

La télévision, nouveau théâtre d'expérimentations. Les innovations formelles dans l'œuvre de Rod Serling pour les séries d'anthologie en direct

Stéfany Boisvert

Université McGill

Résumé/Abstract

Les dramatiques télévisées en direct des grandes séries d'anthologie états-uniennes (1947-1960) représentent un cas insigne de prolongement et d'adaptation de l'art théâtral pour un nouveau média. Toutefois, ces dramatiques ont peu été analysées du point de vue des innovations formelles (esthétiques et narratives) qu'elles pouvaient contenir. À partir d'une étude de cas de deux dramatiques de Rod Serling, le présent article se propose de déconstruire la vision, encore répandue, concernant la pauvreté esthétique des dramatiques à l'ère de la télévision en direct et en noir et blanc, en étudiant quelques cas spécifiques d'innovation et d'expérimentation. En nous attardant à l'astucieuse mise en image et en son de quelques courtes scènes de *Patterns* et *The Comedian*, il sera démontré que ces fictions sont des pratiques intermédiaires créatives à travers lesquelles la télévision a su adapter les arts dramatiques à ses propres potentialités communicationnelles et artistiques, développant par le fait même des expérimentations qui tiennent véritablement compte des contraintes physiques, technologiques et écraniques du nouveau médium.

Mots clés/Keywords

Rod Serling ; dramatiques télévisées ; direct ; innovation ; esthétique.

À propos de l'auteur/About the Author

Stéfany Boisvert est chercheuse postdoctorale au sein du Department of Art History & Communication Studies de l'Université McGill (bourse FRQSC). Se spécialisant dans l'étude de la

télévision, du cinéma et des cultures populaires, elle travaille actuellement à une recherche portant sur les discours identitaires de genre (*gender*) dans les nouvelles formes de sérialité audiovisuelle (télévision, cinéma, Internet). Elle a récemment terminé sa thèse au sein du doctorat conjoint en communication (UQAM, Université de Montréal, Université Concordia), laquelle s'intéressait aux modèles de masculinité dans les fictions télévisuelles nord-américaines contemporaines (bourse d'études supérieures du Canada Joseph-Armand-Bombardier). Elle a notamment publié dans la *Revue canadienne d'études cinématographiques, Télévision, Cinéma & Cie, SERIES International Journal of TV Serial Narratives et Screen*.

Il est désormais bien connu que les dramatiques télé diffusées en direct, de 1947 à 1960, au sein de diverses séries d'anthologie ont été associées au premier « âge d'or » de la télévision états-unienne (Sturcken, 1990 ; Thompson, 1997) et à la première tentative de création d'un « grand art » proprement télévisuel (Hilmes, 2007). Lors de cette période d'institutionnalisation de la télévision, la création de productions fictionnelles s'est en effet principalement opérée à travers un prolongement du théâtre new-yorkais (Hilmes, 2007 ; Raw 2009) et son adaptation aux modalités de représentation du petit écran. Au moyen d'une analyse des dramatiques d'un des auteurs phares de cette époque, Rod Serling (1924-1975), le présent article se propose toutefois de déconstruire la vision, encore répandue, postulant la pauvreté esthétique des dramatiques à l'ère de la télévision en noir et blanc, en étudiant quelques cas spécifiques d'innovation et d'expérimentation. Si plusieurs recherches se sont penchées sur le travail scénaristique et sur les dimensions politico-culturelles des œuvres de Serling (Kraszewski, 2008a, 2008b ; Ramirez, 1980), peu se sont, en effet, attardées aux dimensions formelles de ses dramatiques en direct – autrement dit à l'esthétique et aux moyens narratifs non verbaux qui y avaient été élaborés afin d'adapter les arts dramatiques au médium télévisuel. Malgré une carrière extrêmement prolifique à la radio et à la télévision, Serling est surtout reconnu aujourd'hui en tant qu'auteur de la populaire série de science-fiction *The Twilight Zone* (CBS, 1959-1964). En s'attardant à un pan antérieur de sa production, cet article entend aussi favoriser une vision plus complexe de la contribution artistique de cet auteur de l'ère du noir et blanc.

À première vue, il pourrait sembler curieux de prendre la production de Rod Serling comme point d'assise d'une analyse portant sur les aspects formels et expérimentaux des dramatiques télévisées, Serling étant le scénariste, et non pas le réalisateur, de ses œuvres. Et pourtant, une étude des versions écrites de ses pièces (1957) et de certains articles révèle un auteur qui s'interrogeait clairement sur les spécificités de l'art télévisuel, sur les moyens techniques et narratifs à mettre en œuvre afin « d'approcher le théâtre légitime, pouvoir peut-être même parfois le dépasser »¹ [nous traduisons]. Chez Serling, la valorisation des textes ne s'est donc jamais faite au détriment ou en opposition à des considérations esthétiques : certaines didascalies de ses pièces laissent entrevoir une préoccupation pour la réalisation télévisuelle, notamment pour la mise en images ou la conception sonore. Plus encore, il importe de préciser que, dans cet article, la figure de l'auteur qu'est Rod Serling est conçue comme une construction discursive recouvrant un travail collectif, ce que le principal intéressé admettait d'ailleurs ouvertement². En effet, il est impératif de prendre en compte la dimension collaborative de son travail de création : le réalisateur, notamment, était fréquemment amené à contribuer à la conception du scénario ou, du moins, à en influencer la rédaction (Cook et Schaffner, 1967 : 36)³. Autrement dit, bien que certaines décisions artistiques puissent être attribuées à un autre membre de la production, la dimension proprement collective de la création télévisuelle rend difficile l'attribution de la responsabilité d'un choix esthétique à un seul individu ; notre analyse des œuvres de Serling n'a donc pas pour objectif de lui attribuer une responsabilité créatrice entière et autonome, mais simplement d'employer la figure de l'auteur en tant que point d'appui afin d'interroger la dimension plus expérimentale de ses œuvres.

1 « [...] a television play could come close to the legitimate theater, and even surpass it sometimes in terms of flexibility » (Serling, 1957 : 8-9)

2 Concernant *Patterns*, l'une des deux pièces analysées dans cet article, Serling a explicitement rappelé que sa création relevait d'un travail d'équipe : « The success of *Patterns* was uniquely due to a kind of team effort. [...] Most television productions are collaborative but *Patterns* evolved, I think, a little more collaboratively than most. » (1957 : 86).

3 Il était très rare de recevoir un scénario final pour les séries d'anthologie, comme le rappelle le réalisateur Franklin Schaffner, collaborateur de Serling : « All of this assumes that you *have* a script at the outset, one you have not built along with the writer. This happens rarely. Only rarely does a useable script arrive unsolicited. If you are doing an original live drama, you will start by discussing with writers the ideas they may have. You then assign the script, knowing the limitations of the medium in advance. » (dans Cook et Schaffner, 1967 : 36).

Dans cet article, un résumé de cette vision populaire postulant l'absence de style des dramatiques télé en direct sera tout d'abord proposé, à travers la présentation des propos de plusieurs artisans de la télévision et de spécialistes des médias. Ensuite, afin de déconstruire cette idée et ainsi voir clairement à l'œuvre cette inventivité de la télévision en direct, nous analyserons deux productions de Serling en faisant référence tout autant à la version écrite de ses scénarios (1957) – lesquels contiennent des indications pour la réalisation – qu'aux œuvres elles-mêmes. Les dramatiques en direct de Serling ont été produites à un moment d'intenses réflexions concernant l'ontologie de la télévision et de tentatives de développement d'un véritable « art de studio » (Delavaud, 2005) qui ne serait « ni du théâtre, ni du cinéma », ni de la radio (Benassi, 2000, p. 27 ; Delavaud, 2005). À l'encontre d'une conception répandue voulant que les œuvres de cet auteur soient caractérisées par une absence de style, il y a donc bel et bien dans les pièces de Serling les traces – peut-être plus modestes que dans d'autres productions, mais néanmoins bien présentes – d'expérimentations télévisuelles et de l'inventivité face aux contraintes de tournage. *Patterns* et *The Comedian* seront ainsi étudiées en tant que pratiques intermédiaires créatives, c'est-à-dire en tant que phénomène d'hybridation (Müller, 2000)⁴ à travers lequel la télévision a adapté les arts dramatiques à ses propres potentialités communicationnelles et artistiques, développant par le fait même des expérimentations qui tenaient compte des contraintes physiques, technologiques et écraniques du nouveau médium.

Les dramatiques télévisées et le mythe de l'absence de style

L'étude des dimensions formelles et expérimentales des dramatiques télévisées en direct se heurte souvent à un préjugé de taille concernant leur supposée

4 L'intermédialité renvoie ici au fait que la télévision est toujours animée par des processus d'hybridation avec d'autres médias, que ce soit pour la production de ses représentations et de ses formes narratives, ou encore de ses dispositifs et plateformes (Uricchio, 2009 : 164). Comme le rappelle Jurgen E. Müller (2000), les productions télévisuelles ont toujours été caractérisées par des « interactions » – et donc par des emprunts – « avec des genres établis de la radio, de la pièce radiophonique, du cabaret, du théâtre populaire, etc. » (129). Ceci exige par conséquent d'appréhender le médium comme un « dispositif hybride et intermédiatique qui se retrouve dans des interactions complexes avec d'autres dispositifs » (Müller, 2000 : 130). Non pas donc simple copie du théâtre, les dramatiques télévisées représentent un cas insigne d'intermédialité qui permet de réfléchir à la dimension proprement créative des interactions médiatiques, et de mettre plus clairement en évidence l'importance des expérimentations formelles (même éphémères) d'un nouveau médium pour le développement de ses potentialités esthétiques et narratives.

pauvreté esthétique. Jonah Horwitz constatait récemment que le premier âge d'or télévisuel a très – trop – souvent été interprété par les historiens et critiques de télévision comme une période caractérisée « par un style de réalisation austère, effacé, pragmatique » [nous traduisons], où toute forme de recherche stylistique serait par conséquent absente (2013 : 40)⁵. Cette vision des dramatiques en direct comme étant pauvres, voire caractérisées par un degré zéro de l'expression (*zero-degree style*) (Butler, 2010) et un manque d'innovation artistique, est en effet longtemps demeurée dominante. Selon William Bluem : « In some ways TV is the penultimate technological extension of the naturalistic drama and its rejection of romantic superficiality in favor of the inner revelation of human character. » (dans Boddy, 1993 : 82) Cet argument a été avancé de manière encore plus catégorique par John Caldwell (1995), pour qui l'avènement d'une nouvelle *télévisualité* durant les années 1980 s'oppose à l'esthétique des dramatiques en direct. Selon cet auteur, les séries d'anthologie des années 1950 faisaient de *l'anti-style* et de la pauvreté technique de véritables *marqueurs de distinction* : « Even those generic forms from the period of “great” television art—like the live anthology drama from New York—flaunted explicit low-tech and antistyle airs as marks of distinction. » Cet « anti-style » aurait ainsi été préconisé afin de valoriser de manière ostentatoire la « vérité » des productions et les dangers excitants de la création en direct (Caldwell, 1995 : 48-49).

De son côté, l'historien Kenneth Hey (1983) a associé ces dramatiques à une forme de « structured conservatism » (112). Elles étaient caractérisées, selon lui, par la variété la plus élémentaire de prises de vue (95), ces dernières étant réalisées de manière à ne jamais attirer l'attention sur elles-mêmes⁶. Plus encore, selon Jeremy G. Butler, si le caractère « primitif » des décors de l'époque ne proscrivait pas d'emblée toute forme d'innovation, autrement dit d'expérimentation esthétique ou narrative⁷, il les limitait néanmoins dangereusement. La description du premier âge d'or télévisuel proposée par Robert J. Thompson (1997) pourrait également être interprétée comme allant dans le même sens : malgré une déférence certaine pour la qualité de certaines œuvres, Thompson défend principalement l'idée que la télévision y imitait alors le théâtre (22).

6 « [...] the teletheater utilized a minimum number of attention-getting media techniques » (Hey, 1983 : 117).

7 « [...] the televised plays of the 1950s [...] took advantage of television's novel delivery system without exploring its intrinsic properties. » (Butler, 2010 : 151).

Selon ce chercheur, le médium cherchait alors à prétendre être « autre chose » que ce qu'il est, autrement dit ne pas être de la télé (Thompson, 1997 : 20), ce qui, selon toute logique, nie ou du moins minore l'importance de l'innovation et de la recherche de spécificités expressives durant cette période du noir et blanc. Alors que le théâtre y était défini comme le modèle « naturel » pour le nouveau médium (1997 : 22)⁸, la dimension créative et innovatrice des pratiques intermédiaires de la télé était donc souvent occultée.

Ce point de vue n'a évidemment rien de nouveau. À l'époque même de ces productions, et donc bien avant ces travaux historiques, plusieurs artisans de la télévision avaient contribué à la formation de cette interprétation des dramatiques en tant qu'œuvres réalistes où presque toute recherche formelle ou esthétique était absente. En 1950, William I. Kaufman, alors directeur de casting pour la NBC, et le réalisateur Robert S. Colodzin énuméraient, dans leur ouvrage *Your Career in Television*, les caractéristiques d'une bonne dramatique en soulignant l'importance de la retenue, voire d'un certain effacement, lors de la réalisation et de la transposition télévisuelle d'un scénario :

The home audience wants to see a good play. It is not concerned with the technical difficulties which may account for certain failings in a show. Pretentiousness is to be avoided [...]. » (24)

A good television script must be simple to produce, sets must be few and inexpensive. The cast should be limited to a small number of characters. Special effects should be avoided in instances when simpler methods would be just as dramatic. (61)

Sur un ton plus critique, dans un article intitulé « TV as an Art Form » (1950), le caméraman et réalisateur Rudy Bretz minimisait incontestablement les potentialités esthétiques et narratives de la télévision, limitant son apport à sa capacité de diffusion en direct et de production d'une authentique performance artistique (une production en tant qu'événement) (158). Qui plus est,

⁸ « The theatrical model was a natural one for the new medium to turn to for programming. Plays unfold live and they're performed in a confined space, both made-to-order features for early television. » (Thompson, 1997 : 22)

si Bretz concédait un talent artistique à certains réalisateurs ou techniciens, ce « génie » se limitait selon lui au choix d'ordonnancement et de composition des prises lors du montage en direct (158). Ainsi, sans que l'on conteste à la télévision toute capacité d'innovation ou d'originalité, l'esthétique télévisuelle était une fois de plus présentée comme un élément secondaire, voire accidentel : « Fine art in the television field will probably continue to be a rather rare thing, even as the medium grows. » (162) Un an plus tard, Bretz dénonçait d'ailleurs les impératifs commerciaux qui brimaient la création télévisuelle (1951 : 258) et accusait ses collègues, surtout les cameramen, de faire preuve d'un conservatisme contre-productif : « Many an engineer sits morosely on the camera, doing what he is instructed to do and no more. Any unusual angle or effect that a production man may try to get is resented, ridiculed, or apathetically tolerated by the cameraman. » (1951 : 260)

Les commentaires des professionnels de l'époque variaient évidemment en fonction de leur appréciation relative des nouvelles dramatiques en direct. Certains déploraient une absence criante d'originalité ou de créativité, d'autres, au contraire, encensaient une telle transposition écranique de l'art noble qu'est le théâtre. Néanmoins, ce qui semble unir ces propos est cette vision d'un nouveau médium qui ne semble pas préoccupé par ses spécificités expressives. La télévision est pensée comme étant limitée à sa capacité de transmission : tout, de la réalisation à la conception des décors ou même de l'environnement sonore, serait mis au service d'une lisibilité du scénario, autrement dit d'une représentation didactique et « réaliste » du récit et des personnages. Ainsi en va-t-il du producteur Worthington Miner qui, s'adressant avec enthousiasme aux gens désireux d'œuvrer pour la télévision, définissait la production de dramatiques comme la simple interprétation d'un scénario en lui conférant une « visual effectiveness » (c. 1949 : 351). De même, Robert Alan Aurthur, auteur de fictions pour le petit écran, a ainsi résumé la création de dramatiques télé : « Well, you shape material in the sense that you would shape a play for the theater. You write for three curtains. And they are dramatic curtains and have nothing to do with the fact that they are followed by commercials. It's constructed as a play. » (dans Kaplan, 1958 : 554) Un tel respect de la règle aristotélicienne apparaissait comme fort commode, compte tenu des contraintes d'espace des studios, mais aussi de la durée même d'une production télévisuelle ; néanmoins, la formulation des propos laisse aussi transparaître une certaine négation du caractère expérimental ou créatif de la télévision. Au contraire, comme il sera démontré dans la section suivante, les dramatiques de Serling, à l'esthétique pourtant réaliste, témoignent

clairement de la dimension créative et expérimentale de toute forme d'intermédialité, bouleversant ainsi les idées reçues concernant l'absence de style des productions télé en direct ou leur simple transposition des conventions théâtrales.

***Patterns* et l'inventivité d'une mise en scène (et en son) pour le petit écran**

Récit dramatique d'une confrontation entre trois hommes au sein d'une entreprise, mais aussi fable dystopique sur le monde du travail et sur la quête de pouvoir, *Patterns* (NBC, *Kraft Television Theatre*⁹, 1955) débute au moment de l'arrivée en poste de Fred Staples (Richard Kiley), un jeune homme ambitieux. Enthousiaste face à son avenir au sein de cette entreprise, Staples découvre toutefois rapidement que son ascension signe la défaite d'un de ses collègues, Andy Sloane (Ed Begley), un employé beaucoup plus âgé que le grand patron humilie à répétition et souhaite voir démissionner. Cette pièce explore ainsi conjointement le conflit moral du jeune Staples et la dépression de son collègue aîné, poussé à l'alcoolisme à la suite de sa dévalorisation professionnelle. Diffusée sur les ondes de NBC le 12 janvier 1955, *Patterns* connut un tel succès qu'elle fut l'objet d'une seconde diffusion un mois plus tard. Un exploit évidemment tout sauf anodin en cette époque du direct, puisque la seconde production a exigé de réunir à nouveau l'ensemble de l'équipe technique et des acteurs, et de reproduire le plus fidèlement possible la mise en scène qui avait été exécutée préalablement¹⁰. Au-delà du caractère exceptionnel de sa diffusion, *Patterns* représente également un cas de collaboration étroite entre Serling et le réalisateur Fielder Cook. Cook – pourtant non crédité au générique de l'émission – a travaillé activement à la conception du scénario à partir d'une création originale de Serling, *Pattern*, écrivant même certaines parties du texte afin d'aider au développement de la dimension « visuelle » de l'œuvre. Lors d'une entrevue, Fielder Cook est en effet revenu sur son implication dans l'écriture du scénario, précisant qu'il s'agissait principalement d'une écriture « visuelle », c'est-à-dire d'une intégration de directives concernant le montage en direct et les prises de vue à exécuter : « I wrote about the first, a little more than the first

9 Produite par l'agence publicitaire J. Walter Thompson durant onze ans, *Kraft Television Theatre* était la première série d'anthologie hebdomadaire dont les épisodes duraient une heure (Sturcken, 1990 : 17). La série est rapidement devenue un programme d'appel pour le réseau NBC et a été reconnue comme une des séries d'anthologie « de qualité ». Sa programmation hebdomadaire était autant constituée de drames que de comédies, de pièces originellement écrites pour la télévision que d'adaptations d'œuvres. *Patterns* est toutefois une des œuvres de la série les plus reconnues et acclamées.

10 *Patterns* aura droit à une adaptation cinématographique l'année suivante (*Patterns*, Fielder Cook, 1956).

quarter, up until about the time that Ed Begley comes in. Which is really mostly pictures.¹¹ »

Il importe premièrement de souligner que nous retrouvons dans *Patterns* plusieurs des caractéristiques centrales des œuvres de Serling. La pièce est divisée en trois actes, centrée sur quelques personnages et sur les dialogues. Ces derniers, abondants, y sont toutefois caractérisés par une grande simplicité, surtout en ce qui concerne leur fonction narrative : les échanges verbaux servent à exprimer les pensées, intentions et sentiments des personnages, et donc à faire progresser le récit. Aux yeux de cet auteur, les textes du théâtre télévisé, hormis quelques rares exceptions, se prêtaient moins aux énoncés métaphoriques. En effet, Serling décrira en ces termes son écriture pour la dramatique *Patterns* : « In analyzing the writing of *Patterns*, you will note that though the dialogue is literate—sometimes almost archaic—there is still an over-all pattern of simplicity about it. There is a spare, concise measurement in the writing that gives it flow and legitimacy. » (1957 : 86) Comme la précédente citation en atteste, pour Serling, l'intelligence des propos à la télévision devait se traduire par une énonciation verbale abondante, dont la syntaxe pouvait être relativement élaborée mais qui devait néanmoins être courte, permettant ainsi des échanges fréquents et la création d'un rythme au sein de la narration.

La composition de l'image relève également d'une tentative d'adaptation des conventions scéniques théâtrales aux spécificités techniques et expressives de la télévision. À ce sujet, Serling a fait part de ses préoccupations envers le manque d'horizontalité de l'image télévisuelle (1957 : 88-89), tant en ce qui concerne l'écran que les décors en studio, ce qui limitait la flexibilité physique des acteurs¹². Face à cette contrainte, nous retrouvons dans ses dramatiques la négociation d'une forme d'expression spécifique à la télévision en situant plusieurs de ses pièces, telles que *Patterns*, dans des lieux au sein desquels les éléments centraux du décor (tables, bureaux, chaises, etc.) agissaient fréquemment à titre d'éléments centripètes. L'importance accordée à la composition de l'image selon une

11 Entrevue dans *The Golden Age of Television: Patterns* (2009, supplément vidéo).

12 À ce sujet, voir la comparaison que Serling effectue entre les versions télévisuelle et cinématographique de la pièce. Serling propose notamment une réflexion concernant la plus grande horizontalité (« horizontal expansion ») permise au cinéma (1957 : 88-89). Dans la légende d'une photo du film, l'auteur mentionne également la plus grande flexibilité physique au cinéma, compte tenu des dimensions supérieures des décors (1957 : page non numérotée).

verticalité (Raw 2009 : 92) et une mise en scène axiale (Delavaud, 2005) permettait également de résoudre ce fameux manque d'horizontalité : la disposition des acteurs, souvent tous positionnés face à la caméra, à différents plans de l'image, servait à présenter dans un cadre relativement limité les interactions entre protagonistes. La mobilité restreinte était ainsi compensée par l'impression d'intensité dramatique et de vive interaction suscitée par une composition visuelle saturée et fréquemment renouvelée. Le téléthéâtre de Serling affichait aussi une prédilection certaine, sur laquelle il a longuement discoursé, pour le gros plan. Ceux-ci étaient parfois prévus dès le scénario¹³. Les gros plans y étaient donc monnaie courante, et des fois très longs, ce qui permettait, selon Serling, la création d'un théâtre intimiste et proprement télévisuel¹⁴ : « In terms of technique, the “close-up” that had served as such a boon to the motion pictures was further refined and used to even greater advantage in television. The key to TV drama was intimacy, and the facial study on a small screen carried with it a meaning and power far beyond its usage in the motion pictures. » (1957 : 10) Mais au-delà du fait que *Patterns* soit représentative des grandes caractéristiques des dramatiques de Serling, et plus généralement de plusieurs autres productions de l'époque, celle-ci propose également quelques expérimentations fort intéressantes avec les images, le montage en direct et le son, lesquelles ont peu souvent été mentionnées.

À l'époque, la réalisation de cette dramatique avait pourtant été encensée comme une contribution significative pour le développement d'un art télévisuel. Le journaliste Jack Gould du *New York Times* (17 janvier 1955) avait ainsi souligné l'emploi fluide de la vidéo et la capacité du réalisateur Fielder Cook à adapter visuellement un texte¹⁵ :

13 L'échelle de plan à adopter renvoie certes, dans la majorité des cas, à un choix de mise en scène ultérieur au scénario. Toutefois, même dans la version publiée de la pièce de Serling, quelques didascalies décrivent un gros plan (« tight shot ») qu'il fallait exécuter sur un acteur ou un objet. Bien que la version écrite de la pièce ait été publiée après la télédiffusion (1957), et donc que des ajouts ou modifications puissent avoir été faits ultérieurement, le fait que seulement quelques gros plans soient mentionnés à des endroits précis du texte laisse supposer que ceux-ci avaient été pensés dès le moment de l'écriture, témoignant ainsi de l'importance accordée par l'auteur à la réalisation visuelle de l'œuvre. En ce sens, même les éléments renvoyant proprement à la réalisation peuvent être interprétés comme relevant d'une décision collective.

14 Comme l'a si bien résumé Erik Barnouw : « The human face became the stage on which drama was played. » (1990 : 160)

15 « Mr. Cook's direction was the work of a man who thinks with his eyes as well as his mind. » (Gould, 1955)

The production and direction of Fielder Cook constituted a fluid use of video's artistic tools that underscore how little the TV artistic horizons really have been explored.

[...]

In writing, acting and direction, *Patterns* will stand as one of the high points in the TV medium's evolution.

Dans *Patterns*, les changements de décor ont notamment servi à expérimenter avec les potentialités narratives de la télévision en direct. Dans une séquence de transition permettant de changer de décor, Cook a en effet fait preuve d'inventivité, s'appuyant sur les limites du direct afin de créer un court segment plus abstrait, également décrit dans le scénario de Serling. Au début de la dramatique, nous voyons la secrétaire de Fred, Mrs Stevens, arriver au *Grand Central Building* et entrer dans un ascenseur afin de se rendre à son bureau. La conception d'un ascenseur ou le tournage dans un lieu si exigü étant évidemment impossible à l'époque, la caméra fait alors un gros plan sur le panneau énumérant la liste des bureaux de l'édifice, puis un travelling vertical afin de suggérer l'ascension du personnage, le tout suivi du gros plan d'une horloge située dans une autre pièce et captée par une autre caméra. La caméra poursuit alors avec un travelling de 21 secondes sur un standard téléphonique, survolant en détail la machine, la pièce déserte, les commutateurs, les fils et les crayons déjà positionnés, présage de l'activité survoltée qui régnera bientôt dans cette pièce, une fois les neuf heures sonnées. Durant cette courte séquence, les sons ambiants et amplifiés de la machine créent un motif sonore chaotique. Cette courte séquence apparaît ainsi comme bien plus qu'une simple transition d'un décor à l'autre : elle introduit certains motifs sonores récurrents, en plus de suggérer de manière métaphorique et non verbale un des thèmes centraux de la pièce, à savoir la dimension chaotique, dés-humanisante et aliénante du monde des affaires. Comme le dira plus tard un des personnages : « This is a magnetic place. » Le charme magnétique et terrifiant de ce bureau avait ainsi été suggéré au téléspectateur attentif dans la courte séquence introductive imaginée par Serling et Cook¹⁶.

16 Cette séquence est décrite en détail dans le scénario de la pièce publié par Serling :

Plus tard, une séquence similaire et transitoire montre l'activité intense qui règne désormais dans le standard téléphonique : grâce à un montage en direct, quelques réceptionnistes fort occupées sont ainsi filmées avec un gros plan sur le visage d'une des employées en surimpression. Durant cette brève séquence, les voix amplifiées et incompréhensibles de multiples standardistes dominent la bande-son afin de rendre compte du climat survolté qui règne dans l'édifice. Ce court moment de la dramatique contribue encore une fois à transmettre cette impression d'un environnement au sein duquel les machines dictent un mode de travail de plus en plus rapide et automatisé¹⁷.

Si ces séquences de transition témoignent d'une volonté d'expérimenter avec les potentialités narratives de la télévision en direct, la composition sonore apparaît en ce sens encore plus intéressante. L'aspect sonore n'a malheureusement fait l'objet que de peu d'études en télévision (Hilmes, 2008), ce qui s'explique notamment par la réputation de ce médium qu'on dit dominé par les dialogues (Butler, 2012 : 330) ou qu'on identifie à une « radio illustrée » (Chion, 2004 : 133). Or, il y a dans *Patterns* un travail sur les sons intradiégétiques qui contribue indéniablement à la narration de l'œuvre.

Un aspect important de cette production concerne en effet un motif sonore répétitif qui est perceptible en arrière-plan durant une proportion significative de la pièce : on y entend le staccato des cliquetis des machines à écrire (téléscripteurs), le bruit sec des barres à caractères percutant le papier, la sonnerie incessante des téléphones. Durant certaines scènes clés, ces sons intradiégétiques ont par ailleurs été amplifiés, voire déformés, le bruit s'imposant et saturant alors la bande-son. Ce travail sur la composition sonore est

« *Bill gives snap of fingers, door closes, elevator up. Pan to huge board listing firms in building. Pan board to listing of Ramsay and Company. Other firms have office numbers. Ramsay and Company list fifteen floors with appropriate departments, then executive floors, thirty-fifth through fortieth. In tight on these listings. Dissolve to electric clock on wall of telephone switchboard room, Ramsay and Company. Clock reading 8 :40. Pan to see empty room, board clear of operators, a few lights indicating calls flashing on and off. Night lines plugged in. [...]* » (1957 : 45)

Puisque quelques scènes/séquences seulement sont décrites dans la version écrite du scénario, il est selon nous possible d'en déduire qu'il s'agit là des éléments d'« écriture visuelle » auxquels Cook a fait référence, c'est-à-dire des éléments de mise en scène et de réalisation qui avaient été prévus dès le scénario initial, et qui ont été pensés de manière collaborative.

17 Encore une fois, cette courte scène a brièvement été décrite dans la version publiée du scénario, ce qui met notamment en évidence l'importance accordée lors de l'écriture à la dimension sonore de l'œuvre : « *Dissolve to switchboard room. Clock on wall reads 9 :10. Pan to switchboard. Lights going, all the operators at work combatting the wave of incoming calls. Sound over telephone montage.* » (Serling, 1957 : 48)

particulièrement manifeste lors de la scène durant laquelle le personnage de Sloane comprend qu'il vient de se faire remplacer par Staples : après avoir été verbalement attaqué par son supérieur et injustement écarté d'un projet auquel il a participé, Sloane est victime d'une crise cardiaque et s'effondre. Durant cette scène, un fondu enchaîné sonore (Jullier, 1995) fait soudainement disparaître la quasi-totalité des sons ambiants pour ne garder que celui des machines à écrire. Ce dernier est amplifié, cadencé, et donc détourné de sa fonction première en tant que son intradiégétique, afin de traduire le chaos intérieur du personnage et celui de son environnement de travail. Le motif sonore suggère alors l'emprise de la technique sur l'homme, à l'instar des gros plans d'horloge, également récurrents dans cette fiction, qui rappellent que l'humain est de plus en plus assujéti à une gestion technocrate et machiniste de la temporalité. Dans *Patterns*, les « bruits indiciels » sont ainsi détournés vers une « fonction symbolique » (Jullier, 1995) qui contribue de manière significative à la narration d'ensemble : « Dans la relation symbolique [...], l'occurrence sonore tient lieu de *commentaire* sur une configuration du monde narratif [...], et elle s'inscrit dans une *stratégie* détectable, c'est-à-dire une suite de consignes internes qui vise à indiquer au spectateur qu'il doit lire le son comme un symbole. » (1995 : 134)¹⁹

Les choix opérés pour la composition sonore permettent ainsi de répondre au manque de « flexibilité physique » et de « liberté horizontale » qui inquiétait tant Serling (1957 : 90). Ce manque de liberté horizontale de la télévision était certes dû aux dimensions des écrans de l'époque, mais aussi à celles des studios, souvent de la taille modeste d'un gymnase (Barnouw, 1990 : 156). Comme l'a bien documenté Lynn Spigel, dans de telles conditions de tournage, les réalisateurs et metteurs en scène ont souvent dû redoubler d'inventivité et employer des trucs visuels (*visual tricks*), notamment des courtes focales, afin de créer l'illusion d'un décor plus vaste (2008 : 114-115). Toutefois, certains trucs *sonores* peuvent aussi contribuer à la spatialisation des décors.

18 Voici un extrait des didascalies rédigées par Serling : « *Andy has gone out of door. Cut to hall. Teletype very faint off. Crosses down. Door opens, girl out with teletype message, exits. Teletype up on mike. In on Andy. He is sick. In real pain. Slumps against wall. Sound of teletype up. [...] Slow fade out. Teletype hold strong through fade, one beat on black, out, one beat on black silence.* » (1957 : 79-80)

19 Pour pouvoir donner lieu à une lecture sur le mode symbolique, un son ou un bruit doit paraître facultatif, c'est-à-dire ne pas être indispensable à la scène (Jullier, 1995 : 135-136). Dans le cas qui nous concerne, l'ajout du bruit de la machine à écrire et, surtout, son amplification progressive, étaient évidemment facultatifs à ce moment du récit.

L'utilisation et l'amplification de certains sons intradiégétiques en tant que motif narratif dans *Patterns* semblent avoir servi à approfondir et enrichir les possibilités de spatialisation et de symbolisation de l'œuvre. En usant au maximum des potentialités audiovisuelles de la télévision et en tirant profit de ses limitations techniques et spatiales, la dramatique rend compte, et d'une manière qui lui est propre, d'un univers complexe et oppressant. Une telle amplification de certains sons intradiégétiques – ceux des machines à écrire, des téléphones, ou encore les sifflements et la voix du fils de Sloane, venu le chercher au travail, alors que le patriarche, honteux, s'enivre dans son bureau – semble avoir servi à transmettre l'impression d'un lieu de plus grande ampleur, tout en traduisant l'état mental d'un protagoniste. En effet, la réalisation de Cook permet aussi une auricularisation sonore temporaire, le son se faisant alors complément d'une composition visuelle dominée par des gros plans, afin de communiquer l'intériorité des personnages (Benassi, 2000 : 28). Les modestes dimensions du studio et les nécessités du tournage en direct ont ainsi favorisé une inventivité sonore permettant de suggérer l'émotion authentique d'êtres fragiles et profondément humains. Si, comme le disait habilement Bazin, la faible définition de l'écran télévisuel de l'époque faisait « du téléspectateur un myope incorrigible [,] et qui n'a même pas la ressource de regarder de plus près sous peine d'y voir encore plus mal » (1954 ; dans Jousse, 2007 : 468), certaines formes d'inventivité sonore semblent donc avoir occupé une fonction centrale en favorisant une plus grande lisibilité et richesse narratives.

Serling, Frankenheimer et la mise en abîme de la créativité en direct

Le travail de Serling avec le réalisateur John Frankenheimer pour la série d'anthologie *Playhouse 90* (CBS, 1956-1960) a également donné lieu à des expérimentations fascinantes avec les codes de la narration du téléthéâtre²⁰. *The Comedian* et *A Town Has Turned to Dust* ont respectivement été produites en 1957 et 1958 ; l'ère des dramatiques live touche alors à sa fin. En ce sens, nous retrouvons dans ces œuvres plusieurs des techniques de réalisation précédemment décrites, mais aussi une revendication d'autonomie accrue face aux arts dramatiques. Ces deux pièces sont notamment caractérisées par d'importantes

20 La seconde dramatique de ce tandem, *A Town Has Turned to Dust* (1958), proposait une esthétique fort intéressante, notamment des éclairages s'approchant du film noir et que Jeremy G. Butler associe à certains artisans du début de la télévision (2010 : 99). Pour une analyse de cette œuvre, voir Horwitz, 2013 : 56-57.

scènes de foule. Allant à l'encontre de la précédente injonction à employer un nombre restreint d'acteurs pour une dramatique télévisée, ces scènes de foule y sont révélatrices d'une volonté d'embrasser d'autant plus fortement ce qui était si fréquemment considéré comme l'ontologie du médium télévisuel : sa diffusion en direct, *l'imprévisibilité-prévue* de la réalisation, l'imprécision des plans compensée par l'authenticité du moment capté. Sur ce point, les scènes de répétition d'une émission de télévision dans *The Comedian*²¹ apparaissent exemplaires. Dans cette dramatique, Mickey Rooney campe le rôle de Sammy Hogarth, un comédien de télévision populaire et mégalomane. Dans une véritable mise en abîme, Serling et Frankenheimer ont tenté de communiquer aux téléspectateurs la fébrilité et le chaos qui règnent dans un studio de télévision à l'ère du direct, situant plusieurs scènes sur un faux plateau de tournage au sein duquel s'active un nombre impressionnant de travailleurs-figurants. Les caméras effectuent un véritable ballet sur le plateau, contournant les personnes et filmant les autres caméras qui servent à capter la dramatique ; par le fait même, les acteurs sont parfois mal cadrés durant quelques secondes ou « victimes » d'une mauvaise mise au point de l'objectif. Cette mise en scène n'est certes pas improvisée, loin de là, mais elle revendique fortement son caractère télévisuel, non pas pour des raisons de pures limitations techniques mais bien pour des raisons esthétiques.

Cette pièce contient également un exemple fascinant d'expérimentation avec le montage en direct. Une séquence présente en effet une synthèse du *show* télévisé de Sammy et constitue un des montages les plus complexes et inventifs créés à l'époque. Pour les besoins de cette séquence, John Frankenheimer a ainsi employé quatre caméras simultanément et orchestré l'insert de quarante clips filmés dans le but de créer une ellipse temporelle, suggérant ainsi un montage de l'émission de variété produite par les personnages de la fiction. Le tout devait être parfaitement chronométré afin que les courts extraits soient tous lancés au bon moment, intégrés harmonieusement aux prises en direct, et que les transitions d'une caméra à l'autre se fassent rapidement et sans erreur :

The whole montage was done with 4 television cameras going constantly. There was film integrated...there were film clips integrated to the live portions, and for film clips, one

21 Le scénario de cette dramatique, écrit par Serling, est adapté d'une nouvelle d'Ernest Lehman.

needed a 4 seconds rolling cue, which means it took 4 seconds to the film to get up to speed. [...] We had 40 film clips we had to integrate in *The Comedian*, the audience reaction shots and so forth were filmed. (John Frankenheimer)²²

S'appuyant sur l'adaptation de Serling, Frankenheimer a ainsi proposé une exploration fascinante des possibilités intrinsèques à la télévision en ce qui concerne la narration, tout en rendant un hommage aux arts de la scène qui ont aidé le nouveau médium à se construire, à savoir le théâtre et le vaudeville. Plus encore, si ce genre de séquence filmée deviendra rapidement monnaie courante à la télévision, la complexité de son orchestration en direct n'en fait pas une simple adaptation de conventions cinématographiques, mais bien un « réglage d'une relation [unique] au spectateur » (Delavaud, 2005 : 14) qui se rapproche davantage de celle du théâtre, sans non plus s'y réduire. En plus de représenter un résumé de la production télévisuelle fictive que les personnages auraient créée, cette séquence peut en effet être reçue comme une véritable performance en train de se faire ; elle permet ainsi aux téléspectateurs de réfléchir sur la création en direct. À ce moment, l'espace de la représentation s'ouvre véritablement vers l'avant-champ (Delavaud, 2005) : « Dans cet espace [...] se tient un spectateur qui n'est plus le spectateur dérobé de la mise en scène classique du cinéma, mais un spectateur, au contraire, constamment *pris à témoin*. » (Delavaud, 2005 : 184) Devant cette dramatique de Serling, le téléspectateur peut en ce sens avoir l'impression de voir une fiction dramatique, en plus d'être le témoin insigne d'un art télévisuel en train de se construire.

Conclusion

Le fait de s'intéresser aux conventions narratives et stylistiques des téléthéâtres de Serling ne doit évidemment pas nous faire oublier à quel point la télévision était, pour cet auteur, un médium commercial des plus frustrants. Serling s'est souvent plaint des limitations créatives qu'imposait le fait qu'une dramatique doive être interrompue à quelques reprises, afin de nous montrer soudain « douze lapins dansants vendant du papier de toilette » [nous traduisons]²³. Plusieurs cas de censure sont désormais fort connus, notamment ceux concernant ses pièces *Noon on Doomsday* (*The United States Steel Hour*,

23 « [...] twelve dancing rabbits selling toilet paper » (cité dans Hey, 1983 : 97)

CBS, 25 avril 1956) et *A Town Has Turned to Dust* (*Playhouse 90*, CBS, 19 juin 1958)²⁴. À propos de *A Town Has Turned to Dust*, Serling conclura en effet, amer : « By the time the censors had gotten to it, my script had turned to dust. » Les auteurs de dramatiques télé en direct n'étaient donc pas seulement des artistes ; ils étaient aussi de véritables entrepreneurs qui devaient constamment parler *business*, planifier leurs créations en fonction de différents médias et négocier financièrement l'adaptation de leurs œuvres (Kraszewski, 2010).

Malgré les conventions réalistes évidentes des œuvres de Serling et certaines concessions scénaristiques obligatoires, l'étude de ses dramatiques révèle néanmoins clairement des tentatives d'expérimentation avec les possibilités narratives et artistiques de la télévision. Fervent amoureux de l'art théâtral, Serling voyait, certes, en la télévision un formidable outil de démocratisation culturelle et de prolongement des arts dramatiques, mais sans jamais souhaiter qu'elle se réduise à cette fonction. Au contraire, ce n'est qu'en adaptant les conventions des médias précédents que, selon cet auteur, la télévision pourrait enfin devenir un « art nouveau » (1957 : 9), un art à part entière.

Références

- Barnouw, E. [1990] :** *Tube of Plenty : The Evolution of American Television*, New York/Oxford, Oxford University Press.
- Bazin, A. [(1954) 2007] :** « Pour contribuer à une érotologie de la télévision », *Cahiers du cinéma*, n° 42, repris dans T. Jousse (dir.), *Le goût de la télévision*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma/INA, 468-473.
- Benassi, S. [2000] :** *Séries et feuilletons T.V. : Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, Éditions du Céfal.
- Boddy, W. [1993] :** *Fifties Television: The Industry and its Critics*, Chicago, University of Illinois Press.
- Bretz, R. [1950] :** « TV as an Art Form », *Hollywood Quarterly*, vol. 5, n° 2, 153-163.

²⁴ Cette dramatique, qui devait à l'origine aborder le meurtre du jeune Afro-Américain Emmett Till, a été complètement dénaturée à la suite de la censure des commanditaires.

- Bretz, R. [1951]** : « The Limitations of Television », *Hollywood Quarterly*, vol. 5, n° 3, 251-263.
- Butler, J. G. [2010]** : *Television Style*, New York, Routledge.
- Caldwell, J. T. [1995]** : *Televisuality : Style, Crisis, and Authority in American Television*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- Chion, M. [(1990) 2004]** : *L'audio-vision. Son et image au cinéma (2e éd.)*, Paris, Nathan.
- Cook, F. et F. Schaffner. [1967]** : « The TV Director : A Dialogue », dans A. W. Bluem et R. Manvell (dir.), *Television : The Creative Experience. A Survey of Anglo-American Progress*, New York, Hastings House, 36-42.
- Delavaud, G. [2005]** : *L'art de la télévision. Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, Paris, de boeck/INA.
- Gould, J. [17 janvier 1955]** : « *Patterns is Hailed as a Notable Triumph* », *The New York Times*.
- Hey, K. [1983]** : « *Marty : Aesthetics vs. Medium in Early Television Drama* », dans J. E. O'Connor (dir.), *American History, American Television : Interpreting the Video Past*, New York, Frederick Ungar Publishing Co, 95-133.
- Hilmes, M. [2007]** : *Only Connect : A Cultural History of Broadcasting in the United States*, Canada, Thomson Wadsworth.
- Hilmes, M. [2008]** : « Television Sound : Why the Silence? », *Music, Sound, and the Moving Image*, vol, 2, n° 2, 153-161.
- Horwitz, J. [2013]** : « Visual Style in the Golden Age Anthology Drama : The Case of CBS », *CINÉMAS*, vol. 23, n° 2-3, 39-68.
- Jullier, L. [1995]** : *Les sons au cinéma et à la télévision. Précis d'analyse de la bande-son*, Paris, Armand Colin.
- Kaplan, M. A. [1958]** : « Television Drama: A Discussion », *The English Journal*, vol. 47, n° 9, 549-561.
- Kaufman, W. I. et R. S. Colodzin. [1950]** : *Your Career in Television*, New York, Merlin Press inc.
- Kraszewski, J. [2008a]** : « Authorship and Adaptation : The Public Personas of Television Anthology Writers », *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 25, n° 4, 271-285.

- Kraszewski, J. [2008b]** : « Do not go gentle into that twilight : Rod Serling's challenge to 1960s' television production », *New Review of Film and Television*, vol. 6, n° 3, 343-364.
- Kraszewski, J. [2010]** : *The New Entrepreneurs : An Institutional History of Television Anthology Writers*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press.
- Miner, W. [c 1949]** : « Training for Television », *The Quarterly Journal of Speech*.
- Müller, J.E. [2000]** : « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 10, n° 2-3, 105-134.
- Ramirez, A. [1980]** : « Anglo View of a Mexican-American Tragedy : Rod Serling's Requiem for a Heavyweight », *Journal of Popular Culture*, vol. 13, n° 3, 501-504.
- Raw, L. [2009]** : « Form and Function in the 1950s Anthology Series », *Journal of Popular Film and Television*, vol. 37, n° 2.
- Serling, R. [1957]** : *Patterns : Four Television Plays with the Author's Personal Commentaries*, New York, Simon and Schuster.
- Sturcken, F. [1990]** : *Live Television : The Golden Age of 1946-1958 in New York*, Jefferson, McFarland & Company.
- Thompson, R. J. [1997]** : *Television's Second Golden Age*, New York, Syracuse University Press.
- Uricchio, W. [2009]** : « Télévision : l'institutionnalisation de l'intermédialité », dans M. Berton et A.-K. Weber (dir.), *La télévision du téléphoscope à Youtube*, Lausanne, Éditions Antipodes, 161-177.

Filmographie

- Cook, F. (réal.), Serling, R. (aut.). [1955]** : *Patterns*, NBC, Kraft Television Theatre.
- Frankenheimer, J. (réal.), Serling, R. (aut.). [1957]** : *The Comedian*, CBS, Playhouse 90.
- Frankenheimer, J. (réal.), Serling, R. (aut.). [1958]** : *A Town Has Turned to*

Dust, CBS, Playhouse 90.

Autres documents audiovisuels

[2009] : *The Golden Age of Television*, 3 DVD, États-Unis, Criterion Collection, n&b, 485 min.

Serling, R. (aut.). **[2009]** : *Rod Serling : Studio One Dramas*, DVD, New York, E1 Entertainment, n&b, 119 min.