travail collectif mêlant les choix éditoriaux aux techniques de tournage et de montage.

Après un survol du corpus plutôt considérable – soixante ans de télévision – qui a donné lieu à quelques observations préliminaires principalement basées sur des impressions d'ensemble, quelques sujets ont donc été sélectionnés pour faire l'objet d'une analyse plus approfondie, selon ces critères. Une fois certaines hypothèses de lecture dégagées, le visionnement d'autres sujets est venu les infirmer, les confirmer ou les nuancer.

Parmi les difficultés méthodologiques, la principale reste l'absence de commentaire enregistré sur une majorité des sujets régionaux et nationaux jusque dans les années 1980. Dans certains cas, le script est conservé, ce qui permet de mener tout de même une analyse de la narration ; dans d'autres, non, et la réflexion s'est donc reportée sur les images. Il est également important de noter qu'il n'existe aucune archive numérisée du téléjournal national lorsqu'il était encore centralisé à Zurich – soit jusqu'au 1^{er} janvier 1982. De plus, selon les sources précitées, cette édition, qui ne durait que quinze minutes, ne recelait que des nouvelles concernant de grands événements internationaux ; la probabilité d'y trouver un sujet théâtral est faible. Nous avons donc éliminé d'emblée le journal national pour nous concentrer sur les actualités régionales entre 1954 et 1982.

Le découpage des résultats, attribuant une décennie à chaque chapitre, relève plus de la volonté d'organiser le propos de façon chronologique que d'une réelle rupture esthétique tous les dix ans – il va de soi que la forme des reportages ne change pas du tout au tout du jour au lendemain. Certaines observations courent ainsi sur plusieurs parties et nous nous autoriserons des anticipations ou des retours en arrière au sein-même des chapitres.

³⁹⁹ A noter que la ligne éditoriale se modifie aussi en fonction du *nombre* de rendez-vous quotidiens et de l'identité propre à chacun d'entre eux – aujourd'hui, par exemple, le *12h45* donne une large place à la culture, « libérant » ainsi le *19h30* de cette mission.

3.3.2 1950 : transparence du dispositif et omniprésence du journaliste

Avant 1961 et l'apparition de *Carrefour*, il est très difficile de savoir dans quelle émission les sujets étaient diffusés : certains portent en effet, dans les archives, l'étiquette « actualités régionales », sans que l'émission exacte ne soit précisée. D'autres sont répertoriés dans la catégorie « culture et connaissance », alors que le présentateur fait explicitement référence au fait que l'on assiste à une émission d'actualités – « nous reviendrons sur cette compagnie dans notre émission spécialisée d'actualités théâtrales *Spectacles d'aujourd'hui*, mais dans l'actualité tout court, je voudrais vous présenter le metteur en scène... »⁴⁰⁰.

Pour cette période, la recherche d'archives s'est donc centralisée autour du mot-clé « théâtre », et non en restreignant le champ de recherche aux seuls noms connus des émissions d'information régionale – *Magazine romand*, *La Suisse romande en quelques images*, *Objectif 58* ou *Objectif 59*.

Le théâtre est d'ailleurs très présent sur les ondes de la TSR et la télévision se fait alors le relais de l'activité culturelle romande : via des captations et des dramatiques, mais aussi à travers de longs entretiens réalisés avec des comédiens, des auteurs ou des metteurs en scène œuvrant dans la région, accompagnés de quelques extraits des spectacles et vraisemblablement diffusés dans le cadre des actualités. Nous séparerons donc notre analyse en deux parties : la première consacrée aux interviews, la seconde aux extraits de théâtre filmé.

3.3.2.1 L'entretien : présence du journaliste et regard-caméra

Le cinquantième anniversaire du Théâtre du Jorat est célébré par une émission de quinze minutes qui laisse une large place aux entretiens. Une pièce est écrite spécialement pour l'occasion : « Le Buisson ardent » est l'œuvre d'un auteur et d'un compositeur romands – Géo H. Blanc et Henrich Sutermeister. Diffusé le 31 mai 1958 – soit quelques mois après le lancement du Service régulier de la télévision en Suisse – le sujet met déjà en place un certain nombre de codes qui resteront en vigueur lors de la prochaine décennie. Son étude nous permettra ainsi de poser quelques bases, que viendront compléter d'autres exemples.

Les entretiens, nombreux et plutôt longs – entre deux et sept minutes –, sont généralement diffusés sans coupes. Ils intègrent systématiquement le journaliste dans l'image, soit complètement visible, soit en amorce. La plupart du temps, ses questions sont également audibles. En outre, les interviews sont rarement « couvertes » – c'est-à-dire que seuls le journaliste et la personne interrogée apparaissent à l'écran, sans que d'autres images ne viennent illustrer le propos. Autre constat : le code « gauche-cadre », « droite-cadre » n'existe pas encore – la personne interrogée est souvent placée au centre de l'image. De plus, le regard-caméra est très fréquent, non seulement du côté du journaliste, mais aussi de la part de son interlocuteur. En conséquence, le propos transmis paraît être endossé autant par les personnages que par le narrateur du sujet : tous deux s'adressent de la même manière au téléspectateur.

C'est le cas, par exemple, de l'entretien avec Géo H. Blanc. Situé droite-cadre, celui-ci répond dans un premier temps au journaliste, à gauche de la caméra, dont on aperçoit l'épaule en

⁴⁰⁰ Reportage sur le Théâtre Populaire Romand, diffusé le 30 novembre 1959.

amorce (fig.1)⁴⁰¹. L'interview, qui dure deux minutes, est filmée en un unique plan moyen. Puis, un second plan plus serré cadre l'auteur, qui s'adresse alors directement aux téléspectateurs, sans passer par l'intermédiaire du journaliste – qui a d'ailleurs disparu de l'image – grâce au regard-caméra (fig.2). Ce deuxième extrait ne dure que quinze secondes, et reprend de manière très résumée l'essentiel de ce qui précède. En l'absence d'un commentaire enregistré, il est difficile de savoir si les deux parties de l'interview ont été diffusées au sein de l'émission, ou s'il s'agit de rushes ayant conservé un pré-entretien qui aurait ensuite conduit aux quinze secondes en regard-caméra.

Dans le cas de l'interview de Henrich Sutermeister, le dispositif est plus complexe (fig.3) : cadré en plan américain, le compositeur s'adresse à la fois au téléspectateur à travers de fréquents regards caméra, et au journaliste présent en amorce à la droite du cadre. Légèrement décentré à droite dans l'image, il oriente son regard tantôt vers la face tantôt vers la droite, délaissant toute la partie gauche du plan, qui se trouve toutefois occupée par la répétition en cours en arrière-plan. Le dispositif joue ainsi sur la profondeur de champ en superposant l'entretien et les images du spectacle. La musique, évoquée par le compositeur, est par ailleurs audible pendant tout son discours.

L'entretien de Sutermeister se termine par une mise en scène, de toute évidence préméditée : le compositeur déclare qu'il doit « voir monsieur Mermoud », le pianiste, et s'excuse en prenant congé « des spectateurs de la télévision ». Il se dirige alors vers l'arrière-plan (fig.4). La caméra ne bouge pas, mais le retrouve en entrée de champ lorsqu'il s'approche du pianiste (fig.5). S'ensuit un dialogue qui semble écrit d'avance et qui aboutit sur une modification de la partition après la discussion entre le compositeur et son musicien. Les deux protagonistes se retournent vers la caméra à la fin de leur échange, ce qui ajoute au côté un peu factice de celui-ci (fig.6).

Dans ces deux entretiens – Blanc et Sutermeister –, le temps des questions du journaliste est marqué – on distingue même ses lèvres bouger dans le noir – mais on ne les entend pas. On pourrait en conclure que le micro des journalistes était branché sur une piste son différente, aujourd'hui disparue.

Ces quelques caractéristiques de l'entretien télévisé sont également visibles dans d'autres sujets de la même époque, avec quelques variantes. Notamment dans un reportage sur les Faux-Nez⁴⁰², diffusé le 25 mars 1959 à l'occasion du lancement du « Théâtre dans la rue » de la compagnie lausannoise. L'interview de Charles Apothéloz, alors à la tête des Faux-Nez, le place au centre du cadre, laissant vide le tiers gauche de l'image (fig.7). Il s'adresse au journaliste que l'on distingue en amorce et dont on entend les questions. Exceptionnellement, l'interview est partiellement couverte par des images illustrant le propos – ce qui semble justifié par le fait que

⁴⁰¹ Les photogrammes sont disponibles en annexe. Afin de simplifier la lecture, ils ne sont pas classés par thèmes ni par émission, mais en fonction de leur ordre d'apparition dans le texte. Dans le même but, les légendes sont très partielles et ne servent qu'à identifier les personnes ou la pièce jouée. Les références au sujet sont disponibles dans le corps du texte.

⁴⁰² La troupe des Faux-Nez, menée par Charles Apothéloz, est issue d'une théâtrale de Belles-Lettres. La compagnie inaugure son propre théâtre de poche, à la rue de Bourg, le 3 mars 1953. (Cf. Joël Aguet, *Le théâtre et ses auteurs* [de l'après-guerre à 1968], *op.cit.*, p.929)

le directeur parle du dispositif du « Théâtre dans la rue », relativement difficile à comprendre sans images. De plus, Charles Apothéloz ne s'adresse jamais directement à la caméra.

Ce n'est pas le cas de René Lesage, qui s'exprime sur les projets de la Comédie St-Etienne dans un *Télé-Flash* du 25 novembre 1959 – un entretien de quatre minutes sans interruption, en plan fixe. Si le comédien écoute les questions du journaliste – que nous entendons aussi – en le regardant (fig.8), il y répond en s'adressant clairement aux téléspectateurs (fig.9). Il commence d'ailleurs sa phrase par une interpellation : « Vous savez que Jacques Copeau a quitté Paris en 1924, pour venir s'installer en Bourgogne avec ses élèves. » Cette apostrophe, accompagnée du regard-caméra, donne l'impression qu'il prend le téléspectateur par la main pour lui raconter son histoire.

Ce procédé est d'autant plus frappant dans le cas d'un entretien avec Jacques Dumesnil, réalisé par Maurice Huelin pour l'émission *Journal panorama*, trois jours plus tard – le 28 novembre. Dans un premier temps, un plan moyen intègre complètement le journaliste dans l'image (fig.10). Ce dernier commence par s'adresser au comédien pour le remercier de paraître à la télévision, avant de se tourner vers la caméra pour dresser le portrait de l'acteur, puis de revenir à celui-ci pour lui poser sa première question. Il y a alors une coupe, et Dumesnil répond en s'adressant directement à la caméra, qui le cadre en plan serré, éclipçant la présence de Huelin (fig.11). Les questions restent audibles.

Même constat pour une interview réalisée pour *Télé-Flash* quelques semaines plus tard, toujours par Maurice Huelin (fig.12-14). L'interview de la comédienne Madeleine Robinson laisse toutefois apparaître une nouveauté : un plan de coupe sur les mains de l'actrice (fig.15). L'entretien ne semble pourtant pas interrompu, ce qui laisse penser que la raison d'être du plan tient plus de son côté inattendu et de l'information qu'il peut apporter sur la personnalité de l'actrice – les mains triturent un ours en peluche – que d'une nécessité de raccourcir le discours et de couvrir ainsi une coupe.

Autre exemple : l'interview d'André Cellier, diffusée le 30 novembre 1959 dans une émission non répertoriée, alors que le metteur en scène français monte un texte de Tchekov, « Oncle Vania », au théâtre de poche des Faux-Nez à Lausanne. La caméra cadre le journaliste, Raymond Barrat, en plan serré (fig.16), s'éloigne lorsque celui-ci introduit le metteur en scène pour les intégrer tous deux dans le plan (fig.17), puis se rapproche à nouveau de Cellier dès que celui-ci répond (fig.18). Cette fois-ci toutefois, il n'y a pas de regard-caméra de la part du metteur en scène.

Évoquons encore l'interview de Jacques Bérenger, désigné comme « ardent connaisseur du théâtre en Romandie et du théâtre international », qui analyse la maquette des décors de « L'Auberge du cheval blanc », une pièce de théâtre lyrique présentée au Palais de Beaulieu en décembre 1959. Un plan moyen intègre à nouveau le journaliste, ainsi que la maquette, dans un premier temps (fig.19), avant de se resserrer sur Bérenger qui lance de fréquents regards en direction de la caméra – ou éventuellement du caméraman (fig.20) – mais s'adresse principalement à son interlocuteur. Il s'agit de l'un des rares cas où l'image est réellement utilisée comme valeur ajoutée : Bérenger parle de la scénographie du spectacle et des caractéristiques de la salle en s'appuyant sur la maquette pour illustrer son propos. Dans

pratiquement tous les autres exemples – à l’exception de l’ours en peluche et du cadre de l’interview de Sutermeister laissant apparaître la répétition en arrière-plan –, l’image n’apporte aucune plus-value en-dehors du visage des protagonistes.

Finalement, une troisième interview réalisée dans le cadre de l’émission sur les cinquante ans du Théâtre du Jorat fait figure d’exception dans le paysage dont nous venons de tracer les contours : Jean Davy, le metteur en scène du « Buisson ardent », après avoir répondu de lui-même aux questions du journaliste de la TSR – « vous m’aviez demandé tout à l’heure de vous exposer mes idées, mes conceptions de la mise en scène » –, mène à son tour l’entretien de l’une de ses comédiennes. Lui aussi paraît mis en scène : Jean Davy se retourne à la fin de sa réponse et semble découvrir l’actrice – « d’ailleurs, nous avons ici Marie Dea » – comme si elle passait heureusement là par hasard. Le journaliste, tout comme le téléspectateur, est dès lors témoin d’une conversation entre les deux artistes. A noter que la comédienne n’aura jamais droit à son plan serré, ni au regard-caméra (fig.21).

Au niveau du contenu, les interviews sont souvent axées sur le domaine d’expertise de la personne interrogée, sur ses intentions artistiques, sur la genèse de sa carrière ou de la création dont il est question, sur la situation générale du théâtre en Suisse romande, mais rarement sur la personnalité ou la vie privée de l’artiste.

Les entretiens de Géo H. Blanc et Henrich Sutermeister se focalisent ainsi sur leurs intentions d’écriture et les éventuelles difficultés qu’ils ont rencontrées lors de la création. L’écrivain explique ainsi les siennes :

Je ne cherche pas, naturellement, à retracer la carrière de Moïse et de son peuple en une succession d’images, je dessine plutôt la figure du prophète, éclairée par le drame de sa vocation... [...] J’ai essayé de donner à cette œuvre un rythme large, dense, une certaine élévation, une certaine virilité convenant au personnage, une certaine force dramatique, naturellement... j’ai essayé de prendre un style ample mais direct pour conférer aux dialogues une assise, un mouvement, un essor.

Même constat pour Sutermeister :

Pour Moïse, c’est-à-dire pour « Le Buisson ardent », il s’est posé un problème très grave parce qu’on n’a pas l’orchestre à disposition. Il fallait trouver un ensemble instrumental qui pourrait quand même rendre un peu l’atmosphère de l’Ancien Testament. Alors j’ai choisi un groupe d’instruments inédits, c’est-à-dire la harpe de verres, une harpe ordinaire et puis une batterie, un piano à queue et surtout la partie chorale, qui est très importante. Il y a des chœurs a cappella, mais par exemple pour le tonnerre et pour la musique céleste il y a justement ce choix d’instruments.

L’interview de Charles Apothéloz sur le « Théâtre dans la rue » donne pour sa part un aperçu de la situation du théâtre en Suisse romande à la fin des années 1950 :

Le « Théâtre dans la rue » va partout où le public se trouve, au lieu de lui demander de se rendre dans une salle de théâtre. Je dois vous dire que c’est une formule du désespoir. En effet, il y a deux ans, lorsque nous jouions « La Métamorphose » de Kafka, il y avait si peu de monde dans la salle qu’on a décidé de fermer, d’arrêter de faire du théâtre à Lausanne. Alors, comme

testament, on a voulu jouer dans la rue gratuitement. Il s'est trouvé que cette formule nous a sauvés et que finalement ça a été tellement populaire que ça nous a relancés et on a pu continuer.

Un contexte développé davantage encore par André Cellier, qui revient sur l'émergence des théâtres de poche dans la France de l'après-guerre :

Les petits théâtres sont les résultats des conditions matérielles pendant l'Occupation, et qui hélas ont continué après la Libération : au théâtre en France, qui est trop souvent considéré comme une entreprise commerciale, les salles normales d'exploitation sont généralement hors de la portée des gens qui n'ont pas d'argent, qui n'ont pas d'autres moyens pour s'exprimer que leur talent et leurs qualités. Les petites salles ont été la possibilité qu'ils ont eue pour pouvoir monter à peu de frais des spectacles valables.

C'est par ailleurs l'occasion pour Cellier de saluer la vie culturelle de la capitale vaudoise : « Pour une ville comme Lausanne, qui a 100'000 habitants, il y a une activité théâtrale que beaucoup de villes de France, beaucoup plus grandes, pourraient lui envier. » A noter également que, à quelques mois à peine de l'interview d'Apothéloz, la situation de la compagnie des Faux-Nez semble désormais plutôt bonne : on apprend en effet que la troupe dirigée par André Cellier sert de « monnaie d'échange », puisque les Faux-Nez iront jouer à Paris un nombre semblable de représentations, avec une pièce de Dürrenmatt.

Quant à Bérenger, il aborde les caractéristiques de l'amphithéâtre de Beaulieu, aménagé pour l'occasion – « près de 3500 places, extrêmement bien disposées, une visibilité absolument parfaite de tous les côtés » – mais aussi la qualité de la distribution, « parfaite et homogène », ainsi que celle de la chorégraphie et de l'orchestre. Le journaliste en profite également pour lui poser la question de la place de l'œuvre dans l'histoire du théâtre lyrique dans la région :

En Suisse romande, en tout cas, c'est un des très gros efforts qui a été fait. Je me souviens qu'il y a quelques années il avait été monté à Genève un Guillaume Tell qui avait eu un très grand retentissement. Eh bien, sur le plan de l'opérette, c'est exactement le même procédé. C'est un effort considérable et je ne pense pas que « L'Auberge du cheval blanc » ait jamais été montée avec un soin pareil et surtout une dimension pareille.

Si l'absence de commentaire et de script ne permet pas une analyse du propos des journalistes, les quelques phrases que ceux-ci livrent en introduction des interviews démontrent que l'objectivité si chère aux informations télévisées ne touchait vraisemblablement pas le domaine culturel – ou, du moins, théâtral. La plupart des présentations de comédiens ou de metteurs en scène dresse de véritables panégyriques. C'est le cas pour Madeleine Robinson :

L'actrice que nous vous présentons ce soir, vous la connaissez tous, j'en suis persuadé. C'est la plus grande actrice à mon avis de la scène française. Je dis la scène parce qu'à l'écran elle a joué de manière épisodique et les rôles qu'elle a eus n'étaient pas toujours à la mesure de son talent.

Même constat pour Jacques Dumesnil :

Jacques Dumesnil est un acteur qui a une autorité extraordinaire. On peut le comparer, pour l'écran, à Jean Gabin, pour la scène à Pierre Brasseur, à Paul Meurice.

Autre élément ressortant des entretiens : on retrouve l'ancrage régional comme marque de fabrique de la TSR. Le théâtre dont il est question dans les actualités est presque

systématiquement helvétique – seuls les quelques entretiens réalisés par Maurice Huelin pour *Télé-flash* ou *Journal panorama* sont réalisés avec des célébrités françaises, en général de passage à Genève. Les spectacles étrangers semblent réservés aux émissions de variétés.⁴⁰³ Cependant, Lausanne et Genève restent centrales, et il est très peu, voire pas du tout, question d'autres régions de Suisse romande, en-dehors du canton de Neuchâtel dès le lancement du Théâtre Populaire Romand (TPR), soit en 1959-1960. Une nouvelle compagnie qui « ne saurait naturellement laisser indifférente la télévision ».⁴⁰⁴

Le discours des journalistes montre pourtant qu'ils doivent visiblement se défendre de ne parler qu'aux Genevois, alors que la plupart des interlocuteurs semble penser que c'est effectivement le cas. On remarque dans le discours de Bérenger une certaine tendance à citer des noms « bien connus des Genevois », et lorsque Madeleine Robinson regrette de ne pas avoir pu prendre le temps de visiter Genève, Maurice Huelin en profite pour glisser : « Et une autre ville romande ? Car nous nous adressons à tous nos téléspectateurs suisses, je vous le signale en passant ! »

3.3.2.2 *Le théâtre filmé : hégémonie du plan-séquence*

Du côté des extraits de théâtre filmé, la forme du plan-séquence domine largement durant toute la décennie. En général, les plans large et moyen sont privilégiés, au détriment du gros plan. De plus, la caméra semble toujours focalisée sur les comédiens, jamais sur des éléments de décor, par exemple – ce qui peut s'expliquer par le plan-séquence, qui exclut la nécessité d'avoir à tourner des plans de coupe. A nouveau, l'absence de commentaire enregistré empêche de savoir si les images de théâtre étaient commentées par le journaliste, ou s'ils étaient montrés tels quels. Etant donné toutefois que le son des extraits forme toujours une certaine cohérence – les comédiens ne sont jamais coupés au milieu d'une phrase et on montre en général une scène entière – il paraît plausible que ceux-ci n'étaient pas commentés.

La plupart du temps, les extraits introduisent, ou sont introduits par une interview. Dans le cas du sujet du 30 novembre 1959 consacré au nouveau Théâtre Populaire Romand, l'entretien précède les images de la pièce. Marcel Tassimot, alors directeur du TPR⁴⁰⁵, s'adresse directement aux téléspectateurs pour situer le contexte de l'extrait de la « Cruche cassée » de Kleist, qu'ils verront par la suite.

Celui-ci commence en plan large, filmant les comédiens en pied. Un travelling optique nous approche ou nous éloigne des personnages, mais sans jamais aller jusqu'au gros plan (fig.22 à 24). Les mouvements de caméra, qui suivent les déplacements des personnages, laissent deviner une certaine connaissance de la pièce de la part du caméraman. En effet, celui-ci suit un personnage féminin en plan moyen, alors qu'elle se rend côté cour – pourtant, le dialogue est alors assuré par deux autres comédiens côté jardin. Or un nouveau personnage fait son entrée par une porte située côté cour (fig.25) : si l'on n'avait pas suivi la comédienne, l'entrée de ce nouvel arrivant serait passée inaperçue à l'image. Au niveau du contenu, la scène de deux minutes quarante-cinq tient toute seule, sans compter que tout le contexte est donné à l'avance

⁴⁰³ On peut citer notamment l'émission « Gros plan sur Paris », diffusée le 6 mai 1954, avec Catherine Sauvage, Odette Joyeux, Guy Trejan et Mistinguett.

⁴⁰⁴ Sujet sur le TPR, avec l'interview de Marcel Tassimot, diffusé le 30 novembre 1959.

⁴⁰⁵ Il est remplacé dès l'année suivante par Charles Joris.

par le metteur en scène. Il semblerait donc qu'elle ait été diffusée ainsi, sans commentaire supplémentaire du journaliste.

Le sujet sur « L'Auberge du cheval blanc » recourt davantage au montage. L'extrait commence également par un plan très large, laissant apparaître le cadre scénique (fig.26). Puis le plan se rapproche d'un cortège de personnages faisant son entrée en avant-scène (fig.27) ; il y a alors une coupe (fig.28) qui agit comme ellipse temporelle et fait passer plus vite le cortège en question – à noter que le son, lui, reste linéaire, ce qui exclut l'hypothèse d'une coupe accidentelle survenue à l'archivage. Un zoom arrière englobe ensuite à nouveau la scène entière. Une deuxième coupe intervient quelques secondes plus tard, lorsque les femmes présentes sur scène saluent l'arrivée du cortège. A noter qu'aucune de ces deux coupes n'est raccord. La première, qui enchaîne deux plans de même valeur et sur un sujet pratiquement identique, est un plan sur plan. La seconde, qui utilise deux valeurs de plans différentes montrant le même sujet (des femmes agitant la main), est quand même construite comme un faux raccord, puisque les personnages ont tourné d'un quart de cercle sur leur droite (fig.29 et 30). On pourrait penser dans un premier temps qu'il s'agit d'un autre point de vue, et que c'est donc la caméra qui a bougé, mais le décor dément cette hypothèse.

Dernier véritable extrait dans un sujet avant 1960 : celui d'« Oncle Vania », mis en scène par la troupe d'André Cellier aux Faux-Nez. A nouveau en plan-séquence, mais plus court que les extraits précédents (une minute trente), la scène est tournée en un plan moyen fixe (fig.31). Cela permet toutefois un jeu sur la profondeur de champ, lors de l'entrée en arrière-plan d'un nouveau personnage (fig.32). A noter que le spectacle, par sa lumière très contrastée et son décor très léger, qui tous deux détachent les personnages sur le fond noir de la scène, semble particulièrement bien convenir à l'esthétique télévisuelle. De plus, la mise en scène en profondeur – l'un des personnages reste en avant-plan tandis que les deux autres évoluent plutôt en fond de scène – donne du relief à l'image en deux dimensions du petit écran. L'extrait est en outre spécialement joué pour la télévision, ainsi que nous le déclare le journaliste pour introduire l'entretien d'André Cellier : « Robert Rimbaud, Paulette Annen et Hélène Roussel viennent d'interpréter pour vous ce très bref extrait d'«Oncle Vania», de Tchekov. »

Autre constat : l'image fixe bénéficie d'une certaine place. Dans le cas du sujet-anniversaire des cinquante ans du Jorat, les photographies montrant le théâtre à différentes périodes de son existence ne sont pas rares. Ce qui semble logique, puisque la télévision n'existait pas. En revanche, un autre code aura la vie longue : le plan de l'affiche, avec un léger zoom, opère à la fois comme transition entre deux sujets et comme introduction à la pièce filmée – un peu à la façon d'un panneau de cinéma muet (fig.33).

3.3.2.3 Une volonté de transparence

Ces quelques observations montrent que certaines caractéristiques, que ce soit au niveau de l'entretien ou du théâtre filmé, se retrouvent dans plusieurs sujets, sans pour autant être systématiques : la forme télévisuelle, jeune, est encore en pleine expérimentation et les codes ne sont pas fixes.

Cependant, il se dessine une certaine volonté de transparence, qui passe notamment par la présence du journaliste, par l'enregistrement de l'intégralité des questions et des réponses sans

aucune coupe, ainsi que par le fréquent recours au regard-caméra. Une adresse qui brouille les frontières entre les instances énonciatrices, annule les rapports de subordination et « aplanit » ainsi les niveaux d'énonciation : journaliste-médiateur et personnage-témoin se retrouvent sur un pied d'égalité. Tous deux ont pour mission de transmettre un savoir au téléspectateur.

Mais la transparence s'obtient aussi par une exhibition plus générale du dispositif d'enregistrement qui passe, paradoxalement, par la mise en scène de ce dernier. Si les marques visuelles peuvent découler d'un manque d'expérience face à de nouveaux instruments – mouvements de caméra parfois peu fluides, absence de montage lisse et de raccords « propres » – les références au dispositif sont en effet fréquentes au niveau verbal. C'est le cas lorsque Henrich Sutermeister déclare : « Je prends congé des spectateurs de la télévision », que Maurice Huelin commence son entretien par : « Jacques Dumesnil, je vous remercie de paraître devant les caméras de la Télévision Suisse » ou encore lors de l'annonce déjà évoquée d'un extrait « rejoué exprès pour nos caméras ».

Même constat du côté du théâtre filmé, où la transparence est également de mise : non seulement le journaliste annonce parfois que l'extrait est spécifiquement rejoué pour l'occasion, mais certains plans larges intègrent le cadre de la scène dans l'image. De plus, la rareté des coupes privilégie la fidélité au spectacle capté. « Pas de coupes » signifie implicitement « pas de mensonges par omission ». A noter qu'il ne s'agit pas d'un effet de l'époque : l'œil du téléspectateur est déjà habitué aux dramatiques et au théâtre capté sur les scènes romandes, qui usent d'un vocabulaire bien éloigné du plan-séquence.⁴⁰⁶ La captation d'une scène de « Héros et soldats » de Georges Bernard Shaw, réalisée par Jean-Jacques Lagrange le 16 juin 1954 au Théâtre de Poche de Genève, représente un bon exemple de ce qui pouvait se voir à la télévision à l'époque : plusieurs plans, de valeurs différentes, avec des raccords dans l'axe ou en champ-contrechamp, qui ne brisent pas la continuité de la scène et laissent donc penser à un enregistrement à plusieurs caméras (fig.34 à 38). Même constat pour un extrait de théâtre joué par les jeunes protestantes de Neuchâtel et diffusé dans l'émission religieuse *Présence protestante* le 20 mai 1956. La forme est ici encore plus sophistiquée, puisque la caméra s'invite même sur scène et adopte le point de vue des personnages (fig.39 à 42).

Du côté des dramatiques, on trouve des dispositifs très simples – par exemple pour l'interprétation par François Simon des « Méfaits du tabac » de Tchekov, réalisée le 9 septembre 1954 par Georges Milhaud –, ou plutôt complexes – « La Lettre », de Maugham, réalisée par Raymond Barrat le 30 mai 1956. La première, qui met en scène une conférence énoncée en regard-caméra, utilise un décor très minimaliste et des plans peu variés, visiblement

⁴⁰⁶ Les émissions diffusant du théâtre capté sur les scènes de Suisse romande sont par ailleurs très intéressantes pour leur contenu, car elles intègrent parfois les interviews des metteurs en scène ou des directeurs de salle et apportent de précieuses informations sur la situation du théâtre romand à l'époque. La captation de « Héros et soldats », au Théâtre de Poche de Genève (16.06.1954), est ainsi l'occasion d'interroger la directrice de la salle, qui explique notamment ses choix de programmation pour cette septième saison, limités à la fois par les dimensions du plateau et le budget. Elle revient également sur les plus grands succès de l'année précédente : « Week-end » de Noël Coward, « L'acheteuse » de Steve Passeur et « La Ménagerie de verre » de Tennessee Williams. Elle se félicite par ailleurs du succès de « Cocktail party », une pièce « difficile » : « ça fait plaisir de voir que ça marche, que le public vient aux pièces qui ne sont pas faciles, qui ne sont pas de vaudeville. »

capté depuis trois points de vue (fig.43 à 45). La seconde est beaucoup plus cinématographique : les multiples angles de vue et l'absence de regard-caméra plongent le téléspectateur dans le décor et annulent le rapport frontal du théâtre pour retrouver l'immersion propre au cinéma (fig.46 à 48).

Le domaine des actualités télévisées s'éloigne donc ici très nettement de celui de la fiction ou du magazine. En plaçant une unique caméra dans le public, la télévision se fait témoin, mandatée par le téléspectateur pour lui ouvrir les portes du théâtre. Le résultat tend donc à aligner le téléspectateur sur le spectateur présent sur place – la caméra reste dans la salle, l'absence de coupes et de gros plans signifie qu'elle ne sélectionne pas de détails pour son public mais le laisse relativement libre de son regard.

Il pourrait certes s'agir d'un manque de moyens – difficile pour les rares caméramans de l'actualité de filmer un spectacle avec plusieurs caméras – et non d'une volonté délibérée. Toutefois, ces différentes caractéristiques correspondent plutôt bien à la mission de transmission et d'éducation que la télévision se donne dans les premières années de son existence, à travers des programmes de qualité – volonté que nous avons abordée dans la première partie de ce travail.

Une impression renforcée par le contenu. Comme nous avons pu le constater, les sujets d'actualités des années 1950 sont principalement centrés sur les entretiens, et en comparaison les extraits de théâtre filmé prennent peu de place en leur sein.⁴⁰⁷ Ils donnent par ailleurs la parole à des experts ou à des artistes impliqués dans la création dont il est question, jamais à la *vox populi*. L'absence de coupe transmet en outre au téléspectateur une parole intégrale, qui plus est non concurrencée par une recherche formelle spécifiquement télévisuelle, qui passerait par des changements au niveau du cadrage ou par l'illustration du propos par des images qui viendraient couvrir les interviews.

Il est donc probable que la forme et le contenu de ces tout premiers reportages de la télévision romande résulte à la fois de ressources humaines et de moyens techniques restreints, et d'une certaine vision de ce que le nouveau média doit apporter à son public.

3.3.3 1960 : transmission culturelle

On trouve encore quelques sujets d'actualité théâtrale avant le lancement de *Carrefour*. Les mêmes lieux reviennent fréquemment : le Théâtre du Jorat bénéficie à nouveau d'un reportage de Raymond Barrat retraçant une partie de son histoire ainsi que celle du village de Mézières, à l'occasion de la venue de Jean Villard Gilles avec « La grange aux Roud »⁴⁰⁸, spectacle

⁴⁰⁷ Le sujet sur le Théâtre Populaire Romand accorde cinq minutes trente à l'interview de Marcel Tassimot, contre deux minutes quarante-cinq pour l'extrait du spectacle. L'entretien d'André Cellier aux Faux-Nez dure quatre minutes trente, l'extrait d' « Oncle Vania », une minute trente. Le sujet-anniversaire sur le Jorat compte six entretiens, et un seul extrait de vingt secondes. Quant à Bérenger, il bénéficie de trois minutes trente d'antenne, contre deux minutes quinze pour l'extrait de « L'Auberge du cheval blanc ». Les entretiens réalisés par Maurice Huelin avec Jacques Dumesnil et Madeleine Robinson ne sont pas accompagnés d'extraits – ou du moins, les archives n'en ont pas conservé.

⁴⁰⁸ La succession de René Morax au Jorat est plutôt difficile. Les auteurs peinent à s'émanciper du fondateur : « Tout nouvel auteur qui s'y risque est sommé de résoudre la quadrature du cercle : faire comme Morax pour plaire au public, tout en réformant le genre, qui est désormais archaïque. » (Joël

spécialement conçu pour la salle. L'émission donne longuement la parole à Gilles – plus de cinq minutes – mais ne montre aucun extrait de la pièce.

En revanche, le même sujet nous emmène ensuite au Centre dramatique de l'Est – aujourd'hui Théâtre national de Strasbourg – pour rencontrer son directeur, Hubert Gignoux. Suite à son entretien, réalisé par Maurice Huelin, le sujet montre un extrait d'une minute du « Canard sauvage », d'Henrik Ibsen, visiblement en tournée peu de temps auparavant en Suisse romande. Si les coupes sont encore rares, le caméraman fait recours à quelques champs-contrechamps (fig.49 à 51), ainsi que, pour la première fois semble-t-il, à un plan serré sur le visage de la comédienne (fig.52).

Un sujet spécialement consacré aux théâtres romands et diffusé le 27 octobre 1960 renforce par ailleurs l'impression de focalisation sur les cantons de Genève et de Vaud – accueillant respectivement, rappelons-le, les studios de télévision et ceux de la radio, ainsi que le car de reportage de la TSR pour le second : on y parle essentiellement des salles genevoises, le Théâtre de Poche, le Théâtre Poétique, la Comédie de Genève et le Théâtre de Carouge, ainsi que des Faux-Nez de Lausanne.

Même constat avec un sujet du *Régional*, daté du 31 octobre 1960 et donnant la parole à diverses personnalités genevoises s'exprimant sur leurs projets théâtraux. Même *Carrefour*, et son lot de correspondants régionaux, ne suffira pas encore pour élargir complètement le spectre théâtral de la télévision romande.

3.3.3.1 *Extraits de pièces : la persistance du plan-séquence*

Les premiers sujets de *Carrefour* autour du théâtre ne comportent que des interviews de célébrités de passage en Suisse (Robert Lamoureux, Serge Reggiani, Jean-Jacques Gautier, Romy Schneider, etc.), toujours menées par Maurice Huelin. Seul un sujet du 22 décembre 1961 présente un extrait de « César et Cléopâtre », de Georges Bernard Shaw, mis en scène par Philippe Mentha au Théâtre de Carouge. Les codes restent ceux de la décennie précédente : la scène est filmée de manière très simple, en un plan-séquence d'abord moyen puis un peu plus resserré (fig.53 et 54). Le temps imparti aux entretiens et à l'extrait semble pourtant inversé : les interviews du metteur en scène et des deux interprètes, François Simon et Lise Ramuz, durent moins d'une minute chacune, alors que la scène en dure deux. On retrouve par ailleurs l'affiche comme panneau d'introduction (fig.55).

Mais dès 1963, *Carrefour* semble comporter une page théâtrale régulière, annoncée par un carton (fig.56) – qui n'est toutefois pas systématique. On l'observe également dans *Carrefour-Soir Information*, page nocturne de l'émission régionale⁴⁰⁹, qui fait son apparition en 1962. La

Aguet, *Le théâtre et ses auteurs* [de l'après-guerre à 1968], *op.cit.*, p.926). Le thème de la pièce de Gilles reste dans le registre du contemporain rural.

⁴⁰⁹ L'émission était en fait constituée de la rediffusion de *Carrefour*, souvent appelée *Carrefour deuxième édition*, des informations de l'ATS, des actualités sportives, ainsi que d'autres reportages complétant l'actualité régionale. Dès septembre 1963, *Carrefour* et *Soir-Information* sont deux émissions distinctes, mais toujours répertoriées sous le même nom par les archives. La seconde diffuse les reportages d'actualités régionales arrivés après l'édition de *Carrefour* du début de soirée. Celle-ci est alors rediffusée en fin de soirée. Dès janvier 1965, le rythme diminue : *Soir-Information* n'est diffusé que deux ou trois fois par mois, généralement quand l'édition de *Carrefour* a été annulée.

conservation de certains commentaires de journalistes permet en outre de se faire une meilleure idée de leur propos et des sujets tels qu'ils étaient diffusés à l'époque.

Du côté du théâtre filmé, la plupart des sujets continue à faire la part belle au plan-séquence – ce sont généralement des extraits où le commentaire est absent – mais d'autres le délaissent au profit d'un montage discontinu, réalisé sur fond musical et avec la voix over du journaliste pour seul accompagnement. Les extraits de spectacles sont alors muets.

C'est le cas d'un reportage diffusé le 7 janvier 1963, concernant une pièce d'Aristophane jouée par la Compagnie de Scaramouche de Neuchâtel. Le montage, très présent, alterne des plans variés sans raccords logiques (fig.57 à 60) et qui, cette fois-ci, vont jusqu'au gros plan (fig.58). La caméra semble présente dans les coulisses (fig.57) et sur scène (fig.59), tout en conservant un point de vue depuis la salle (fig.60). Aucun son de la pièce n'est retenu : seule la voix de la journaliste est audible, ainsi qu'une musique en arrière-fond sonore, qui semble n'avoir aucun rapport avec la pièce. Cette particularité donne des airs de film muet au sujet, les comédiens articulant leurs répliques sans que l'on ne distingue le moindre son. Elle permet en outre d'effectuer des coupes franches sans que le propos ou la continuité de la pièce n'en soit altérés. Autre exemple de ce type d'esthétique : le reportage réalisé sur « Spéciale dernière », spectacle monté par des étudiants de l'Université de Fribourg appartenant à la société Nuithema. Le journaliste raconte la genèse de la création sur quelques plans muets des coulisses et de la pièce.

Ces deux sujets, très brefs – respectivement quarante-cinq et cinquante secondes – laissent toutefois penser que cette forme était réservée aux brèves. Difficile toutefois de savoir comment cette forme prenait place au sein de l'émission, ni si elle était également courante pour d'autres rubriques des actualités – en l'absence de scripts et en raison d'un archivage des sujets toujours effectué selon le modèle du « bout-à-bout » et donc sans l'émission-témoin qui pourrait fournir ce type d'informations. On peut toutefois noter que ces deux exemples – Scaramouche et Nuithema – ne sont pas précédés du fameux carton « THÉÂTRE ».

Le plan-séquence reste la norme pour la plupart des autres sujets. C'est le cas pour un reportage réalisé à l'occasion de l'ouverture du nouveau Théâtre de Poche de Genève, qui entame ce renouveau avec « L'Ecole des Femmes » de Molière. A nouveau, le dispositif théâtral est exhibé : par le commentaire du journaliste – « Un dernier coup d'œil au texte et le rideau du nouveau Théâtre de Poche pourra s'ouvrir » – et par le rideau, que l'on voit effectivement s'ouvrir (fig.61). Tout le texte de l'extrait est alors audible et le plan-séquence varie entre un cadre large et moyen (fig.62 et 63). Une seule coupe intervient, sans pour autant interrompre la réplique. La scène est d'ailleurs montrée dans son intégralité – le rideau se referme à la fin.

Même observation pour l'émission du 1^{er} juin 1962, traitant de la pièce « Les Rustres » de Carlo Goldoni, que Jean Vilar présente le soir-même. Le spectacle est toujours filmé en plan-séquence, avec une valeur variant entre très large (fig.64) et moyen (fig.65). A noter que, contrairement à la plupart des sujets dont il a déjà été question ici, l'extrait est visiblement enregistré en public – on entend clairement les rires dans la salle. Par ailleurs, l'introduction qu'en fait Huelin – « nous allons dans quelques instants voir un extrait des Rustres » – laisse deviner que la séquence était présentée telle quelle, sans commentaire de journaliste.

C'est aussi le cas de l'introduction de la pièce « Les Hussards » de Pierre-Aristide Bréal, interprétée par le Centre dramatique romand dans une mise en scène de William Jacques. L'un des comédiens, Sacha Solnia, situe l'extrait au sein du spectacle lors de l'entretien qui le précède. Un extrait à nouveau capté en plan-séquence, d'abord large puis resserré sur le visage des deux acteurs en scène.

Le théâtre en plein air fait par ailleurs son apparition à travers un sujet sur la Quinzaine artistique d'Orbe, organisée en juillet 1966 par le Théâtre des Jeunes de Lausanne sur l'esplanade du château d'Orbe (fig.66). L'extrait de la pièce en question – « Des troubadours à Shakespeare » – est toujours tourné en plan-séquence, avec cependant un bref plan rapproché (cinq secondes) sur des comédiens en écoute (fig.67), en insert au milieu de la scène.

Les sujets restent ainsi plutôt centrés sur Genève et Lausanne. La ville du bout du lac accueille d'ailleurs dès décembre 1962 un lieu qui deviendra omniprésent dans les actualités de la TSR : le Grand Théâtre de Genève.

3.3.3.2 Développement de la narration

La conservation de la plupart des commentaires enregistrés permet de se faire une meilleure idée de la construction narrative des reportages. Les sujets semblent alors scindés en deux catégories : ceux qui commencent par des interviews en introduction d'un extrait, vraisemblablement diffusés sans commentaires – toutes les informations ayant été données dans l'entretien –, et les sujets dont la narration est assumée par le journaliste en voix over. Dans les deux cas, les extraits de spectacles ne semblent pas commentés – si l'on omet la forme problématique de la brève évoquée plus haut.

Le premier cas de figure est illustré par quelques exemples susmentionnés – notamment l'interview de Jean Vilar par Maurice Huelin avant l'extrait des « Rustres » ou l'entretien réalisé avec Sacha Solnia en introduction de la scène des « Hussards ». Une exception cependant : le sujet du 7 mars 1962 sur la Revue du Casino-Théâtre est introduit par un commentaire – « C'est ce soir que débute la Revue du Grand Casino de Genève [...] Voici en avant-première un extrait de ce spectacle » – énoncé sur l'image d'un carton d'intertitre portant l'inscription « MUSIC-HALL ».

Dans le second, les entretiens sont aussi présents, mais la personne interviewée ne fait pas forcément partie de la création : le sujet sur « L'Ecole des Femmes » fait réagir André Roussin, auteur dramatique français, avant que la caméra de la TSR n'entre dans les coulisses du Théâtre de Poche. Le commentaire du journaliste rebondit d'ailleurs sur la dernière phrase de l'interview :

J'ai appris que [le Théâtre de Poche] inaugurait sa nouvelle formule par l'Ecole des Femmes. Or je crois que pour un théâtre d'avant-garde, se mettre sous l'égide de Molière, c'est une excellente façon d'annoncer, sinon des spectacles uniquement d'avant-garde, du moins une marge, précisément, dans ce que le théâtre a sans doute l'intention de monter. Une marge très grande puisque, au départ, on prend Molière comme chef de file.

Suit alors le désormais traditionnel plan sur l'affiche du spectacle, et le journaliste enchaîne : « On prend Molière comme chef de file, voilà qui tombe bien. Ici, c'est l'entrée du nouveau Théâtre de Poche de Genève... » A noter, donc, que non seulement le commentaire est lié à

l'interview qui précède, mais également à l'image, puisque le texte désigne clairement la porte que l'on voit effectivement à l'image comme étant celle du Poche. On se trouve ici dans un commentaire du type « multiplication ».

Parfois, l'entretien suit directement un extrait de la pièce rejoué spécialement pour les caméras de la TSR. Ainsi Jacqueline Gauthier et Bernard Beran répondent-ils brièvement, dans un sujet du 23 janvier 1963, aux questions d'un journaliste situé hors-cadre – mais dont on entend toujours la voix – après avoir interprété un court extrait de « La Coquine » d'André Roussin. Le plan de l'extrait et celui de l'interview est identique : il cadre les deux comédiens, assis, en plan rapproché. Le journaliste les interrompt à la fin d'une réplique pour commencer son interview.

Les coulisses des spectacles sont par ailleurs de plus en plus présentes. Elles permettent souvent de situer la pièce dans son contexte. C'est le cas d'un reportage sur une version de « Pinocchio » donnée par le Théâtre d'enfants de Lausanne. Le commentaire n'intervient alors que sur des images de coulisses – préparation, maquillage, costume –, et non sur celles du spectacle.

Le sujet sur « L'Ecole des Femmes » commence également par des images tournées en loges. Le journaliste en profite pour présenter acteurs, metteur en scène et décorateur, avant de laisser la place à l'extrait. Même observation pour le reportage mentionné plus haut sur les étudiants fribourgeois de Nuithema.

Ces quelques exemples montrent en même temps que le vocabulaire des actualités télévisées est déjà complexe – et, donc, que le plan-séquence n'a rien d'une norme régissant l'entier des sujets ; il s'agit bel et bien d'une exception propre à la scène. En effet, les images de coulisses sont montées selon un rythme relativement rapide, les plans recherchent parfois un certain esthétisme et le commentaire est conçu pour leur correspondre – les images des enfants de « Pinocchio », qui scrutent leur reflet avant d'entrer en scène, sont accompagnées de la phrase « dans les miroirs se reflètent de futures Phèdres et de futures Célimènes » (fig.68 et 69).

3.3.3.3 Les entretiens : disparition du regard-caméra et apparition de nouvelles formes

Du côté des entretiens, le regard-caméra disparaît peu à peu. Il est toujours présent de manière ponctuelle, comme par exemple lors de l'interview d'André Roussin du 16 mars 1963 (fig.70), mais s'efface progressivement, notamment dans les grands entretiens de la case « Vedette de passage ». Celle-ci apparaît en 1962 dans *Carrefour* (fig.71), illustrant la place donnée au théâtre étranger accueilli dans les salles suisses. L'occasion de retrouver Maurice Huelin dans son rôle favori, mais aussi Georges Kleinmann, comme c'est le cas pour une interview de Romy Schneider réalisée le 19 février 1962. Le dispositif est semblable à celui des années 1950, à l'exception justement du regard-caméra, désormais disparu. L'actrice s'adresse donc à son interlocuteur (fig.72), qui n'apparaît que très brièvement dans l'image au début de l'entretien (fig.73), mais reste présent par sa main, qui tend le micro (fig.72), et par ses questions.

Certaines introductions innovent : au lieu du journaliste qui s'adresse directement à la caméra pour présenter son invité, l'interview de Philippe Nicaud sur son rôle de reporter dans « Spéciale dernière » commence avec une mise en scène inédite. Nous commençons par voir, depuis l'intérieur d'un bâtiment vitré, le comédien traverser la route avant de pénétrer dans ledit bâtiment (fig.74). Le journaliste entre ensuite subrepticement dans le champ, semblant presque

surprendre l'acteur (fig.75). L'interview qui suit est toujours filmée en plan-séquence, incluant des zooms avant pour cadrer l'invité en plan plus serré et des zooms arrière qui intègrent le journaliste lui-même en amorce. Le plan-séquence exclut par contre ici le contrechamp sur le visage de celui qui pose les questions, ce qui n'est pas toujours le cas.

Ainsi, l'entretien entre Maurice Huelin et Hubert Gignoux, directeur du Centre dramatique l'Est, que nous avons déjà évoqué plus haut, laisse la place à des contrechamps sur le visage de Huelin (fig.76 à 78). Un autre exemple se trouve dans le même sujet, avec l'interview de Jean Villard Gilles : un mouvement de caméra inédit fait le va-et-vient entre le journaliste, assis, et l'homme interviewé, debout.

Une interview de Charles Apothéloz sur la pièce de Max Frisch « La muraille de chine », réalisée le 26 juillet 1967 à Vidy, met pour sa part en place un code alors nouveau, mais qui perdure encore aujourd'hui : le « plan d'amener ». On voit en effet le nouveau directeur traverser la Cour des Arts du Théâtre de Vidy (fig.79), avant de le retrouver en plan serré pour son interview. A la fin de l'entretien, il se lève à nouveau pour rentrer dans le théâtre. Ce plan fait d'ailleurs la transition avec un court extrait de répétition. Charles Apothéloz entre alors dans le champ et l'entretien continue devant la scène, en compagnie de Jacques Bert, le chef technique (fig.80). L'interview se poursuit donc à deux, avec des plans plus serrés sur celui qui parle. C'est l'occasion de noter que le code « gauche-cadre », « droite-cadre » n'est toujours pas présent : les personnages sont systématiquement cadrés au centre de l'image (fig.81 et 82), bien que le regard-caméra semble, en 1967, avoir définitivement disparu. On suit encore Charles Apothéloz dans son nouveau bureau de directeur pour un troisième entretien.

3.3.3.4 *Une volonté de transmission culturelle*

La forme des extraits et des interviews reste ainsi relativement proche de ce qui se faisait dans les années 1950. Le journaliste demeure omniprésent durant toute la décennie, si ce n'est plus toujours visuellement, du moins au niveau du son. De plus, il s'agit toujours des mêmes – Maurice Huelin, Raymond Barrat, Georges Kleinmann –, qui gagnent donc une forme d'autorité, de regard d'expert sur le théâtre.

Quant aux pièces que l'on choisit de montrer, même si de plus en plus de sujets vont également chercher du côté du théâtre pour enfants ou des créations d'amateurs locaux⁴¹⁰, il s'agit très souvent d'un théâtre que l'on pourrait classer dans la sphère de la culture légitimée, qu'il soit classique ou contemporain : Molière, Georges Bernard Shaw, Henrik Ibsen, Jean Cocteau, etc. Une fois de plus, cela répond à la mission de transmission et de démocratisation culturelle que la télévision s'est donnée dès son origine. Si les auteurs ne sont pas toujours romands⁴¹¹,

⁴¹⁰ La Compagnie de Scaramouche, les étudiants de Nuithema, le Théâtre d'enfants de Lausanne ou le Théâtre des Jeunes.

⁴¹¹ Un choix qui n'est pas purement télévisuel : les compagnies suisses montent très peu de textes d'auteurs romands. Après la guerre, la réouverture des frontières amoindrit les mesures prises en faveur de la création littéraire romande : « Même *Le Mois théâtral* cède à l'air du temps en publiant un nombre plus réduit d'auteurs romands : à partir de 1946, elles occupent moins de la moitié de ses cahiers. Autre chiffre significatif : parmi les pièces romandes que cette revue édite durant les onze dernières années de son existence, de 1952 à 1962, seules trois comédies et une adaptation ont été jouées sur l'une des grandes scènes de Lausanne ou de Genève. » (Joël Aguet, *Le théâtre et ses auteurs* [de l'après-guerre à 1968], *op.cit.*, p.927).

l'ancrage local perdure pourtant et les mêmes lieux reviennent fréquemment : le Théâtre de Poche, le Centre dramatique romand, les Faux-Nez.

Les commentaires dénotent par ailleurs d'une écriture plutôt littéraire, aux phrases relativement longues et bien construites, bien qu'ils restent légers dans le ton.

Celui du sujet sur la Compagnie de Scaramouche est ainsi plutôt joyeux :

Pendant les fêtes de fin d'année, il faut s'amuser, c'est comme ça et pas autrement. C'est donc le temps du gros rire, du comique troupier et de la pantalonnade, mais c'est aussi, pour la compagnie neuchâteloise Scaramouche, l'occasion de faire revivre un des auteurs comiques les plus anciens : Aristophane. [...] Une compagnie d'amateurs qui, depuis treize ans, se voue fidèlement au bon théâtre populaire, dans le meilleur sens de ce terme, c'est rare. Et ça mérite un grand bravo !

Le texte accompagnant les images du Théâtre d'enfants de Lausanne ajoute une touche poétique à la scène des coulisses, avant de replonger dans le spectacle :

Avant la perfection du spectacle, il y a la fièvre des coulisses. L'habillement, le maquillage, le trac aussi, sans doute. Même pour les petits du Théâtre d'enfants de Lausanne, qui monte cette année « Pinocchio », le conte de Collodi. Et dans les miroirs se reflètent de futures Phèdres, et de futures Célimènes.

Quant au commentaire du journaliste sur les images de Philippe Nicaud traversant la route – dans la mise en scène évoquée plus haut – il semble conçu pour intriguer, et donc accrocher le téléspectateur, tout en faisant allusion à un rôle passé du comédien :

Habitants de Suisse romande, vous n'avez plus rien à craindre. La police a décidé de s'adjoindre un inspecteur itinérant, un policier infaillible qui va faire trembler la pègre. Vous avez sans doute reconnu cet homme qui marche, pensif, songeant à la solution de Dieu sait quelle énigme. C'est l'inspecteur Leclerc, vous l'avez reconnu ? Ah, bon.

Autre constat allant dans ce sens : la durée des sujets. Certains vont même jusqu'à occuper l'émission entière – soit près de quinze minutes : c'est le cas du reportage aux trois interviews consacré à Charles Apothéloz, ou de quelques sujets-portraits, qui consacrent un entretien et diverses séquences de théâtre et/ou de cinéma à l'artiste interrogé.⁴¹²

Ils sont, de plus, plutôt nombreux : plus de 160 sujets théâtraux rythment la décennie, si l'on ne prend en compte que l'émission *Carrefour* et ses dérivés. Cette place considérable accordée au théâtre résulte selon nous de trois facteurs : le premier, que nous avons déjà évoqué, est lié à la vision d'une télévision « médiatrice », dont la mission d'éducation passe aussi par l'accessibilité d'un plus grand nombre à un art « légitime ». De plus, la hiérarchisation des sujets est encore peu stable : très jeune, la télévision n'a pas eu le temps d'instaurer une échelle de valeur fixe entre les sujets politiques, culturels ou de société. Encore une fois, l'absence de témoin de la diffusion ou de scripts empêche toutefois de connaître l'ordre des sujets au sein d'une émission.

⁴¹² Par exemple le reportage consacré à Arletty à l'occasion de son passage dans les salles romandes avec « Les monstres sacrés » de Jean Cocteau (19 février 1966).

Le second concerne les personnes : nous l'avons vu, les milieux du théâtre et de la télévision sont très proches dans les années 1950 et 1960. La TSR, encore jeune et pratiquement artisanale, compte peu de collaborateurs. Il n'est pas impossible que la plupart aient des contacts, voire des intérêts à défendre, dans le petit monde du théâtre romand.⁴¹³ Ce d'autant plus que le réseau des correspondants régionaux de la TSR s'étend considérablement au début de la décennie, encourageant ainsi une télévision de proximité. Une situation qui se ressent dans les sujets choisis : le but de René Schenker – casser l'image genevoise de la télévision romande – se concrétise peu à peu. Les cantons de Fribourg et de Neuchâtel sont désormais mieux représentés, et le Théâtre de Vidy-Lausanne fait son apparition avec l'interview de Charles Apothéloz.

Le troisième s'explique par le format des émissions – rappelons que nous ne traitons pour le moment que des actualités régionales. L'émission *Carrefour*, lancée en 1961 et doublée dès 1962 par *Carrefour-Soir Information*, devient quotidienne en 1965. Les actualités régionales restent par la suite le lieu privilégié des sujets de type « magazine », soit un peu plus longs que les reportages pour le téléjournal et offrant plus de liberté au montage. On en trouve déjà les prémises dans les sujets des années 1960, ce d'autant plus que l'évolution du reportage télévisé en général – et non seulement dans le cadre de l'actualité – donne alors de plus en plus de place aux images, et de moins en moins au texte. Ce dernier point est confirmé par l'espace plus important accordé aux extraits de spectacles qui, comme nous l'avons vu, prennent le pas sur les entretiens.

3.3.3.5 *La fin de la décennie : les prémises d'une audace nouvelle*

La fin des années 1960 annonce la décennie suivante, tant au niveau du théâtre montré qu'au niveau de la forme des sujets. L'exemple le plus parlant est sans doute celui du Théâtre Populaire Romand mettant en scène « La vie secrète de Léopold S... », diffusé le 30 octobre 1968. Le montage tranche avec tous les exemples abordés auparavant : il s'ouvre sur une série de gros plans qui s'enchaînent en quelques secondes (fig.83 à 85). Le sujet, qui dure plus de dix-sept minutes à lui seul, alterne de manière assez aléatoire les répétitions, les représentations, les réactions du public, les interviews et la vie quotidienne du collectif. En l'absence d'un commentaire enregistré, il est très difficile de retrouver une cohérence à l'ensemble, qui ne respecte aucune forme de chronologie.

Le rythme, effréné, joue beaucoup sur le son ; tout d'abord à travers les sonores de la pièce, entrecoupés des réactions du public, puis au moyen de la musique, qui apparaît en même temps que l'affiche. Cette dernière joue le même rôle que dans les autres sujets, mais elle apparaît ici de manière fragmentée : divers gros plans ne font que laisser entrevoir le titre (fig.86 à 89), avant qu'on ne puisse l'apercevoir en entier (fig.90). Tout est mouvement, à l'intérieur même des plans. C'est le premier sujet où apparaît visiblement le souci de faire correspondre le *ressenti* du reportage à celui de la pièce – nous verrons plus loin que ce sera plus souvent le cas par la suite.

⁴¹³ Géo-H. Blanc, dont nous parlions plus haut, était par exemple directeur du Département dramatique de la Radio suisse romande. (Cf. Joël Aguet, *Le théâtre et ses auteurs* [de l'après-guerre à 1968], *op.cit.*, p. 921)

Quant à la pièce elle-même, elle rompt très clairement avec le théâtre de texte jusqu'ici omniprésent dans les actualités télévisées. Œuvre d'un collectif, création originale, elle est très physique – d'où les multiples entraînements auxquels nous assistons – et le texte est volontairement incompréhensible. Le thème, cependant, – une critique de l'espionnage – se veut clair et contemporain. Charles Joris, à la tête du TPR, explique ainsi le procédé de création :

Nous avons voulu nous priver d'élaboration avant le temps du travail collectif. C'est-à-dire que nous avons commencé tous ensemble, sans travail de préparation par un ou deux au départ, par exemple le metteur en scène, un décorateur, un dramaturge. Nous avons commencé tous ensemble et nous avons commencé par le travail le plus concret, le plus pratique possible, sur le plateau. Sur une idée que nous avons derrière la tête depuis longtemps : l'espionnage. Parce que nous voulions un sujet qui soit connu de tous, les spectateurs comme les comédiens, exactement de la même manière. Nous voulions un de ces sujets qui soient un des grands poncifs du moment.

A la question : « Donc vous n'avez pas fait un travail qui se veut trop intellectuel ? », Charles Joris répond : « Ce spectacle n'a pas été *pensé* d'abord, cela passe d'abord au travers du corps des comédiens et de leur invention spontanée. »

Ce que nous nommons aujourd'hui « écriture de plateau » était alors très nouveau – et le TPR est une troupe pionnière en la matière :

En juin 1963, l'équipe du TPR se livre à un travail de recherche. Travail pratique : de multiples exercices vocaux et corporels révèlent les comédiens à eux-mêmes [...]. Une dramaturgie se dessine, qui fera appel au jeu collectif, aux chansons, à la danse. Travail théorique d'autre part : la discussion quotidienne autour de la table fixe bientôt le choix d'un sujet, puis les grandes lignes d'un scénario.⁴¹⁴

Le sujet susmentionné est d'ailleurs l'un des premiers à montrer, non seulement les coulisses, mais tout le travail de création, des cours de relaxation (fig.91) au travail à la table (fig.92), en passant par les entraînements d'art martial (fig.93).

Ce processus de création s'inscrit dans un mouvement plus général qui voit le théâtre sans auteur se généraliser chez les jeunes compagnies de Suisse romande⁴¹⁵ : on retrouve des procédés similaires chez des compagnies créées dans la mouvance de Mai 68, comme le Théâtre

⁴¹⁴ Voir « Histoire du Théâtre Populaire Romand », in *L'Amant militaire, d'après Goldoni. La 27^e mise en scène de l'histoire du Théâtre Populaire Romand 1961-1976*, La Chaux-de-Fonds, Théâtre Populaire Romand, 1976, p.21, cité par Joël Aguet, *Le théâtre et ses auteurs* [de l'après-guerre à 1968], *op.cit.*, p.938.

⁴¹⁵ De nouvelles formes apparaissent également du côté des textes : « Deux dramaturges suisses marquent le paysage théâtral des années 1960 : Max Frisch et Friedrich Dürrenmatt. Grâce à leurs traducteurs [...], la version française de plusieurs de leurs pièces est créée en Suisse romande. [...] Au cours de ce nouvel âge d'or bourgeois, rempli de certitudes économiques et sociales, les pièces de Frisch et Dürrenmatt s'inscrivent dans un mouvement de dénonciation des oublis et des lâchetés d'une société trop satisfaite d'elle-même. Elles sont proches en cela de l'œuvre de Bertold Brecht, à laquelle elles empruntent plusieurs procédés formels développés par chaque auteur selon son génie propre. » Du côté des metteurs en scène, Benno Besson est peut-être le plus brechtien. Apothélos l'invite à Lausanne en 1962. (Joël Aguet, *Le théâtre et ses auteurs* [de l'après-guerre à 1968], *op.cit.*, p.936-937)

Mobile, les Tréteaux libres, le Théâtre O, le Théâtre Création ou le Théâtre Onze.⁴¹⁶ Le TPR reste pourtant le seul à s'attirer aussi souvent les faveurs des actualités de la TSR.⁴¹⁷

3.3.4 1970 : engagement politique et nouvelles esthétiques

Les années 1970 sont celles des bouleversements au sein de la TSR. Alors que, du côté des programmes, l'audace d'une nouvelle génération de journalistes pose quelques problèmes, les actualités et le théâtre innovent, dans la forme comme dans le propos. C'est aussi l'apparition de la couleur à la télévision – élément nouveau qui n'a pourtant pas tellement d'impact sur la forme générale des sujets.

3.3.4.1 Nouveau théâtre...

Un jour, une heure, qui remplace *Carrefour* en 1971, consacre une dizaine de sujets au Théâtre Populaire Romand. Ce dernier aborde alors des thèmes d'actualité et s'engage politiquement de façon très claire.

Un sujet du 1^{er} mai 1975 présente un extrait de la pièce « Véronique, la vie commence à 05h30 », créée en marge de la Fête du Travail de Saignelégier et se posant comme base de réflexion à un dialogue entre travailleurs. L'extrait est suivi d'un entretien, non pas avec l'un des membres du collectif, mais avec Raymond Fornasier, alors président du Parti socialiste jurassien. Son discours laisse apparaître un rôle différent pour l'art dramatique :

En essayant de faire quelque chose de nouveau, de modifier en somme l'état d'esprit d'une fête du Premier mai, en créant ou en apportant, avec le concours d'une société telle que le TPR, un spectacle où on discute, où on a la possibilité de juger la vie d'une ouvrière, ça permet peut-être aussi d'amener une autre catégorie de gens, qu'on n'a pas l'habitude de voir à une fête du Premier mai. [...] Je pense que beaucoup de gens sont venus voir ce spectacle pour voir le spectacle, et ça nous donne la possibilité de créer cette fraternisation qu'on recherche dans le monde ouvrier, qui n'est pas possible, ou difficile de trouver dans un cortège ou lors d'un discours de Premier mai traditionnel.

Du point de vue formel, le dispositif scénique casse la frontalité du théâtre, en plaçant sa comédienne principale au milieu du public (fig.94).

Le TPR semble par ailleurs productif, et son répertoire éclectique. Une quinzaine de jours plus tard, un autre sujet fait mention de la pièce « Le Dragon », du Russe Evgueni Schwartz, montée à Porrentruy et qui montre la volonté du collectif de toucher tous les publics, ainsi que l'affirme son chef de file Charles Joris : « C'est donc un essai de théâtre : à partir d'une forme spectaculaire de théâtre, peut-on toucher la sensibilité de tous les publics ? Voilà à peu près le sens d'une opération totale telle que celle-là. » La troupe monte également, parmi d'autres titres, le *Roi Lear* de Shakespeare (en 1979) ou le *Roman de Renart* (en 1976).

Les reportages sur le Théâtre Populaire Romand se font plus rares vers la fin de la décennie. Il apparaît cependant encore plusieurs fois, notamment à l'occasion d'une interview de Charles

⁴¹⁶ Joël Aguet, *Le théâtre et ses auteurs* [de l'après-guerre à 1968], *op.cit.*, p.938.

⁴¹⁷ Le Théâtre Mobile et le Théâtre Onze sont les mieux représentés dans les émissions de type « magazine », comme *Plateau libre* ou *Tickets de premières*. Ils apparaissent en outre dans le *Journal romand* et le *Téléjournal* dès les années 1980. Les autres compagnies font l'objet de traitements beaucoup plus épisodiques – et les Tréteaux libres sont complètement absents des ondes de la TSR.

Joris revenant sur la difficulté que rencontre l'institution pour survivre financièrement : « Nous ne sommes pas assez assurés pour pouvoir travailler convenablement. Et ça, c'est encore à l'heure actuelle très pénible. [...] Sans arrêt notre existence est remise en question. » On apprend alors que le TPR est notamment subventionné par les villes de La Chaux-de-Fonds, Bienne, Le Locle ou Delémont, mais que les cantons de Berne et de Neuchâtel font des efforts « pas assez considérables », selon Joris.

En décembre 1973, une session extraordinaire du Grand Conseil neuchâtelois est d'ailleurs spécifiquement dédiée à la politique culturelle du canton. *Un jour, une heure* y consacre un sujet, dans lequel le journaliste nous apprend que le théâtre pose visiblement problème :

L'Etat de Neuchâtel dispose déjà maintenant d'un arsenal juridique très important pour soutenir les activités culturelles. [...] Mais il manquait à cet ensemble une base juridique pour l'aide à la culture théâtrale. Alors, une commission a été créée pour étudier ce problème. Elle a déposé un rapport, dont les conclusions étaient l'établissement d'une sorte de politique globale avec une aide systématique, ce qu'il faudrait peut-être appeler une sorte de politique culturelle « à la française ». Mais l'Etat n'a pas voulu s'engager dans cette voie. [...] Le Conseil d'Etat veut être souple. Il veut être pragmatique et non doctrinaire, comme jusqu'à maintenant, de manière, et là je le cite, à pouvoir « réagir quand une institution culturelle choque, de manière grave et répétée, la population et son esprit ». Il gardera donc toujours, et c'est très important, sur le plan financier, la liberté d'intervenir, de ne pas intervenir, ou de ne plus intervenir.

Ceci n'empêche toutefois pas le Théâtre Populaire Romand de partir en tournée : à Paris en février 1979, et jusqu'au Mexique en juin 1976.

C'est d'ailleurs la décennie des collectifs : en-dehors du TPR, d'autres troupes s'engagent politiquement ou remettent en question les codes de représentation théâtraux. C'est le cas du Living Theater, souvent invoqué comme emblème, voire comme déclencheur, d'une nouvelle forme de culture, qui fait des adeptes jusqu'en Suisse. Un sujet d'*Un jour, une heure* du 4 février 1977 est ainsi consacré à la présentation, au Théâtre de Vidy-Lausanne par le Living Theater de Romandie, du « Cahier noir », un recueil de poèmes et de dessins. Le comédien, Pierre Biner, lit, hurle, parfois chante son texte, accompagné d'un musicien à la batterie qui le ponctue de roulements de tambour ou de coups de cymbales.

En janvier 1974, la Maison des jeunes et de la culture de Genève accueille la troupe originaire de Buenos Aires, *Once al Sur*, qui évoque la dictature en Argentine. Interviewée par la journaliste Liliane Roskopf, l'une des comédiennes déclare que ce qui les intéresse, c'est à la fois le travail théâtral et politique : « Nous faisons avec le théâtre, en Amérique, un travail de conscientisation des gens, un travail d'agitation. »

L'extrait de la pièce met en scène six comédiens du collectif qui marchent au pas, face public, hurlant en espagnol. Des coups de feu retentissent régulièrement et les personnages tombent les uns après les autres, pour se relever et recommencer la même scène en un cycle perpétuel. Après une dernière détonation, ils arrêtent de parler – trois sont encore debout, toujours marchant, les autres à terre – et un air de guitare se fait entendre. La caméra, au moyen d'un panoramique, passe alors des acteurs à la guitariste, présente sur scène et qui se trouve être l'une des comédiennes. Le son, et notamment la musique, semble d'ailleurs prendre de l'importance dans

les salles de théâtre, qu'il s'agisse du batteur du Living Theater ou des pas militaires de Once al Sur.

Du côté de la musique, justement, et notamment de celle qui accompagne la danse, les formes sont également en mutation. Le reportage sur un « ballet psychédélique », présenté au Grand Théâtre de Genève en janvier 1970, est l'occasion de parler des intentions de composition du Genevois Jacques Guyonnet. Alors que le journaliste lui demande comment classer sa musique, le compositeur répond :

Ecoutez, j'ai appelé ça, dans le programme, de la « pop musique », parce qu'Alfonso [Cara, le chorégraphe] m'a demandé une musique dans des délais très brefs. Des délais que nous refusons en général, vu que pour une musique électronique on compte un mois, deux mois, trois mois de travail. [...] J'ai eu cinq jours pour faire la maquette de cette musique.

Et puisque son interlocuteur lui demande s'il ne craint pas de « choquer le public genevois » :

Je connais beaucoup de jeunes de douze à quinze ans, j'ai constaté qu'ils ont une oreille tout à fait différente de la mienne, de la vôtre, et naturellement des gens de quarante ou cinquante ans. Les jeunes, par la pop musique et la musique psychédélique, entendent n'importe quoi et l'entendent naturellement. Et je pense que cette musique-là, ils l'entendent très facilement.

Quant à la chorégraphie, elle est signée par le Cubain Alfonso Cata, qui explique ainsi son procédé de création :

Il fallait travailler très vite. [...] Nous avons pris un sujet Paris Match. Je me suis dit, « il me faut des idées tout de suite, et c'est un magazine sur les dix dernières années ». J'ai pris les sujets qui me paraissaient les plus importants et j'ai élaboré un peu là-dessus. Puis je suis allé en parler à monsieur Guyonnet.

3.3.4.2 ... et nouvelles formes

La forme des sujets n'est pas en reste. Ce même reportage sur le ballet de Cata est particulièrement parlant. Le sujet s'ouvre avec un zoom rapide sur ce qui semble être les lumières du plafond de la salle (fig.95), accompagné d'un commentaire présentant le spectacle : « Première, vendredi soir au Grand Théâtre de Genève, d'un ballet psychédélique dont on pourra voir encore une représentation demain soir. Le chorégraphe Cata et le compositeur Guyonnet expriment leurs intentions. »

Suit alors un entretien réalisé sur scène, qui réunit le journaliste et les deux artistes annoncés et qui commence dans la pénombre (fig.96). La lumière s'allume lentement (fig.97), et l'interview est entrecoupée, en montage alterné, par des plans très courts – moins de trois secondes – de la chorégraphie.

Le rythme s'accélère lorsque le journaliste demande s'il y a des intentions politiques derrière la création. Le chorégraphe répond que non. Il s'explique et, dans la citation qui suit, chaque point donne lieu à une interruption par un plan très bref sur le même danseur en plein mouvement : « C'est purement physique, disons. C'est des images. Je ne veux absolument rien dire. C'est des pas de deux. Des couples, etc. Des idées chorégraphiques, c'est tout. » De plus, chaque fois que l'on revient sur Cata, l'image se rapproche de plus en plus du chorégraphe, ajoutant à l'impression générale de mouvement (fig.98 à 101). Le son n'est pas non plus

linéaire : l'interview, sur fond silencieux, paraît d'autant plus saccadée que la musique accompagnant les extraits de danse filmée bénéficie d'un volume sonore important. Une fois l'entretien terminé, un pas de deux est montré dans son intégralité – presque une minute – en plan-séquence.

Les plans eux-mêmes sont souvent plus créatifs. L'un des premiers « flou/net » intervient d'ailleurs dans un sujet sur une représentation scolaire du Théâtre Populaire Romand au Noirmont. La caméra filme alors en gros plan le visage d'un enfant du public, et bascule la netteté de l'arrière-plan à l'avant-plan (fig.102 et 103).

Les contrechamps sur le public sont d'ailleurs bien plus fréquents qu'auparavant – signe, peut-être, que l'on commence à prendre davantage en compte sa réaction. Outre l'exemple du Noirmont, d'autres sujets sont tournés en public : celui du 17 janvier 1978, par exemple, réalisé pour *Courrier romand* au café-théâtre de Vevey, sur la pièce « Le testament du père Leleu ». En plus des rires, presque omniprésents lors de l'extrait, on aperçoit les spectateurs en contrechamp (fig.104). Le son du spectacle reste alors continu, ce qui laisse penser que les images du public étaient utilisées comme plans de coupe. Autre nouveauté : on voit la scène depuis l'arrière de la salle, avec le public en amorce (fig.105). Ces procédés sont certes facilités par le dispositif du café-théâtre, qui simplifie la tâche du caméraman en laissant une certaine lumière dans la salle. Les spectateurs apparaissent finalement encore une fois à la fin, lors des applaudissements – avec un regard-caméra intrigué de la part de la jeune fille située juste devant le caméraman (fig.106).

A noter que le reste de l'extrait est filmé, en revanche, de façon plutôt traditionnelle : dès que l'on retourne sur scène, le plan-séquence reprend ses droits, avec des changements de valeurs de plan sans coupes. L'affiche-panneau est par ailleurs toujours fidèle à son rôle d'introduction au sujet. En revanche, celui-ci commence à l'extérieur du théâtre, où l'on suit plusieurs personnes – vraisemblablement les comédiens – qui portent des éléments de décor à l'intérieur du bâtiment. S'ensuivent quelques images du foyer. Ces deux séquences font supposer qu'un commentaire du journaliste, probablement énoncé en cabine, devait couvrir ces images et donner quelques éléments par rapport au spectacle. Aucun script ne permet toutefois de confirmer cette hypothèse.

Autre forme un peu hybride : le reportage diffusé dans le *Courrier romand* du 31 octobre 1972, à propos d'une pièce aux allures de vaudeville, « Le curé fait la malle », jouée au Casino-Théâtre de Genève. Si le sujet commence de façon totalement inédite avec un gros plan qui figure les trois coups (fig.107), la scène qui s'ensuit est filmée en plan-séquence avec toutes les caractéristiques dont nous avons l'habitude, à une exception près : il semblerait qu'il s'agisse d'une répétition. Un personnage de dos, le metteur en scène de toute évidence, donne en effet des indications aux comédiens (fig.108). Les trois coups résonnent de nouveau, accompagnés du même gros plan, et la « vraie » scène commence alors. Ils reviendront encore une dernière fois, visiblement en tant que ponctuation pour faire la transition entre deux scènes différentes.

Finalement, le sujet évoqué plus haut sur le Living Theater de Romandie utilise également des formes nouvelles. Celles-ci ont probablement pour but de se rapprocher au mieux du ressenti dégagé au moment de la présentation du collectif, par des procédés spécifiquement télévisuels.

Ainsi les comédiens, cadrés en plan américain, commencent-ils tous par s'adresser l'un après l'autre directement à la caméra. Chacune de leur intervention est séparée par des plans du fameux « Cahier noir », le recueil de poèmes et de dessins dont il est question (fig.109 et 110). Les acteurs semblent ainsi déclamer à tour de rôle les différentes caractéristiques de leur performance, dressant une sorte de fiche d'identité :

Mon nom : Cahier noir.

Prénom : Il était une fois pour tous.

Date de naissance : force douze, novembre, forcissant derrière les masques.

Originaire de : tout un chargement de valises, bourrées de conséquences.

Canton : où nous sommes, et loin du romandisme.

Etat civil : on a déjà donné.

Domicile : là où je suis, vertébral, partisan.

Signe particulier : acharniste.

S'ensuit alors un extrait du spectacle en plan-séquence, qui fait le va-et-vient entre le comédien et le batteur – on ne les voit jamais ensemble dans le plan. La caméra, soit très proche du visage du comédien (fig.111), soit assez éloignée, nous perd dans l'espace. La fluidité du mouvement laisse penser que le caméraman se rapproche et s'éloigne réellement – et non en faisant recours au zoom. Tout porte donc à croire qu'il s'agit d'un sujet entièrement pensé et rejoué exprès pour les caméras de la TSR.

L'innovation formelle passe également par les entretiens. Le journaliste disparaît peu à peu du cadre – aidé par l'apparition du micro-cravate, qui lui donne une plus grande liberté de mouvement (et que l'on aperçoit fig.112). De plus, lorsqu'il reste dans l'image, il se trouve souvent de dos (fig.113 et 114). On distingue très peu son visage, et il ne s'adresse pratiquement plus jamais à la caméra – le commentaire semble avoir définitivement pris le dessus. Les questions restent toutefois systématiquement audibles, et le discours des intervenants est rarement coupé ou couvert.

Quant aux personnes interrogées, aucun procédé ne semble encore stable. Souvent au centre (fig.112), parfois de profil (fig.115), elles se trouvent même de temps en temps à plusieurs dans le même cadre (fig.113 et 116). Ici aussi, le mouvement s'impose : les zooms dans l'image sont plus fréquents et plus rapides, et il arrive même que le caméraman tourne autour des protagonistes pendant qu'ils répondent (fig.116 et 117). Les interviews en groupe permettent par ailleurs d'interroger plusieurs personnes à la fois.

A cet égard, l'entretien, en 1972, des comédiens Roger Hanin et Henri Tisot autour de la pièce « Le contrat » de Francis Weber est intéressant : après ses questions, le journaliste leur demande d'interpréter quelques répliques de la pièce. Les deux comédiens enchaînent immédiatement, presque sans que l'on ne s'en rende compte. A noter l'apparition de quelques plans de coupe, l'un sur le visage de Hanin car son acolyte parle de lui, l'autre sur la main de Tisot tenant une cigarette, comme une virgule, lorsque le journaliste change d'interlocuteur. A remarquer également dans ce double entretien : le code « gauche-cadre », « droite-cadre », qui commence à faire son apparition (fig.118).

3.3.4.3 *Place au local*

Le théâtre politique et engagé n'est évidemment pas une norme absolue et les actualités romandes s'intéressent également à des registres complètement différents. A cet égard, on peut constater que le théâtre amateur local, issu des différents cantons romands, est plus présent qu'auparavant.⁴¹⁸

Aux côtés du Jura et de Neuchâtel, surreprésentés en raison de la présence en leurs terres du Théâtre Populaire Romand, et de Vaud et Genève, traditionnellement plutôt bien couverts, le Valais et Fribourg forment désormais le décor de plusieurs reportages.

De nouveaux lieux, comme le Petithéâtre de Sion ou le Pitoëff de Genève, font leur apparition. Le 19 février 1970, *Carrefour* consacre un sujet à l'équipe du Théâtre de la Trappe, qui présente à Fully, Vouvry, Savièse et Sion la pièce « La Louve » – un texte du Valaisan Maurice Zermatten mis en scène par Jean Mars. Aucune piste son n'est conservée. En revanche, le script de l'émission⁴¹⁹ nous donne un aperçu de la structure du sujet, qui mêle sans distinction : résumé de la pièce (« C'est une histoire sombre et pesante, qui se déroule entre les membres d'une famille monstrueuse »), présentation des comédiens (« Jean-Claude Roduit, un jeune Valaisan qui s'est révélé dans ce spectacle ») et description sommaire de la mise en scène (« La structure scénique de ce spectacle a été conçue par Jean Mars selon une technique se rapprochant du cinéma, où le décor n'est que suggéré »). Ces quelques citations montrent par ailleurs que le commentaire du journaliste oscille entre description, analyse et critique.

Est-ce parce qu'ils sont réalisés par des correspondants qui bénéficient de moyens réduits ? Les reportages tournés en région font preuve de moins d'audace au niveau formel. Très court, le sujet sur « La Louve » ne contient pratiquement que des images de coulisses – mise en place de décors, habillage et maquillage – et quelques plans sur scène, sans que l'on puisse deviner s'il s'agit d'une répétition ou d'une représentation. Les images suivent vraisemblablement le commentaire, qui s'attache à décrire les rôles en fonction des comédiens avant d'aborder la scénographie en une courte phrase.

3.3.4.4 *Le début des plateaux*

Autre nouveauté de la décennie : deux émissions spéciales de *Courrier romand*, l'une consacrée à Fribourg et l'autre à Genève, contiennent les premiers plateaux figurant dans les archives. Toutes deux font appel à un invité : Jean Winiger, pour Fribourg, et Alain Morisod pour Genève.

En termes de narration, les deux émissions divergent : l'une est centrée sur la personnalité invitée – Winiger –, l'autre sur la Revue de Genève. Le rôle des intervenants diffère : alors que celui du comédien est central, Alain Morisod est présent à titre d'invité spécial.

L'émission sur Winiger s'ouvre ainsi avec des photos de l'acteur, accompagnées d'un commentaire retraçant brièvement son parcours et rappelant ses origines fribourgeoises. S'ensuit alors l'extrait d'une pièce – filmée en plan-séquence. La suite de l'émission alterne des

⁴¹⁸ A noter que, même dans les cantons de Vaud et Genève, les registres restent variés – nous l'avons vu avec « Le testament du père Leleu », comédie de café-théâtre jouée à Vevey, ou avec « Le curé fait la malle », jouée au Casino-Théâtre de Genève.

⁴¹⁹ Cf. annexe 2.1.

entretiens en plateau et des sujets filmés sur les lieux de l'enfance du comédien, dans lesquels interviennent des proches, comme sa mère ou son ancien professeur. Un deuxième invité plateau, ami d'enfance du comédien, apparaît d'ailleurs en cours d'émission et la discussion se poursuit à trois. L'émission consacrée à Genève commence directement en plateau par un long entretien avec Morisod, avant de retracer l'historique de la Revue, témoignages et images d'archives à l'appui.

Difficile, en l'absence de toute trace écrite, de deviner les intentions derrière la conception des décors. Il semblerait toutefois que l'idée soit de s'adapter davantage au sujet qu'à l'émission en tant que « marque », puisque les deux éditions mentionnées, diffusées à quelques mois d'intervalle – le 8 février 1979 pour Winiger, le 5 avril de la même année pour Morisod – sont extrêmement différentes (fig.119 et 120). Le plateau de Morisod semble ainsi lié au thème de l'émission – la Revue du Casino-Théâtre – tandis que celui de Winiger se rapproche davantage des studios de télévision standards de l'époque.

Le dispositif lui-même est d'ailleurs très différent, puisque Morisod côtoie Pierre Verdan, le présentateur, face aux téléspectateurs. Il ne s'adresse toutefois pas à ces derniers, mais doit ainsi se tourner davantage pour discuter avec le journaliste qui se situe à ses côtés. Toute l'interview n'est filmée que sous deux points de vue – l'un, large, englobant les deux protagonistes, l'autre, resserré sur Morisod (fig.120 et 121). Winiger bénéficie d'un dispositif plus complexe, avec plusieurs caméras (fig.120, 122 et 123) – le fondu enchaîné apparaît à cette occasion. Le journaliste lui-même ne s'adresse pas directement aux téléspectateurs, donnant l'impression à ces derniers d'*assister* à la discussion – et non d'y participer.

3.3.5 1980 : apparition du TJ romand et accompagnement du téléspectateur

Le 1^{er} janvier 1982, le premier *Téléjournal* romand est diffusé sur les ondes de la TSR, avec la mission de s'adresser à la Suisse francophone dans son ensemble.⁴²⁰ Il laisse ainsi au *Journal romand*, qui remplace *Un jour, une heure* en 1981, la possibilité de se concentrer plus spécifiquement sur les régions les moins représentées. Les différences entre les deux émissions sont toutefois relativement faibles ; seule la géographie des sujets – le TJ traite plus volontiers d'actualités étrangères⁴²¹, y compris dans le domaine du théâtre – distingue les deux émissions. Toutefois, leur côtoiement a pour effet de dédoubler le nombre des sujets théâtraux dans les actualités.

⁴²⁰ Il se double du *TJ-Midi* dès 1987. Il est toutefois difficile, vu la méthode de classification des archives de la RTS, de savoir avec précision dans quelle édition les reportages étaient diffusés. L'étude des scripts révèle que des sujets similaires étaient utilisés par plusieurs émissions sur une même journée. De plus, certains bulletins non répertoriés dans Synopsis figurent sur les scripts – 17h30 ou 22h15, par exemple. Nous avons donc choisi de ne pas prendre en compte l'édition spécifique du TJ dans l'analyse des sujets.

⁴²¹ Le *Téléjournal* s'intéresse aussi davantage à des sujets d'actualité « pure », comme des remises de prix, la nomination ou la démission de certaines personnes-clé du monde culturel, l'ouverture de nouveaux lieux (Le Cellier à Genève, l'Usine à Gaz à Nyon), ou certains événements internationaux – comme par exemple les tensions autour du Bolchoï en 1987, lorsque Mikhaïl Gorbatchev tente de « briser la glace » entre politique et culture. Ce genre de sujets reste cependant rare – les actualités internationales traitées par la TSR concernent en général peu le théâtre.

3.3.5.1 *Un répertoire éclectique*

Ce foisonnement – environ 227 sujets théâtraux pour le *Téléjournal* et 180 pour le *Journal romand* – permet de couvrir un large spectre au niveau du répertoire.

Nous l'avons évoqué plus haut, certaines troupes nées de la mouvance de Mai 68 n'apparaissent au sein des actualités télévisées que dans les années 1980 – c'est le cas notamment du Théâtre Onze. Il est alors question de ce dernier une fois dans chaque édition : en 1984 dans le *Journal romand*, à l'occasion de la pièce « Le Père Ubu » (dont nous reparlerons), et en 1986 dans le *Téléjournal*, alors que le collectif choisit de se dissoudre faute de moyens financiers suffisants pour continuer. Jacqueline Moret, directrice du Théâtre Onze, explique ainsi ce choix :

Depuis deux ans, ce théâtre n'est pas soutenu au niveau des subventions. Ce qu'on fait est peut-être un peu trop fou, on nous considère comme des éternels adolescents. On ne l'est plus du tout, moi je suis une professionnelle de théâtre, et ces conditions de vie et de création, pour un théâtre avec qui travaillent des collaborateurs que j'exploite de manière éhontée, je dis non. Dans ces conditions, pour moi, ça n'est plus possible de créer.

Le Théâtre Populaire Romand, de son côté, reste abonné aux actualités de la TSR. Entre 1980 et 1989, le *Téléjournal* lui consacre sept sujets et le *Journal romand* cinq. Quant au Grand Théâtre de Genève, il comptabilise une dizaine de reportages, répartis sur les deux émissions – mais c'est principalement le *Téléjournal* qui s'y intéresse de près.

Le théâtre en plein air est également très présent : on peut citer notamment une pièce historique montée en juillet 1983 dans la cour du Château de Grandson, une version du « Georges Dandin » de Molière mise en scène par Claude Delon à Genève en juillet 1987, ou encore un spectacle musical au Lac de Joux, en août 1987 – mais il y a pléthore d'autres exemples. Les festivals sont aussi fréquemment couverts, principalement par le *Téléjournal* – le Festival international du théâtre contemporain sous chapiteau (Vaud, août 1984 et juillet 1987) ou le festival de l'Association pour la danse et le théâtre (Genève, mai 1987) ; pour ne citer qu'eux.

Les actualités télévisées se penchent aussi sur des créations issues d'amateurs, qui sont souvent très locales – « Germain Clavier », mis en scène par la troupe des Compagnons du Bisse à Savièse (août 1987), « Feu la mère de madame » de Feydeau, monté par une compagnie d'amateurs de la Chaux-de-Fonds (septembre 1989), « La Tarentule », spectacle pour enfants créé à Saint-Aubin (avril 1982), etc. Le théâtre pour enfants est d'ailleurs très présent au *Téléjournal* – une vingtaine de reportages environ entre 1980 et 1989.

Cet élargissement du répertoire correspond à l'évolution globale du reste des programmes qui, nous l'avons vu, s'ouvrent aux arts dits « populaires » au cours des années 1980. Il rejoint également la volonté de s'adresser au grand public, tous âges, origines et niveaux d'éducation confondus.

3.3.5.2 *Vers la fin du plan-séquence*

S'il reste présent dans de nombreux sujets durant toute la décennie, le plan-séquence s'efface parfois, tant dans les entretiens que dans le théâtre filmé.

Le changement est progressif, car beaucoup d'extraits de spectacle se trouvent à mi-chemin entre le plan-séquence, qui semble toujours former le meilleur moyen de filmer le théâtre sans

risquer de couper une réplique ou de dénaturer une scène, et le sujet monté. Un reportage sur le théâtre pour enfants, diffusé dans le *Téléjournal* du 11 novembre 1984, montre les extraits de deux pièces différentes. Dans les deux cas, il n'y a qu'une coupe entre deux plans-séquence. La première fois entre deux plans de même valeur, mais avec une entrée de champ qui évite un effet « plan-sur-plan » (fig.124 et 125) ; la seconde, avec un changement de valeur et un raccord dans l'axe (fig.126 et 127).

Un extrait du spectacle « WC Dames » par la Compagnie du Revoir, filmé en 1987, fait davantage recours au montage. Celui-ci est toutefois discontinu : il n'y a aucun raccord, ni de geste ni d'axe. Un premier plan nous montre ainsi une vue de la scène vide, le deuxième une femme qui entre par une porte au sommet d'un escalier, traverse le plateau et rentre dans une cabine de toilette, et le troisième un gros plan sur ses mains (fig.128 à 130). Plus tard, trois plans fixes sur les différentes comédiennes se suivent, à nouveau sans lien (fig.131 à 133).

A noter que, au vu de la proximité avec les comédiennes, la caméra se trouve probablement sur scène (fig.134). Une forme qui apparaît ponctuellement au cours de la décennie. Notamment au sein d'un sujet du *Journal romand* du 8 novembre 1985, sur une version du « Bourgeois gentilhomme » donnée à Fribourg, où le caméraman semble même se situer entre deux comédiens (fig.135).

Ce même sujet échappe également au plan-séquence, cette fois-ci au profit d'un montage continu : on observe ainsi un raccord de mouvement (fig.136 et 137) et une ellipse temporelle, rendue possible par un gros plan sur un objet (fig.138), qui permet de se détacher de l'action ou du visage des comédiens, et d'éviter ainsi les faux raccords. Le gros plan, pratiquement absent jusqu'ici, devient d'ailleurs plus fréquent – conséquence de la disparition du plan-séquence.

Finalement, d'autres sujets tentent quelques innovations formelles, restées sans descendance. C'est le cas d'un nouveau reportage sur le Théâtre Populaire Romand, à l'occasion de son déménagement à la Chaux-de-Fonds, en novembre 1981. L'un des extraits de répétition commence ainsi par un plan sur la couverture du livre de la pièce en cours de travail – « Par-dessus bord », de Vinaver –, qui se poursuit en restant au centre-même du plateau, au milieu des comédiens (fig.139). Plus tard, lors d'une autre répétition, l'un des acteurs déclame son texte en regardant directement la caméra (fig.140). Même l'entretien, consacré à l'aménagement de la nouvelle salle du TPR, explore un format inédit : journaliste et intervenant discutent sur des passerelles, au-dessus du vide (fig.141). Chacun possède son propre micro, et s'occupe de faire suivre le câble qui y est relié.

Autre cas de figure : le reportage sur l'ouverture de l'Usine à Gaz de Nyon, en octobre 1984. La présentation du bâtiment donne lieu à des mouvements de caméra parfois audacieux : par exemple lorsque le caméraman filme le plafond en tournant sur lui-même (fig.142).

A noter que, du côté des entretiens, le code « gauche-cadre » et « droite-cadre » se généralise durant la décennie (fig.143 et 144). Certains commencent par ailleurs à être réalisés en situation. C'est le cas par exemple de l'interview d'un clown, lors du sujet sur différentes pièces de théâtre pour enfants, qui répond aux questions du journaliste tout en se maquillant (fig.145), ou de l'entretien autour de la nouvelle salle du TPR, mentionné plus haut. Le gros plan est par ailleurs plus fréquent lors des interviews : le visage prend alors tout l'écran (fig.145 et 146). Ce procédé

particulier amène une forme de pathos aux entretiens, rapprochant à l'extrême le téléspectateur des personnes interrogées.

L'apparition du montage, la présence de la caméra sur scène⁴²² et du gros plan, ainsi que les nombreuses images de coulisses qui envahissent désormais les sujets – contrairement à ceux des années 1960 qui se contentaient de ne montrer que la scène –, concourent à donner l'impression au téléspectateur qu'il en voit plus que le « simple » spectateur. Le point de vue unique de ce dernier est désormais démultiplié et enrichi par de nouveaux éléments.

Un mouvement qui suit le développement parallèle des magazines, hors actualités, ainsi que la volonté générale de ne plus se contenter de *diffuser* de la culture en la rendant plus accessible, mais d'*accompagner* le téléspectateur en lui fournissant des informations supplémentaires. Le public lui-même se fait aussi plus présent au sein des sujets : en plus des contrechamps de plus en plus fréquents sur les téléspectateurs, les micro-trottoirs, jusqu'ici bannis, font timidement leur apparition. L'un des premiers est réalisé en juillet 1983, à l'occasion d'un spectacle son et lumière donné dans les arènes d'Avenches.

3.3.5.3 *Autoporté et disparition du journaliste*

L'apparition des scripts, de manière ponctuelle en 1983, puis systématique dès 1987 (uniquement pour le *Téléjournal*), nous apprend que certains sujets étaient « autoportés » – c'est-à-dire qu'ils ne comportaient aucun commentaire de journaliste. La plupart du temps, les sujets sont alors portés par l'interview d'une ou plusieurs personnes. Les entretiens peuvent donc désormais être « couverts » par des images illustrant leur propos. Cette mutation va de pair avec la disparition progressive du journaliste à l'écran, alors que ses questions restent souvent audibles. Celui-ci s'efface pour laisser l'un de ses personnages narrer l'histoire au téléspectateur – sa seule médiation, dès lors, est d'agir comme une sorte d'avatar hors-champ de ce dernier, puisque les personnes interviewées ne s'expriment jamais en regard-caméra. Certains – comme Emile Gardaz lors d'un sujet sur une création au Théâtre du Jorat – reformulent eux-mêmes les questions : « Vous me demandez... »

Un sujet sur « L'or du Rhin » de Wagner, diffusé dans le *Téléjournal* du 28 juin 1984, est ainsi autoporté. L'interview d'Hugues Gall montre dans un premier temps le directeur du Grand Théâtre de Genève à l'image, mais au bout de trente secondes ses propos sont couverts par un long travelling en plan-séquence sur les musiciens de l'orchestre en répétition. Ces images sont silencieuses : peut-être le son n'a-t-il pas été conservé, ou peut-être que les plans illustrant les interviews étaient diffusés sans bande sonore à cette époque.

En revanche, dès que Gall se tait, le son des images ressurgit. On voit alors les lumières de la salle du Grand Théâtre en gros plan (fig.147). Un long travelling arrière dévoile ensuite les sièges vides, puis la caméra se tourne vers la scène, où l'on découvre les musiciens en pleine répétition (fig.148). Il y a alors une coupe, et un plan rapproché sur l'un des chanteurs apparaît,

⁴²² Cette forme ne s'impose toutefois jamais vraiment comme une norme – sans doute parce qu'elle nécessite de capter uniquement des répétitions, qu'elle oblige le caméraman à déranger les comédiens et qu'elle complique sensiblement le tournage.

en raccord dans l'axe (fig.149). La caméra se déplace ensuite, sans coupe et sans changement de valeur de plan, sur le chef d'orchestre.

Le script⁴²³ nous apprend par ailleurs que toutes les informations concernant le spectacle étaient données dans l'introduction en plateau, et rappelées en extro – « Voilà, c'était un avant-goût de ce que vous propose le Grand Théâtre de Genève pour la seule soirée de demain ». Dès lors, le sujet peut « laisser vivre » les images et la musique à sa guise.

Si son visage, et parfois sa voix, désertent les sujets, le journaliste se retrouve par contre en plateau, de plus en plus fréquemment accompagné d'un invité. En l'absence d'émissions-témoin, ce sont les scripts qui donnent cette information.

Un sujet consacré à « Jeanne au bûcher » d'Arthur Honegger et Paul Claudel, jouée au Grand Théâtre de Genève en mars 1987, donne ainsi quelques images de la pièce avant d'accueillir Georges Wilson, le metteur en scène, en plateau. Un fragment du texte du présentateur⁴²⁴ nous permet d'avoir un aperçu des questions – « Est-ce qu'il faut vraiment croire au destin de Jeanne pour la mettre en scène ? », « Assumez-vous jusqu'au bout le message de Claudel ? » – sans toutefois bénéficier des réponses, puisque les images de plateaux ne sont pas conservées.

Cet exemple, et l'apparition des scripts, permet en outre d'affirmer que certains des sujets théâtraux diffusés dans le *Téléjournal* étaient en fait de simples images non commentées. Les informations étaient données en intro-plateau et les extraits suivis d'entretien avec un invité.

Si la formule est fréquente, elle côtoie toujours des sujets avec commentaire enregistré, comme l'attestent également les scripts. Le texte d'un autre reportage, à nouveau consacré au Grand Théâtre, mentionne d'ailleurs le fait que le commentaire est « déjà enregistré » – ce qui, malheureusement, ne signifie pas qu'il a été conservé.⁴²⁵ L'introduction plateau, relativement longue, se charge de donner quelques indications factuelles – on y apprend notamment que le chanteur pour qui le rôle avait été composé vient de faire « faux bond » à l'équipe, et qu'il a dû être remplacé au pied levé. Elle est complétée par le commentaire du sujet, tourné en immersion dans les coulisses.

Un développement important pour ce sujet, qui s'explique par la nationalité suisse et la renommée du compositeur – Rolf Liebermann –, mais aussi par la participation visiblement active de la TSR à la création : « “La Forêt” constitue une création mondiale, à mettre à l'actif de la Radiotélévision suisse et du Grand Théâtre. » A noter que le texte du sujet est plus court que celui de l'introduction, probablement pour laisser plus de place aux images, et surtout au son.

3.3.5.4 Les bases d'une nouvelle narration

Certains sujets de 1980 voient d'ailleurs l'apparition d'une nouvelle forme de narration, qui perdurera jusqu'à nos jours. Si jusqu'ici la plupart des exemples dont nous avons parlé comportaient une ou plusieurs interviews ainsi que quelques extraits de spectacle, la formule qui émerge dans les années 1980 laisse la place à des images de contexte. Les sujets sont

⁴²³ Cf. annexe 2.3.

⁴²⁴ Cf. annexe 2.4.

⁴²⁵ Cf. annexe 2.5.

désormais davantage « anglés » : leur propos n'est plus seulement guidé par la présentation d'une nouvelle création ou l'explication de sa genèse. On cherche à élargir le propos, jusqu'à faire appel à des intervenants extérieurs.

En choisissant de jouer le « Père Ubu » d'Alfred Jarry au sein d'une usine sur le point de fermer, le collectif Théâtre Onze offre justement l'occasion au journaliste de développer son reportage : le sujet du *Journal romand*, daté du 16 mai 1984, donne ainsi la parole à l'un des ouvriers de l'usine en question.

Autre caractéristique : les différents intervenants peuvent apparaître plusieurs fois. Leur discours est alors entrecoupé par des images de la pièce ou des plans de contexte, selon le commentaire du journaliste.

D'autre part, les interviews elles-mêmes commencent à être plus fréquemment couvertes par des images d'illustration. Les sujets alternant deux sortes de « blocs » – interview/extraits – laissent ainsi peu à peu leur place à des constructions plus complexes qui mélangent, avec des ruptures moins nettes, les différentes sources d'énonciation – en plus d'entremêler plus étroitement image et parole.

La narration du sujet tourné dans l'usine illustre ces différents points. Le reportage s'ouvre sur des images de l'intérieur du bâtiment. S'ensuit alors l'interview de Claude Champion⁴²⁶, collaborateur à la mise en scène, qui explique sa vision de la pièce. Puis intervient un plan-séquence du spectacle. L'interview de Champion recommence sur ce plan, son visage réapparaît quelques instants avant d'être à nouveau couvert par une image à vocation clairement illustrative : alors qu'il parle du « pouvoir » qui repose forcément sur « un gros tas de merde », la scène filmée montre précisément une scène de la pièce où un comédien se trouve sur les toilettes...

On passe ensuite côté coulisses, où l'on rencontre un nouvel intervenant, avant que la parole ne soit donnée à l'ouvrier, qui explique que l'usine ferme en raison de sa vétusté. La caméra sort alors pour deux brefs plans d'extérieur avant de montrer l'usine encore en action et de retrouver l'ouvrier. Puisqu'il évoque le travail des comédiens – « c'est triste de voir qu'on a laissé jouer du théâtre à l'intérieur de l'usine, j'essaie de ne pas regarder ce qu'ils font » – l'interview est partiellement couverte par les images de la troupe en loges. Champion répond ensuite indirectement aux propos de l'ouvrier, se défendant de « profaner le lieu ». Alors qu'il parle du spectacle comme d'une « dernière étincelle de vie », ses propos sont à nouveau couverts par une scène de danse issue de la pièce, suivie d'un autre extrait – tous deux en plan-séquence.

L'entretien avec Champion réapparaît encore une fois, entrecoupé d'un nouvel extrait, puis un montage beaucoup plus saccadé alterne des plans de la pièce avec des images de l'usine – sur un mode qui n'est pas sans évoquer l'« effet Koulechov » (fig.150 à 153). Ce passage est rythmé par la musique du spectacle, qui construit le montage un peu à la façon d'un clip musical. Toujours sur cette même bande-son, le reportage finit par s'achever sur un plan extérieur de l'usine, entrecoupé par l'affiche du spectacle.

⁴²⁶ A noter que Claude Champion fait partie de l'équipe des réalisateurs de la TSR dès 1974.

Ce sujet sur la création du Théâtre Onze rassemble ainsi déjà, au niveau narratif, la plupart des caractéristiques actuelles des reportages d'actualités télévisées.⁴²⁷ Une seule donnée varie : la durée – plus de six minutes, ce qui ne serait pas envisageable aujourd'hui.

Les scripts donnent en outre une indication sur la place des sujets théâtraux au sein du *Téléjournal* : en règle générale, ils se situent soit au milieu – avant le sport – soit à la fin, juste avant la météo. Cette position leur offre un minutage plus étendu que s'ils se trouvaient en ouverture de journal. Ils sont par ailleurs plus fréquents dans l'édition de midi que dans celle du soir.

3.3.6 1990 : généralisation du découpage et envie de « faire sentir »

Dès le mois de mars 1991, les émissions-témoin sont conservées, tant au niveau du *Téléjournal* que du *Journal romand* – remplacé en 1995 par le *TJ-régions* et en 1998 par *Tout à l'heure*. En parallèle, le commentaire est enfin systématiquement lié aux images. De plus, la conservation des émissions entières permet également d'avoir accès aux différents éléments graphiques qui apparaissaient lors de la diffusion – notamment les synthétiseurs⁴²⁸ et les génériques.

Un changement de paradigme dans l'archivage de la TSR, qui coïncide avec le développement général des invités-plateau.

3.3.6.1 L'invité plateau

Dans le cadre du *Téléjournal*, celui-ci intervient principalement à midi. L'invité est alors en plateau pendant l'intégralité de l'émission. Il est ainsi présenté dès le début, en même temps que le spectacle dont il est venu parler, qui forme en général la dernière page du journal, qualifiée de « magazine ». L'émission du *TJ-Midi* du 6 mai 1996, présentée par Anne Bruschweiler, commence ainsi avec ces mots – juste après les titres :

Madame, monsieur, bonjour. Avant d'entrer dans le vif de l'actualité, sachez que nous avons le plaisir de recevoir le chef d'orchestre américain John Mauceri. Il dirige justement « Turandot », de Puccini, sur la scène du Grand Théâtre de Genève. Un spectacle auquel nous consacrerons la page « magazine » de ce journal.

Après avoir abordé le reste de l'actualité, le journal revient donc sur l'opéra en question au moyen d'un sujet, puis l'invité est annoncé par un titre graphique (fig.154). S'ensuit un entretien d'environ cinq minutes autour du spectacle et de la carrière de Mauceri. Le dispositif est relativement simple : une première caméra cadre la présentatrice, une seconde l'invité, et une troisième, située derrière ce dernier, les inscrit tous deux dans le plan (fig.155 à 157).

A noter que l'invité n'est pas forcément accompagné d'un sujet. Il peut également être présent uniquement pour parler de son domaine d'expertise ou d'un fait d'actualité : c'est le cas de Philippe Morand lors du *TJ-Midi* du 3 septembre 1996, convié pour parler du Théâtre de Poche de Genève, duquel il vient de reprendre les rênes.

⁴²⁷ En tout cas en termes d'image. Le script n'est malheureusement pas conservé : il est donc impossible de savoir s'il s'agissait d'un autoporté ou, dans le cas contraire, ce que racontait le journaliste.

⁴²⁸ On nomme « synthétiseurs » les sous-titres apparaissant en surimpression sur l'image et donnant des indications précieuses au moment de la diffusion – sur les lieux filmés, l'identité des intervenants ou le générique des reportages, par exemple.

Quant au *Journal romand*, la présentation s'effectue à deux, dans un décor beaucoup plus décontracté (fig.158).⁴²⁹ L'invité plateau est également présent dès le début de l'émission, et suit l'intégralité du journal avant d'intervenir. Il disparaît toutefois du cadre pendant la présentation des sujets.

C'est le cas par exemple de Michel Bühler, invité de l'émission du 20 juin 1991 (fig.158 et 159). Le côté « salon » du décor, ainsi que la présence de deux journalistes, donne un côté plus naturel et presque familial à l'interview de fin de journal, qui se transforme en discussion. Le musicien interprète ensuite une chanson en direct, en s'adressant directement au téléspectateur (fig.160).

La présence de l'invité donne parfois lieu à des plateaux couverts⁴³⁰. La conversation entre les présentateurs et leur interlocuteur remplace alors le commentaire des sujets : c'est le cas pour Michel Bühler, où la discussion est couverte par les images de son spectacle donné au Château de Grandson pendant un peu plus d'une minute, avant que l'on ne revienne en plateau.

Par ailleurs, en-dehors des plateaux couverts, la durée des sujets se stabilise autour de deux minutes – parfois trois ou quatre pour les pages « magazine » du *Téléjournal*.

3.3.6.2 *Découpage et esthétique cinématographique*

Dès le début de la décennie, le montage se fait beaucoup plus présent dans les extraits de théâtre filmé. Certains sujets empruntent même les codes du cinéma dominant.

Un reportage en particulier est particulièrement représentatif de ce changement : dix ans après, la Compagnie du Revoir rejoue en effet sa première pièce, « WC Dames ». Le *Journal romand* lui consacre un sujet, le 3 septembre 1996. L'occasion de se rendre compte sur un même spectacle des changements de codes télévisuels opérés en une décennie.

Le sujet s'ouvre avec un très gros plan sur l'entrée du premier personnage, à nouveau en haut d'un escalier (fig.161). S'ensuit un plan large englobant toute la scène, avec un raccord de mouvement parfait (fig.162) – la scène a donc été jouée deux fois, ou a été captée au moyen de plusieurs caméras. Tourné en répétition, le sujet place la caméra sur scène, au milieu des comédiennes, ce qui autorise quelques gros plans impossibles à effectuer depuis la salle (fig.163). On se retrouve même un bref instant face à la salle, lors d'un mouvement panoramique de 180° passant d'une actrice à l'autre (fig.164 et 165).

Un autre exemple va plus loin encore dans l'adoption d'une grammaire cinématographique, notamment pour l'enregistrement des dialogues : le reportage réalisé autour d'une pièce de Vinaver jouée à la Grange de Dorigny en février 1990. Profitant de la présence de la caméra sur scène lors d'une répétition, le montage recourt fréquemment au champ-contrechamp (fig.166 et 167), parfois avec l'un des interlocuteurs en amorce (fig.169). D'autre part, une solution s'esquisse pour laisser vivre des répliques entières sans figer l'image : le zoom arrière. Associé au contrechamp, ce dernier permet d'écouter un sonore de près de trente secondes tout

⁴²⁹ A noter que, lorsque le *TJ-région* fait son apparition, il adopte le même plateau que le *Téléjournal*, renforçant ainsi l'impression d'unité des actualités télévisées sur la TSR.

⁴³⁰ On désigne par « plateau couvert » des images commentées en direct par le présentateur du TJ depuis le plateau.

en conservant du mouvement dans l'image (fig.168 à 170). Quant aux plans larges, ils sont réalisés depuis la scène, face public – le sujet offre donc au téléspectateur le point de vue inverse de celui du spectateur de théâtre (fig.171).

Mêmes constats pour un sujet diffusé en 1990 sur une pièce de la quinzaine culturelle de Courgenay, consacrée à l'action révolutionnaire d'un paysan jurassien. L'extrait du spectacle, qui met en scène un procès, a la particularité de se dérouler dans une église, sur deux niveaux. Plusieurs champs-contrechamps font ainsi se répondre les accusés – en cage, au sol – et les juges – à l'étage, devant l'orgue (fig.172 et 173). A noter que le script fait mention d'une interview, qui ne figure pas dans les images conservées⁴³¹.

Le reportage contient aussi des mouvements panoramiques, plus « propres » que ceux observés dans les décennies précédents : il semblerait que l'utilisation du trépied se généralise, du moins pour les plans effectués en longue focale. Autre nouveauté formelle : la disparition au flou (fig.174 et 175), qui vient conclure l'extrait.

De manière générale, les mouvements de caméra sont plus fluides et moins nombreux dans les extraits de pièce, qui privilégient désormais le montage. Le panoramique apparaît cependant souvent – on l'observe notamment sur les images du spectacle « Le Chasseur de Loups », de Michel Bühler, que nous évoquions plus haut.

D'autres sujets remettent moins en question le dispositif théâtral en lui-même, et continuent à filmer la scène depuis le point de vue du public. Les raccords les plus fréquents s'effectuent alors dans l'axe : ils remplacent les zooms des décennies précédentes. Les spectacles sont moins souvent tournés en public – laissant penser que le caméraman avait alors besoin de filmer plusieurs fois le même extrait pour que le monteur puisse ensuite réaliser ses raccords. Le sujet de Laurence Mermoud sur « Le congrès des griots », joué à St-Gervais en décembre 1994, utilise ainsi deux valeurs de plan différentes pour une même réplique, qui reste entière : « Il marche, jusqu'à ce qu'il arrive à un buisson touffu. » La coupe opère entre « buisson » et « touffu », sans altérer le texte. Toutefois, le geste n'est pas tout à fait le même sur les deux plans : avant la coupe, le comédien a la main levée, après, il est *en train* de la lever (fig.176 et 177) ; la scène a été jouée deux fois.

Le son est également plus fluide, du côté du théâtre filmé comme des entretiens. Les coupes interviennent d'ailleurs pour la première fois au sein des interviews. Elles sont rendues possibles par un montage *cut* qui change de valeur de plan pour interrompre une phrase (fig.178 et 179), ou par la couverture des propos au moyen d'images d'illustration.

Le journaliste achève par ailleurs sa disparition : ses questions ne sont audibles que de manière très épisodique, lorsque la réponse serait incompréhensible sans contexte. En revanche, il réapparaît parfois dans la forme du « *statement* », ou « face-caméra » en bon français (fig.180) – qui reste toutefois plutôt rare dans le cadre des sujets théâtraux.

⁴³¹ Cf. annexe 2.2.

De manière générale, l'image semble ainsi plus soignée qu'auparavant, comme si la télévision cherchait à s'approcher dorénavant davantage du cinéma. Une mutation qui atteindra son apogée lors de l'apparition du format 16/9 au détriment du 4/3 en 2007.

En parallèle, l'image devient plus importante et s'émancipe du verbe. Les sujets sont, en conséquence, plus immersifs. La volonté de faire *ressentir* l'expérience de la pièce prend le pas sur la fidélité au spectacle.

3.3.6.3 *Faire vivre le spectacle*

La conservation des commentaires permet enfin de se rendre compte avec précision du rapport entre texte et images.

On peut par exemple remarquer, dans un sujet du *Journal romand* sur le projet d'une nouvelle salle à Givisiez, que le commentaire s'efface quelques instants – dix secondes – pour laisser vivre un petit sonore de la pièce de Molière, filmée en répétition. Puisque le reportage est consacré à un bâtiment, et non à la création en tant que telle, l'extrait n'apporte pas grand-chose, si ce n'est un peu de vie, au sujet. Le script⁴³² fait d'ailleurs mention très précisément de l'intention du journaliste – montrant par ailleurs que ce dernier n'était pas présent lors du montage : « Illustrer mon son off avec les images voulues. A la fin – ou après que j'aie dit qu'on répète Molière – laisser un tout petit bout de l'ambiance de la répétition. »

Ce n'est pas le cas du sujet précité sur « Le congrès de griots », qui laisse une large place aux sonores *avant* que le commentaire n'intervienne. La voix de Laurence Mermoud n'apparaît ainsi qu'après une quinzaine de secondes. Après quelques phrases sur la pièce, elle laisse la place à une nouvelle réplique avant de reprendre son commentaire, suivi de l'interview d'un comédien. Par ailleurs, le sujet est tout entier consacré au spectacle – on ne sort jamais de la salle.

Plus extrême, le commentaire d'Anne Bruscheweiler sur un sujet consacré à Gilles Privat, comédien suisse alors en tournée parisienne avec Matthias Langhoff, n'apparaît qu'après plus d'une minute vingt du sujet, qui a déjà intégré deux interventions de Privat.

D'autres reportages sont complètement autoportés : c'est notamment le cas des sujets diffusés dans les courtes émissions régionales – *Vaud région*, *Neuchâtel région* et *Genève région* – qui, rappelons-le, étaient destinées à la chaîne nationale Suisse 4.

Un exemple : l'extrait du spectacle « Elle a épousé un rappeur », joué au Boulimie de Lausanne en 1997. De courtes séquences de la pièce, montées de manière très dynamique avec de nombreuses coupes, sont séparées par des extraits d'un entretien avec Philippe Cohen, auteur de la pièce. Il n'existe pas de script pour ces émissions, toutefois le fait que les répliques interrompant les propos de Cohen soient systématiquement entières – et répondent au discours de l'auteur – laisse imaginer qu'aucun commentaire supplémentaire n'était enregistré.

Un autre sujet sur la Revue de Cuche et Barbezat, diffusé cette fois-ci dans l'émission *Neuchâtel région*, vient renforcer cette hypothèse. Un court micro-trottoir, visiblement mis en scène, introduit plusieurs séquences de la pièce, formant chacune un tout cohérent, entrecoupées d'un entretien avec Cuche et Barbezat.

⁴³² Cf. annexe 2.2.

Ce sujet montre par ailleurs une volonté de faire correspondre l'esthétique du reportage avec l'ambiance d'un spectacle. Plans « débullés » (fig.181), synthétiseurs fantaisistes (fig.182 et 183), regards-caméra (fig.184 et 185), transitions audacieuses (fig.186 et 187), prises de vue inattendues, notamment en contre-plongée (fig.188) : le sujet adapte l'esthétique de la Revue au format télévisuel.

Le sujet sur Gilles Privat fournit un autre exemple bien différent : il s'ouvre avec le comédien marchant en costume, face caméra, dans les couloirs de la Comédie-Française, alors que l'on entend déjà sa voix sur scène dans la bande-son.

A noter que les journalistes, dont on connaît désormais le nom grâce aux synthétiseurs, semblent chacun apporter leur « patte » : Michel Kellenberger privilégie un langage visuel plutôt cinématographique, avec présence de la caméra sur scène⁴³³ ; Eric Wagner commence systématiquement par résumer l'histoire de la pièce avant de formuler une critique, en général positive ; Maurice Huelin préfère pour sa part les sujets plutôt longs, mais avec un commentaire court et majoritairement, voire exclusivement, composé de phrases nominales.

C'est ce dernier qui est chargé du sujet sur « Turandot », de Puccini. Le reportage dure près de trois minutes, mais le commentaire tient en quelques lignes – chacun des paragraphes ci-dessous étant précédé d'un sonore du spectacle :

« Turandot », sommet de l'art de Puccini, une audace inouïe, sous le regard d'un maître de l'image et de la scène.

Réalisateur de « La Femme des Sables », film culte, Hiroshi Teshigahara, institué au Japon « trésor national vivant », peintre, décorateur, philosophe.

Décor épuré en bambou, conçu aussi par ce grand maître de l'Ikebana, l'art floral. Et calligrammes, symboles des énigmes que Turandot, princesse implacable d'une fable chinoise, soumettait à ses prétendants, décapités pour n'avoir pas trouvé la solution.

Sacrifice d'une esclave amoureuse, triomphe d'un prince mystérieux, comme une rédemption.

« Turandot », dernier grand opéra italien, synthèse miraculeuse et novatrice de trois siècles d'art lyrique.

On peut en outre noter un souci de correspondance entre les images et le texte : le visage d'Hiroshi Teshigahara apparaît en effet sur les mots « sous le regard d'un maître » et des images de la conception des décors interviennent lorsque le journaliste évoque la calligraphie ou l'art floral.

Autre exemple de commentaire, très différent : celui d'Eric Wagner sur la pièce « John Gabriel Borkman », d'Henrik Ibsen, mis en scène à Vidy par Luc Bondy :

L'histoire est celle d'un banquier déchu, Piccoli, qui après sa ruine, son incarcération, vit au premier étage d'une maison dont le rez-de-chaussée est habité par sa femme. Cette sorte de caveau conjugal abrite deux êtres qui ne se parlent plus, et pourtant le banquier tentera de sortir de son enfermement.

C'est la première fois que Luc Bondy, c'est le metteur en scène suisse alémanique, monte une pièce dans son pays. Il a donc un avis sur le théâtre en Suisse.

⁴³³ C'est lui qui signe le sujet sur Vinaver à la Grange de Dorigny.

Le metteur en scène donne alors effectivement son avis sur le théâtre en Suisse, et surtout sur le manque de subventions. Son intervention est suivie d'un sonore de la pièce, qui vient clore le sujet.

3.3.6.4 Lieux et répertoire

Plusieurs nouveaux lieux font leur apparition sur les ondes de la TSR : la Grange de Dorigny, avec déjà le souci de mêler sciences et société – le sujet mentionné plus haut sur une pièce de Vinaver intègre d'ailleurs la réaction d'un sociologue du travail sur le spectacle –, le Théâtre régional de Givisiez dans le canton de Fribourg, devenu plus tard Théâtre des Osses, le Boulimie à Lausanne – qui n'est apparu que quatre fois auparavant dans les actualités régionales –, le Théâtre Kléber-Méleau ou encore le Théâtre de St-Gervais.

Le Grand Théâtre reste surreprésenté – une trentaine de sujets dans le *Téléjournal* et une quinzaine du côté des régions. Le Théâtre Populaire Romand fait également l'objet de huit sujets régionaux et d'une dizaine de reportages du TJ. Il est également très souvent question du Théâtre de Vidy-Lausanne – une cinquantaine de reportages en tout.

Le théâtre professionnel, ainsi qu'une forme de « lémanocentrisme », semblent ainsi regagner une plus grande place au sein des actualités. Les petites régions et le théâtre amateur continuent toutefois à être représentés de manière ponctuelle. On peut citer, parmi d'autres : « La Recette » de Jeanine Worms, mise en scène par Jean-Claude Dreyfus au Petithéâtre de Sion (décembre 1993), « La larme de la grande canaille », spectacle joué en plein air dans la cour du Château de Colombier (Neuchâtel), en juin 1991, ou encore « Le roi Lear » de Shakespeare, mis en scène par les troupes Fri-Scène et Stalden dans la grande halle de l'usine BOXA, à Fribourg, en mai 1992.

3.3.7 2000-2010 : mise en place de la forme actuelle du reportage

Si l'esthétique du début de la décennie est encore proche de celle des années 1990, les formes changent petit à petit pour voir l'émergence des modèles utilisés à l'heure actuelle. La plupart des codes contemporains ayant été décrits au chapitre 2.2.1, nous aborderons ici surtout la façon dont les formes se stabilisent dans le courant des années 2000.

3.3.7.1 Actualités régionales et nationales : des lignes divergentes

Au niveau du répertoire, les lignes éditoriales semblent drastiquement opposées entre le *19h30* et les éditions de nuit d'un côté, et les actualités régionales – qui changent plusieurs fois de formule pendant la décennie – et le *12h45* de l'autre.⁴³⁴ Alors que les premiers se consacrent presque uniquement au théâtre professionnel et se concentrent sur les villes de Genève et Lausanne – avec toujours deux lieux en tête de liste : le Grand Théâtre de Genève, et le Théâtre Vidy-Lausanne –, les seconds s'intéressent souvent à des créations d'amateurs dans de petites salles ou à du théâtre en plein air,

On y trouve par ailleurs toujours une particularité, justifiant qu'on traite du sujet dans les actualités : « Les monologues du vagin » sont interprétés par une Conseillère communale – Valérie Garbani – au Théâtre du Passage de Neuchâtel (mai 2006), « La mémoire des pierres »,

⁴³⁴ Les noms des éditions en fonction de l'heure de leur diffusion apparaissent en 2001 – en tout cas dans les archives. A noter que les journalistes des régions fournissent des sujets pour toutes les éditions, sans distinction. Ils sont toutefois plus présents à midi et dans les actualités régionales.

pièce en plein air, est conçue pour mettre en valeur le village de Sembrancher, en Valais, et ses habitants, qui participent à la création (août 2006), le « Don Quijote the making of dreams » est une adaptation bilingue de la pièce de Cervantès, mise en scène à Bienne (août 2008).

3.3.7.2 *Multiplication des points de vue*

Après le plan-séquence, véritable institution pendant des années, et le montage linéaire et cinématographique des années 1990, les extraits de spectacles échappent désormais plus souvent à la continuité. L'effet reste le même que lors de la décennie précédente : le rendu de l'ambiance de la pièce, et non l'impression d'assister à un témoin fidèle. Une grammaire qui permet par ailleurs de multiplier les points de vue sans se soucier des problèmes de raccords, à l'heure où les JRI sont devenus majoritaires dans les bureaux régionaux.

Même lorsque le montage reste linéaire, la plupart des extraits sont désormais filmés soit avec plusieurs caméras, soit lors de plusieurs représentations ou répétitions. Un sujet de *Tout en régions* du 22 mai 2000 sur la pièce « Zoo Story » présentée au Théâtre du Grütli, montre ainsi un extrait mettant en scène deux hommes autour d'un banc, filmée depuis trois points de vue différents (fig.189 à 191). Même constat pour un spectacle donné à la Grange de Dorigny en novembre 2010, « Jeanmaire, une fable suisse » (fig.192 et 193).

Certains sujets vont plus loin en mêlant la mise en scène du reportage télévisé et celle du spectacle. Ils proposent alors des créations spécialement pensées pour la caméra. Deux exemples parmi les plus parlants : un reportage de Johanna Commenge sur la pièce « Comment ça va Zassetski », mise en scène par Michel Voïta à Vidy en janvier 2000, et un sujet d'Anne Marsol sur « C'est Quichotte », spectacle donné au Petit Théâtre de Lausanne en décembre 2007.

Le premier commence par une apostrophe directe de l'un des personnages de la pièce, qui fait mine de serrer la main au caméraman (fig.194) en demandant justement « comment ça va, Zassetski ? », ce qui permet d'introduire subtilement le titre de la création. Le reste du sujet fait plusieurs fois recours au même procédé, comme si la caméra de la TSR était en fait l'un des personnages de la pièce (fig.195).

Quant à « C'est Quichotte », la quasi-totalité du sujet est filmée à la manière d'une série télévisée (fig.196 à 198) – ce que souligne d'ailleurs le commentaire : « Non, ce n'est pas un épisode inédit de la série *Urgences*. »

Dans les deux cas, l'impression globale est celle d'une immersion – le rapport frontal au théâtre est brisé –, et donc d'une inclusion du téléspectateur à l'intérieur-même de la pièce.⁴³⁵

3.3.7.3 *Des structures formatées*

Deux formes se stabilisent au courant de la décennie : celle du sujet « standard » ainsi que celle, héritée des années précédentes, de l'invité plateau.

La structure-type du sujet standard se fige dans le courant des années 2000 : les sujets théâtraux commencent désormais en général par un sonore, puis la voix du journaliste intervient, avant

⁴³⁵ Une mutation qui n'est pas sans rappeler l'évolution parallèle du rapport au spectateur dans le domaine théâtral.

de laisser la place à une alternance entre sonores, interviews et commentaire. Le journaliste reprend généralement la main après les divers entretiens pour sa conclusion – mais pas toujours. Finalement, un dernier sonore clôt presque systématiquement le sujet. Tous les sujets dont il est question dans ce chapitre suivent ce modèle.

Parfois, un micro-trottoir s'ajoute à cette structure : on demande l'avis du public à la sortie de la pièce – intervention possible, évidemment, uniquement lorsque celle-ci a déjà eu lieu, ce qui n'est pas toujours le cas. De plus, la forme du micro-trottoir nécessite une sorte de justification, donnée par le thème de la pièce. Le sujet sur « Victor ou les enfants au pouvoir », par exemple, censé « toucher le jeune public », fait ainsi réagir des spectateurs adolescents.

Lié aux images, le commentaire est lui aussi formaté : il commence généralement par raconter l'histoire de la pièce avant de développer son thème ou la genèse de sa création, en s'appuyant sur les intervenants et sur les éventuelles réactions du public, pour finir par quelques mots relevant de la critique. Exemple avec le texte et la structure du sujet sur « Victor ou les enfants au pouvoir » :

[Sonore]

Victor a grandi trop vite. Il étouffe et ne supporte plus son entourage. Cette pièce, écrite il y a 80 ans, raconte une collision frontale entre enfants et parents, qui reste très actuelle.

[Micro-trottoir : les jeunes veulent grandir plus vite]

[Sonore]

[Interview metteuse en scène : parents et enfants ne se comprennent plus]

[Sonore]

[Interview de la metteuse en scène : la fin de l'enfance est un deuil]

[Sonore]

Le vocabulaire a changé, mais la chanson reste la même et touche le jeune public.

[Micro-trottoir : « On était assez emballés »]

[Sonore]

Cette fausse comédie traduit avec une grande force la révolte absolue de l'enfant trahi.

[Sonore]

Ce formatage est renforcé par le fait que les journalistes semblent se spécialiser davantage dans des registres spécifiques – celui du théâtre revient à Anne Marsol dès 1996. La plupart des sujets concernant l'art dramatique sont alors signés de sa main, et ce jusqu'à l'été 2016 – date de sa retraite.

Mais les sujets régionaux, produits par les correspondants, s'inscrivent également dans ce carcan. C'est le cas, entre autres exemples, du sujet sur le village de Sembrancher signé par Claudine Gaillard-Torrent :

[Sonore : « Salut à toi, Sembrancher ! Village ingrat, qui méprisa mes bras et me bannit naguère ! »]

Autour de cette réplique s'est construite l'histoire : un berger amoureux de la fille du président et chassé du village. Il revient quinze ans plus tard, ne sachant pas que sa belle a eu un enfant.

[Interview de la metteuse en scène, qui évoque le théâtre en plein air]

Simone Collet utilise toujours en effet des décors naturels, qu'elle met en valeur à travers la pièce. Il y a deux ans, elle tombe amoureuse du cœur pittoresque du village, et du parvis de l'église, qui sert de scène unique.

[Interview d'un habitant qui vante le vieux village]

Pour habiller ce décor naturel : les habitants eux-mêmes. La pièce a été écrite pour que chacun y trouve un rôle.

[Deux interviews de participants]

Sur les 800 habitants du village, 80 comédiens amateurs se sont lancés à l'eau. Certains jouent même leur propre rôle, ou presque.

[Interview du prêtre, qui dit sa joie]

Une joie commune à tous ces comédiens en herbe, une joie transmise au public, et dont les pierres de Sembrancher garderont certainement la mémoire.

Par ailleurs, la formule de l'invité plateau se précise : s'il disparaît des actualités régionales, et reste peu présent dans les studios du *19h30*, il devient un rendez-vous régulier de l'édition du *12h45*. Au niveau visuel, le dispositif évolue peu par rapport à ce qui se faisait dans les années 1990, à une exception près : l'invité n'est pas présent dès le début du journal, il n'apparaît que lorsque c'est à son tour d'intervenir. Le présentateur le salue d'ailleurs en début d'interview.

Si le studio a changé d'allure, les trois plans restent les mêmes qu'auparavant (fig.199 à 201). Ils se trouvent complétés par un quatrième, plus large (fig.202). Un nouvel élément qui va de pair avec une transformation plus globale des studios, passant à la fois par les prises de vue et par le mobilier. Le plateau du *19h30*, alors différent de celui du *12h45*, suit la même mutation : on sort des sphères confinées des années précédentes pour chercher une impression nouvelle d'espace (fig.203).

Autre nouveauté : la présence en plateau de la journaliste auteure du sujet qui précède ou qui suit, Miruna Coca-Cozma (de 2002 à 2005). Cette nouvelle forme, utilisée par le *19h30* et les journaux de nuit – *23h15* jusqu'en été 2002, puis *22h30* – donne lieu à de longues pages culturelles qui alternent différents reportages avec une discussion entre la présentatrice et la journaliste – par exemple le 21 janvier 2005, à l'occasion du festival *Scènes valaisannes*.

Du côté des actualités régionales, la forme nouvelle du « décrochage » est instaurée avec *Couleurs locales*. Elle met en place un concept inédit : un sujet standard, un peu plus long que la moyenne – entre deux et quatre minutes – est encadré par les interventions d'un journaliste face caméra, présent au cœur d'une manifestation en Suisse romande, et entouré d'invités qu'il interviewe en direct ou en faux direct.

3.3.7.4 Vers une disparition du théâtre à l'antenne

Aujourd'hui, le décrochage reste la seule case des actualités régionales à être régulièrement occupée par des reportages traitant d'arts vivants. Dès l'apparition de *Couleurs locales*, en 2009, les sujets théâtraux se font en effet plus rares, et ils sont en général anglés sur d'autres aspects que celui des créations en elles-mêmes : portraits⁴³⁶, métiers, événements généraux

⁴³⁶ Par exemple lorsque Marc Bonnant se lance dans le théâtre (28 octobre 2009), ou, dans un autre registre, quand le bureau jurassien de la TSR s'intéresse au serrurier Pierre-André Rossé, qui se trouve être également comédien (3 mai 2010).

comme les festivals⁴³⁷ ou la rentrée des théâtres⁴³⁸, ou encore présentation des sorties du week-end⁴³⁹.

Même constat pour le *19h30*, qui intègre le théâtre au sein de thèmes plus généraux – la prévention contre la violence conjugale (2 février 2015), les cours de théâtre pour les enfants (5 avril 2015), le Master de mise en scène de la Manufacture (29 septembre 2015) –, se penche sur événements de grande envergure ou les spectacles donnés dans des grandes salles – le Festival Tous Ecrans (8 novembre 2014), divers opéras au Grand Théâtre de Genève, le 1500^e anniversaire de l'Abbaye de Saint-Maurice (16 août 2015) –, ou s'intéresse à des célébrités – Vincent Veillon et Vincent Kucholl à Paris (2 octobre 2014), le « Pestacle » de Karim Slama sur l'univers de Titeuf (30 août 2016).

Seul le *12h45*, qui perpétue la tradition de l'invité plateau dans son magazine culturel, actuellement à l'antenne trois jours par semaine, garde encore une place pour les sujets consacrés aux créations théâtrales ou chorégraphiques. Il privilégie en revanche très souvent les mêmes lieux et, tout comme le *19h30*, invite plus régulièrement des personnalités de passage en Suisse que des inconnus locaux.

3.3.8 Demain : nouveaux supports, nouvelles écritures

En-dehors de ce constat peu optimiste pour l'avenir du théâtre romand dans les actualités télévisées, ces dernières se trouvent elles-mêmes de plus en plus remises en question. La fameuse « grand-messe » du *19h30* n'a pratiquement plus aucun attrait pour les jeunes générations – le rapport des Annales 2016 sur la qualité des médias suisses révèle que seuls 11% des 18-24 ans s'informent par ce biais.⁴⁴⁰

Après la révolution numérique du début du XXI^e siècle, les médias doivent aujourd'hui faire face à un autre bouleversement : l'expansion des réseaux sociaux et des applications pour smartphone. Ces derniers ont pris une place phénoménale, jusqu'à devenir le premier vecteur de consommation d'information chez le public que la télévision a de plus en plus de peine à attirer : les moins de trente ans.

De plus, dans ce nouveau contexte, les producteurs d'images sont multiples et omniprésents. Alors que la presse écrite fait de plus en plus appel à ses lecteurs pour s'approvisionner en photos et en vidéos – selon la formule désormais consacrée du « lecteur reporter » – la télévision doit faire face à une concurrence démultipliée par des canaux de diffusion de plus en plus nombreux.

Les théâtres eux-mêmes l'ont compris, et fournissent désormais les images de leurs propres spectacles aux journalistes. L'*Agenda culturel*, nouvelle rubrique lancée par Anne Marsol en

⁴³⁷ La Bâtie, en août 2009, le 6^e Festival international de Flamenco (28 octobre 2009).

⁴³⁸ Les derniers préparatifs et la confection des costumes du Théâtre des Osses donne lieu à un sujet daté du 28 septembre 2009.

⁴³⁹ Par exemple le sujet du 25 septembre 2009, qui propose pêle-mêle une course au trésor au Château de Chillon, « Les Fourberies de Scapin » par la compagnie Teatro Malandro au Théâtre du Jorat, et la Fête des vendanges de Lutry.

⁴⁴⁰ Forschungsinstitut Öffentlichkeit und Gesellschaft (fög), Université de Zurich, *Annales 2016. Qualité des médias suisses. Principaux constats, op.cit.*

décembre 2015, est ainsi uniquement approvisionné par les institutions culturelles elles-mêmes ; les caméramans de la télévision romande ne font plus le déplacement.

Du côté plus général des actualités télévisées, les formes cherchent à se renouveler et à s'adapter aux formes de narration propres à ces nouveaux médias, dans l'idée de rajeunir une audience vieillissante. L'émission *Nouvo*, créée comme magazine en 2004 et désormais rattachée au département de l'actualité, cherche ainsi à produire un contenu spécifiquement conçu pour une diffusion sur les réseaux – et non plus à l'antenne – depuis début 2016.

Une narration inspirée des médias comme *Now This* ou *AJ+* (la section « jeune » de la télévision qatarie *Al Jazeera*) : des vidéos courtes, au montage rapide systématiquement soutenu par de la musique, et surtout « textées » – toutes les informations sont inscrites directement sur l'image avec une grosse police de caractère et des effets graphiques dynamiques (fig.204). Les rares interviews sont sous-titrées, ce qui rend la vidéo parfaitement compréhensible sans le son (fig.205). C'est bien ce dernier point qui explique le succès grandissant de ce type de vidéos – couramment appelées « *shortnews* » dans le jargon médiatique – car les utilisateurs des réseaux sociaux regardent souvent leur fil d'actualité sur leur téléphone, dans les transports en commun, au bureau ou probablement en cours pour les plus jeunes ; donc sans allumer le son.

Le langage visuel se renouvelle ainsi, du tournage – les JRI travaillant pour *Nouvo* ont pour consigne d'enregistrer tous leurs réglages (mise au point, ouverture du diaphragme, balance des blancs, zoom et dézoom, etc.) – au montage – les monteurs de l'émission aiment utiliser tout ce qui, normalement, est considéré comme du déchet. Il en résulte des images dynamiques, au sens premier du terme – le mouvement prend le dessus sur la propreté des images – auxquelles sont souvent ajoutés des effets très visibles, comme des filtres colorimétriques qui rappellent l'esthétique d'Instagram.

Quant au montage, systématiquement réalisé sur de la musique, il emprunte davantage à l'esthétique des clips musicaux et de la publicité qu'à celle du cinéma classique. Alors que les sujets de *Couleurs locales* font la part belle aux séquences bien construites selon les codes traditionnels – champ-contrechamp, entrée et sortie de champ, raccords de mouvements et de regards – les sujets de *Nouvo* déconstruisent la narration en superposant les gros plans, les effets de surexposition ou de flashes, sautant d'un élément à l'autre sans continuité.

Jean-Marc Vernier définissait l'*image-fragment* en ces termes :

Avec ce troisième ordre se met en place une image-fragment qui associe un mode de composition basé sur la fragmentation, des images vidéos de tout sens, et un contrat de visibilité visant l'intensité, la pure sensation. *Le contrat de visibilité est énergétique, pulsatif. [...] Artifice des images qui ne renvoient qu'à elles-mêmes dans un glissement perpétuel où la nécessité et le fondement des enchaînements disparaissent. Dissolution des liens logiques ou raisonnés avec d'autres images ou un référent. [...] Disparition du temps faible, relâché de la mise en scène cinématographique. Un seul mot d'ordre : vite. L'image-mouvement du cinéma est devenu l'image-vitesse. Pas de message, mais une jouissance de la virtuosité du média, de son intensité*

imagière. Le plaisir de l'image décourage de tout effort, de toute concentration orientée vers la compréhension et l'interprétation. De ce trop de voir il n'y a plus rien pour le regard.⁴⁴¹

Si l'esthétique d'une émission comme *Nouvo* correspond plutôt bien à cette définition – contrat de visibilité énergétique, disparition du temps faible, relâché de la mise en scène – ses producteurs affichent toujours la volonté d'apporter une information de qualité à une génération qui n'est guère attirée par les formats traditionnels.

Outre le fait qu'il exploite de nouveaux moyens de diffusion, et cherche à renouveler sa forme visuelle, ce type de formats met d'ailleurs en lumière un ton différent de celui du téléjournal. Hérité de l'époque où l'émission n'était encore qu'un magazine consacré aux nouvelles technologies⁴⁴², le style de *Nouvo* se veut atypique et un brin provocateur : on tutoie le spectateur, on l'interpelle ouvertement, et surtout on prend position.

Responsable du projet, Nathalie Ducommun résume les critères de succès d'une vidéo : un thème dominant, l'actu suisse et régionale, de même que le journalisme constructif et les sujets explicatifs d'une votation par exemple. Le ton est percutant – on y parle des «Parmelin Papers» –, populaire, toujours interpellant. Le spectateur de la vidéo n'est plus passif, il doit être incité à la partager.⁴⁴³

⁴⁴¹ Jean-Marc Vernier, « Trois ordres de l'image télévisuelle », *Quaderni*, n°4, 1988, p.15.

⁴⁴² Le magazine *Nouvo*, toujours diffusé à l'antenne, a conservé son logo – alors que les shortnews diffusées sur les réseaux possèdent un nouveau logo, bien que le nom soit le même – et ce sont les mêmes journalistes qui fournissent les sujets de l'émission et ceux destinés aux réseaux sociaux. Pourtant, de l'extérieur, ces deux produits n'ont aucun point commun, si ce n'est, justement, une grammaire de l'image particulière ainsi qu'une certaine liberté de ton.

⁴⁴³ Michel Guillaume, « La SSR sous pression », in *L'Hebdo*, 9 juin 2016.

4 CONCLUSION

Actuellement, les deux dispositifs dont le croisement a fourni le sujet de ce travail – le théâtre et les actualités télévisées – sont en pleine mutation. Tous deux réagissent à l’effet d’un développement technologique en constante accélération qui les oblige à remettre en question leurs formes traditionnelles. Le rapport du théâtre au spectateur et la relation de la télévision au téléspectateur subissent désormais les mêmes transformations : l’immersion et la primauté de l’émotion et du ressenti, développées lors des vingt dernières années, trouvent aujourd’hui leur apogée dans la notion omniprésente d’*interaction*.

Si le *consommateur* d’informations télévisées veut aujourd’hui être maître de ce qu’il voit, le développement des différentes formes théâtrales de la performance cherchent à impliquer davantage leur public – l’un des exemples les plus proches et les plus extrêmes étant sans doute donné par le collectif Rimini Protokoll et ses installations participatives.

Une fois encore, théâtre et télévision font ainsi face aux mêmes enjeux et tentent de répondre – chacun avec ses moyens propres – aux mêmes questions. Ils se trouvent pourtant plus éloignés que jamais l’un de l’autre. Alors que la TSR a constitué, peut-être malgré elle, un patrimoine théâtral conséquent pendant plus de cinquante ans, la RTS ne conservera probablement que peu d’images de ceux qui foulent les planches des scènes romandes à l’heure actuelle ; rendant à l’éphémère un art vivant qui lui a pourtant donné naissance, il y a de cela soixante-deux ans.

5 BIBLIOGRAPHIE

5.1 SOURCES

5.1.1 Sources audiovisuelles

- Conférence de presse RTS de la rentrée 2016, [en ligne]. Adresse : <http://www.rts.ch/play/tv/rts-en-video/video/audiences-2015-et-points-forts-2016-la-conference-de-presse-rts?id=7540226>, consulté le 11.11.2016.
- EXCOFFIER, Jo, première émission de *Domaine public*, 24 janvier 1963. Adresse : <http://www.rts.ch/archives/tv/divers/domaine-public/3467998-jo-excoffier.html>, consulté le 10.07.2016.

5.1.2 Documents officiels de la Société suisse de radiodiffusion

- *Informations clés*, Service de la communication d'entreprise RTS, Genève, mai 2016.
- *Le service public. Une idée à partager*, neuf brochures de la RTS, Genève, 2016.
- *Rapport de gestion 2009*, SRG SSR, Berne, 2010.
- *Rapport de gestion 2010*, SRG SSR, Berne, 2011.
- *Rapport de gestion 2015*, SRG SSR, Berne, 2016.

5.1.3 Sources juridiques

- Concession du 27 octobre 1964 pour l'usage des installations électriques et radioélectriques de l'entreprise des postes, téléphones et télégraphes suisses en vue de la diffusion publique de programmes de radiodiffusion sonore et de télévision [en ligne]. Adresse : <http://www.amtsdruckschriften.bar.admin.ch/viewOrigDoc.do?id=10097527>, consulté le 20.11.2016.
- Loi fédérale du 21 juin 1991 sur la radio et la télévision, [en ligne]. Adresse : <https://www.admin.ch/opc/fr/classified-compilation/19910138/200009010000/784.40.pdf>, consulté le 2.01.2016.
- Loi fédérale du 24 mars 2006 sur la radio et la télévision (Etat le 1^{er} janvier 2016), [en ligne]. Adresse : <https://www.admin.ch/opc/fr/classified-compilation/20001794/201601010000/784.40.pdf>, consulté le 2.01.2016.
- Loi fédérale du 24 mars 2006 sur la radio et la télévision (Etat le 1^{er} juillet 2016), [en ligne]. Adresse : <https://www.admin.ch/opc/fr/classified-compilation/20001794/201607010000/784.40.pdf>, consulté le 2.01.2016.
- Message du 4 mai 1954 concernant le financement d'un programme d'expérimentation de télévision pour la Suisse romande, [en ligne]. Adresse : <http://www.amtsdruckschriften.bar.admin.ch/viewOrigDoc.do?id=10093495>, consulté le 13.11.2016.
- Message du 8 mars 1955 concernant l'aménagement de la télévision suisse, [en ligne]. Adresse :

<http://www.amtsdruckschriften.bar.admin.ch/viewOrigDoc.do?id=10093817>, consulté le 18.07.2016.

- Message du 21 novembre 1973 concernant l'introduction dans la Constitution d'un article sur la radiodiffusion et la télévision, [en ligne]. Adresse : <http://www.amtsdruckschriften.bar.admin.ch/viewOrigDoc.do?id=10100715>, consulté le 14.11.2016.
- Message du 28 septembre 1987 concernant la loi fédérale sur la radio et la télévision, [en ligne]. Adresse : <http://www.amtsdruckschriften.bar.admin.ch/viewOrigDoc.do?id=10105289>, consulté le 11.11.2016.
- Message du 18 décembre 2002 relatif à la révision totale de la loi fédérale sur la radio et la télévision (LRTV), [en ligne]. Adresse : <https://www.admin.ch/opc/fr/federal-gazette/2003/1425.pdf>, consulté le 13.11.2016.

5.1.4 Presse et autres sources en ligne

- AMMANN, Jean, « Quand la télévision faisait peur », *La Liberté*, 5 juin 2009.
- AFP, « Franceinfo : les journalistes interdits de... monter leurs reportages ! », *Lefigaro.fr* [en ligne], 13 septembre 2016. Adresse : http://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/franceinfo-les-journalistes-interdits-de-monter-leurs-reportages-_6886c5e2-79ca-11e6-820c-ab54abe6221b/, consulté le 18.10.2016.
- ATS, « La révision de la loi radio-TV acceptée d'un cheveu grâce aux Romands », *RTSInfo.ch* [en ligne], 15 juin 2015. Adresse : <http://www.rts.ch/info/suisse/6864795-la-revision-de-la-loi-radio-tv-acceptee-d-un-cheveu-grace-aux-romands.html>, consulté le 28.07.2016.
- BESSON, Sylvain, « La SSR s'inflige une cure d'austérité en pleine campagne sur la redevance », *Le Temps*, 31 mai 2015.
- Comité d'initiative « No Billag », <http://www.nobillag.ch/index.php/fr-FR/1-initiative-tout-ce-qu-il-faut-savoir/arguments>, consulté le 28 juillet 2016.
- DUFOUR, Nicolas, « La RTS, un chantier chahuté », *Le Temps*, 13 février 2012.
- GODARD, Jean-Luc, « Jean-Luc Godard, cinéaste », (propos recueillis par Jean-Luc Frodon), *Le Monde*, 3 décembre 1996.
- GUILLAUME, Michel, « La SSR sous pression », *L'Hebdo*, 9 juin 2016.
- JEANNET, Alain, « L'heure de vérité pour la SSR », *L'Hebdo*, 9 juin 2016.
- JEANNET, Alain, « Non au démantèlement de la SSR », *L'Hebdo*, 3 novembre 2016.
- MANILEVE, Vincent, « Regarder les chaînes d'info en boucle peut être mauvais pour la santé », *Slate.fr* [en ligne], 19 novembre 2015. Adresse : <http://www.slate.fr/story/110273/attentats-chaines-information-boucle-mauvais-sante>, consulté le 15.09.2016.
- TOMBEZ, Valentin et MESTIRI, Ferial, « La LRTV acceptée à quelques milliers de voix », *RTSInfo.ch* [en ligne], 14 juin 2015. Adresse :

<http://www.rts.ch/info/suisse/6864085-la-lrtv-acceptee-a-quelques-milliers-de-voix-le-suivi-en-direct.html>, consulté le 28.07.2016.

5.2 LITTÉRATURE SECONDAIRE

- AGEE, Warren, AULT, Phillip et EMERY, Edwin, *Introduction aux communications de masse*, De Boeck-Wesmael, Bruxelles, 1989.
- AGUET, Joël, « Le théâtre et ses auteurs » [de l'après-guerre à 1968], in Roger Francillon (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse romande*, Editions Zoé, Carouge-Genève, 2011, p.910-940.
- AGUET, Joël, « Le théâtre et ses auteurs de l'après 1968 à 2014 », in *Histoire de la littérature en Suisse romande*, Editions Zoé, Carouge-Genève, 2011, p.1335-1365.
- AIGUILLON, Benoît, *Un demi-siècle de journal télévisé*, L'Harmattan, Paris, 2001.
- AMIEL Vincent et FARCY Gérard-Denis, *Mémoire en éveil, archives en création : le point de vue du théâtre et du cinéma*, L'Entretemps, Vic-la-Gardiole, 2006.
- BARBÉRIS, Isabelle, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, PUF, Paris, 2010.
- BAZIN, André, « Théâtre et Cinéma I », *Esprit*, n°6, juin 1951, pp.891-905.
- BAZIN, André, « Théâtre et Cinéma II », *Esprit*, n°7/8, juillet 1951, pp.232-253.
- BAZIN, André, « Pour un cinéma impur », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Editions du Cerf, Paris, 1975, pp.81-106.
- BAZIN, André, « Pour contribuer à une érotologie de la télévision », *Cahiers du cinéma*, n°42, décembre 1954, pp.23-76.
- BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » [1936], *Ecrits français*, Gallimard, Paris, 1991, p.140-171.
- BONNEVILLE, Léo, « Le théâtre filmé » in Léo Bonneville (dir.), *Séquences : la revue de cinéma* [en ligne], n°17, juin 1959, p. 12-15. Adresse : <http://erudit.org/culture/sequences1081634/sequences1157914/52178ac.pdf>, consulté le 12.12.2015.
- BORGES, Gabriela, « Une culture de qualité à la télévision est-elle possible ? », *Télévision*, n°2 (2011/1), 2011, p.71-90.
- BOUCHEZ, Pascal, *Filmer l'éphémère. Récrire le théâtre (et Mesguich) en images et en sons*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2007.
- BOUCHEZ, Pascal, « Traces audiovisuelles du théâtre et pertinence des dispositifs d'enregistrement », *Les Cahiers du numérique*, 2015/3 (vol.11), p.115-150.
- BOUGNOUX, Daniel, *La crise de la représentation*, Editions La Découverte, Paris, 2006.
- BOURDIEU, Pierre, *Sur la télévision*, LIBER éditions, Paris, 1996.

- BOURDIEU, Pierre, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Editions de Minuit, Paris, 1965.
- BOURDON, Jérôme, *Du service public à la télé-réalité. Une histoire culturelle des télévisions européennes 1950-2010*, ina éditions, Bry-sur-Marne, 2011.
- BRUSINI, Hervé et JAMES, Francis, *Voir la vérité : le journalisme de télévision*, PUF, Paris, 1982.
- BUACHE, Freddy, *Le cinéma suisse. 1989-1998*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1998.
- CALBO, Stéphane, *Réception télévisuelle et affectivité. Une étude ethnographique sur la réception des programmes sériels*, L'Harmattan, Paris, 1998.
- CASEY, Bernadette [et al.], *Television studies. The Key Concepts*, Routledge, Londres/New York, 2002.
- CAZENEUVE, Jean, *Sociologie de la radio-télévision*, coll. Que sais-je ?, Presses universitaires de France, Paris, 1962.
- CHAUVEAU, Agnès, « Le voile, le miroir et l'aiguillon. La télévision et les mouvements de société jusque dans les années 1970 », *Vingtième Siècle*, n°72, octobre-décembre 2001, pp. 97-108.
- COCULA, Bernard et PEYROUTET, Claude, *Sémantique de l'image. Pour une approche méthodique des messages visuels*, Librairie Delagrave, Paris, 1986.
- COHEN, Evelyne et TSIKOUNAS, Myriam (dir.), *1967 au petit écran. Une semaine ordinaire*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2014.
- La COPAT, <http://www.copat.fr/>, consulté le 12.10.2016.
- CORDONIER, Gérald, « *Eduquer, informer, divertir* » : la Télévision Suisse Romande et ses programmes (1954-1974), Mémoire de licence, Université de Lausanne, 2004.
- COULBOIS, Jean-Claude, « Filmer le théâtre vivant », *Jeu : revue de théâtre*, n°88 (3), 1998, p. 81-86.
- DAGNAUD, Monique, *Les artisans de l'imaginaire : comment la télévision fabrique la culture de masse?*, Armand Colin, Paris, 2006.
- DANAN Joseph, « Écriture dramatique et performance », *Communications*, n°92, 1/2013, p. 183-191.
- DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Editions Gallimard, Paris, 1992.
- DELAVALD, Gilles, *L'art de la télévision. Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, Editions De Boeck Université, Bruxelles, 2005.
- DELAVALD, Gilles, « Télévision et culture selon Jean d'Arcy », *Télévision*, n°2 (2011/1), 2011, p.25-33.
- DELAVALD, Gilles (dir.), *Permanence de la télévision*, Editions Apogée, 2011.
- DISERENS, Dominique et ROSTAN, Blaise, *Cinéma Radio et télévision*, Presses polytechniques romandes, Lausanne, 1984.

- DRACK, Markus (dir.), *La radio et la télévision en Suisse : histoire de la Société suisse de radiodiffusion et télévision SSR jusqu'en 1958, hier+jetzt*, Baden, 2000.
- DUCCINI, Hélène, *La télévision et ses mises en scène*, Editions Nathan, Paris, 1998.
- PEYROU, Pascal, « Filmer le théâtre est un art vivant » (propos recueillis par Gilles Dumont), *webtheatre.fr* [en ligne], 16.03.2005. Adresse : <http://www.webtheatre.fr/Filmer-le-theatre-est-un-art-595>, consulté le 6.06.2016.
- ECO, Umberto, « Le hasard et l'intrigue, l'expérience télévisuelle et l'esthétique », *L'œuvre ouverte*, Le Seuil, Paris, 1962.
- FONNET, Laurent, « Les programmes culturels sur les chaînes généralistes gratuites de la Télévision Numérique Terrestre », *Télévision*, n°2 (2011/1), 2011, p.53-70.
- Forschungsinstitut Öffentlichkeit und Gesellschaft (fög), Université de Zurich, *Annales 2016. Qualité des médias suisses. Principaux constats*, Schwabe Verlag, Bâle, 2016.
- GARDIES, René et TARANGER, Marie-Claude (dir.), *Télévision : questions de formes*, L'Harmattan, Paris, 2001.
- GOETSCHER, Pascale, « Décors parisiens dans Au théâtre ce soir : rituel et stéréotypes », *Sociétés & Représentations*, 2004/1 (n° 17), p. 247-272.
- GOLDING, Peter et ELLIOT, Philip, *Making the news*, Longman, Londres, 1979.
- HAMERY, Roxane (dir.), *La télévision et les arts. Soixante années de production*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2014.
- HAMON-SIRÉJOLS, Christine, GERSTENKORN Jacques et GARDIES, André (dir.), *Cinéma et théâtralité*, Institut de la communication et des arts de la représentation, Université Lumière-Lyon 2 : Aléas, 1994.
- HELBO, André, « L'adaptation. Du théâtre au cinéma », *Publics et Musées*, n°13, 1998, p.203-204.
- HOOG, Emmanuel, *La télé. Une histoire en direct*, Gallimard, Paris, 2010.
- JACCOMARD, Hélène, « La captation théâtrale, le plus pur des théâtres ? Le cas d'Art de Yasmina Reza », *Oxfordjournals.org* [en ligne], 23 juillet 2013. Adresse : <http://fs.oxfordjournals.org/content/early/2013/07/23/fs.knt149.full.pdf>, consulté le 20.11.2015.
- JOLY, Martine, *Introduction à l'analyse de l'image* [2005], Armand Colin, Paris, 1993.
- JOLY, Martine, *L'image et les signes. Approche sémiologique de l'image fixe*, Editions Nathan, Paris, 1994.
- JOST, François (dir.), *Pour une télévision de qualité*, INA Editions, 2014.
- JOST, François, « Peut-on parler de télévision culturelle ? », *Télévision*, n°2 (2011/1), 2011, p.11-24.

- JOUSSE, Thierry (dir.), *Le goût de la télévision*, anthologie des Cahiers du cinéma, Editions Cahiers du cinéma, Paris, 2007.
- LAMIZET, Bernard, *Histoire des médias audiovisuels*, ellipses, Paris, 1999.
- LOCHARD, Guy, *L'information télévisée : mutations professionnelles et enjeux citoyens*, éditions Vuibert, Paris, 2005.
- LOCHARD, Guy et SOULAGES, Jean-Claude, *La communication télévisuelle*, Armand Colin, Paris, 1998.
- MACÉ, Eric, *La société et son double : une journée ordinaire de télévision française*, Armand Colin, Paris, 2006.
- MARCHAND, Gilles, « Et la culture dans tout cela ? », *Le blog de Gilles Marchand* [en ligne], 21.04.2015. Adresse : <http://www.gillesmarchand.ch/2015/04/21/et-la-culture-dans-tout-cela/>, consulté le 3.05.2016.
- MARION, Philippe, « Narratologie médiatique et médiagénie des récits », *Recherche en communication*, n°7, 1997.
- MÄUSLI, Theo et STEIGMEIER, Andreas (dir.), *La radio et la télévision en Suisse : histoire de la Société suisse de radiodiffusion et télévision SSR 1958-1983*, hier+jetzt, Baden, 2006.
- MÄUSLI, Theo, STEIGMEIER, Andreas et VALLOTTON, François (dir.), *La radio et la télévision en Suisse : histoire de la Société suisse de radiodiffusion et télévision SSR de 1983 à 2011*, hier+jetzt, Baden, 2012.
- MEHL, Dominique, *La fenêtre et le miroir. La télévision et ses programmes*, Payot, Paris, 1992.
- MEIER, Werner et SCHANNE, Michael, *Le paysage médiatique suisse*, Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture, Zurich, 1995.
- MESTRE, Isabelle, « Théâtre et télévision : vouloir rejoindre ? », *Cités*, n°30, Droit de Cités : Supplément du n°30, Presses universitaires de France, Paris, mai 2007, p.7.
- METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Editions Klincksieck, Paris, 1968.
- MORIN, Edgar, « Les intellectuels et la culture de masse », *Communications*, n°5, 1965, p.16-19.
- MORIN, Violette, « L'information télévisée : un discours contrarié », *Communications*, n°28, 1978, p.187-201.
- MUCCHIELLI, Alex, *Les Sciences de l'information et de la communication*, Hachette, Paris, 1998.
- MUNCH, Beat, *Les constructions référentielles dans les actualités télévisées. Essai de typologie discursive*, Peter Lang, Editions scientifiques européennes, Berne, 1992.
- OUAKNINE, Serge, « "Josef Svoboda scénographe" et la difficulté de filmer le théâtre », *Jeu : revue de théâtre*, n°37, (4) 1985, p.123-129.

- PAPIN, Bernard, *L'invention du Carré blanc. Images convenables, images inconvenantes sur le petit écran des années soixante*, L'Harmattan, Paris, 2006.
- PERROT, Edwige, « L'art de filmer le théâtre », *Jeu : revue de théâtre*, n°123, (2) 2007, p.179-184.
- PICON-VALLIN, Béatrice (dir.), *Les écrans sur la scène : tentations et résistances de la scène face aux images*, L'Age d'homme, Lausanne, 1998.
- PICON-VALLIN, Béatrice, « Passages, Interférences, Hybridations : le Film de théâtre », in Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Le film de théâtre, études et témoignages*, CNRS, Paris, 1997.
- POELS, Géraldine, *Les Trente Glorieuses du téléspectateur. Une histoire de la réception télévisuelle des années 1950 aux années 1980*, ina éditions, Bry-sur-Marne, 2015.
- PROULX, Serge (dir.), *Accusé de réception. Le téléspectateur construit par les sciences sociales*, L'Harmattan, Paris, 1998.
- QUÉRÉ, Louis, *Des miroirs équivoques : aux origines de la communication moderne*, Aubier-Montaigne, Paris, 1982.
- RICHARD, Bertrand, *Radio & Télévision, miroirs de nos passions*, Le cherche midi éditeur, Paris, 2014.
- RONFARD, Remi, « Captation vidéo et analyse génétique du théâtre : l'informatique au service de la recherche théâtrale », in Boris Daussa-Pastor and Merce Saumell, *Creative processes: genetic of performance*, International Federation for Theatre Research [en ligne], Barcelone, 2013. Adresse : <https://hal.inria.fr/hal-00841579/document>, consulté le 8.12.2015.
- ROSTAN, Blaise, *Le service public de radio et de télévision*, thèse de licence et de doctorat présentée à la Faculté de droit de l'Université de Lausanne, imprimerie des Arts et Métiers SA, Lausanne, 1982.
- RUELLAN, Denis, *Le Professionnalisme du flou, identité et savoir-faire des journalistes français*, PUG, Grenoble, 1993.
- SAXER, Ulrich et GANZ-BLÄTTLER, Ursula, *Fernsehen DRS : Werden und Wandel einer Institution. Ein Beitrag zur Medienhistoriographie als Institutionengeschichte*, Zurich, 1998.
- SICARD, Monique, « De la scène à l'écran », *Les cahiers de méthodologie*, 1996/1, p.59-71.
- SIRACUSA, Jacques, *Le JT, machine à décrire. Sociologie du travail et des reporters à la télévision*, Editions De Boeck Université, Bruxelles, 2001.
- SOULAGES, Jean-Claude, *Les mises en scène visuelles de l'information : étude comparée en France, Espagne, Etats-Unis*, Nathan, Paris, 1999.
- STINTZY, Blandine, « La télévision interdite de scène : dispositif théâtral et dispositif télévisuel », *Quaderni*, n°4, printemps 1988, p.65-76.

- TESSON, Charles, *Théâtre et cinéma*, Les Cahiers du Cinéma, Paris, 2007.
- VALLOTTON, Paul, *Brève histoire de ma radio-télévision*, Editions 24 heures, Lausanne, 1976.
- VALLOTTON, Paul, *Radio-télévision suisse romande, 1922-1989*, Editions 24 heures, Lausanne, 1989.
- VALLOTTON, Paul, *Radio et Télévision en Suisse Romande, 1922-1997. Pour un 75^e anniversaire*, Editions TSR-RSR, Lausanne, 1997.
- VERNIER, Jean-Marc, « Trois ordres de l'image télévisuelle », *Quaderni*, n°4, 1988, p. 9-18.
- VERON, Eliséo, « Il est là, je le vois, il me parle », *Réseaux*, volume 4, n°21, 1986, p. 71-95.
- VERON, Eliséo, *La Sémiotique sociale. Fragments d'une théorie de la discursivité*, Presses universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1987.
- VON MUNCHOW, Patricia, *Les journaux télévisés en France et en Allemagne. Plaisir de voir ou devoir de s'informer*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2004.
- VOUILLAMOZ, Raymond, *La TSR a 50 ans : album de famille : 1954-2004*, Télévision suisse romande, Genève, 2004.
- VOUILLAMOZ, Raymond, LAGRANGE, Jean-Jacques [et al.], *Les grandes heures de la TSR : la fiction (1954-2014)*, notrehistoire.ch [en ligne], 2015. Adresse : <http://www.notrehistoire.ch/group/les-grandes-heures-de-la-tsr-la-fiction-1954-2014/>, consulté le 6.11.2015.

TABLE DES MATIERES

Introduction	3
Enjeux et structure.....	3
Sources et méthodologie	8
Sujets télévisés et sources textuelles	8
Littérature secondaire	9
Histoire orale et expérience personnelle.....	9
1 Partie I : Une évolution politique et médiatique – Culture et télévision en Suisse	10
1.1 Les années 1950 : cohésion nationale et défense des « valeurs culturelles »	13
1.1.1 Le contexte	13
1.1.2 La télévision, garante de la cohésion culturelle.....	15
1.1.3 La grille	16
1.2 Les années 1960 : démocratisation de la culture légitimée	19
1.2.1 Le contexte	19
1.2.2 La télévision, vecteur de culture légitimée	20
1.2.3 La grille	21
1.3 Les années 1970 : double glissement de la culture vers l'éducatif et l'industriel	23
1.3.1 Le contexte	23
1.3.2 La télévision, lieu d'éducation et de promotion des biens culturels.....	27
1.3.3 La grille	28
1.4 Les années 1980 : l'ère du « tout-culturel » et la victoire de l'économie.....	30
1.4.1 Le contexte	30
1.4.2 La télévision, terrain d'expression pour les arts populaires	32
1.4.3 La grille	34
1.5 Les années 1990 : apparition de TSR2 et de la « culture pour chacun »	36
1.5.1 Le contexte	36
1.5.2 La télévision, vecteur de culture pour tous et pour chacun	38
1.5.3 La grille	41
1.6 Les années 2000 : libéralisation et numérisation.....	43
1.6.1 Le contexte	43
1.6.2 Culture et divertissement.....	46
1.6.3 La grille	47
1.7 Aujourd'hui : la culture, arme-clé pour la défense du service public.....	49
1.7.1 Le contexte	49
1.7.2 Le mandat culturel, arme de légitime défense pour la télévision de service public	52
1.7.3 La grille	55
1.8 Brève histoire du TJ romand	57

2	Partie II : Une évolution esthétique et technique – Les influences formelles.....	61
2.1	Filmer le théâtre.....	61
2.1.1	Filmer l'éphémère : le paradoxe de la captation théâtrale.....	61
2.1.2	Les principaux paramètres d'une captation.....	63
2.2	Filmer l'actualité.....	66
2.2.1	Codes, grammaire et vocabulaire des actualités télévisées.....	67
2.2.2	Crédibilité et attractivité, narration et vérité : à la recherche du juste équilibre.....	70
2.2.3	Des niveaux d'énonciation multiples.....	77
3	Partie III : Le théâtre à la télévision et au Téléjournal.....	80
3.1	Télévision et théâtralité.....	81
3.1.1	L'esthétique du direct : quand théâtre et télévision s'éloignent du cinéma.....	81
3.1.2	Les dramatiques et les débuts de la télévision.....	84
3.1.3	Une théâtralité télévisuelle.....	90
3.1.4	Spectateur et téléspectateur : la question de la réception.....	91
3.2	Filmer le théâtre pour l'actualité.....	95
3.2.1	Un statut bâtard.....	95
3.2.2	Enjeux promotionnels et critiques du journalisme culturel en télévision.....	96
3.3	Le théâtre au Téléjournal de la TSR (1954-2014).....	98
3.3.1	Outils d'analyse et problèmes méthodologiques.....	98
3.3.2	1950 : transparence du dispositif et omniprésence du journaliste.....	100
3.3.2.1	L'entretien : présence du journaliste et regard-caméra.....	100
3.3.2.2	Le théâtre filmé : hégémonie du plan-séquence.....	105
3.3.2.3	Une volonté de transparence.....	106
3.3.3	1960 : transmission culturelle.....	108
3.3.3.1	Extraits de pièces : la persistance du plan-séquence.....	109
3.3.3.2	Développement de la narration.....	111
3.3.3.3	Les entretiens : disparition du regard-caméra et apparition de nouvelles formes ...	112
3.3.3.4	Une volonté de transmission culturelle.....	113
3.3.3.5	La fin de la décennie : les prémises d'une audace nouvelle.....	115
3.3.4	1970 : engagement politique et nouvelles esthétiques.....	117
3.3.4.1	Nouveau théâtre.....	117
3.3.4.2	... et nouvelles formes.....	119
3.3.4.3	Place au local.....	122
3.3.4.4	Le début des plateaux.....	122
3.3.5	1980 : apparition du TJ romand et accompagnement du téléspectateur.....	123
3.3.5.1	Un répertoire éclectique.....	124
3.3.5.2	Vers la fin du plan-séquence.....	124

3.3.5.3	Autoporté et disparition du journaliste	126
3.3.5.4	Les bases d'une nouvelle narration	127
3.3.6	1990 : généralisation du découpage et envie de « faire sentir »	129
3.3.6.1	L'invité plateau.....	129
3.3.6.2	Découpage et esthétique cinématographique	130
3.3.6.3	Faire vivre le spectacle	132
3.3.6.4	Lieux et répertoire	134
3.3.7	2000-2010 : mise en place de la forme actuelle du reportage	134
3.3.7.1	Actualités régionales et nationales : des lignes divergentes	134
3.3.7.2	Multiplication des points de vue.....	135
3.3.7.3	Des structures formatées.....	135
3.3.7.4	Vers une disparition du théâtre à l'antenne	137
3.3.8	Demain : nouveaux supports, nouvelles écritures	138
4	Conclusion.....	141
5	Bibliographie.....	142
5.1	Sources	142
5.1.1	Sources audiovisuelles.....	142
5.1.2	Documents officiels de la Société suisse de radiodiffusion.....	142
5.1.3	Sources juridiques	142
5.1.4	Presse et autres sources en ligne.....	143
5.2	Littérature secondaire	144