

PRÉFACE

TÉLÉ-VISIONS, TÉLÉVISION, TELL EST VISION, ETC.

FRANÇOIS VALLOTTON

Télévision. Lexicographes d'abord, historiens et autres spécialistes des médias ensuite, déclinent généralement le terme selon trois significations distinctes. Le premier sens recouvre les organismes qui transmettent des programmes de télévision : structurés de manière différenciée en fonction des réalités nationales, plus ou moins dépendants du pouvoir politique et/ou des mécanismes du marché, ces diffuseurs prennent une importance majeure dans la seconde moitié du XX^e siècle en tant que vecteurs d'information et de divertissement de large consommation et acteurs de la mondialisation culturelle. Le deuxième sens renvoie à la transmission à distance de sons et d'images : cette histoire des techniques, jalonnée de découvertes aux noms évocateurs – pantélographes, bélinos, théâtrophones et autres téletroscopes – conduit, de manière souvent téléologique dans la littérature secondaire, à la télévision actuelle, fruit d'un perfectionnement patient de savants solitaires d'abord, puis d'équipes de laboratoire. Enfin, le dernier sens désigne le poste récepteur en tant qu'objet ; d'abord de taille massive, associé ou encastré à ses débuts dans d'autres types d'ameublement, l'appareil gagne progressivement son autonomie, au carrefour du foyer domestique, avant d'investir, par l'effet de la miniaturisation et de la multiplication des postes, les diverses pièces d'habitation.

C'est à une autre démarche, novatrice, que nous invitent Mireille Berton et Anne-Katrin Weber, les deux éditrices de ce fort et beau volume. Plutôt que de s'inscrire dans l'histoire respectivement d'une institution, d'une technique ou d'une pratique culturelle, celles-ci proposent une forme d'archéologie audiovisuelle prenant en compte la multiplicité des appareils permettant la vision à distance, leurs fonctionnalités différenciées et leurs usages sans cesse renégociés au sein de contextes politiques, économiques et sociaux

en constante transformation. Une façon de montrer que l'invention de la télévision, telle qu'on la connaît aujourd'hui, n'a rien d'un média figé: bien au contraire, celui-ci est l'objet de réélaborations continues tant sur le plan de ses modes de production, de diffusion et d'utilisation, comme en témoignent les révolutions technologiques très contemporaines liées au développement de la télévision sur l'internet, les possibilités de visionnement à la carte ou la multiplication des écrans tant au sein de la sphère publique que privée.

L'option privilégiée ici dépoussière de manière salutaire certaines approches classiques en déclinant de manière originale le «singulier», généralement associé à la télévision. Un renouvellement du regard qui passe par un élargissement de la focale chronologique et des objets d'étude considérés, par l'analyse du phénomène dans sa dimension transnationale, mais aussi intermédiaire, ainsi que par la prise en compte de dispositifs télévisuels aussi bien fictionnels qu'avérés.

Plutôt que de me livrer ici à une forme de zapping réducteur sur le «bouquet thématique» présenté par les nombreux contributeurs, je m'arrêterai sur un document, découvert lors de mes propres travaux sur l'histoire de l'audiovisuel en Suisse, et dont le présent ouvrage m'a permis une relecture, espérons-le, stimulante. Il s'agit d'un numéro du *Ciné journal* suisse du 10 septembre 1948, consacré au monde des télécommunications, et plus particulièrement au développement de la télévision. À l'occasion d'un congrès international de télévision à Zurich, inauguré par le président de la Confédération Enrico Celio et réunissant des spécialistes du monde entier, le commentaire souligne les «remarquables résultats des travaux de recherche suisses» et évoque la figure du regretté professeur Fritz Fischer, décédé en décembre 1947, qui a mis au point le procédé de l'Eidophor. Après quelques vues du congrès, le reportage traite des recherches menées à l'Institut de physique technique de l'École polytechnique fédérale: le spectateur est plongé dans le monde du «laboratoire» où des ingénieurs, portant blouse blanche, manient force lampes électroniques ainsi qu'un nouvel appareil permettant la projection d'images télévisées sur de grands écrans. Une prouesse qui invite la voix off du commentateur à déployer quelque emphase et à clore le sujet sur une projection d'un autre type: «Infatigablement, les successeurs du grand savant (n.d.l.a.: Fritz Fischer) travaillent à l'amélioration des images de télévision qui, un jour, quitteront l'écran expérimental de l'École polytechnique

fédérale pour ceux des cinémas publics.»¹ Précédant de cinq ans les premiers programmes réguliers de télévision en Suisse, ce petit épisode, emblématique d'un certain regard cinématographique sur ce qui n'est pas encore le «petit écran», est propre à convoquer différentes réflexions proposées par le présent ouvrage.

Il témoigne en premier lieu du caractère de «familière étrangeté» que recouvre la télévision dans cette phase initiale de son développement, une connotation suggérée entre autres par le montage de ce sujet dans l'économie globale de ce numéro du *Ciné journal* suisse. Ce reportage sur les télécommunications fait suite à une présentation d'un congrès international de magie à Lausanne. Grâce à la caméra, et à la décomposition du mouvement de la main du magicien que celle-ci autorise, il est possible de dévoiler le truc d'un prestidigitateur qui feint de faire disparaître des balles comme des bulles de savon; dans le même temps, un autre «tour», celui des anneaux magiques, gardera tout son mystère, même passé au crible de l'œil électronique, comme le précise le commentaire: «Le truquage cinématographique lui-même ne peut pas lutter avec les anneaux magiques... et le maître garde en souriant le secret de son jeu enchanteur.»² La présentation de la technique télévisuelle obéit à la même logique: d'un côté, le public peut pénétrer dans les coulisses de son élaboration; de l'autre, le détail de son fonctionnement – de par son extrême complexité – lui reste assez extérieur, la fantasmagorie propre au magicien étant comme prolongée ici par le «génial procédé» du professeur Fischer. Dans la continuité, le sujet sur la télévision fait place à la présentation de voitures de reportage radio flambant neuves et par une démonstration des nouvelles potentialités de transmission du son amenées par le câble du microphone et un appareil d'enregistrement portatif. Tout se passe comme si la technique télévisée était ainsi apprivoisée par son rapprochement avec d'autres formes de spectacle et de communication, en l'occurrence le numéro de magie et la transmission à distance autorisée par la radiophonie.

Sur un autre plan, la mise en scène de spécialistes reconnus du domaine et le laboratoire expérimental de l'École polytechnique inscrivent le phénomène télévisuel comme un enjeu de la compétition industrielle internationale, bien avant que le développement

1. Commentaire du *Ciné journal* suisse, N° 351, 10 septembre 1948 (documentation de la Cinémathèque suisse, Lausanne).

2. *Idem*.

d'une programmation ad hoc n'associe celui-ci à un média d'information et de divertissement de masse. L'originalité d'un John Baird en Angleterre réside moins dans le dispositif mobilisé – qui reprend de fait celui de Nipkow – que dans la création, dès 1925, de la première société de télévision du monde au capital de 500 livres. De même, c'est dans les laboratoires de Westinghouse que Zworykin effectue ses premiers essais avec une technique électronique; c'est toutefois RCA qui lui permettra de constituer un laboratoire de recherche sur la télévision débouchant entre autres sur la mise au point du kinescope (tube cathodique de réception) et du tube analyseur de la caméra (iconoscope). Ici, Fritz Fischer développe ses travaux sur l'Eidophor au sein de l'Institut de physique technique de l'École polytechnique fédérale, une nouvelle unité jugée essentielle non seulement dans le cadre de la mise en place d'une politique académique et scientifique au niveau suisse mais également dans le renforcement des liens avec un secteur industriel désireux de maintenir sa compétitivité sur le plan international.

Enfin, la phrase conclusive du reportage, qui évoque comme lieux de visionnement futurs les salles de cinéma, renvoie à une forme d'indétermination spectatorielle de la télévision des premiers temps. La question de la projection sur écran ou par le biais d'un récepteur individuel, soit dans un cadre public ou privé, est encore largement ouverte. Dans le cas suisse, les exploitants de salles de cinéma se mobilisent dans un premier temps afin que la consommation télévisuelle ne puisse se faire que sur une seule base privée³. La mise en œuvre d'une disposition de ce type sera toutefois abandonnée en 1953: les restaurants, hôtels et hôpitaux peuvent dès lors obtenir des concessions pour autant qu'ils n'instaurent pas une salle séparée dont l'accès pourrait être lié à une taxe d'entrée. Jusqu'au début de 1955, un tiers des téléviseurs est installé dans des lieux publics. Contrairement au cas français, l'instauration des télé-clubs – lancés dans l'idée de combler la faible interactivité du média tout en inculquant un usage maîtrisé – ne connaîtra qu'un succès modeste. Du fait du prix du récepteur on prend en revanche l'habitude d'inviter des voisins ou des connaissances. Une enquête du *Tat* de 1956 signale que 3 à

3. Sur ces aspects liés aux débuts de la télévision en Suisse, voir Charly Liebherr, *Massenmedium – Bildableiter. Die Anfänge des Schweizer Fernsehens in den 50er Jahren*, travail de licence, Université de Bâle, janvier 1994.

4 membres de la famille regardent la télévision en moyenne et que 74% des téléspectateurs invitent des tiers régulièrement⁴. Un projet de «Telecafé» à Lucerne au début des années 1960 – qui sera finalement abandonné – étend cette forme d'indécision spectatorielle à l'usage même du média. Cet ancêtre du «cybercafé» devait permettre à un public, avant tout féminin, d'assister – par le recours au film, au diaporama ou à la télévision – à des projections publicitaires liées aux nouveaux produits de la société de consommation contemporaine. Un discours promotionnel multi-média qui aurait dû être complété, selon ses promoteurs, par la présentation des produits eux-mêmes, ainsi que par des dégustations.

Outre l'articulation de ces différents niveaux d'analyse, le présent ouvrage a le grand mérite de proposer des approches croisées, souvent dissociées dans l'historiographie:

- une histoire des techniques d'abord, qui prend toutefois résolument ses distances avec une forme de déterminisme technologique. Si la télévision a participé d'une certaine transformation de la société de l'après-guerre, modifiant la perception de la réalité tout en créant de nouvelles formes de relations sociales, la télévision s'inscrit dans un processus de transformations plus larges, techniques, économiques, sociales et médiatiques. Comme le précise Patrice Flichy, en citant Braudel, «une innovation ne vaut jamais qu'en fonction de la poussée sociale qui la soutient et l'impose»⁵.

- une histoire des publics ensuite, qui s'intéresse en l'occurrence à l'invention du téléspectateur. Celui-ci n'est pas la créature spontanée et instantanée du petit écran: en 1950, une enquête en Suisse révèle que seuls 8% des personnes interrogées seraient intéressées par l'achat d'un téléviseur. C'est un processus de longue durée, auquel participeront aussi bien les responsables politiques, les programmeurs que les publicitaires. Sur un autre plan, l'écoute familiale, qui finit par prévaloir, s'inscrit dans un mouvement de privatisation du divertissement inauguré par l'industrialisation de la production du piano d'abord, l'avènement du phonographe et de la radio par la suite⁶.

4. Enquête citée par Katrin Hemmer, *Fernsehen. Ein neues Medium zwischen Faszination und Ablehnung. Die Diskussion über den Einfluss des Fernsehens in der Schweiz der 50er Jahre*, travail de licence, Université de Berne, 1997.

5. Patrice Flichy, *Une histoire de la communication moderne. Espace public et vie privée*, Paris: La Découverte, 1991, pp. 10-11.

6. *Ibid.*, pp. 97-109 et 136-159.

– une histoire de l'esthétique télévisuelle enfin, mettant en avant aussi bien les continuités et les processus d'imitation de genres médiatiques antérieurs (radio et cinéma notamment) que la mise en exergue progressive de potentialités propres: celles-ci passeront par l'affirmation des ressorts de la sérialité, les différentes déclinaisons du principe d'ubiquité, ainsi que, lors de son âge d'or tout au moins, par le caractère de «vérité» de cet outil, susceptible – pour reprendre la formule d'André Bazin – de scruter les visages et les comportements: «Les rois et les bergers, les génies et les esprits simples sont égaux devant la télévision de la même façon que nous le sommes tous devant la mort. C'est que la caméra de TV est un extraordinaire révélateur humain.»⁷

Au-delà de cette diversité de points de vue, l'ouvrage parvient à fédérer autour d'une démarche rigoureuse et maîtrisée des chercheurs venus d'horizons multiples. De par leur ancrage disciplinaire d'abord, leur origine géographique ensuite. Le lecteur francophone dispose notamment de contributions inédites de plusieurs spécialistes internationaux dont les contributions ont été traduites. Outre la fécondité méthodologique de ces regards croisés, la confrontation de ces textes fournit un paysage très éclairant des différentes traditions historiographiques nationales et/ou linguistiques propres à l'histoire de la télévision au cours de ces dernières années.

Jean-Luc Godard situait de manière incisive la différence entre cinéma et télévision: face au grand écran, le spectateur lève les yeux; devant la télévision, il les baisse. Ce n'est pas le moindre mérite des deux éditrices de ce volume, collaboratrices de la Section d'histoire et esthétique du cinéma de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne, d'avoir réussi à fédérer ces deux regards, tout en restituant sa pleine légitimité à un «huitième art» encore souvent déconsidéré dans l'historiographie. Essai d'archéologie audiovisuelle, leur ouvrage constitue également un vade-mecum précieux pour nous aider à mieux comprendre l'écranosphère au sein de laquelle nous évoluons aujourd'hui⁸.

7. André Bazin, «L'avenir esthétique de la télévision...», 17 septembre 1955, cité par Marie-Françoise Lévy, «Télévision, publics, citoyenneté 1950-1974», in *La télévision des Trente Glorieuses. Culture et politique*, sous la direction d'Évelyne Cohen et de Marie-Françoise Lévy, Paris: CNRS, 2007, p. 97.

8. Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'écran global. Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris: Seuil, 2007.

INTRODUCTION. TÉLÉ-VISIONS: UNE INTRODUCTION À L'HISTOIRE DES DISPOSITIFS TÉLÉVISUELS

MIREILLE BERTON ET ANNE-KATRIN WEBER

« Il faut avoir une dose massive d'optimisme, il faut avoir...
disons le mot, une vraie audace pour publier aujourd'hui
une revue consacrée à la transmission des images. »¹

C'est avec ces quelques lignes qu'Eugène Aisberg inaugure, en novembre 1928, le premier numéro de sa revue *La Télévision*. L'éditeur a raison de soulever le caractère aventureux de son entreprise: même si l'intérêt pour la télévision n'est pas rare, celle-ci reste néanmoins un objet peu commun dont les usages demeurent sinon diffus, du moins ouverts. En effet, les avis sur la nature ontologique de cette télévision varient: la rubrique « Chronique de la télévision » publie un article présentant le *fultographe*, un système télégraphique destiné au transfert d'images fixes qui, couplé à la radio, accompagne les émissions radiophoniques. Le titre de la revue, *La Télévision*, s'affiche dès lors comme un terme générique désignant toute sorte d'instruments de télé-*vision*² qui ne coïncident pas forcément avec les définitions courantes du « télévisuel » conçu comme un flux continu de données.

À partir des années 1950 toutefois, la télévision s'institutionnalise dans les pays développés, son implantation massive dans notre espace privé et quotidien déterminant désormais sa définition courante. Selon cette acception, la télévision désigne un poste de taille plus ou moins réduite, inséré dans un environnement domestique et assigné à la transmission en direct de productions audiovisuelles

1. Eugène Aisberg, « Édito », *La Télévision*, Paris, 1928.

2. Le terme de télé-vision renvoie à l'idée générale de la *vision à distance* permise par différents appareils et instruments spéculés ou effectifs, dont le poste de télévision n'est qu'une actualisation possible.

de natures diverses. Or, loin d'être un médium aux contours technologiques et pratiques stabilisés, la télévision a toujours présenté, et présente encore, de nombreux visages. En effet, la malléabilité définitionnelle est absolument déterminante pour la compréhension du phénomène que constitue le télévisuel – depuis le XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui. De la télévision imaginée par les romanciers aux salles de télévision collective, en passant par des diffusions sur les appareils portables (à l'instar de la téléphonie mobile) ou *via* les réseaux internet, les frontières du télévisuel s'avèrent délicates à fixer de manière univoque. De nos jours, cette dimension velléitaire est d'autant plus prégnante que l'industrie télévisuelle tend toujours plus vers une interactivité privilégiant de nouvelles stratégies dans l'offre de programmes personnalisés³. Ainsi, être spectateur de télévision aujourd'hui revient, comme à la fin des années 1920, à exécuter des gestes variables, dans des contextes divers et au sein de rapports sociaux fluctuants.

La prise en compte de l'hétérogénéité des formes matérielles et spectatorielles entourant le télévisuel constitue l'un des axes principaux sous-tendant ce volume. Élaboré dans une perspective historique intégrant une multitude de points de vue qui se saisissent d'un aspect ou d'un moment particuliers propres à un dispositif (ou à une série de dispositifs), il ne marque aucune hiérarchie entre les machines fictives et actualisées, c'est-à-dire entre les dispositifs qui existent «sur papier» et ceux qui ont rencontré des applications concrètes et parfois commercialisées. La télévision est donc déclinée ici à travers ses imaginaires, autant qu'à travers les dernières technologies qui la mettent en jeu – donc *du téléphonoscope à YouTube* – consignnant à la fois une complexité structurelle et une richesse d'objets, d'usages et de pratiques. Si certains auteurs s'attachent à des configurations précises et localisées dans le temps et l'espace, l'ensemble des recherches présentées ici trace un itinéraire fait d'allers et retours entre le particulier et le général, comme le démontre l'étude de cas minutieuse des uns et la vision panoramique des autres. Ce livre a pour ambition de livrer non pas

3. La télévision domestique s'éloigne aujourd'hui toujours plus du «flux télévisuel» des années 1980-1990 et de ses programmes «à la chaîne», se transformant en un dispositif qui donne davantage de liberté au spectateur. Par exemple, avec l'offre de la télévision digitale, les programmes peuvent être interrompus et repris ultérieurement; ou à la place de louer des films dans une vidéothèque, ceux-ci peuvent être commandés «en direct» sur le poste de télévision.

une histoire, mais *des* histoires de la télévision et du télévisuel. Il se distingue ainsi à la fois des histoires nationales (de la télévision suisse, par exemple) ou institutionnelles (de la SSR), mais aussi des recherches exclusivement sémiologiques (envisageant la télévision sous l'angle textuel) ou sociologiques (études sur la réception, sur les publics, etc.). Privilégiant des analyses qui construisent la télévision par le biais d'un examen de formations discursives et de pratiques sociales disparates, il tente de déployer une histoire transversale et mobile de ces diverses techniques audiovisuelles.

PANORAMA DES ÉTUDES TÉLÉVISUELLES

Afin de saisir le caractère de nouveauté de ce volume, un survol des grandes orientations historiographiques empruntées par les études télévisuelles s'impose. Nous nous appuyons en partie sur le travail déjà effectué par Andreas Fickers qui a présenté en 2005 une synthèse des approches adoptées par les historiens de la télévision⁴. Ainsi, les histoires des « pionniers de la télévision et des histoires d'Ego » formeraient le premier contingent d'études dédiées aux récits mythiques des ingénieurs qui, à partir des années 1920, auraient « inventé » la télévision. En dépit de l'intérêt qu'elles présentent relativement à leur fonction de sources, leur valeur d'*histoires* reste toutefois assez limitée. Il faut attendre les années 1960 pour que les milieux universitaires portent une attention croissante à la radio et télédiffusion, les historiens et les historiens des médias se concentrant avant tout sur ses structures institutionnelles. On leur doit notamment les histoires « classiques », souvent nationales, qui procèdent à une reconstruction chronologique des événements menant de l'invention à la mise en circulation du médium.

L'*Histoire générale de la radio et de la télévision en France*, publiée par Christian Brochand⁵ est représentative de ce mouvement: en trois volumes, elle dessine les chemins institutionnels, techniques et sociaux qui aboutissent à la création des organes officiels et des standards voués à l'exploitation commerciale de la radio, puis de la télévision. Très factuels et organisés selon une logique chronologique, de tels travaux méritent qu'on s'y attarde en ce qu'ils procurent des

4. Andreas Fickers, « Nationale Traditionen und internationale Trends in der Fernsehgeschichtsschreibung », *Montage A/V*, N° 14, vol. 1, 2005, pp. 7-28.

5. Christian Brochand, *Histoire générale de la radio et de la télévision en France*, tomes I-III, Paris: La Documentation française, 1994.

points de repère et un aperçu succinct de l'histoire de la télévision. Néanmoins, en se limitant à des données historiques « fortes » et éloquentes – des dates ou des statistiques – ils ne parviennent que difficilement à notifier les contradictions, les tensions, les moments de précarité dans l'avènement du médium. Plus novatrice et instructive au plan des histoires nationales, *La radio et la télévision en Suisse*⁶ se compose de trois volumes dont le dernier sous la codirection de François Vallotton est en cours de publication. Élaborés par un collectif de spécialistes, les deux volumes déjà parus témoignent du soin accordé à une histoire transversale et contextuelle qui réfère les médias à la société dans laquelle ils s'insèrent. Si, comme leurs prédécesseurs, ces différentes contributions se soucient d'établir une reconstitution chronologique des « faits », elles ne s'y cantonnent pas, parvenant également à mettre en lumière des moments particuliers de l'avènement de la société helvétique d'information.

Parallèlement à l'historiographie institutionnelle et nationale, une diversification patente des perspectives de recherches s'emploie, à partir des années 1980, à estimer la télévision en tant que représentation, phénomène socioculturel ou industrie audiovisuelle. Or, comme Fickers le souligne, ces initiatives se confinent le plus souvent à une perspective nationale qui empêche de saisir les croisements et les échanges technologiques, institutionnels et sociaux qui se nouent à l'échelle internationale. Les travaux d'Andreas Fickers lui-même, et plus récemment de Marie-Françoise Lévy et de Marie-Noëlle Sicard, sont précurseurs en ce qu'ils adoptent explicitement une visée multinationale et, dans le cas de Fickers, une approche pluridisciplinaire⁷.

Depuis les années 1990, se profile dans l'historiographie télévisuelle un « nouveau trend »⁸ intéressé tout spécialement par l'histoire des *programmes télévisés*, ainsi que par les *methodologies*

6. Markus T. Drack, Theres Egger, (éds), *La radio et la télévision en Suisse. Histoire de la Société suisse de radiodiffusion SSR jusqu'en 1958*. Baden: Hier + Jetzt, 2000, et Theo Mäusli, Andreas Steigmeier, (éds), *La radio et la télévision en Suisse: histoire de la Société suisse de radiodiffusion et télévision SSR 1958-1983*, Baden: Hier + Jetzt, 2006. Le troisième volume, sous la codirection de François Vallotton, couvrira la période de 1984 à 2006. Sa publication est prévue pour 2011.

7. Fickers confronte les différents efforts fournis pour favoriser l'introduction de la télévision en couleur en Europe. Son « histoire culturelle politique de la technique » expose les motifs expliquant l'échec d'un standard européen par le biais d'une prise en compte de facteurs tant techniques, économiques que politiques. Andreas Fickers, « *Politique de la grandeur versus Made in Germany* ». *Politische Kulturgeschichte der Technik am Beispiel der PAL-SECAM-Kontroverse*, Munich: Oldenburg, 2007. Marie-Françoise Lévy, Marie-Noëlle Sicard, *Les lucarnes de l'Europe. Télévision, cultures, identités, 1945-2005*, Paris: Publications de la Sorbonne, 2008. Les deux chercheuses françaises rassemblent des historiens issus de différents pays européens autour des questions touchant à un espace audiovisuel européen et sa contribution éventuelle à la construction de l'identité (culturelle) européenne.

validant davantage les croisements des objets et des théories. Dans le cadre des réflexions (historicisées) sur les programmes télévisuels, *L'art de la télévision. Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)* de Gilles Delavaud propose d'entrelacer l'histoire des premières émissions et les discours produits par les agents du développement télévisuel (programmateurs, scénaristes, critiques)⁹. Permettant d'éclairer les usages et les espoirs relatifs à ce médium moderne, l'auteur met en exergue la visée esthétique des premiers responsables qui concevaient la télévision avant tout comme une forme artistique à part entière. Les études genre, développées principalement dans les pays anglophones, représentent une autre tendance essentielle de ce renouvellement historiographique. Paru pour la première fois en 1997, l'ouvrage pluridisciplinaire *Feminist Television Criticism: a Reader*¹⁰ réunit des auteur-e-s qui axent leurs problématiques autour de questions de contenu, ainsi qu'autour des modalités suivant lesquelles le dispositif télévisuel s'adresse au spectateur et à la spectatrice. Dans ce même mouvement de revivification des études télévisuelles par les approches *gender*, Lynn Spigel apparaît comme une chercheuse incontournable qui se singularise par ses travaux dans le champ de l'histoire culturelle de la télévision. Dans ses nombreuses contributions, elle analyse comment les discours et les représentations encadrant la télévision témoignent de la construction sociale des rapports de genre, des liens entre sphère privée et sphère publique, ainsi que des idéologies soutenant la société de consommation¹¹.

TRADUCTIONS ET PUBLICATION D'AUTEURS INTERNATIONAUX

Sur la base d'un inventaire des études télévisuelles récentes, cet ouvrage a comme premier objectif de traduire en français les travaux de spécialistes de l'histoire de la télévision déjà connus dans les

8. (Note de la p. 14.) Fickers, « Nationale Traditionen und internationale Trends... », *op. cit.*, p. 17.

9. Gilles Delavaud, *L'art de la télévision: histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, Bruxelles: De Boeck/INA, 2005.

10. Charlotte Brunson, Lynn Spigel (éds). *Feminist Television Criticism: a Reader* (2^e édition). Maidenhead: McGraw-Hill/Open Univ. Press. 2008 (1997).

11. Voir par exemple: Lynn Spigel, Denise Mann (éds), *Private Screenings: Television and the Female Consumer*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992; Lynn Spigel, Michael Curtin (éds), *The Revolution wasn't Televised: Sixties Television and Social Conflict*, New York: Routledge, 1997; Lynn Spigel, *Welcome to the Dreamhouse Popular Media and Postwar Suburbs*, Durham, N.C.: Duke University Press, 2001.

domaines anglophone et germanophone, comme Lynn Spigel, William Uricchio, Christina Bartz et Siegfried Zielinski. Gilles Delavaud, dont les recherches sur l'histoire de la télévision en France constituent une référence pour les chercheurs francophones, complète cette série d'auteurs d'envergure internationale. Se distinguant également pour la qualité et l'originalité de leurs objets comme de leurs perspectives, les études déjà publiées de Stefan Andriopoulos¹², Birgit Schneider¹³ et Jeffrey Sconce¹⁴ reçoivent pour la première fois une traduction française réadaptée pour l'occasion. Le choix de ces auteurs se justifie donc autant par leur compétence dans le champ des études audiovisuelles, que par leur curiosité pour l'histoire des dispositifs télévisuels souvent occultée dans les études généralistes ou sociologiques sur la télévision.

Les recherches de **Lynn Spigel** s'illustrent tout particulièrement pour leur intelligence d'une histoire culturelle pratiquée avec une rigueur méthodologique incontestable, comme en témoigne son ouvrage *Make Room for a TV* qui explore comment la télévision devient le centre, non seulement de la vie familiale, mais également des discussions relatives à la conception de la société américaine d'après-guerre¹⁵. Portant sur la décennie suivante, son analyse du paradigme de la télévision portable figurant dans ce collectif permet de rendre compte des fantasmes culturels qui alimentent, autour des années 1960, l'appréhension d'un dispositif pensé, non plus en termes de nucléarité familiale et collective, mais en termes de mobilité et d'évasion individuelles. Que ce soit via les modifications affectant la configuration matérielle du poste télévisuel, les publicités qui vantent les mérites des nouveaux modèles ou les discours prônant un idéal de liberté à la fois physique, psycho-sexuel et social, la consommation d'images télévisuelles renvoie à une fantasmagorie du voyage dans l'espace typique de la culture américaine d'alors. Cette lecture très fine des représentations culturelles de la portabilité télévisuelle démontre combien une histoire «classique» (positiviste) ne suffit plus pour cerner les

12. Stefan Andriopoulos, «Psychic Television», *Critical Inquiry*, N° 31, printemps 2005, pp. 618-637.

13. Birgit Schneider, «Die Kunstseidenen Mädchen. Test- und Leitbilder des frühen Fernsehens» in Stefan Andriopoulos et Bernhard Dotzler (éds), *1929. Beiträge zur Archäologie der Medien*, Francfort/Main : Suhrkamp, 2002, pp. 54-79.

14. L'article que nous publions est un extrait de son ouvrage : *Haunted Media Electronic Presence from Telegraphy to Television*, Durham, N.C. : Duke University Press, 2000.

15. Lynn Spigel, *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America*, Chicago: University of Chicago Press, 1992.

linéaments du télé-visuel qui ne cessent de se modifier selon les époques et les contextes géographiques.

Illustrant une tendance supplémentaire de l'historiographie actuelle qui s'emploie plus spécifiquement à saisir la télévision dans ses échanges intermédiatiques et ses dispersions tant spatiales que temporelles, les études de **William Uricchio** et **Siegfried Zielinski** nous semblent particulièrement révélatrices. Elles procèdent toutes deux, malgré leurs divergences, d'une démarche archéologique où les technologies et les médias du présent et du passé s'éclairent réciproquement, en dehors de tout primat hiérarchique d'antériorité ou de perfectibilité technique. Envisageant l'histoire de la télévision dans un spectre culturel, scientifique et intellectuel très ample, ces auteurs prospectent les conséquences des croisements qui s'opèrent au sein de certains dispositifs entre télévision, cinéma et autres médias. Ils ont ainsi, dès les années 1990, encouragé le développement d'une histoire de la télévision au sens élargi du terme¹⁶, à l'instar de certains chercheurs en histoire du cinéma qui confèrent à la notion de « cinéma » une élasticité apte à accueillir tout dispositif d'image projetée et/ou animée¹⁷. Dans l'article publié ici, **William Uricchio** s'intéresse plus spécifiquement aux changements de paradigmes qui affectent l'histoire de la télévision récente, histoire qui ne peut être éprouvée indépendamment de technologies connexes telles que la téléphonie mobile ou l'internet. Cependant, si, selon lui, l'histoire de la télévision est faite de transformations continues affectant les techniques, les usages et les discours à des projets très divers, un centre conceptuel propre à la télé-vision perdure. Noué autour de significations et de pratiques partagées par les périodes, les espaces et les dispositifs eux-mêmes, cet agrégat de représentations contient à la fois l'idée de la vision à distance, de la diffusion à large échelle, de l'interactivité, de la simultanéité, et de l'accessibilité illimitée à des informations. L'histoire de la télévision se compose donc autant de phénomènes de diffraction que de grands schèmes s'actualisant au

16. Voir par exemple: William Uricchio, « Television, film and the struggle for media identity », *Film History*, 10 (2), 1998; Siegfried Zielinski, *Audiovisions. Cinema and Television as Entr'Actes in History*, trad. de l'allemand par Gloria Custance, Amsterdam: Amsterdam University Press, 1999 (1989).

17. Voir à ce propos l'article de François Albera: « Le « cinéma projeté » et les périodisations de l'histoire technique du cinéma », in *Le età del cinema/The Ages of Cinema*, XIV Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, E. Biasini, R. Menarini, F. Zecca (dir.), Udine: DAMS Gorizia, 2008, pp. 393-400.

travers de configurations matérielles et imaginaires certes hétérogènes mais toujours cohérentes. Conçue par William Uricchio en termes de plateforme – définie comme un ensemble technologique – et de protocoles – définis en tant que schémas sociaux d’usage courant – la télévision réclame ainsi une vision historique à long terme pour jauger de ces mouvements en apparence contradictoires puisque tiraillant le médium entre continuité et discontinuité, permanence et instabilité.

Prolongeant ses réflexions antérieures sur l’histoire de la télévision comme interlude de l’histoire de l’audiovision¹⁸, **Siegfried Zielinski** insiste dans ce présent ouvrage sur la relativité historique et conceptuelle de la télévision en tant qu’appareil privé diffusant des programmes par ondes électriques. Situait la télévision, au sens classique du terme, dans une archéologie des médias et des «télé-communications» qui la contient et la dépasse en amont comme en aval, Zielinski étend le champ d’exploration pour englober des dispositifs, des inventeurs et des aires géographiques souvent négligés par la Grande Histoire des techniques. Préférant manier des notions génériques connotant la transmission à distance – «télé-matique», «télé-techniques» – car jugées idoines pour toute une série de dispositifs partageant des points communs sur partie ou tout de leur fonctionnement, son analyse vise à démanteler les postulats hiérarchisants et linéaristes d’une archéologie guidée par l’idée du progrès et du perfectionnement continu. Zielinski démontre notamment comment certains axiomes de base du télé-visuel – tels que la «télé-présence» – parcourent les siècles à travers des dispositifs tributaires de cadres conceptuels et culturels changeants, rejoignant ainsi les conclusions de William Uricchio.

L’analyse des discours circonscrivant la télévision est mise en pratique par **Christina Bartz** et **Gilles Delavaud** dont les travaux ont permis d’enrichir nos connaissances relativement aux modes de réception du médium. Se concentrant sur un examen des discours critiques véhiculés dans la presse allemande, Christina Bartz, dégageait déjà dans *MassenMedium Fernsehen* l’historicité de la

18. Nous devons notamment le terme d’audiovision figurant dans notre titre à Siegfried Zielinski qui l’utilise en allemand pour définir un réseau d’échanges médiatiques qui prennent place au-delà des confins tranchés des médias traditionnels. Dans un tout autre contexte, la notion est utilisée en français par Michel Chion pour aborder les rapports entre image et son au cinéma: Michel Chion, *L’audio-vision: son et image au cinéma*, Paris: Nathan, 1990.

notion de *médias de masse* associée à l'établissement de la télévision au cours des années 1950-1960, soulignant combien certaines théories des médias se situent dans la continuité des théories de la foule du XIX^e siècle (à l'instar de celles de Gustave Le Bon). Toujours dans le contexte d'une histoire de la télévision en Allemagne, **Christina Bartz** fournit ici une étude sur le discours normatif et prescriptif à l'œuvre dans un ouvrage intitulé *Télévision sans mystères* qui régleme les usages du poste de télévision. Centrée sur les dimensions normative et normalisatrice de ce discours qui valorise le caractère domestique et familial du médium afin de préserver la morale des téléspectateurs, l'analyse de ce manuel enseigne que sa fonction consiste à la fois à désacraliser le mystère entourant le médium, et à construire un téléspectateur et une téléspectatrice «idéaux». Dans une optique similaire mais appliquée sur un corpus de discours différent, **Gilles Delavaud** démontre combien le téléspectateur devient en France le résultat d'une construction textuelle qui façonne des postures spectatorielles inédites relativement aux techniques audiovisuelles préexistantes. Dispositif à la fois d'adresse et d'observation, la télévision assigne un sujet percevant conçu dans l'intimité d'un rapport privilégié qui ne cesse de le prendre à témoin afin de cautionner les logiques de représentation. Mis en regard des études sur le dispositif cinématographique, cet essai permet notamment de cerner avec précision la spécificité de la «télé-spectatorialité» des années 1940-1950 impliquant un régime de croyance très différent du cinéma de fiction institutionnalisé.

POUR UNE HISTOIRE DES «TÉLÉ-DISPOSITIFS»

Si ce collectif doit beaucoup aux recherches télévisuelles dont il témoigne à travers des contributions pour la plupart inédites, il est aussi le fruit de réflexions menées au sein et autour de la Section d'histoire et esthétique du cinéma de l'Université de Lausanne. Il présente dès lors un profil singulier puisqu'il réunit certains des auteurs susmentionnés connus pour leur apport essentiel à l'histoire de la télévision, et des historiens du cinéma suisse et belge soucieux de renouveler les cadres méthodologiques que s'est donnés leur discipline depuis des décennies. En mettant côte à côte des réflexions issues du champ des *Media Studies*, des *Medienwissenschaften*, et des études cinématographiques, cet ouvrage présente la particularité d'analyser les dispositifs télévisuels aussi bien au

niveau de leurs histoires respectives, de leurs pratiques, que de leurs discours. Ainsi, si les approches diffèrent d'un auteur à l'autre, leurs conclusions souvent convergent vers les principaux vecteurs thématiques et nœuds problématiques qui étayent cette histoire des dispositifs télévisuels, témoignant du même coup de la pertinence d'une vision décloisonnant les frontières de l'histoire traditionnelle. La notion de « télé-dispositif »¹⁹ proposée par Maria Tortajada et François Albera permet précisément d'envisager l'histoire des médias audiovisuels en dehors des impératifs classificatoires et des découpages traditionnels. Ainsi, une histoire de la transmission à distance (avec ses corollaires d'immédiateté, de transparence et de simultanéité) permet de montrer combien les technologies audiovisuelles des XIX^e et XX^e siècles s'inscrivent dans un réseau de dispositifs où s'échangent concepts, usages, imaginaires, dessinant une cartographie épistémologique complexe.

Le concept de dispositif^s nous paraît en effet un outil précieux puisqu'il permet de contourner une tendance qui évacuerait les particularités de chaque appareil audiovisuel au bénéfice d'une conception généralisante de l'histoire des médias. Largement utilisée dans le champ des études cinématographiques depuis les années 1970, à la suite des écrits du philosophe Jean-Louis Baudry²⁰, cette notion a fait récemment l'objet d'un colloque international destiné à réévaluer sa productivité en termes épistémologiques et théoriques²¹. Défini comme mettant en relation trois composants fondamentaux de tout médium – un appareillage, un sujet percevant et une représentation – le terme de dispositif permet d'observer cas par cas les faisceaux de relations agissant au sein du triangle *usager-programme-machine*²². Débarrassée aujourd'hui de sa connotation psychanalytique (universalisante et anhistorique) telle que Baudry ou Christian Metz²³ l'avait pensée,

19. Ce terme nous semble très productif, car il permet d'inclure l'ensemble des machines et appareils fondés sur le principe d'une transmission (visuelle, sonore, graphique, etc.) à distance, mais aussi également les discours, pratiques et imaginaires relatifs à ce principe.

20. Jean-Louis Baudry, *L'effet cinéma*, Paris: Albatros, 1978.

21. Tenu du 29 au 31 mai 2008 à l'Université de Lausanne, ce colloque international organisé par Maria Tortajada et François Albera autour du thème « Dispositifs de vision et d'audition. Épistémologie et bilan » a été conçu dans le but de redynamiser les études épistémologiques de l'histoire du cinéma. Les interventions du colloque sont accessibles sur: http://www.unil.ch/cin/page56362_fr.html (dernière consultation: février 2009).

22. Cette définition se réfère aux travaux de François Albera et Maria Tortajada: « L'Épistémè «1900», in *Le cinématographe, nouvelle technologie du XX^e siècle* (Domitor 2002), Lausanne: Payot, 2004, pp. 45-62.

la notion rend compte des changements historiques survenus dans les rapports entre un médium et son spectateur. De nos jours, il n'est plus possible de parler d'un seul dispositif, d'un seul spectateur ou d'une seule situation de réception, tant les modes de production, de diffusion et de consommation des images animées fluctuent au cours du temps, des aires géographiques et des habitus socioculturels²⁴. La notion de dispositif ne sert plus, dès lors, à cerner des relations immuables, mais à suivre et à sonder les transformations historiques qui affectent les rapports entre l'appareil, son spectateur et l'espace physique et mental qui les accueille.

Emboîtant le pas aux historiens du cinéma, les historiens de la télévision vont également faire appel à ce concept pour sa portée heuristique, comme Knut Hickethier qui a signé, en 1995, un article sur le dispositif télévisuel, «Dispositif Télévision. Esquisse d'un modèle»²⁵. Partant du schème baudryen afin d'établir toute une série de critères distinguant le dispositif télévisuel du dispositif cinématographique, l'auteur relève en ce qui concerne la télévision, l'absence d'une salle de projection qui abriterait le spectateur dans son obscurité au profit d'un environnement domestique, ainsi que la taille réduite de l'image télévisuelle dont la luminosité est directe et non pas projetée. Car, contrairement à la salle de cinéma où le spectateur se situe entre l'espace de projection (lieu d'émission du faisceau lumineux) et l'espace écranique, l'image de la télévision est produite sous nos yeux. La mobilité de l'audience – réduite à zéro pour le spectacle cinématographique et augmentée à volonté pour le spectateur de la télévision – constitue l'ultime facteur différenciant les deux dispositifs. Insistant, parallèlement à cette classification, sur le caractère éphémère de tout dispositif – en mentionnant par exemple les salles de télévision allemandes déployant un dispositif télévisuel analogue à la salle de cinéma – Hickethier pointe son caractère historique, sans toutefois le fouiller davantage.

23. (Note de la p. 20.) Christian Metz, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris: Bourgois, 1993 (1977).

24. Voir à ce sujet: Frank Kessler, «Notes on *dispositif*», <http://www.let.uu.nl/~Frank.Kessler/personal/notes%20on%20dispositif.pdf> (dernière consultation: février 2009); «La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire», *CINÉMAS*, «Dispositif(s) du cinéma (des premiers temps)», vol. 14, N° 1, automne 2003, pp. 21-34.

25. Knut Hickethier «Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells», *Montage A/V*, vol. 4, N° 1, 1995, pp. 63-83.

Notre ouvrage, au contraire, souhaite insister sur les variations historiques des dispositifs télévisuels en intégrant toutes sortes de « télévision-s », qu'elles relèvent d'une concrétisation matérielle ou d'une construction discursive. Les études rassemblées ici s'intéressent en effet autant aux dispositifs fictifs du XIX^e siècle, qu'au dispositif « standard » de l'appareil électronique à usage privé, en passant par les nombreuses variantes utopiques et objectivées. Prenant en considération les multiples instruments de transmission à distance répertoriés dans les discours scientifiques et littéraires dès les années 1870, cette histoire comprend donc aussi les appareils imaginaires du XIX^e siècle se rattachant à une famille de technologies développées à partir des découvertes sur l'électricité et ses diverses applications dans le champ des communications.

Chacun de ces discours, de ces imaginaires et de ces machines réalisées s'insèrent dans l'ensemble « télévision » qui est délimité par le titre *La télévision du téléphonoscope à YouTube*. Celui-ci indique, non seulement la fourchette chronologique dans laquelle les dispositifs télévisuels sont compris, mais aussi l'espace de dispersion médiatique qui simultanément les englobe et les dépasse. Le sous-titre, *Pour une archéologie de l'audiovision*, traduit une prémisse méthodologique qui privilégie l'approche épistémologique inspirée par les travaux de Michel Foucault²⁶. Son modèle d'analyse historique permet d'appréhender les phénomènes étudiés dans leur hétérogénéité, leur discontinuité et leur récurrence, que ce soit à travers le temps, l'espace, les mots et les choses, pour paraphraser le célèbre épistémologue. Il s'agit d'instaurer l'histoire des dispositifs audiovisuels en objet de questionnement où les conditions d'émergence et de possibilités de ses pratiques discursives et non discursives sont étudiées en rapport avec d'autres champs du savoir. En cherchant à s'opposer aux approches historiques qui partent en quête des origines secrètes et des épisodes saillants d'un événement, l'archéologie foucauldienne déplace les questions d'explication causale du changement historique pour s'intéresser aux singularités. Cette conception de la temporalité historique revient à accorder une large place aux « accidents » de l'histoire, d'une histoire conçue en fonction d'une multiplicité de durées et d'objets. Cette perspective permet ainsi d'abolir la grande catégorie « télévision » au profit de dispositifs qui se redéfinissent dans

26. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, 2001 (1969).

chaque occurrence, permettant ainsi de déplier une histoire des histoires télévisuelles au sein d'un ensemble audiovisuel plus large.

C'est également dans l'esprit d'une archéologie foucauldienne des savoirs qu'a été forgé ce néologisme d'*audiovision* qui permet à la fois de respecter l'intermédialité inhérente à toute histoire des médias, et de désigner un ensemble aussi large que possible des dispositifs de vision et d'audition dont la télévision ou le cinéma ne seraient qu'une des manifestations possibles, ni plus ni moins emblématiques de cette audiovision. Tandis que la notion d'intermédialité connote souvent la rencontre directe entre deux médias au sein d'une configuration spatio-temporelle donnée – pensons au fultographe mentionné plus haut qui joint à la radio un système télégraphique de transmission d'images – le terme d'audiovision doit être compris comme l'espace (mental, conceptuel, effectif, etc.) d'existence et de possibilité des médias compris dans leur interdépendance à d'autres technologies contemporaines ou cousines. Sans abolir la spécificité de chaque appareil audiovisuel, la notion d'audiovision met plutôt en évidence l'impureté de chaque médium, prenant ainsi en charge des objets intermédiaires et des phénomènes marginaux.

DISPOSITIFS TÉLÉVISUELS IMAGINÉS, RÉALISÉS, REPRÉSENTÉS

Profitable aussi bien à l'histoire du cinéma, de la télévision, de l'audition ou de tout autre média, l'expression de dispositif-s télévisuel-s (ou de « télé-dispositif-s ») est notamment opportune pour instaurer des catégories autour desquelles se distribuent les diverses études. L'ouvrage s'articule ainsi en trois parties destinées à faire ressortir les grandes orientations suivies par chacun des auteurs, les uns s'attachant plutôt à la dimension fantasmatique et intermédiaire des dispositifs télévisuels, les autres à leurs actualisations via des objets et des discours, les derniers, enfin, s'intéressant aux processus de représentation (principalement audiovisuelle) du télévisuel. Cette division toutefois ne doit pas être comprise comme traçant des frontières étanches entre les différentes études qui toutes abordent ou traitent des questions qui parcourent l'ensemble de l'ouvrage. Cette segmentation tente plutôt d'accuser l'inflexion prise par des analyses enclines à envisager des aspects particuliers de cette archéologie de l'audiovision (comme: les « machinations » littéraires, les discours liés à un médium singulier,

l'image que donne le cinéma de la télévision, etc.). Cette partition ne reflète toutefois pas la variété des approches et des démarches appliquées à l'étude historique des objets retenus, puisque certains auteurs favorisent tantôt l'angle épistémologique, tantôt culturaliste, tantôt filmique, etc. Indépendantes de tout critère établissant une cohérence chronologique ou spatiale, ces trois parties renvoient ainsi à des noyaux thématiques et problématiques communs.

Ainsi, la première partie, *Dispositifs projetés, dispositifs croisés*, regroupe des études qui se penchent sur la dimension utopique ou projective (au sens de «projet») du télé-visuel qui imprègne nombre de spéculations théoriques, conceptuelles et littéraires de 1870 à nos jours. Les dispositifs audiovisuels sélectionnés se caractérisent par leur très haut degré d'hybridité, activant du même coup l'un des principaux postulats de ce collectif, à savoir la nécessité de comprendre l'audiovision en termes d'intermédialité. Tous les auteurs s'accordent sur l'indécision et la mutabilité conceptuelles entourant le terme de télévision, faisant accéder la combinatoire technologique à laquelle elles renvoient aux conditions mêmes de possibilité du paradigme télévisuel. Les croisements, en effet, sont au cœur d'études qui, soit interrogent les fondements épistémiques de l'imaginaire de la transmission à distance (François Albera, Maria Tortajada), soit réhabilitent le primat de la voix impliqué par des dispositifs télé-visuels où l'image n'est qu'un appoint au téléphone (Alain Boillat), soit encore dépeignent comment l'histoire de l'invention de la télévision est tributaire d'échanges qui se sont établis entre la télévision expérimentée de l'ingénierie électrique et la télévision psychique des sciences occultes (Stefan Andriopoulos).

François Albera et Maria Tortajada proposent une réflexion à valeur programmatique et théorique qui peut être considérée comme un approfondissement de leurs travaux antérieurs relatifs à ce qu'ils ont appelé «L'Épistémé 1900». Analysant des textes littéraires et des articles de vulgarisation scientifique qui fantasment ou conjecturent le télévisuel au tournant du XX^e siècle, ils forgent le terme de «télé-dispositif» qui s'avère fort pertinent pour déchiffrer les nuances qui président à la constitution des paradigmes de la transmission à distance, de l'immédiateté et de la simultanéité. Ils montrent par exemple comment les catégories au fondement de

l'imaginaire télévisuel escamotent précisément la dimension matérielle de la machine qui médiatise nécessairement la communication d'un point A à un point B. Ce rêve d'évanescence abrité par les télé-dispositifs en convoque d'autres qui lui sont associés comme l'ubiquité, la démultiplication, la télépathie ou la simulation sans simulacre sensoriel. L'examen circonstancié de certaines sources débouche ainsi sur le constat d'une multiplicité de définitions possibles de la vision à distance qui peuvent se superposer ou se subsumer mutuellement, compliquant ainsi le regard épistémologique.

La contribution d'**Alain Boillat** peut être appréhendée dans la complémentarité de l'article de François Albera et Maria Tortajada qui précisent combien le téléphone fournit le schème de la transmission des sons à distance. Reprenant cette question pour la développer dans toute son ampleur, l'essai d'Alain Boillat présente l'originalité de remettre en question la validité même du terme de *télé-vision*, montrant combien celle-ci dépend avant tout de recherches portant sur la *télé-audition*, le besoin de visualisation n'étant qu'un après-coup ou un appendice à la perception auditive. Si les fantaisies de Robida sont rapidement évoquées, l'auteur s'appuie sur des sources moins attendues puisqu'il incorpore à sa réflexion deux nouvelles de l'Allemand Kurd Lasswitz qui, en 1900 et en 1902, mettent en jeu toute une fantasmagorie acoustique, virtuelle et interactive passionnante à découvrir. Estimant que ces belles trouvailles pouvaient bénéficier à l'ensemble de l'ouvrage, nous avons convenu de faire suivre l'article d'Alain Boillat de leur traduction française²⁷.

Remarquable également pour l'unicité de son approche et la poésie de ses objets d'étude, l'article de l'historien de la littérature **Stefan Andriopoulos** prospecte les rapports qui s'établissent à la fin du XIX^e siècle entre les recherches spiritualistes sur la télékinésie ou la télépathie et les développements de la télévision électrique. Postulant l'interdépendance de la télévision psychique des occultistes et de la télévision électrique des ingénieurs comme une condition nécessaire à leur avènement respectif, l'auteur passe en revue des textes qui attestent de cette mise en circulation de thèses qui systématiquement étayaient le fonctionnement de l'appareil psychique sur des appareils ou des découvertes technologiques, et

27. Si ces «fantasmagories» littéraires à valeur de sources se rapportent à la réflexion d'Alain Boillat, elles peuvent toutefois être appréhendées comme la mise en œuvre littéraire et artistique des questions posées plus académiquement dans les articles du collectif.

vice-versa. Ainsi, alors que la télégraphie en vient à se constituer comme preuve scientifique de la transmission de pensée à distance, la télépathie prend quant à elle la forme d'un contact psychomagnétique entre deux pôles émetteur et récepteur. Comme François Albera et Maria Tortajada, Stefan Andriopoulos met en exergue l'omniprésence du fantasme d'immatérialité présidant aux supputations sur la télévision ou sur le télégraphe sans fil, annexant directement ce primat de l'insubstantiel à l'occultisme dont la validité dépend étroitement d'une hypothèse de l'invisible comme royaume parallèle au monde sensible. C'est ainsi que l'interaction réciproque entre les sciences spirites et les sciences naturelles apparaît pour Andriopoulos comme la clé de voûte expliquant la construction culturelle d'un nouveau médium.

Quittant le terrain de l'imaginaire télé-visuel, l'inspection d'un dispositif de projection télévisuelle à échelle collective et publique permet à **Anne-Katrin Weber** d'exposer la mixité d'un appareil qui conjoint des traits à la fois du cinéma et de la télévision, prouvant combien le vocabulaire qui s'est cristallisé autour de ces notions de « cinéma » et de « télévision » n'épuise pas l'enchevêtrement des dispositifs tels qu'ils sont réalisés et pensés. Reconstituant l'histoire institutionnelle, technologique et esthétique de ce dispositif qui connaîtra une brève carrière aux États-Unis, cet article révèle pour la première fois un objet curieux et singulier qui en dit long sur la pérennité du caractère intermédiaire de la télé-vision, comme en attestent aujourd'hui les transmissions télévisées de matchs de football dans des lieux publics prisés pour leur convivialité.

À ces contributions, s'ajoutent les articles déjà présentés de **Siegfried Zielinski** et **William Uricchio** dont les travaux soulignent une fois encore la mixité et l'hétérogénéité du télévisuel.

La deuxième partie, *Dispositifs actualisés, dispositifs commentés*, rassemble des analyses portant principalement sur des dispositifs effectifs et des discours qui les escortent. Que ce soit en Suisse, en Allemagne, en France ou aux États-Unis, les commentaires suscités par l'ancrage de la télévision dans les foyers autour des années 1940-1960, donnent de la télévision et du téléspectateur une certaine vision qu'il faut référer au cadre culturel et idéologique dans lequel ces discours sont générés. Qu'il s'agisse de faire la promotion ou de mettre en garde contre les mésusages de la télévision, ces discours font très souvent appel à une rhétorique comparatiste

qui permet à la fois d'isoler des spécificités et de fixer des normes dans les modes d'appropriation de ce qui est considéré alors comme un « nouveau » médium. Conforme à toute l'histoire des médias audiovisuels, la télévision ne cesse ainsi d'être confrontée à des technologies dont elle dérive en partie (la téléphonie, la radio) ou dont elle pourrait menacer l'hégémonie (le cinéma). Le cas de l'arrivée de la télévision en Suisse est analysé par deux auteurs qui dégagent les points autour desquels s'agglomèrent les discours retenus dans leurs corpus respectifs, l'un célébrant l'idéologie du progrès quand la télévision se conjugue à l'imagerie médicale (**Olivier Pradervand**), l'autre reflétant les craintes sociales, politiques et culturelles liées à sa réception (**Gérald Cordonier**). L'implantation de la télévision – encore potentielle dans les années étudiées par **Gérald Cordonier** – sur le sol et à travers les ondes helvétiques suscite d'emblée une méfiance prononcée de la part de différents agents de décision nationaux qui vont tenter d'empêcher, par le biais d'arguments sur la nocivité de la télévision quant à la santé publique, à l'équilibre moral ou à l'intégrité idéologique, l'arrivée d'un programme régulier. Ces débats et controverses sur la viabilité d'un tel médium déboucheront au final sur la nécessité d'élaborer le projet d'une télévision nationale qui se porte garante des valeurs propres à la culture suisse, tout en se positionnant vis-à-vis des images véhiculées par les télévisions étrangères. Sur un autre plan, le dispositif multiplex de « télé-diagnostic » de la Télévision suisse romande présenté par **Olivier Pradervand** permet de faire la démonstration des prouesses accomplies, autant par les avancées technologiques dans l'industrie télévisuelle, que par les progrès scientifiques dans le domaine de la santé. L'auteur montre ainsi que la conjonction d'un dispositif radiographique (disséminé dans diverses villes européennes) à un dispositif télévisuel qui retransmet les interventions médicales, permet de sonder l'ensemble du spectre spatial médiatisé par la télévision : de l'échelle micro-biologique des images médicales à la diffusion continentale, la télévision est promue comme *le* médium de la vision ubiquitaire. L'ensemble de ces études (auquel s'ajoute celle d'Anne-Katrin Weber) indiquent que l'histoire (suisse) du télévisuel ne peut être soustraite à un examen de sa réception critique qui dévoile les enjeux idéologiques stimulant les mouvements de légitimation rapprochant les aires culturelle, scientifique et industrielle. Complétée par les travaux de **Christina Bartz**, **Gilles Delavaud** et **Lynn Spigel**, cette partie offre

ainsi un éventail d'exemples quant à la construction discursive des différents dispositifs télévisuels entre les années 1940 et 1960.

La troisième partie, *Dispositifs imagés*, forme un ensemble d'études consacrées aux modalités de représentations du télévisuel repérables à la télévision, au cinéma et dans l'industrie musicale. Bien qu'également attesté dans les parties antérieures, le processus de figuration du dispositif télévisuel apparaît ici de manière plus aiguë puisqu'il a trait directement à des images de télévision (images-tests, programmes, clips vidéo) et de cinéma (films). De force à figurer aussi dans la partie consacrée aux dispositifs croisés, l'essai d'Édouard Arnoldy offre l'occasion de voir comment le syntagme «cinéma et télévision» permet de soulever des questions d'ordre tant méthodologiques que théoriques qui peuvent être adressées à l'histoire du cinéma, comme à toute histoire des images. L'analyse du film de Jean Renoir, *Le testament du Docteur Cordelier*, invite le lecteur à investir l'entre-deux formé par la rencontre du cinéma avec la télévision, à pénétrer dans cet espace mitoyen par lequel transitent des images (de cinéma, de télévision), sans que les unes annulent ou résorbent les autres. Fidèle à sa conception d'une histoire croisée des images²⁸, Édouard Arnoldy nous persuade que seule une histoire des passages et des mouvements *entre les images* est en mesure de conduire vers une histoire *en mouvement* des images, vers une histoire donc où les images se questionnent les unes les autres, suivant des dynamiques de chevauchement, d'emboîtement ou de «décantation» réciproques.

Dans un tout autre registre, Birgit Schneider se focalise sur un micro-objet des débuts de la télévision en Allemagne, à savoir les images-tests utilisées par les ingénieurs pour vérifier la fonctionnalité du dispositif à l'état encore expérimental. Représentant deux jeunes filles dans une attitude ludique, ces images renferment un lot de promesses (vaguement érotiques) qu'elles ne tiennent pourtant pas en raison d'un tramage excessif et d'une taille de l'image encore très modeste. Cette étude de cas sur un objet concis permet d'apprécier combien les marges ou la périphérie de l'invention de la télévision peuvent contenir d'éléments propices à une réflexion

28. Édouard Arnoldy (dir.), «Histoire croisée des images», *CINÉMAS*, vol. 14, N^{os} 2-3, printemps 2004.

plus générale sur les fonctions des images audiovisuelles. Le motif du regard masculin porté sur un corps féminin dont discute Brigit Schneider est également observé dans l'article de **Laurent Guido** qui envisage la télé-vision comme processus et instrument de médiation contradictoire puisque à la fois il resserre (en tentant d'enserrer) et met à distance l'objet du désir. Œuvrant également dans une optique intermédiaire, puisque entrecroisant littérature, danse, musique et télévision, cette contribution analyse à partir d'un clip de Jennifer Lopez comment certains dispositifs de vision à distance prennent comme objet la figure de la danseuse, articulée à un (télé-)spectateur par une technique entendue en termes prothétiques (comme la lorgnette romantique). Se réclamant plus fermement encore des études genre, l'étude de **Charles-Antoine Courcoux** examine, à partir d'un corpus de films américains récents, les représentations du dispositif télévisuel et leurs implications avec des discours stigmatisant la culture de masse chargée d'une valence essentiellement féminine. Codifiée comme un médium dévirilisant, la télévision (et son univers) doit être dépassée par un héros appelé à recouvrer une masculinité endommagée via une activité artistique noble (l'écriture). Cette réflexion confère la possibilité de mesurer la durabilité d'un discours qui oppose culture et nature en fonction d'une conception genrée de la technologie et de la culture de masse qui sont systématiquement annexées au féminin, à la passivité et à la perte des frontières du Moi. L'essai de **Jeffrey Sconce** peut également être interprété comme une analyse probante des raisons qui fondent les peurs et les angoisses provoquées par un appareil à la fois familier et mystérieux. Focalisée sur deux séries télévisuelles des années 1960, *The Twilight Zone* et *The Outer Limits*, cette étude exhume pour ainsi dire la dimension spectrale et fantomatique d'un dispositif générateur d'un imaginaire extrêmement riche lié tant à la conquête spatiale, à l'univers ufologique qu'au paradigme occultiste. Toutefois, comme le démontre aussi Charles-Antoine Courcoux sur une période postérieure, cet imaginaire saturé de phobies doit être enchâssé plus largement dans les processus de restructuration de la société américaine des années 1960, mise à mal par la modification des rapports de genre au niveau des sphères publique et privée. Représentatif de la densité intertextuelle propre au livre, cet article montre que certaines particularités de l'imaginaire télévisuel mises au jour par Jeffrey Sconce peuvent faire écho à des aspects soulevés par ailleurs

par Lynn Spigel ou Stefan Andriopoulos qui évoquent, l'une la hantise d'un emprisonnement familial par le poste télé, et l'autre la charge magnético-spiritualiste enveloppant une machine soupçonnée de communiquer avec un « au-delà ».

Cet ouvrage espère démontrer qu'une histoire des dispositifs télévisuels peut se constituer à partir d'une exploration des images, fantasmes, pratiques et des machineries circulant du monde scientifique à la culture de masse, du débat public à des idéologies plus diffuses. Sur le plan méthodologique, quelques pistes innervent l'ensemble de l'ouvrage : l'examen des discours construisant le dispositif via les réceptions savantes et populaires ; l'histoire des dispositifs expérimentaux et des diverses formes de consommation d'images télévisuelles ; l'appréhension du dispositif télévisuel en termes de distribution des rôles identitaires (sociaux et sexuels) ; ou encore l'étude des représentations du télévisuel dans l'histoire des médias. Sur le plan des motifs et des problématiques abordés, tous les auteurs s'accordent sur l'importance des principes fondateurs du télévisuel, à savoir : le syncrétisme, la transmission à distance, la simultanéité, l'insubstantialité, l'interactivité et l'ubiquité. Si chacun des articles défend une vision particulière de l'archéologie de l'audiovision, nous avons tenu à mettre en évidence des discussions qui mobilisent tout spécialement des questionnements historiographiques et théoriques en état d'éclairer le savoir sur des enjeux plus larges. Cet ouvrage peut ainsi également être envisagé comme ménageant une voie féconde à l'étude desdits « nouveaux médias » puisqu'il invite à confronter les paradigmes qui sous-tendent les technologies analogiques (cinéma, photographie, phonographe, télévision, etc.) avec ceux des technologies digitales qui investissent de nos jours massivement l'industrie télévisuelle. Si l'archéologie des dispositifs télévisuels renvoie à cette nécessité de faire dialoguer la « pré-histoire » d'un médium avec son actualité, ce n'est pas dans le but d'établir une antériorité ou une pertinence de l'une sur l'autre, mais pour soupeser la profusion de phénomènes pris dans une trame de déterminations complexes.