Document generated on 04/25/2024 7 a.m.

24 images

24 iMAGES

Le téléfilm
Télé et ciné sont sur un bateau

Thierry Horguelin

Number 41, Winter 1988–1989

URI: https://id.erudit.org/iderudit/22402ac

See table of contents

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)
1923-5097 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Horguelin, T. (1988). Le téléfilm : télé et ciné sont sur un bateau. *24 images*, (41), 53–55.

Tous droits réservés © 24 images inc., 1988

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

LE TÉLÉFILM

«L'exceptionnel ***Tu ne tueras point*** de Kieslowski a été produit pour la télévision et pourtant personne n'aurait l'idée de le traiter de téléfilm»

TÉLÉ ET CINÉ SONT SUR UN BATEAU

par Thierry Horguelin

D'abord quelques constats élémentaires. La distinction entre cinéma et télévision, telle qu'on la pose habituellement, a-t-elle encore grand sens? Avec le temps, les diatribes anti-télé sont devenues aussi suspectes que ces pieux discours qui, à force de célébrer dignement les «chers trésors de notre cher septième art», laissent le sentiment pénible d'une mise en bière. Ce n'est pas par boutade que Rivette déclare, en 1955: «J'ai une grande nouvelle: la télévision est un art». Welles, Renoir, Hitchcock, Rossellini, Tati, Bergman: tous les grands cinéastes modernes, il faut le rappeler, ont fait de la télévision avec enthousiasme. Il est vrai qu'ils se vivaient encore comme des gens d'image, au sens le plus vaste du terme (Godard est peut-être le dernier à toujours se penser ainsi) et qu'ils pouvaient, du point de vue du cinéma, voir la télé comme le lieu formidable de tous les défis. Le cinéma se sentait beaucoup plus sûr de lui et beaucoup moins cerné par la télé naissante, laquelle n'affichait pas encore cette arrogance satisfaite qu'on lui connaît aujourd'hui. Il n'avait pas encore adopté cette position d'assiégé replié sur sa «spécificité» (un mot qui continue à faire des ravages).

Par où alors faire passer la ligne de partage? ***Tu ne tueras point***, de Kieslowski, ***L'amoureuse***, de Doillon ont été produits pour la télévision. Or, il ne viendrait à personne l'idée de les traiter de téléfilms: ce sont bien des films à part entière. À l'inverse, l'esthétique minimum du téléfilm contamine insidieusement le cinéma. On ne compte plus sur les écrans les téléfilms n'osant s'avouer tels et qui ne devraient passer qu'à la télévision. C'est que cinéma et télé dépendent de plus en plus l'un de l'autre, et que leurs destins sont inextricablement liés. Le grand écran et la petite lucarne sont le théâtre d'un échange de bons procédés. D'un côté, sur le plan économique, le cinéma se passe de moins en moins du cofinancement de la télé. Sans celui-ci, le jeune cinéma allemand des années 70 n'aurait pas existé. De même, *tous* les films français présentés au festival cette année ont bénéficié à des degrés divers d'une participation financière de la télévision. Cette dépendance touche aussi la diffusion. On sait qu'au Québec, la sortie des films en salles est quasi conditionnée à une pré-vente à la télé (ce qui signifie la disparition des v.o. sous-titrées, mais ceci est une autre histoire).

De l'autre côté, la télé a besoin des films pour remplir ses grilles (l'idée de production est étrangère à la télévision, qui est soumise à une logique de programmation, autrement dit d'occupation marchande de l'espace). En outre, sur un plan symbolique, la télé, médium déconsidéré, en quête de légitimité culturelle, trouve tout naturellement celle-ci au cinéma (lequel a conquis depuis longtemps ses titres de noblesse). Que des télé-séries comme ***Le matou*** ou ***Les tisserands du pouvoir*** fassent, en dépit du bon sens, l'objet de pré-sorties en salles sous l'aspect de «digests» informes, que le FFM consacre une section spéciale aux «films de la télévision» est symptomatique

à cet égard. La tactique consiste à se servir du grand écran, a fortiori dans le cadre somptueux d'un festival, comme d'un rampe de lancement prestigieuse pour baptiser «films» des productions qui seront diffusées par la suite à la télé, auréolées de cette méritoire plus-value «culturelle».

LA NOUVELLE DONNE DES IMAGES

Ce ne sont là que les signes les plus voyants d'une vaste mutation qui voit se redistribuer les modes de consommation de l'image. Le cinéma familial du samedi soir, c'est à la télé maintenant qu'il se trouve, et il ne sert à rien de (faire semblant de) regretter sa disparition du grand écran. Les tenants de cette feinte nostalgie qui, aujourd'hui, méprisent par principe la télé, au nom de la série B et du cinéma des années 30, sont les mêmes qui, en son temps, traitaient ce cinéma de «divertissement d'ilôte». Or la télé a bel et bien hérité du cinéma ce que celui-ci tenait déjà de la littérature populaire du XIX[e] siècle. Des feuilletons d'Eugène Sue aux télé-séries d'aujourd'hui, en passant par Feuillade et les «serials» hollywoodiens, c'est le même esprit de série, le même besoin immémorial de se faire raconter encore les mêmes histoires sans fin, ce sont les mêmes rendez-vous fermes avec un public fidélisé. La télé assume, en quelque sorte, le rôle de la tradition orale dans les sociétés primitives.

De son côté, le cinéma demeure le lieu des prototypes et des «coups» par essence non répétables, soit dans l'ordre d'un spectaculaire qui en rajoute dans le jamais vu – en vrac et sans discrimination de valeur: ***Le grand bleu***, ***Full Metal Jacket***, ***Le dernier empereur***, ***Roger Rabbit***, ou «ce que la télé ne peut pas vous montrer» – soit dans l'ordre d'une singularité de plus en plus marquée: ***Les cannibales***, ***Yeelen***, ou «ce que la télé n'ose pas vous montrer». Enfin, entre les deux, le marais médian de l'«auteurisme», ce néo-académisme culturisant, à base de grands sujets, de décors luxueux, d'images léchées et de beau casting international: de ***Good Morning Babilonia*** à ***L'oeuvre au noir*** (de ce nouvel «état des choses»).

La critique n'a pas encore pris la mesure de cette mutation. Pendant que le cinéma bénéficie d'une trop grande attention culturelle, qui l'étouffe, la télévision est laissée comme un champ en jachère, dans un mépris total, le plus grave étant le mépris des gens mêmes de la télé pour leur objet trop peu gratifiant. Le drame avec la télé, c'est que personne, ni ceux qui la font, ni ceux qui la regardent, n'a l'idée qu'elle pourrait être meilleure. Ces lignes se veulent donc un plaidoyer, sciemment provocant, pour une véritable critique de télévision, encore à naître, qui se prendrait au jeu de recenser *comme des films*, en termes de forme et de mise en scène, les télé-magazines, les «jingles» ou les débats politiques. La télé a, elle aussi, une histoire. Elle a inventé une rhétorique bien à elle, des dispositifs qui ne sont pas sans parenté avec l'art minimal: la télé ou le degré zéro de la représentation (l'interlude), de la fiction (le téléroman), de la mise en scène (le talk-show). Il y a là un champ d'études passionnant, qu'il serait dommage d'abandonner aux chroniqueurs, au discours promotionnel ou aux sociologues. Qui sait – rêvons un peu – si les choses ne bougeront pas au pays de la télévision le jour où quelqu'un osera écrire: «X., réalisateur de télé, est un grand metteur en scène»?

DU MÉPRIS ET DU RESPECT

Bref, il faudrait traiter la télé en adulte, ce que personne (à l'exception notoire de Serge Daney) n'a encore vraiment fait. Sinon, c'est se condamner à ce que le mépris continue à répondre au mépris, à ce que perdure le discours tendancieux du «respect du public», qui est la forme la plus démagogique qu'a prise à la télé le mépris de ce public. C'est se condamner longtemps à des horreurs du type ***Le grand jour***, criarde illustration de ce que peut produire ce genre de démagogie. Il ne s'agit pas, à propos de ce dernier, d'incriminer la vulgarité du dialogue – là est le piège tendu par les auteurs – ni même le bâclage éhonté du filmage. Il y a un beau cinéma de l'ignoble et du trivial, et on connaît de grands films tournés à l'emporte-pièce. Ce qui

Les tisserands du pouvoir. Se servir du grand écran pour qu'une télé-série puisse se voir auréolée de l'étiquette «film».

Michel Côté et Marie Tifo dans ***T'es belle Jeanne*** de Robert Ménard. Un film mutant.

gêne plutôt chez Laforce et Tremblay, c'est l'incroyable mépris dont ils écrasent leurs personnages et la manière crapuleuse par laquelle, tout en protestant d'une «tendresse» condescendante pour le petit peuple, ils assurent leur promotion sur son dos. ***Le grand jour*** ne rassemble sa noce que pour l'avilir et la couvrir de ridicule. Pas un n'aura droit, fût-ce une seconde, de susciter la sympathie. Tous ne sont là que pour révéler la mesquinerie ou la débilité de leur nature et témoigner, en retour, du contentement d'un tandem qui étale sa satisfaction d'être plus intelligent que les tarés qu'il met en scène. Il y a longtemps qu'on n'avait vu quelque chose d'aussi putassier.

À l'extrême opposé, il faut citer le beau ***Bal d'Irène***, de Jean-Louis Comolli, en modèle de film de télévision. Les contingences de ce type de production (minceur du budget, rapidité du tournage) y sont pleinement assumées et transcendées avec un rare bonheur dans une esthétique du plan-séquence qui fait de celui-ci le corps même de la mise en scène. En parfaite adéquation avec son sujet (la fin de l'adolescence et l'apprentissage du jeu social), le filmage est allègre, aussi vif et imprévisible que les dix-huit ans d'Irène. Comolli sait s'affranchir de son scénario vers des plages plus libres où sa caméra capte avec autant de précision que de légéreté des moments fragiles, suspendus dans l'éternité de l'instant.

Au vu de ces deux exemples extrêmes, puisqu'elle ne tient ni aux modes de production, ni aux types de diffusion, la ligne de partage évoquée plus haut passe, ne peut passer que par l'esthétique. C'est éclairé de cette lanterne que le festivalier du dernier FFM, aura parcouru la sélection des films-télé. Celle-ci, pour n'être pas le lieu de découvertes majeures, aura donné une bonne idée du *profil moyen* de la production-télé internationale.

Marie Tifo et Michel Côté dans ***T'es belle Jeanne*** de Robert Ménard. «L'anti-***Kenny***»

Frappe d'abord l'existence d'une langue basique, une sorte d'espéranto filmique «parlé» aussi bien par une dramatique québécoise, un docu-drame anglais ou une tele-novela brésilienne. Le scénario y consiste moins en l'articulation qu'en la simple juxtaposition des scènes qui se dévident sans rythme. Pas de forme à proprement parler, mais une facture identique, souvent honorable, mais terne et sans aspérités. Vient ensuite l'évidente prégnance du sujet sur le traitement. Rares sont les téléfilms où l'on sent un réel plaisir de filmer (le Comolli demeure, sur ce plan, une exception), rares ceux où la mise en scène dépasse la gestion paresseuse d'un mince programme fictionnel (***Des amis pour la vie***), l'illustration sage (***La Bella Palomera*** de Ruy Guerra), la reconstitution historique, didactique et guindée (***Garcia Lorca*** de Barden, ***Las Galinas de Cervantes*** de Molina).

LE VISAGE UNIFORME DU TÉLÉFILM

Côté sujets, difficile pour le téléfilm d'échapper à la sinistre mission pédagogique de la télé («instruire en divertissant»: ***Garcia Lorca***, ***Las Galinas de Cervantes***) ou à sa «vocation sociale»: prendre en charge les marginaux et les laissés pour compte (délinquants, vieillards, handicapés), parler de problèmes qui «concernent» le citoyen-téléspectateur. L'ennui, c'est que les scénarios se ramènent alors à un collier de clichés, où les personnages sont réduits à des cas-types, prétextes à des fictions de conscientisation qui seront à leur tour prétextes à télédébats. On ne peut s'empêcher d'imaginer la diffusion de ***Des amis pour la vie*** ou de ***T'es belle, Jeanne*** (c'est moins vrai pour ce dernier, on verra plus loin pourquoi) immédiatement suivie d'un *Droit de parole* sur «la vie des vieux après la retraite» ou «la place des handicapés dans notre société».

Corollaire: les choix de mise en scène et de direction des comédiens engluent le téléfilm dans ce réalisme moyen qui n'est même pas reproduction du réel, mais imitation du vraisemblable, d'une opinion convenue sur la réalité. L'expérience la plus irréductible est alors ramenée au connu, à l'assimilable, au prévisible. Au nombre de ses phobies, le téléfilm compte l'horreur du vide et celle de l'ambiguïté.

Ainsi, le scénario de ***Des amis pour la vie*** (Alain Chartrand) s'évertue en vain à créer un climat lourd de mystère et d'intrigue, simplement parce qu'il n'ose camper des personnages ambivalents, ménager des zones d'ombre dans leur conduite, au lieu de les réduire à une psychologie conventionnelle où chacun dit toujours ce qu'il pense et pense toujours ce qu'il dit. Le grand secret censé faire avancer le récit est d'emblée éventé par la mise en scène qui, faute de savoir le mettre en jeu et le relancer, se rabat sur le magasin des accessoires. Mais il ne suffit pas d'exhiber une Citroën et une vaste demeure «gothique», encore faut-il leur donner un poids, une existence par le filmage. Faute de quoi, et c'est le cas ici, elles restent des accessoires.

Des amis pour la vie éclaire en outre la fonction du dialogue dans le téléfilm. La télé, a déjà dit quelqu'un, c'est de la radio accompagnée d'images. On écoute la télé plus qu'on ne la regarde, et souvent elle reste allumée tandis qu'on vaque à d'autres occupations. De là le peu de confiance en l'image symptomatique du téléfilm moyen, et l'hypertrophie des dialogues, envahissants, auxquels incombe seuls le développement des situations.

LE TÉLÉFILM EN MUTATION?

J'ai gardé pour la fin ***T'es belle Jeanne***, qui appartient à une espèce mutante – plus tout à fait téléfilm «à sujet», pas encore film à part entière – et constitue de ce fait une heureuse surprise. Certes, le filmage manque de tranchant et le scénario n'évite pas toujours les clichés. Mais là où le film marque juste, c'est dans le refus de la convention psychologique, du dialogue explicatif, dans le choix de ne rien dire de la volonté subite et têtue de Jeanne de ne plus voir son mari après l'accident qui la laisse paralysée à vie. Par là, elle gagne en opacité, s'écarte du typage sociologique et devient un vrai personnage de fiction, inassignable. Tant de téléfilms la refoulent qu'il faut noter ici la présence rare des corps, non seulement lorsqu'il est question de la sexualité des handicapés (***T'es belle Jeanne***, c'est l'anti-***Kenny***), mais dans tous ces plans étonnants qui montrent la prise en charge des corps par l'institution hospitalière, le corps inerte de l'accidentée qu'on retourne comme une crêpe toutes les heures, qu'on rééduque, etc. Parce que Robert Ménard sait prendre son temps pour regarder avec attention ce(ux) qu'il filme, l'ensemble dégage une grande impression de justesse, et il faut dire tout ce que cela doit à la superbe interprétation de Marie Tifo. Au fait, les deux meilleurs films de la sélection de téléfilms du dernier FFM, ***Le bal d'Irène*** et ***T'es belle Jeanne***, sont ceux où l'on sent aussi une relation très forte de part et d'autre de la caméra, un vrai désir du metteur en scène pour ses acteurs et réciproquement. Mais cela saurait-il être un hasard? ●