

La télévision avant la télévision

Gilles Delavaud

Alain FLAGEUL □ Ce soir, « *La télévision avant la télévision* »¹. C'est un titre un peu énigmatique, délibérément. Gilles Delavaud nous expliquera ce que ça recouvre exactement □ on peut déjà deviner qu'il s'agit d'anticipations de la télévision avant que la télévision n'existe, mais son propos est plus précis que ça.

Gilles DELAUADE □ Je voudrais dire d'abord que je ne suis pas un historien des médias. C'est en travaillant sur les émissions dramatiques de la télévision française autour de 1950 que je me suis demandé comment on envisageait la télévision avant qu'elle existe. Et puis j'ai découvert cet ouvrage, peu connu, d'Albert Robida qui s'intitule *Le Vingtième Siècle*. On trouve dans ce livre, qui est un roman, une description très précise de ce que l'auteur appelle le « Spectacle à domicile ». Pour commencer, j'aimerais vous lire deux pages de ce roman publié en 1882.

L'invention du téléphonoscope fut accueillie avec la plus grande faveur. L'appareil, moyennant un supplément de prix, fut adapté au téléphone de toutes les personnes qui en firent la demande. L'art dramatique trouva dans le téléphonoscope les éléments d'une immense prospérité. Les auditions théâtrales téléphoniques, déjà en grande vogue, firent fureur dès que les auditeurs, non contents d'entendre, purent aussi voir la pièce. Les théâtres eurent ainsi, outre leur nombre ordinaire de spectateurs dans la salle, une certaine quantité de spectateurs à domicile reliés au théâtre par le fil du téléphonoscope. Nouvelle et importante source de revenus. Plus de limites maintenant aux bénéfices, plus de maximum de recettes. Quand une pièce avait du succès, outre les trois ou quatre mille spectateurs de la salle, cinquante mille abonnés parfois suivaient les acteurs à distance. Cinquante mille spectateurs, non seulement à Paris, mais encore dans tous les pays du monde. Auteurs dramatiques, musiciens des siècles écoulés, ô Molière, ô Corneille, ô Hugo, ô Racine, qu'auriez-vous dit au rêveur qui vous eût annoncé qu'un jour cinquante mille personnes éparpillées sur toute la surface du globe pourraient de Paris, de Pékin ou de Tombouctou suivre une de vos œuvres jouée sur un théâtre parisien, entendre vos vers, écouter votre musique, palpiter aux péripéties violentes et voir en même temps vos personnages marcher et agir □ Voilà pourtant la merveille réalisée par l'invention du téléphonoscope. La Compagnie universelle du téléphonoscope

¹ Le texte de cette intervention a fait l'objet d'une première publication dans MEI n°12-13, *Medias 1900-2000* (dir. B. Darras et M. Thonon), L'Harmattan, 2000.

théâtral, fondée en 1945, compte maintenant plus de six cent mille abonnés répartis dans toutes les parties du monde. C'est cette compagnie qui centralise les fils et paie les subventions aux directeurs de théâtres.

L'appareil consiste en une simple plaque de cristal, encastrée dans une cloison d'appartement ou posée comme une glace au-dessus d'une cheminée quelconque. L'amateur de spectacles, sans se déranger, s'assied devant la plaque, choisit son théâtre, établit sa communication et, tout aussitôt, la représentation commence. Avec le téléphonoscope, le mot le dit, l'on voit et l'on entend. Le dialogue et la musique sont transmis comme par le simple téléphone ordinaire, mais en même temps la scène elle-même, avec son éclairage, ses décors et ses acteurs, apparaît sur la grande plaque de cristal avec la netteté de la vision directe. On assiste donc réellement à la représentation par les yeux et par l'oreille. L'illusion est complète, absolue. Il semble que l'on écoute la pièce du fond d'une loge de premier rang.

M. Ponto était grand amateur de théâtre. Chaque soir après son dîner, quand il ne sortait pas, il avait coutume de se récréer par l'audition téléphonoscopique d'un acte ou deux d'une pièce quelconque, d'un opéra ou d'un ballet des grands théâtres non seulement de Paris mais encore de Bruxelles, de Londres, de Munich ou de Vienne, car le téléphonoscope a ceci de bon qu'il permet de suivre complètement le mouvement théâtral européen. On ne fait pas seulement partie d'un public restreint, du public parisien ou bruxellois, on fait partie, tout en restant chez soi, du grand public international. Après dîner, comme on ne sortait pas, M. Ponto s'étendit dans son fauteuil devant son téléphonoscope et se demanda ce qu'il allait se faire jouer.

— Oh, papa, surtout pas de tragédie, ou nous nous en allons □ s'écria Barbe en allant s'asseoir à côté de lui.

— Choisis toi-même alors, dit M. Ponto. Tiens, voici le programme universel que la Compagnie adresse chaque jour à ses abonnés.

— Un peu de musique, proposa Hélène.

— C'est cela, dit M. Ponto, j'aime la musique. Elle m'endort mieux que la simple prose ou les vers.

— Que joue-t-on à Vienne □ demanda Barnabette. Voyons... Grand Opéra de Vienne, *Les Nibelungen* de Wagner.

— Ah, mon enfant, à Vienne, c'est commencé. L'heure de Vienne avance de quarante-cinq minutes sur celle de Paris. Il est donc huit heures quarante-cinq, nous n'aurons pas le commencement.

— À Berlin alors □

— Non, c'est commencé aussi.

— Voyons l'Opéra de New York en ce cas.

— Non, il est trop tôt, ce n'est pas commencé. New York retarde, il nous faudrait attendre quelques heures.

— Restons à Paris alors, dit Hélène. Que donne-t-on à l'Opéra de Paris □

— *Faust*, répondit Barbe.

— Va pour *Faust* □ dit M. Ponto. Je ne l'ai encore entendu que douze ou quinze cents fois, une fois de plus ou de moins...

— Ah, dit Barbe en consultant son programme, on a ajouté trois grands ballets nouveaux et une apothéose.

— Très bien, très bien, dit M. Ponto. Attention, mes enfants, je sonne.

Et M. Ponto appuya sur le timbre de l'appareil et prononça ces mots dans le tube téléphonique □ « Mettez-moi en communication avec Opéra de Paris. » Un timbre lui répondit immédiatement.

– La communication est établie, dit M. Ponto. Baissez les lampes, nous n'avons pas besoin de lumière.

Une sorte d'éclair traversa la plaque de cristal, un point lumineux se forma au centre, grandit avec des mouvements vibratoires et des scintillements, puis, brusquement, la scène de l'Opéra tout entière apparut avec la plus grande netteté.

Ces quelques pages du roman sont illustrées par des dessins. Voyons les dessins du spectacle à domicile. La légende dit □ « Le théâtre chez soi par le téléphonoscope » (Illustration 1). Donc un grand écran ovale, une plaque de cristal sur la cheminée et, dans la pénombre d'une chambre, à droite, une jeune femme étendue sur son lit, la tête tournée vers l'image qui représente la scène de l'Opéra, avec un spectacle en cours. Dans les mêmes pages, une deuxième illustration tout à fait différente, avec la même légende (Illustration 2). L'écran est aussi ovale. Là, c'est un personnage qui a l'allure de M. Ponto, le personnage du texte, et on peut distinguer en bas de l'écran le microphone par lequel, je pense, on peut commander le spectacle.

Le roman d'Albert Robida offre sur un ton plaisant une vision à la fois délirante et terrifiante d'une société et d'un monde gagnés par la vitesse et la mécanisation, où le progrès technique ne rencontre plus d'obstacles et où le pouvoir de la finance internationale a définitivement triomphé. Le livre a été publié à la fin de l'année 1882 par Georges Decaux, qui est l'éditeur du journal *La Caricature* que dirige Robida. Le roman connaît un succès immédiat, ce qui conduit son éditeur à le faire reparaitre en livraisons hebdomadaires dès janvier 1883. Le livre connaîtra par la suite de nombreuses rééditions. *Le Vingtième Siècle*, sous-titré *Roman d'une Parisienne d'après-demain* dans l'édition de 1885, est un gros volume illustré d'environ trois cent cinquante dessins. C'est le premier volet d'une trilogie qui se poursuit avec *La Guerre au XX^e Siècle* en 1887 et *Le Vingtième Siècle, la vie électrique* en 1890. *Le Vingtième Siècle*, en très bref, raconte les aventures de M. Raphaël Ponto, banquier milliardaire, et de sa famille, et notamment de ses trois filles – ou plutôt de ses deux filles, parce que la troisième est sa pupille. Au moment où l'histoire commence, en 1952, ces trois filles viennent de quitter le pensionnat, puisqu'elles ont terminé leurs études, et vont se lancer dans le monde. Ce qui explique que, dans les deux pages que je viens de lire, M. Ponto donne des explications détaillées sur le fonctionnement du

téléphonoscope, qu'elles ne connaissent pas. Robida, né en 1848 et mort en 1926, est à la fois romancier, essayiste, dessinateur et caricaturiste. On lui attribue plusieurs dizaines de milliers de dessins, plus de deux cents livres illustrés. Son œuvre constitue un excellent témoignage sur les préoccupations et les mœurs de ses contemporains, et, plus largement, sur la vie sociale et culturelle du dernier quart du XIX^e siècle. Ses ouvrages d'anticipation puisent une grande partie de leur inspiration dans le contexte scientifique de son époque et accordent une place privilégiée aux plus récentes technologies de communication dont il propose une extrapolation audacieuse.

C'est donc au début des années 1900 que, dans son roman, Robida situe la généralisation de l'usage de l'une des plus « sublimes » inventions du XX^e siècle, le téléphonoscope, qu'il appelle plus familièrement dans ses ouvrages suivants le « télé », anticipation convaincante, quoique longtemps ignorée, de la télévision. Dès 1946, pourtant, l'historien du cinéma Georges Sadoul y faisait référence, reproduisant en marge d'un article consacré à Georges Méliès, dont l'esthétique lui paraissait apparentée au style de Robida, un dessin de ce dernier tiré de son roman et accompagné de cette légende □ « Le théâtre chez soi par le téléphonoscope, ancêtre méliésien de la télévision ».

Dans les observations ou réflexions que je vais faire ce soir, mon propos n'est pas tant de vérifier si les prévisions de Robida se sont réalisées – beaucoup se sont réalisées □ que d'évoquer, en contrepoint de l'extrait que je viens de lire, l'esprit dans lequel ont été conçus les premiers programmes télévisés (sur lesquels j'étais en train de travailler quand je suis tombé sur Robida) par les gens auxquels revenait la tâche de les faire effectivement exister. Ce qui peut conduire à soulever la question, que j'effleurai en conclusion, de la place qu'il convient d'accorder à la télévision imaginée dans toute réflexion portant sur la nature, ou sur la généalogie et l'histoire du média télévision.

Défini dans le roman de Robida comme le « perfectionnement suprême du téléphone », le téléphonoscope, mis en service en 1945, se présente d'abord dans son principe comme une sorte de visiophone permettant aux interlocuteurs de se voir. Le terme *téléphonoscope* désigne à la fois l'appareil récepteur et l'appareil de prise de vues. L'appareil récepteur est composé d'un écran plat, de forme ovale le plus souvent, ou rectangulaire plus rarement, de grandes dimensions (il donne une image plus grande que soi), et d'un téléphone permettant d'établir la communication aussi bien avec un lieu public

qu'avec le domicile privé d'un particulier. Comme l'indique André Lange sur son site « Histoire de la télévision □, il semblerait que Robida se soit inspiré d'un dessin de George Du Maurier (Illustration 3), le grand-père de Daphné Du Maurier, paru à Londres dans le journal satirique *Punch* à la fin de l'année 1878 (exactement dans l'almanach 1879 du journal). Ce dessin représente un homme et une femme assis dans un fauteuil face à un immense écran panoramique placé au-dessus d'une cheminée et sur lequel se déroule, dans un cadre exotique (l'île de Ceylan), une partie de tennis disputée par quatre joueurs. L'homme et la femme ont chacun dans la main un microphone grâce auquel ils peuvent parler à leur fille qui se tient debout au premier plan, à gauche sur l'écran, sa raquette dans une main, le téléphone dans l'autre. La légende dit ceci □ « Le téléphonoscope d'Edison transmet aussi bien la lumière que le son. □ Ensuite, un petit commentaire □ « Chaque soir, avant d'aller au lit, le père et la mère installent une *camera obscura* électrique au-dessus de la cheminée de leur chambre. Ils se réjouissent de voir leurs enfants aux antipodes et de bavarder avec eux à travers le fil du téléphone. □ Ici, il faut préciser que, à cette époque, les recherches d'Edison, qui a inventé le phonographe en 1877, sont orientées non vers la transmission des images à distance, mais vers l'enregistrement et la reproduction des images animées. Sa préoccupation est d'inventer, disait-il, « Un appareil qui soit à l'œil ce que le phonographe est à l'oreille □, c'est-à-dire qui puisse enregistrer et reproduire des images en mouvement. L'attribution à Edison en 1878, dans cet almanach de *Punch*, d'un appareil pour transmettre à la fois l'image et le son est donc une fiction. On prête à Edison plus qu'il n'avait fait à cette époque. Telle que l'anticipent Du Maurier dans son dessin et Robida dans son roman, la télévision – □ on peut l'appeler ainsi, mais le terme n'apparaîtra qu'en 1900 à l'occasion de l'Exposition universelle □ est d'abord très exactement « Vision à distance □. Mais la vue offerte n'est pas seulement celle de l'interlocuteur. Une fois la communication établie avec un lieu distant, c'est tout ce qui se passe en ce lieu qui est susceptible d'apparaître sur l'écran. Dans le dessin de Du Maurier, les parents, tout en conversant avec leur fille, peuvent suivre la partie de tennis en cours. De même, dans le roman de Robida, quand, pendant l'entracte de l'opéra (dans les pages qui suivent celles que j'ai lues tout à l'heure), M. Ponto reconnaît sur l'écran une de ses amies, il téléphone aussitôt pour demander □ « Mettez-moi en communication avec M^me De Montepilloy, loge □ 24, premier étage. □ Il peut alors lui parler et l'observer à

loisir, tandis qu'elle lui répond sans le voir. « La comtesse souriait et semblait regarder son interlocuteur », écrit Robida. Comme chez Du Maurier, lorsqu'on appelle de chez soi un lieu public, l'écoute est réciproque, mais apparemment pas la vision. Voici un dessin qui montre la salle de l'Opéra (*Illustration 4*). La spectatrice devant l'écran de son téléphonoscope, devant la plaque de cristal. Il faut supposer qu'on est ici à l'entracte puisque, contrairement aux premiers dessins de tout à l'heure, on ne voit pas la scène mais les loges. Sur un autre dessin (*Illustration 5*), nous avons une illustration du texte que je viens de citer □ à droite, dans la pénombre, au bord de la plaque de cristal, on voit M. Ponto, et la comtesse avec laquelle il est en conversation et qui, semble-t-il, l'entend mais ne le voit pas. À sa gauche, on voit un monsieur avec une paire de jumelles qui doit regarder quelqu'un d'autre dans la loge d'en face.

D'autres auteurs, au tournant du siècle, vont également envisager la télévision comme un prolongement ou un perfectionnement du téléphone. S'inspirant, semble-t-il, de Robida, Jules Verne, dans un court récit d'anticipation paru en 1891 et dont l'action se déroule à la fin du XIX^e siècle, imagine que, grâce au « phonotéléphote », c'est-à-dire « le téléphone complété par le téléphote », le directeur du grand quotidien *Earth Herald* peut depuis sa salle à manger aux États-Unis communiquer avec son épouse à Paris, où elle est allée s'acheter des chapeaux, et déjeuner en tête à tête avec elle quand elle rentre à son hôtel particulier. Dans les bureaux voisins de la salle à manger du directeur du journal, « quinze cents reporters », grâce au même appareil, transmettent aux abonnés « la vue des événements » du monde. Voici une illustration de la nouvelle de Jules Verne □ on voit le directeur du journal, à table, en conversation avec son épouse, lui à New York, elle à Paris (*Illustration 6*).

De même, Mark Twain, dans un texte paru en 1898, qui est un reportage fictif daté de 1904, imagine que le « télélectroscope », relié au système téléphonique mondial, permet à tout moment d'entrer visuellement en communication avec n'importe quel point du globe. Il suffit d'appeler le Bureau central international et de demander □ donnez-moi Hong-Kong, donnez-moi Melbourne ou donnez-moi Pékin, pour aussitôt, par exemple, assister en direct au spectacle somptueux des cérémonies du couronnement du nouvel empereur de Chine.

À ses débuts en France, la télévision se développe, non comme perfectionnement du téléphone, mais suivant le modèle de la radio. C'est

cependant sous le patronage du ministère des Postes, Télégraphes et Téléphone qu'a lieu près de Paris, en 1931, la première démonstration publique de transmission télévisée entre deux villes proches. Les images, émises d'un laboratoire situé à Montrouge, sont reçues dans l'amphithéâtre de l'École supérieure d'électricité de Malakoff. Comme le remarque Alain Flageul dans un texte récent qu'il a bien voulu me donner à lire et qui vient de paraître en Allemagne², «Ce parrainage institutionnel et le caractère point à point de la transmission situent d'emblée celle-ci dans une filiation téléphonique, sorte de concrétisation ou d'anticipation du XIX^e siècle (Albert Robida) où le direct a la même évidence que lors d'une conversation avec ou sans fil entre deux personnes». Mais en 1932, avec les premières émissions expérimentales diffusées sur toute la région parisienne, on passe, dit Alain Flageul, «du téléphone à images à la radio à images», c'est-à-dire qu'à la transmission point à point succède la «radiovision», qui est le premier nom de la télévision. Il est intéressant de noter qu'en Allemagne en revanche, du moins si j'en crois un chercheur néerlandais appelé William Urrichio, en 1935, parallèlement à la diffusion des premiers programmes télévisés quotidiens, est mis en service un système de «visiotéléphonie» qui relie les villes de Hambourg, Berlin, Nuremberg, Leipzig et Cologne. Ce système, d'abord exploité dans les bureaux de poste, était supposé s'étendre par la suite au domicile des particuliers.

L'usage du téléphonoscope tel que l'imagine Robida ne se limite cependant pas à l'accès aux lieux publics ou aux communications privées. On apprend dans son roman qu'il permet aussi de pénétrer dans l'intimité d'un correspondant à son insu. Téléphonant le soir chez son fils pour s'assurer qu'il est rentré, M. Bonto le découvre dans sa chambre, endormi. «Philippe, fait-il remarquer à ses filles, a oublié de mettre son téléphonoscope au cran de sûreté. Excellent pour la surveillance, le téléphonoscope □ Vous voyez, Philippe ne se doute pas que nous venons de l'apercevoir dans son lit.» Puis il explique à ses filles □ «Dans les premiers temps, on voulait des téléphonoscopes partout, jusque dans les chambres à coucher. Alors, quand on oubliait de fermer tout à fait l'appareil, on pouvait se trouver exposé à des indiscretions. Ainsi, par la suite d'une erreur d'employé, l'autre matin, comme je demandais à entrer en communication avec un de mes confrères au

² Alain Flageul □ *En direct*, im Französischen Fernsehen, in «Live is life, Mediale Inszenierungen des Autenlischen», Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden, 2000

quatrième étage, l'employé du Bureau central se trompe et ouvre la communication avec le troisième étage. Et, au lieu d'un simple banquier à son bureau, la plaque de mon téléphonoscope me montra tout à coup une dame à son petit lever. Voilà ce que c'est que d'oublier de fermer le téléphonoscope... □ Voici le dessin qui illustre cette « Erreur du téléphonoscope » (Illustration 7). Par erreur, ces messieurs se trouvent entrer dans l'intimité d'une dame parce que quelqu'un n'a pas bien établi la communication au Bureau central.

Le thème de la télévision comme télésurveillance va évidemment trouver des développements remarquables au XX^e siècle, dans les films de Fritz Lang (*Metropolis*, *Le Diabolique Docteur Mabuse*), dans *Les Temps modernes* de Chaplin et dans le roman *1984* de George Orwell paru en 1948. Mais la singularité de la vision de Robida, c'est d'imaginer en 1882 que la télévision n'est pas seulement visiophonie ou télésurveillance, mais d'abord et surtout télédiffusion.

Il faut ici remarquer que, encore en 1946, au début d'un ouvrage consacré à la révolution de la télévision, Jean Thévenot, qui est un très intéressant théoricien de la télévision et en même temps peut-être le premier grand producteur de la télévision française, estime nécessaire de préciser que, contrairement à ce que croit l'homme de la rue, la télévision, ce n'est pas simplement « Quand on pourra se voir au téléphone ». Il souligne au contraire que, dans l'avenir, la visiotéléphonie ne sera qu'une branche mineure de la télévision et que l'important sera « La télédiffusion, c'est-à-dire la télévision fonctionnant non pas en aller et retour au service des conservations privées, mais à sens unique, pour la récréation ou l'éducation du grand public ». La fonction première du téléphonoscope, comme on le découvre dans le roman de Robida (première partie, chapitre V), est en effet la transmission de spectacles (théâtre, opéra ou ballet) en direct depuis des salles prestigieuses comme l'Opéra de Paris ou la Comédie-Française. Robida cite Molière, Corneille, Hugo, Rossini. Il se trouve que ces auteurs furent précisément parmi les premiers dont l'œuvre fut diffusée par la télévision française naissante. En 1946, *Le Barbier de Séville* de Rossini est transmis depuis le studio de la rue Cognacq-Jay avec, par manque de moyens, un simple accompagnement au piano. En 1948, la *Tosca* de Puccini est montée en studio avec la troupe de l'Opéra de Paris et l'orchestre de la Radiodiffusion française. Sur au moins la trentaine de pièces de théâtre programmées en 1950, les auteurs les plus joués sont Molière,

Marivaux et Musset, et la compagnie théâtrale la plus fréquemment invitée, au moins cinq ou six fois, est la Comédie-Française. De même, les premières émissions expérimentales de la BBC, au début des années 30, sont du théâtre. La première œuvre diffusée, en juillet □ 1930, est une pièce de Pirandello. À partir de la fin des années 30 et après l'interruption de la guerre, les programmes réguliers de la BBC restent dominés par les émissions dramatiques.

On doit cependant observer que, si les programmes de la télévision française des années 50, comme d'ailleurs ceux de la télévision britannique ou ceux de la télévision américaine de la même période, accordent une place centrale aux émissions théâtrales et paraissent donc, au moins sur le plan du contenu, confirmer les prédictions de Robida, ce choix de programmation était moins prévisible qu'on ne pourrait le croire. Nombreuses ont été les interrogations et les hésitations au cours des années 30 et 40, en France et ailleurs, sur la vraie nature de la télévision et sur ce qu'il convenait de diffuser. En 1936, alors même que la BBC, alors très en avance, au moins sur la France, sinon sur l'Allemagne, se prépare à retransmettre régulièrement des spectacles donnés dans les théâtres londoniens, son directeur Gerald Cock fait part de ses doutes. Il considère que le nouveau média se prête plutôt à montrer le monde réel et que, plus que des spectacles, ce qui intéresserait les spectateurs, c'est de «voir Oxford Circus à l'heure de pointe». Comme le note John Caughie, qui rapporte ces propos dans un ouvrage récent sur les débuts de la télévision anglaise, la position du directeur de la BBC ne doit pas être interprétée comme une vision naïve trahissant une incompréhension du média, mais bien plutôt comme le témoignage des incertitudes, largement partagées à l'époque, concernant les rôles possibles et la mission de la télévision.

Tandis qu'en Grande-Bretagne, dans les années 50, les émissions en direct des salles de spectacles sont devenues pratiques courantes, en France au contraire, les professionnels du théâtre et le Syndicat national des acteurs, craignant la concurrence de la télévision, s'opposent aux retransmissions. En 1952, la première retransmission depuis un théâtre doit être annulée □ les acteurs refusent de jouer. La télévision française se voit donc obligée soit de mettre en scène elle-même, à grands frais et pour une seule soirée, les pièces qu'elle veut diffuser, soit d'accepter le compromis d'une retransmission partielle. Ainsi, en novembre □ 1952, à l'occasion du 150^e anniversaire de la naissance de Victor Hugo, Claude Barma installe son unique caméra au

troisième rang de l'orchestre du théâtre Sarah Bernhardt, l'actuel Théâtre de la Ville, pour retransmettre, cadré en plan d'ensemble, le troisième acte de *Ruy Blas*. Précédée d'une interview du metteur en scène, l'émission ne prétend pas être la retransmission d'un spectacle, mais un reportage sur un événement à la fois culturel et mondain auquel les téléspectateurs, exactement comme les spectateurs à domicile de Robida qui croient voir la pièce «du fond d'une loge de premier rang», sont invités à prendre part. La formule de la retransmission partielle se poursuivra épisodiquement pendant plusieurs années. Encore en février 1955, les téléspectateurs sont conviés à une avant-première à la Comédie-Française pour la création de *L'Annonce faite à Marie* de Claudel. L'émission est commentée par Pierre Tchernia et retrace les différentes étapes de cette création. Elle se termine par la retransmission, en présence du public, du dernier acte de la pièce. Dès 1946, Jean Thévenot avait discerné avec beaucoup de clairvoyance les problèmes qu'allaient poser les retransmissions théâtrales. Le théâtre radiophonique, comme les auditions théâtrales téléphoniques chez Robida, avait alors un grand succès. Et il prévoyait que le répertoire théâtral, dont la radio faisait une intense consommation, serait annexé par la télévision. Ce qui s'est vérifié. À partir de 1955, la télévision française diffuse deux dramatiques par semaine, c'est-à-dire une centaine par an. Mais Jean Thévenot remarquait en même temps que le téléthéâtre ne saurait aller de soi. Compte tenu des conditions de réception des émissions de télévision, les spectacles conçus et mis en scène pour les spectateurs présents dans la salle ne sauraient satisfaire le spectateur à domicile. Voici ce qu'écrivait Thévenot en 1946 : «Le cinéma nous a habitués à des spectacles présentés sous des angles constamment renouvelés et cette habitude est devenue notre seconde nature de spectateurs. L'immobilité des plans, la constante de l'éloignement et de l'angle de vision, qui nous paraissent toutes naturelles au théâtre, nous seraient intolérables au cinéma et nous seront intolérables à la télévision.»

Deux ans plus tard, en 1949, répondant aux optimistes qui prédisent que bientôt chacun aura accès de chez soi aux grands théâtres parisiens, Jean Thévenot affirme que «La Comédie-Française à la ferme» est une utopie et que, puisqu'on ne saurait mettre les caméras sur la scène, sous les yeux du public, la transmission théâtrale est tout simplement impossible. «ou bien les caméras sont immobilisées à l'orchestre ou au balcon, et, même si elles sont munies d'objectifs multiples, on obtient cette imagerie statique qui présente le

double inconvénient de n'être pas du théâtre et d'être moins bien que du cinéma □ ou bien on retire le public pour pouvoir installer les caméras sur la scène et, du même coup, on supprime cette ambiance de la salle qui joue un rôle si important dans tout spectacle et qui donnerait sa pleine valeur à la retransmission. □ Donc la conclusion qui s'impose, c'est que la seule possibilité de télédiffuser du théâtre, c'est de monter les pièces en studio, autant dire de les recréer. Cette problématique, qu'a bien définie Thévenot, est évidemment étrangère au roman de Robida. L'image transmise par le téléphonoscope ne procède pas d'un découpage de l'espace. Au moment de l'entracte, « □ pour permettre au spectateur à domicile de passer la revue de la salle et de saluer leurs connaissances □, l'appareil de prise de vues se borne à pivoter. Il se détourne de la scène, non pour cadrer, mais pour encadrer la salle de l'avant-scène de gauche à l'avant-scène de droite. C'est qu'il n'y a pas de cinéma, c'est-à-dire enregistrement et cadrage, dans *Le XX^{ème} Siècle* de Robida. L'enregistrement des images ne fera en effet son apparition dans l'œuvre de Robida qu'en 1895 (alors que le roman dont nous parlons est de 1882) dans un recueil de nouvelles écrit en collaboration avec Octave Uzanne, *Contes pour les bibliophiles*. L'une de ces nouvelles, « □ la fin des livres □, écrite par Uzanne et illustrée par Robida, fait état de « □ la grande découverte de demain □, le kinétographe d'Edison, dont le narrateur dit avoir vu les premiers essais chez l'inventeur américain dans le New Jersey. Uzanne, qui était aussi journaliste, avait effectivement rendu visite à Edison en 1893 et il avait publié en première page du *Figaro* le récit de cette entrevue. « □ Grâce à ce nouveau système, lui avait dit Edison, on verra un opéra, une comédie, une personne en même temps qu'on l'entendra et l'on pourra désormais fixer les gestes des acteurs et les empêcher de disparaître tout à fait pour la postérité □. Le terme *kinétographe* utilisé par Uzanne dans sa nouvelle renvoie en réalité à deux appareils distincts mis au point par Edison (ou son collaborateur Dickson). L'un, le kinétographe, enregistre les images □ l'autre, le kinétoscope, permet de visionner les images enregistrées. C'est une caisse en bois d'un peu plus d'un mètre de haut, munie sur le dessus d'un oculaire auquel on doit coller son œil pour regarder à travers une lentille les images animées d'un film de quelques dizaines de secondes monté en boucle. Mais c'est un tout autre dispositif que Uzanne décrit dans sa nouvelle, quand il imagine ce que sera le kinétoscope « □ ici cinq ou six ans □ □ « □ Non seulement nous le verrons fonctionner dans sa boîte, mais, par un système de glaces et de réflecteurs,

toutes les figures actives qu’il représentera en photochromo pourront être projetées dans nos demeures sur de grands tableaux blancs. Les séries des ouvrages fictifs et des romans d’aventures seront mimées par des figurants bien costumés et aussitôt reproduites. On verra les pièces nouvelles, le théâtre et les acteurs aussi facilement qu’on les entend déjà chez soi □ (c’est-à-dire par le phonographe). Écrivant ceci, Uzanne se souvient sans doute d’une déclaration d’Edison quelques années plus tôt, en 1891, vantant sa propre invention en ses termes □ « Avec ce nouvel appareil, vous pourrez vous asseoir dans votre fauteuil, chez vous, dans votre salon, et voir projetée sur un écran toute une troupe d’opéra avec des artistes jouant, gesticulant, parlant et chantant. □ Cette prédiction d’Edison ne se réalisera pas. C’est sous la forme initiale d’une visionneuse individuelle, fonctionnant comme une machine à sous, qu’Edison va exploiter le kinétoscope à partir de 1894 dans des lieux publics aux États-Unis. Par conséquent, le kinétoscope du futur qu’imagine Uzanne dans sa nouvelle, en se fiant aux propos prospectifs d’Edison, n’est pas une anticipation du cinématographe Lumière – □ dont la première projection payante dans un lieu public va avoir lieu quelques mois plus tard, en décembre □ 1895. Le kinétoscope du futur qu’imagine Uzanne dans cette nouvelle est une sorte de téléphonoscope capable de projeter en privé, et dans les mêmes conditions de vision que celles décrites par Robida dans son roman *Le Vingtième Siècle*, donc des années plus tôt, l’image de spectacles préalablement enregistrés. Il est d’ailleurs significatif que, pour illustrer le texte d’Uzanne, Robida reprenne à quelques détails près un dessin qui figure dans le roman. On a vu tout à l’heure le dessin sous-titré « □ Le théâtre chez soi par le téléphonoscope □ (Illustration 1)), et voilà le dessin que fait Robida pour illustrer le kinétographe, c’est-à-dire le kinétoscope, d’Edison dans la nouvelle d’Uzanne (Illustration 2). On voit une jeune femme dans son lit, comme on le voyait tout à l’heure dans l’autre dessin, agrippée à une couverture remontée jusqu’au menton. Elle regarde d’un air effrayé le grand écran ovale fixé au mur de sa chambre et, sur l’écran, on voit un assassin surpris par un gendarme au moment où il s’apprête à égorger sa victime. Il faut donc supposer qu’il s’agit ici d’une projection et non pas d’une diffusion directement à travers la plaque de cristal, comme dans le téléphonoscope du premier dessin.

Ainsi donc, treize ans après la parution du *Vingtième Siècle*, Robida fait du spectacle à domicile une sorte de « □ home cinéma □, comme si le kinétoscope

n'était qu'un téléphonoscope amélioré, c'est-à-dire comme si le cinéma était simplement pour lui le prolongement de la télévision.

«Le théâtre chez soi», «Spectateur à domicile», ces deux expressions, utilisées indifféremment par Robida pour désigner la transmission téléphonique de spectacles, seront d'un usage courant chez les professionnels et les critiques de la télévision des débuts. Mais, s'agissant de télévision, ces deux expressions ne sauraient être considérées comme synonymes □ c'est une chose de pouvoir, sans quitter son domicile, aller au théâtre, c'en est une autre de recevoir le spectacle à domicile, c'est-à-dire – □ est ainsi qu'on le conçoit dans les années 50 □ de recevoir les acteurs chez soi. La nuance est d'importance, car elle engage rien moins que ce qu'on appelle alors l'«Esthétique propre de la télévision». Contre les émissions du type *Au théâtre ce soir*, qui visent à transporter le spectateur dans la salle et à lui communiquer l'atmosphère dans laquelle le spectacle est offert au public présent, il faut concevoir la dramatique créée en studio comme du théâtre de chambre, au sens où on parle de musique de chambre. C'est ce qu'exprime Thévenot en 1957 d'une manière que je trouve très juste □ «La télévision dépayse les catégories des entrepreneurs de spectacles. La plus fréquente erreur de ces producteurs est peut-être de faire comme si nous allions chez eux, alors qu'ils viennent chez nous». Les gens de télévision les plus avertis, responsables de programmes ou réalisateurs, s'accordent en effet pour considérer que la spécificité de la télévision en tant que moyen d'expression nouveau est déterminée par les conditions matérielles et psychologiques de réception. Une relation inédite s'instaure avec le spectateur et l'écran, et cette relation est une relation d'intimité. □ D'une manière générale, comme le dit André Vigneau, directeur des programmes de la télévision française en 1949, il s'agit «□ atteindre le spectateur chez lui, d'entrer dans son intimité, de lui parler de près». Dans le cas particulier des spectacles, ajoute-t-il, «□ la télévision permettra à l'acteur de ne s'adresser qu'à vous seul, de ne parler que pour vous, tout en s'adressant en même temps à mille autres confidents de sa pensée». Le réalisateur Pierre Viallet, en 1951, exprime la même chose dans une formule plus crue □ «Le rôle de la télévision consiste à faire partie de la vie du téléspectateur. Il faut s'introduire dans son appartement, le charmer, l'entourer, le soigner, le mijoter à feu doux et bientôt, si l'on est assez malin, habiter chez lui. □ Traduit en termes de mise en scène, cela signifie que le réalisateur, pour s'accorder à la psychologie du téléspectateur, va devoir lui-

même travailler sur le registre de l'intime. «Le miracle, dit encore Pierre Viallet, qui est un réalisateur de dramatiques, serait le plan d'un personnage très proche et parlant à voix basse à un consommateur de télévision perdu dans le silence bien bordé de son lit. □ On reconnaît le dessin de Robida (Illustration □). D'où, chez les meilleurs metteurs en scène de dramatiques des années 50 et 60 nombre de recherches et d'expérimentations visant, par une réalisation et une direction d'acteurs appropriées, à prendre le spectateur à témoin et à développer délibérément une dramaturgie de la confiance et de l'aveu. Pour Robida en 1882 comme pour André Vigneau en 1949 ou Pierre Viallet en 1951, le propre de la télévision est cette relation d'intimité qu'on voit assez bien représentée sur ce dessin.

Bien sûr, il n'y a pas de réalisation chez Robida, c'est-à-dire de mise en images spécifique pour le spectateur à domicile. Le téléphonoscope n'est ni instrument de réalisation ni moyen d'expression ou de création, c'est seulement une technique de diffusion. C'est pourquoi l'intimité est tout entière du côté de la réception, ce qu'il illustre parfaitement dans *Le Vingtième Siècle* par ce dessin où on voit une jeune fille qui est dans son lit, soutenue par un oreiller, face à la plaque de cristal qui est posée sur la cheminée (Illustration 1). On peut distinguer le décor de l'Opéra avec les deux premiers rangs des spectateurs de l'orchestre. La pièce est plongée dans la pénombre et on peut voir, exactement au milieu de l'image, une lampe de chevet qui est éteinte. Un peu plus en avant, à côté du lit, semble-t-il, un phonographe qui pourrait reproduire le son.

Le narrateur du roman de Robida s'émerveille de la multiplication des spectateurs rendue possible par l'invention du téléphonoscope. Aux spectateurs présents dans la salle s'ajoutent les spectateurs à domicile. «Plus de limites aux bénéfiques □ □ s'exclame-t-il. Rien de tel, évidemment, dans le cas d'une coûteuse récréation en studio comme on le faisait dans les années 50, en l'absence de public. Il reste que l'argument le plus fréquemment avancé par les responsables de la télévision comme par les critiques dans les années 50, pour justifier les efforts considérables que représente la mise en scène d'une pièce qui ne sera jouée qu'une seule fois, est aussi un argument comptable. Par exemple, on trouve beaucoup de réflexions du type de ce qu'écrit André Brincourt dans le *Figaro* □ «Savez-vous que *Britannicus* a eu à la télévision en un seul soir autant de spectateurs que dans les 1 □ 70 □ représentations qu'en a données la Comédie-Française depuis 1780 □ □

Non seulement les spectateurs du téléphonoscope s'ajoutent au public de la salle, mais, dans une certaine mesure, ils en font partie. «On peut applaudir» demande Barnabette, une des filles de M. Ponto, en entendant les applaudissements en provenance de l'Opéra. «Barbleu» répond son père. Les spectateurs à domicile peuvent envoyer leurs applaudissements aussi. Tenez, j'ouvre la communication avec la salle, vous pouvez applaudir. Pourtant, laisse entendre Robida, le vrai miracle n'est pas là, dans le fait de relier le domicile au théâtre. Le miracle réside bien plutôt dans cet autre lien qui, au travers même du spectacle, relie les spectateurs à domicile entre eux et procure à chacun, où qu'il soit, le sentiment exaltant de faire partie du «grand public international». Nul doute, je pense, que ce sentiment de partage et d'appartenance fut aussi ressenti par le premier public de la télévision française lorsque se succédèrent par exemple en 1952 la semaine franco-britannique, qui était composée de programmes français et britanniques, en 1953 la retransmission simultanée dans cinq pays européens des cérémonies du couronnement de la reine d'Angleterre, puis en 1954, date de naissance de l'Eurovision, la diffusion dans huit pays des mêmes programmes pendant le mois européen.

Grâce au téléphonoscope, nous dit Robida, des spectateurs du monde entier pouvaient assister au même spectacle, «palpiter aux mêmes péripéties violentes», et aussi, par la même occasion, faire la fortune des directeurs de théâtres. Mais on apprend dans son roman, cent cinquante pages plus loin (2^e partie, chapitre IV), que, grâce à cette même invention, le premier quotidien parisien, *L'Époque*, faisait également d'immenses bénéfices. Ce journal, toujours à la pointe du progrès, avait en effet fait installer au sommet de l'immeuble où il avait son siège, sur les Champs-Élysées, deux plaques de cristal circulaires de vingt-cinq mètres de diamètre qui fonctionnaient jour et nuit. Voilà l'illustration de l'immeuble du grand quotidien *L'Époque*, le sommet de l'immeuble sur les Champs-Élysées ([Illustration 9](#)). On voit donc deux écrans, deux plaques circulaires de vingt-cinq mètres de diamètre. Celle de gauche sert à la publicité. Celle de droite offre le spectacle permanent d'un autre type de péripéties violentes. Voilà ce que dit Robida □ «Une catastrophe, inondation, tremblement de terre ou incendie, se produisait-elle dans n'importe quelle partie du monde, le téléphonoscope de *L'Époque*, en communication avec le correspondant du journal placé sur le théâtre de l'événement, tenait les Parisiens au courant des péripéties du drame. Un

autre dessin montre les Parisiens qui s'arrêtent pour regarder les actualités (Illustration 10). Le roman raconte comment les Parisiens, attroupés devant le téléphonoscope géant, avaient pu assister, «l'âme troublée et le cœur palpitant», aux événements de la guerre civile chinoise en 1951, comment ils avaient vu en direct «les lamentables scènes de carnage et d'orgie» qui avaient suivi le sac de Pékin par les républicains chinois. Le roman poursuit et raconte comment les promeneurs des Champs-Élysées avaient sous les yeux, dans le même temps, des scènes tout aussi saisissantes □ la déroute des Touaregs poursuivis par les gardes nationaux franco-algériens dans le Sahara au sud de Biskra. Et puis soudain, «sous les yeux des spectateurs, la plaque de cristal s'éteint tandis qu'on continue d'entendre les clameurs sauvages des combattants, les cris des femmes et les bêlements des troupeaux». C'est que le correspondant du journal vient d'être atteint par une balle, son téléphonoscope portable lui a échappé des mains, tandis que l'appareil transmetteur du son, fixé à sa boutonnière, continue d'émettre. Le roman précise d'ailleurs que le rédacteur du journal «faisait de grands sacrifices en correspondant». Voici le correspondant de *L'Époque* en mission au Sahara (Illustration 11). Robida précise dans son roman les conditions de travail du correspondant □ le correspondant est juché sur un dromadaire, qui porte l'inscription «Presse» sur le flanc □ d'une main, il tend son «téléphonoscope de poche» en direction des scènes qu'il veut capter et recueille sur son appareil une petite image qui est instantanément reproduite aussi bien sur l'immense plaque de cristal qui surplombe l'immeuble du journal à Paris, sur les Champs-Élysées, que sur les récepteurs privés des abonnés □ de l'autre main, il tient un microphone et commente l'événement qui se déroule sous ses yeux. On voit le fil qui le relie au réseau international.

Passons de l'autre côté du miroir, voici ce que voient les abonnés à domicile (Illustration 12). Là, curieusement, l'écran est rectangulaire, comme dans le dessin de Du Maurier qu'on a vu au début. Toute la famille est subjuguée et effrayée. La légende dit □ «Le journal téléphonoscopique».

«Le téléphonoscope fait de son spectateur, dit Robida, le témoin oculaire de ce qui se passe à tout instant partout dans le monde.» Ubiquité, immédiateté, simultanéité. Ces trois propriétés fondamentales de la communication téléphonoscopique, qui ouvre un champ d'expériences radicalement nouveau, sont les trois notions centrales qu'articule la réflexion de ceux qui, à la fin du XIX^e siècle, rêvent de la télévision ou qui, dans le premier tiers du XX^e, en

présentent l'imminence ou assistent à sa naissance. Voici trois exemples de témoins de la naissance ou de l'imminence de la télévision. Paul Valéry, en 1928 □ « La notion même d'œuvre d'art sera transformée par la conquête de l'ubiquité. Les solutions techniques existent déjà pour faire entendre en tout point du globe, dans l'instant même, une œuvre musicale exécutée n'importe où □. Il reste à apprivoiser les phénomènes visibles □ « Un soleil qui se couche, un Titien qui est à Madrid ne viennent pas encore se peindre sur le mur de notre chambre aussi fortement et trompeusement que nous y recevons une symphonie. Cela se fera. □ Autre exemple, Rudolf Arnheim, en 1925 □ « La télévision nous rend immédiatement témoins de ce qui se passe autour de nous et dans le vaste monde. Pour la première fois dans l'histoire de la lutte que mène l'homme pour arriver à la compréhension du monde qui l'entoure, il peut faire l'expérience de la simultanéité en tant que telle. □ Troisième exemple, Dziga Vertov, en 1923 □ tandis que la « Radiotransmission des images □ se fait attendre, c'est par le montage conçu comme abolition de l'espace, vision à distance, que le cinéaste cherche à donner le sentiment de l'ubiquité et de la simultanéité pour créer une perception neuve du monde □ « Libéré des cadres du temps et de l'espace, je juxtapose tous les points de l'univers. □ Pour Vertov, le « Radio-œil □, qui est « Le ciné-œil audible et radiodiffusé □, c'est-à-dire le cinéma sonore transmis par radio, autrement dit la télévision, « abolira la distance entre les gens, permettra aux travailleurs du monde entier, non seulement de se voir, mais encore de s'écouter mutuellement □. En 1929, dans une conférence que fait Vertov à Paris devant les techniciens et les critiques de cinéma, publiée dans *L'Humanité*, le cinéaste réaffirme que la pratique et la théorie du ciné-œil, compris « Comme ce que l'œil ne voit pas, comme le microscope et le télescope du temps, comme le télé-œil □, sont dans l'attente de la technique « retardataire □ de la télévision. Il écrit encore, en 1934 □ « Il serait ridicule de placer devant le ciné-œil des obstacles tels que les murs ou la distance. En prévision de la télévision, il faut comprendre que dans le montage, cette vision à distance est admissible. □ C'est le concept de télévision et sa mise au point imminente qui, pour Vertov, motivent et justifient sa pratique inédite du montage. Sa pratique du montage vise à rompre avec l'art cinématographique conçu comme art de représentation pour promouvoir une activité de transmission qui consiste essentiellement à établir une liaison visuelle, un lien entre les spectateurs du monde entier. La pratique vertovienne du montage se nourrit de l'imagination

de la télévision. Pour Vertov, le montage est en quelque sorte le moyen de commencer à faire de la télévision sans attendre la télévision.

Que nous enseigne finalement le texte de Robida □ Bien qu'il s'agisse d'une œuvre d'imagination, et volontiers fantaisiste, elle n'en témoigne pas moins, au même titre que les recherches et les écrits des scientifiques contemporains, du statut indéterminé de ce média en gestation qui devait permettre, comme on disait alors, la transmission électrique des images à distance. À la fin du XIX^e siècle, en effet, cette nouvelle technologie ne peut s'envisager indépendamment de ces autres formes médiatiques que sont le théâtre, le téléphone, le phonographe, la photographie, le journal et les projections de lanterne magique qu'évoque la forme ovale de l'image téléphonoscopique. Que l'on parle, à la fin du XIX^e siècle, de téléphotographie, de télescope, de télégraphie visuelle, de téléphote, de photophone, de télélectroscope ou de téléphonoscope, toutes ces appellations renvoient à la situation intermédiaire dans laquelle le nouveau média est conçu. Cette situation sera aussi celle des premières années d'exploitation régulière de la télévision. Jusqu'à ce que la télévision s'émancipe, après en avoir habilement tiré parti, de ces deux autres médias dominants dans la première moitié du XX^e siècle que sont la radio et le cinéma, démontrant ainsi qu'elle est autre chose et davantage que de la radiovision ou du cinéma à domicile, c'est-à-dire qu'elle n'est pas dépourvue de spécificité. Ce concept d'intermédialité, je le reprends dans la formulation qu'en a donnée l'Américain Rick Altman, qui est historien du cinéma et pour qui ce concept désigne « Une étape historique, un état transitoire, au cours duquel une forme en voie de devenir un média à part entière se trouve encore partagée entre plusieurs médias existants, à tel point que sa propre identité reste en suspens ». C'est sur cette hypothèse qu'Altman se fonde pour reconsidérer l'histoire du cinéma, tout en précisant que la théorie de l'intermédialité vaut pour l'introduction de toute nouvelle technologie, et donc pour l'apparition de la télévision.

De leur côté, André Gaudreault et Philippe Marion, dans un livre récent codirigé par François Jost³, soulignent combien est problématique et paradoxale l'idée même de naissance d'un média. Ils proposent un modèle théorique décomposant cette naissance en trois temps □ apparition, émergence, avènement. Le second intérêt de cette théorie est qu'elle permet de rendre

³ R. Altman, in A. Gaudreault et F. Jost, *La croisée des médias*, Sociétés et Représentation n°9, 2000

compte, dans le cours du développement historique d'un média, de chaque nouvelle crise intermédiatique. Or, la télévision, après la phase de gestation dont témoigne à sa manière Robida, puis les phases d'émergence et d'institutionnalisation, est aujourd'hui entrée dans une telle crise. La télévision menaçait le cinéma, c'est à son tour, dit Rick Altmann, «de se trouver compromise par l'intermédiarité informatique». Après un demi-siècle de stabilité et de légitimité institutionnelle, l'identité future du média télévision, technologie et usage, troublée et déstabilisée par l'apparition de nouveaux médias, auxquels elle sert tantôt de support, tantôt de contenu, cet avenir de la télévision reste sans doute à imaginer.

Pour terminer, encore deux dessins tirés du *Vingtième Siècle*. La légende dit □ «Spectateurs africains par le téléphonoscope» (Illustration 13). On est en Afrique, on voit des Africains en tenue de soirée, dont l'un porte d'ailleurs des jumelles à ses yeux, assistant à une représentation qu'on peut imaginer à l'Opéra-Comique à Paris. Sur une autre image, on trouve cette très belle légende □ «La suppression de l'absence» (Illustration 14). On est en Indochine, cet homme au centre est en communication avec son épouse qui allaite le dernier-né, pendant qu'à travers la fenêtre on voit les gens vaquer à leurs occupations. Au-dessus de la tête de l'homme, on voit l'inscription «Bureau du téléphonoscope international». Dans les colonnes, on n'a pas le téléphonoscope chez soi, donc il faut se rendre au Bureau international et, là, on peut entrer en communication avec le monde entier.

François JOST □ Aux films que tu as cités, est-ce qu'on ne peut pas ajouter *L'Inhumaine*, qui était encore plus proche de Robida □ Il me semble qu'il y a un dispositif renversé, ce sont les gens qui sont en Afrique qui voient par leur micro les gens qui sont chez eux à Paris. Il faudrait revoir ces scènes par rapport à ton texte. J'espérais que tu avais de meilleurs souvenirs que moi sur cette séquence de *L'Inhumaine*.

Gilles DELAVAUD □ Ce serait, en effet, à vérifier.

Jean-Michel RODES □ Sur les problèmes de différence entre les liaisons point à point et les liaisons de radiodiffusion, quand on dit qu'en 1930 c'était plutôt de la télécommunication point à point puisque c'était aux PTT, je ne suis pas

sûr que l'argument soit bon parce que, dans la pratique, la télévision est restée sous tutelle des PTT au moins jusqu'en 1939.

Gilles DELAVAUD □ Mais la toute première expérience entre Malakoff et Montrouge, c'était entre un point et un autre point.

Jean-Michel RODES □ Oui, d'accord, mais ce n'est pas parce que c'était aux PTT, l'argument n'est pas bon de ce point de vue-là.

Gilles DELAVAUD □ C'était un simple rapprochement.

Jean-Michel RODES □ Mais bon, c'était très factuel. Maintenant, sur cette histoire-là, j'ai l'impression que c'est une constante, dans les problèmes médiatiques, de passer d'une première conception qui est du point à point à une conception qui est de la diffusion. J'ai un peu ce sentiment, parce que ça a déjà été le cas pour le téléphone au départ. Le téléphone a d'abord été conçu comme une espèce de radio point à point, on a beaucoup pensé à son usage comme une radio point à point. Je pense que c'est la même chose avec Internet aujourd'hui, c'est-à-dire qu'on pense à Internet comme supplantant la télévision très bientôt, sous une forme monocast, alors qu'à mon avis ça se fera peut-être mais beaucoup plus par ce qu'on appelle le multicast, c'est-à-dire plutôt quelque chose qui ressemble à de la diffusion sur des réseaux que quelque chose qui est du point à point comme Internet aujourd'hui. J'ai l'impression qu'il y a une sorte de constance là-dessus. On a peut-être l'esprit bloqué par le point à point dans un premier temps. Ensuite, je voulais préciser que Thévenot était un homme de télévision, mais c'était aussi beaucoup un homme de radio. Il a fait une énorme partie de sa carrière à la radio. Je pense que lui a sans doute beaucoup reporté ses schémas de la radio vers la télévision. Il est sans doute un des grands passeurs entre les deux médias. Je pense par exemple à ce qu'il dit sur le théâtre, c'est vrai qu'il y a eu beaucoup moins de retransmissions de théâtre à la radio qu'il n'y en a eu à la télévision ensuite. Je crois qu'il y a peu d'exemples, globalement, de retransmissions théâtrales. Il y a les dramatiques, mais la dramatique n'est pas une retransmission. Les retransmissions théâtrales, je pense qu'il y en a eu très peu dans l'histoire de la radio. Il y a des exceptions, avec les retransmissions du Festival d'Avignon, des choses comme ça, mais

globalement il y en a eu très peu. Et je pense que le dispositif radio se prête peut-être encore moins à la retransmission théâtrale que la télévision. Je me demande si Thévenot ne reporte pas un peu certains schémas là-dessus. Mais c'est des anecdotes, ce que je raconte.

Gilles DELAVAUD □ Thévenot insiste sur le fait qu'on ne peut pas retransmettre le théâtre à la télévision dans de bonnes conditions, mais en réalité, ce qu'on voit dans les commentaires de l'époque, c'est que les retransmissions radiophoniques de théâtre étaient presque pires. On n'avait que l'oreille pour suivre, on ne voyait pas, c'était très difficile à suivre.

Jean-Michel RODES □ Il y avait besoin d'une présence sonore plus travaillée que la scène. Juste une question qui n'a rien à voir. Il y a eu un Marcel Robida, qui était très connu en radio comme journaliste. C'est son fils □

Gilles DELAVAUD □ Michel Robida. C'est son petit-fils. Et Michel Robida, en 1946-1947, a fait une série d'émissions à la radio sur l'avenir imminent de la télévision. On peut supposer que ça le préoccupait de savoir et d'informer.

Louis CHAMMING'S □ Juste une petite remarque, qui a déjà été suggérée □ curieusement, pour le son on a une transmission point à point avec son aspect réciproque, puisqu'on peut se parler dans les deux sens, par exemple avec la personne qui est à l'Opéra, alors que l'image est conçue sur le mode de la diffusion, elle n'est pas réciproque. La différence fondamentale entre le point à point et la diffusion, c'est que dans un cas on a une communication bidirectionnelle, réciproque, et dans l'autre cas non. Et le téléphonoscope, curieusement, Robida mélange les deux, c'est bidirectionnel pour le son et unidirectionnel pour l'image. C'est asymétrique.

Gilles DELAVAUD □ Pas toujours, c'est asymétrique quand on va du privé vers un lieu public. Mais de privé à privé, par exemple sur ce dessin, on imagine bien que la femme pourrait aussi voir son mari. Le problème avec Robida, c'est une grande différence avec Jules Verne, c'est qu'il n'y a pas la moindre explication de la technologie. On est devant le fait accompli. Ces technologies sont entrées dans les mœurs, donc on ne s'étend pas sur les détails techniques. Les deux pages que j'ai lues au début donnent une description

très sommaire et ensuite on n'y revient pas. Par exemple, il n'y a rien concernant la manière dont l'image se constitue sur la plaque de cristal. Il y a une description de l'effet que ça fait quand l'image apparaît, mais rien n'est expliqué.

Louis CHAMMING'S □ C'est peut-être ça qui le rend d'autant plus suggestif. C'est que justement, au lieu de fantasmer sur la technologie, finalement on fantasme sur le média, c'est-à-dire sur le moyen de communication, et c'est peut-être ça qui en fait la valeur prospective.

Gilles DELAVAUD □ Le mot «fantasme», justement, ne conviendrait pas à Robida. S'il y a quelqu'un qui est très réticent vis-à-vis du progrès technique, c'est bien lui. Tout son discours est infiniment ironique. Ce qu'il dit est assez convaincant lorsqu'il s'agit de télévision, mais le contexte social, politique, culturel est absolument effroyable dans son roman.

Denis MARECHAL □ Ce qui pose la question de la réception de tout ce qu'il a pu écrire en son temps. Ça m'intéresserait de savoir quelle a été la critique. Est-ce qu'il a suscité des polémiques □ Est-ce que son discours passait à côté du discours des scientifiques ou des experts de l'époque □ Est-ce qu'il y avait une analyse de ce qu'il disait, une critique de ses affirmations □ Est-ce qu'il était perçu comme un doux rêveur, un romancier farfelu □ Comment était-il perçu par les Académies par exemple □

Gilles DELAVAUD □ Ce qu'on sait, c'est qu'il a eu un grand succès public. *Le Vingtième Siècle* a été réédité cinq fois jusqu'à la fin du siècle et, jusqu'au début du XX^e siècle, jusque vers 1910-1915, il était encore très populaire. Par ailleurs, c'est un humoriste qui était très connu et j'imagine qu'on lisait *La Caricature* comme on lit *Charlie Hebdo*. Ce journal est très intéressant, parce que c'est vraiment la description des travers de la société, des événements politiques, c'est une satire de la vie quotidienne, politique et culturelle, en particulier du comportement des bourgeois.

Guy PINEAU □ Ce qui m'a aussi intéressé dans ce que tu dis au départ, c'est l'aspect bassin d'audience qu'on élargit et l'aspect financier. Il y a comme une préfiguration d'une *world company* de communication qui, dans ces

temps de regroupements à l'échelle mondiale, nous fait penser à des opérations récentes. Est-ce que c'est développé par ailleurs □ Est-ce qu'il revient là-dessus □

Gilles DELAUAUD □ Oui, la dimension internationale est très présente.

Guy PINEAU □ Et financière □

Gilles DELAUAUD □ Financière, oui, ça n'est qu'une affaire de capitalistes. Il n'y a pas de déontologie dans ce monde-là. C'est la finance internationale qui a le pouvoir.

Louise MERZEAU □ J'aurais une question qui, je pense, fait suite à la précédente. Il est clairement décrit et expliqué que c'est une compagnie privée qui gère le téléphonoscope, c'est-à-dire qu'il n'y a pas du tout d'implication directement politique ou institutionnelle. Quand on voit le Bureau du téléphonoscope international, ce n'est pas le bureau de poste, c'est privé. Donc ce sont des abonnés, il faut payer.

Gilles DELAUAUD □ Oui. Dans le roman, le gouvernement est en général hors jeu, il n'a pas le pouvoir d'intervenir, il ne peut pas infléchir le progrès technique.

François JOST □ C'est un instrument de propagande □

Gilles DELAUAUD □ Je n'ai pas le sentiment que la propagande soit très présente en tant que telle dans ce roman. Mais il y a un autre roman qu'il faut lire. La trilogie continue en 1895 avec *La Guerre au XX^e siècle*, qui est plutôt un album de dessins avec du texte. On y voit des machines de guerre terribles, dont un certain nombre ont d'ailleurs été construites dans les décennies qui ont suivi. Et surtout son autre roman, *Le Vingtième Siècle, la vie électrique*, de 1890, est intéressant parce que le téléphonoscope est vraiment entré dans les mœurs, tout le monde s'en sert tout le temps. Le problème, c'est qu'il cause du tort aux entreprises de théâtre parce que les salles se vident. Alors qu'en 1882, le téléphonoscope augmente les bénéfices des entrepreneurs de spectacles, en 1890 au contraire il vide les salles. On a même le sentiment

qu'on retransmet des spectacles sans qu'il y ait nécessairement de public dans la salle. Si bien que la problématique de Thévenot pourrait redevenir valable, qu'il pourrait y avoir une captation du spectacle pour le spectateur à domicile, donc une spécificité du spectacle à domicile.

François JOST □ Est-ce que tu connais le travail d'Antonio Costa, qui a travaillé sur Robida et les débuts du cinéma □

Gilles DELAUAUD □ Oui, mais malheureusement, je ne lis pas très bien l'italien.

François JOST □ Quand j'ai vu les illustrations que tu montrais, j'ai pensé avant que tu le dises que ça faisait penser aux lanternes magiques. Et puis je me suis demandé si au fond c'était le bon modèle. Il y a quelque chose qui me chiffonne depuis le début... c'est que c'est ovale. On peut dire que c'est la déformation, la perspective, mais quand même, il y a quelque chose de bizarre. Et je me demande si finalement le modèle qui est sous-jacent à tout ça, ce n'est pas tout simplement le miroir. C'est tout à fait autre chose. On voit ça chez Méliès très souvent, on communique à distance ou on voit des choses imaginaires dans un miroir. Ce qui expliquerait que la réponse que tu donnais sur le fait qu'on suppose qu'il y a la réciproque, elle est devant nous, c'est ça, c'est le miroir □ on peut regarder d'un côté ou de l'autre. Si on admet l'hypothèse que le modèle esthétique qui est en dessous, c'est le miroir, ça résout la question. On est carrément dans une sorte de... pas de glace sans tain, mais on peut communiquer des deux côtés.

Gilles DELAUAUD □ L'ovale fait penser aux lanternes magiques, mais c'est évident que, Robida le dit bien dans son texte, on pose généralement cet appareil sur la cheminée, donc il se substitue au miroir, il occupe exactement la place du miroir. En dehors du fait qu'on peut aussi l'encastrer dans une cloison. Il y a les deux possibilités.

François JOST □ Ça prend donc bien la place du miroir, c'est pour ça que ça n'est pas une projection, c'est une ouverture sur un autre monde. Ou c'est le modèle des trous de Fred dans sa bande dessinée, on tombe dans le monde du A ou quelque chose comme ça.

Alain FLAGEUL □ J'ai apporté quelques images d'après *Le vingtième siècle* de Robida, susceptibles d'apporter des éclairages complémentaires de ceux de Gilles Delavaud. J'ai d'abord choisi des vignettes de 1910 destinées aux enfants, conçues par Villemard et intitulées *En l'an 2000*. Par exemple celle-ci, légendée *Correspondance cinéma-phono-télégraphique* (Illustration 15).

L'appareil est visiblement inspiré du téléphonoscope de Robida, sauf qu'ici il y a projection, que l'écran est représenté carré ou rectangulaire, comme au cinéma, puisque, bien sûr, grosse différence avec le moment de publication du *Vingtième siècle*, en 1910 le cinéma existe.

Voici une autre image, choisie parmi une série de vignettes publicitaires pour le chocolat Lombard datées de 1912, illustrant des anticipations diverses ne concernant pas seulement le monde des médias, comme on dirait aujourd'hui. Ces vignettes figuraient dans l'exposition «Utopie» à la Bibliothèque Nationale de France en 1999, et dans l'exposition «Visions du futur» au Grand Palais en 2000 (Illustration 16).

Cette représentation est très proche de la *Correspondance cinéma-phono-télégraphique* de Villemard, avec toutefois ce qui apparaît comme une petite régression historique, puisqu'ici l'image projetée est redevenue ronde ou ovale comme dans la plupart des images du *Vingtième siècle* : anticipation qui n'était peut-être pas aussi régressive qu'il y paraît si elle reposait sur l'idée que l'objet, et ses usages, étaient appelés à se différencier fortement du cinéma, jusqu'à l'abandon de l'écran quadrangulaire □ hypothèse restant à vérifier, peut-être invérifiable.

Pour continuer à avancer dans l'anticipation télévisuelle au XXème siècle, cet extrait de 1935 de la célèbre bande dessinée *Zig et Puce au XXIème siècle* d'Alain Saint-Ogan, et notamment cette double image sur la TSF-Ciné, nom de fantaisie donnée à la télévision, qui avait déjà à l'époque une existence expérimentale, plutôt d'ailleurs sous le nom de radiovision (Illustration 17).

Deux éléments à relever dans l'image de droite : la présentatrice des nouvelles n'est visiblement pas une journaliste, mais une sorte de femme-groom faisant le salut militaire, avec toutes les connotations de servilité (vis-à-vis des pouvoirs institutés, de l'opérateur de la TSF-Ciné, d'annonceurs, des consommateurs du média □) que cela suppose, et qu'il conviendrait d'interpréter dans le contexte économique-politique d'alors. Second point

intéressant dans cette image □ c'est le haut-parleur qui parle, non la présentatrice-groom. Techniquement bien vue pour l'époque, cette exactitude scrupuleuse nuit à une anticipation plus juste du vrai pouvoir de la télévision, qui est de porter l'illusion, dont nous sommes tous, par nécessité, complices –sinon le média serait mort depuis longtemps- que le visage que nous voyons à l'écran et la voix entendue émanent bien d'une même source, d'un seul être authentique, vraiment présent devant nous. Cette dichotomie des sources sonore et visuelle dans la représentation d'Alain Saint-Ogan nous empêche de croire qu'il avait lui-même sincèrement foi en l'avenir d'un média qu'il décrit comme un simple assemblage d'artifices techniques «qui ne trompent personne □, en tout cas pas lui. Enfin, voici deux anticipations de 1929, où la télévision est conçue comme un moyen de voir l'invisible, soit dans l'avenir, soit dans l'inconscient. Dans la première (Illustration 18), le héros tente de voir le quotidien en 2660, dans la seconde, deux personnages sont coiffés d'un casque de scaphandrier dont le hublot est un écran de télévision montrant le subconscient (Illustration 19).

François JOST □ Ça, ce n'est pas très étonnant. Dans *Le temps d'un regard*, j'avais fait une étude sur Baraduc et ce qu'on appelait la «photographie transcendante □. En 1910-1911, on pensait pouvoir photographier les mouvements de l'âme. Au fond, c'est plutôt la continuité de l'idéologie de 1900...

Michèle KATZ □ Je viens d'assister avec émerveillement à la naissance du concept et de la chose en même temps écran, car si je mets une peinture sur mon mur au XVII^e siècle ou au XVIII^e siècle, ça ne s'appellera jamais écran. Vous avez montré extrêmement brillamment, je suis saisie parce que je n'avais jamais entendu un raisonnement aussi proche de la télévision, vous êtes habitués, pas moi, que pour qu'il y ait écran, il faut qu'il y ait un dedans, il faut qu'il y ait deux voyants ou voyeurs. Les premiers dessins que vous avez montrés sont des situations de voyeurisme caractérisé, qui correspondent bien à l'époque, il faut bien le dire. Même le coup de patte du dessinateur ressemble à ces revues comme *Charivari*, où Daumier faisait ses dessins. Daumier, c'était autre chose, il avait une autre stature en tant que dessinateur. Vous avez dit que *télévision*, c'était «vision à distance □. Ça ne suffit encore pas pour faire de l'écran. Pour faire de l'écran, il faut qu'il y ait à l'autre bout

quelqu'un qui entre dans mon écran, dans ma vision, il faut qu'il y ait une double vision dans un champ visuel.

Gilles DELAUAUD □ Il faut qu'il y ait échange, échange visuel.

Patrick CHARAUDEAU □ Je voudrais revenir sur la réflexion de François Jost sur le miroir et la deuxième série d'images. Ce qui me frappe et que je trouve très étonnant, c'est cette prémonition sur ce que tu as dit après, en faisant allusion à Fred et pas du tout au miroir, c'est le trou. Je pense que le cinéma a occulté cette prémonition jusqu'à ce que revienne la télévision. Dans l'histoire de l'écran, le problème est de savoir si on prend l'écran comme surface ou si on le prend comme un trou. Là, d'après tout le récit, ce qui était mis en évidence, c'était l'espace, une grande rupture dans l'espace, d'une part parce que ça met en relation avec un ailleurs, différents ailleurs, et d'autre part parce que ça met en relation avec l'intimité. La véritable position de voyeurisme n'est pas du tout celle du cinéma. Contrairement à ce qui est parfois dit, je pense qu'on n'est jamais voyeur au cinéma, parce qu'on est voyeur de quelque chose qui est projeté, donc on n'est pas voyeur. On n'est voyeur que quand il y a un trou. Et ça, le film d'Hitchcock le montre bien. Dans *Fenêtre sur cour*, James Stewart est derrière une fenêtre et il voit une femme qui est elle-même derrière une fenêtre, et il y a un trou qui permet d'aller de l'un à l'autre. Tandis que quand on est en position de projection de quelque chose qui vous est amené, on voit des choses, serait-ce érotiques ou pornographiques, mais on n'est pas véritablement dans cette situation où on part d'un endroit et on va voir ailleurs. Quand on parle du miroir, c'est le reflet. Ce qui est bien intéressant dans l'une des images que tu as montrées, l'avant-dernière, où on voit le type qui essaie de prédire l'avenir dans un miroir, c'est comme dans *Blanche-Neige*, c'est □ Miroir, dis-moi quelque chose. Et le miroir, ce n'est pas un trou. C'est pour ça que ça m'a étonné que tu aies fait un parallèle entre le miroir et Fred, parce que justement, dans Fred, ce n'est pas le miroir au sens du reflet. Le miroir, dans la représentation commune, c'est quand même le reflet. Là, on est véritablement dans l'histoire du trou. La deuxième chose qui est particulièrement mise en relief dans ce récit, c'est la simultanéité. On a les deux choses à la fois □ d'une part, on a la possibilité, à travers ce trou, d'aller dans un ailleurs, et d'autre part il nous est rapporté simultanément. Donc je pense qu'on est là dans une situation qui a

ensuite été occultée par le cinéma, parce que le cinéma c'est de la projection et, quels que soient les artifices, on est de toute façon dans de la projection, une situation qui, semble-t-il, serait reconstruite par la télévision. De ce point de vue-là, la télévision a une position très ambiguë parce qu'elle joue tantôt le jeu du trou, tantôt le jeu du reflet, tantôt le jeu de la projection. C'est vraiment un multimédia de ce point de vue-là. C'est ça qui me frappe, c'est que tout ce récit, la construction du récit, parce que c'est ce que j'ai entendu, je ne sais pas quelle est la réalité de la chose, mais dans la construction du récit, il est construit quelque chose qui est □ enfin le savoir va être supérieur au savoir-faire, c'est-à-dire qu'on va savoir des choses sans en avoir l'expérience. Et savoir des choses sans en avoir l'expérience, c'est parce qu'il y a quelque chose qui, par ce trou, nous permet d'avoir contact avec un monde qui n'est pas notre monde, mais qui en même temps nous est rapporté simultanément. Je ne sais pas ce qu'on peut en faire, mais c'est ce qui me frappe dans ce récit.

François JOST □ Je voudrais rectifier quelque chose. Évidemment, quand j'ai parlé du début du cinéma, c'est vrai que c'est une période que les gens ne connaissent pas bien, donc j'aurais dû préciser un peu mieux. Quand j'ai parlé du début du cinéma, j'ai fait allusion aux films de Méliès où le miroir n'est pas un reflet. Justement, je n'ai pas employé ce mot. Le miroir est un espace de communication, c'est-à-dire qu'il fait passer dans un autre monde, dans le monde du rêve, dans un autre monde hétérogène. C'est pour ça que j'ai fait le rapprochement entre le début du cinéma et Fred. C'est vrai qu'il y a toute cette problématique dans le début du cinéma □ mais qu'on ne le connaît pas, c'est comme s'il n'avait pas existé □ qui est que les premiers films de regard sont justement les films à trou de serrure. Les trous sont même matérialisés. Le regard a été inventé au cinéma par le trou de serrure. C'est la première façon dont on a créé du regard au cinéma. Donc évidemment, quand je disais miroir, je ne l'entendais absolument pas au sens de l'image reflétée, mais comme ce lieu fantastique qui permet de communiquer avec un ailleurs.

Patrick CHARAUDEAU □ C'est quand même l'inconvénient de l'emploi du terme *miroir*, parce que ça fait communiquer vers un lieu de rêve.

François JOST □ Pas forcément.

Patrick CHARAUDEAU □ C'est ce que tu viens de dire toi-même. Mais le trou de serrure, c'est de toute façon quelque chose qui est rêvé derrière. Dans ce dispositif qui est décrit là, c'est comme si c'était le dispositif lui-même, sans projection ni rien, tandis que là, c'est une représentation, c'est une représentation du trou de serrure.

Claude CHABROL □ Je ne sais pas si je vais parler du trou de serrure, mais moi, ce qui m'a frappé, c'est ce rapprochement avec la télévision. Je vous ai écouté et ce qui me vient à l'esprit, c'est la vidéo, ce n'est pas la télévision. C'est-à-dire que c'est le système qui permet de rentrer en communication par un moyen vidéo, informatique, d'envoyer des images. C'est le même système qui permet d'avoir les images en retour. Alors on peut faire de la diffusion, mais on voit bien que, si on oublie de le fermer, on est vu. C'est ce qui nous arriverait avec les vidéocaméras chez soi, avec lesquelles on va pouvoir entrer en contact □ si on oublie de les fermer avant d'aller se coucher, normalement on devrait être vu de l'autre côté. On peut inclure la télévision dans ce système, mais pas du tout la télévision qu'on connaît. C'est beaucoup plus proche du système de la vidéocommunication, dont on ne sait pas si c'est lui qui se réalisera. On arrive à communiquer de point à point entre des personnes et c'est réciproque, symétrique. C'est plus symétrique qu'asymétrique. Parfois on peut couper, ou on voit alors qu'on ne devrait pas voir, mais c'est quand même un système qui me semble assez loin de celui de la télévision, non □

Gilles DELAVAUD □ Il y a quand même la télédiffusion. Le point de départ, le texte le dit bien, c'est le perfectionnement du téléphone. Et ensuite, socialement, ça sert d'une part à communiquer d'individu à individu, et d'autre part à diffuser des spectacles.

Alain FLAGEUL □ C'est vrai qu'en même temps il y a confusion permanente, tout au long du récit et des dessins que nous a présentés Gilles, entre le visiophone et la télévision. Le dessin de *Punch*, c'est du visiophone, et Robida apporte quelque chose de nouveau, je ne sais pas s'il est le premier, en montrant un téléphonoscope, qui est de la télévision. Pour autant, est-ce qu'il y a dans ces représentations, au moins implicitement, la présence de caméras,

sur le modèle des appareils photo de l'époque, par exemple □ Non, et du coup je ne crois pas que Robida ait été conscient de la nécessité de caméras...

Gilles DELAVAUD □ Il n'y a pas de caméras, mais il y a quand même une prise de vues.

Alain FLAGEUL □ Il y a des prises de vues dans un théâtre, dans un opéra, à destination de gens qui peuvent commander la vision du spectacle, qui peuvent applaudir aussi pour faire connaître en retour leur appréciation. On est de nouveau confrontés à cette ambiguïté □ s'agit-il de transmission médiatique ou de communication interindividuelle □

Louis CHAMMING'S □ La différence formelle qui caractérise un média en tant que tel, c'est la production. Il y a visiophonie ou téléphonie quand il n'y a pas de production, c'est-à-dire que c'est la situation même qui est l'objet de la communication, alors qu'il y a diffusion, radio ou télé, quand il y a production, c'est-à-dire qu'il y a un spectacle qui est mis en scène et produit, qui est présenté de telle façon qu'il puisse être reçu par un public. Le téléphone, à mes yeux, n'est pas un média, parce que précisément il n'y a pas production d'un message à destination d'un public. Alors que la télévision et la radio sont des médias parce qu'il y a production. Là, effectivement, ce qui est intéressant, c'est qu'il superpose constamment les deux dimensions, celle de type téléphone, qui n'est pas seulement point à point, mais qui est de la communication au sens strict, à savoir sans production, et la dimension de diffusion, qui est de la diffusion de programmes. En l'occurrence, le programme est la pièce de théâtre. À mon avis, la différence formelle est là, entre chose produite et chose non produite.

Alain FLAGEUL □ Mais les deux choses existent simultanément.

Jean-Michel RODES □ On mélange aussi les modes techniques et les modes de production. Quand on dit télévision, on pense en même temps avec une technique de radiodiffusion, c'est-à-dire hertzien, aérien, etc. Si on pense au schéma du câble aujourd'hui, ça n'a rien à voir, on est dans un schéma en étoile, on est dans du point à point entre un centre et une périphérie. Son système pourrait très bien être un système de télévision par câble. D'abord, on

voit bien qu'il y a une liaison filaire, donc on peut très bien se dire que c'est de la télévision par câble. On n'a pas besoin de faire appel à des problèmes de mode de production ou autres.

Louis CHAMMING'S □ C'est le contraire. Ce n'est pas la technique qui est discriminante, c'est le mode de production. Si tu veux différencier un média d'un autre, ce n'est justement pas par la technique. Sur le web, tu peux avoir de la diffusion par câble ou par IP, etc. Le web est un média, à la différence de l'e-mail, parce que précisément il y a une situation de production. Ce n'est pas la question technique qui fait la différence.

Louise MERZEAU □ Ce qu'on peut peut-être ajouter à la distinction que tu introduis, c'est celle entre le serveur et l'émetteur. Il y a des dispositifs qui fonctionnent dans le régime de l'émission, ce qui suppose en général une programmation et une production. J'ai noté aussi que le téléphonoscope fonctionne aussi comme un serveur, ou comme la télé par câble, c'est-à-dire qu'on choisit son programme. On a à disposition le théâtre à Paris, à Londres, etc. C'est un dispositif de serveur, ce n'est pas une grille de programmes, ce n'est pas juste une offre de programmes organisée, c'est un serveur qui permet d'aller puiser dans des catalogues. Il y a vraiment toutes les dimensions dans le téléphonoscope. Aujourd'hui, l'enjeu de la télévision, ou plus généralement de tout ce qui relevait d'un dispositif d'émetteur, c'est que ça va passer à un dispositif de serveur.

Guy PINEAU □ Mais un dispositif de serveur qui est calqué sur le modèle des dames du téléphone, puisqu'il peut y avoir des erreurs humaines. Ce sont les demoiselles du téléphone qui sont derrière. Sur la question de la production, oui, elle est intéressante, mais est-ce qu'on appelle production la retransmission d'une guerre en direct ou d'une razzia □ Ce n'est pas tout à fait une production, c'est une retransmission d'actualités. Donc j'ai l'impression que tout est mélangé, on retrouve beaucoup de choses, une hybridation de beaucoup de choses dont nous, évidemment, plus d'un siècle après, nous avons une lecture complètement différente. La question que posait Denis tout à l'heure m'intéresse □ si d'autres gens travaillent là-dessus, des étudiants ou toi, si tu as le temps, il faudrait voir s'il y a eu des scientifiques qui ont réagi, quels types de réactions, de lectures il y a eu à l'époque.

Louise MERZEAU □ C'est d'autant plus intéressant qu'on observe souvent, je ne sais pas si on peut vraiment en faire une généralité, que les anticipations qui sont faites à ces étapes transitoires de naissance ou d'émergence de nouvelles techniques, ou encore plus d'un nouveau média, s'avèrent totalement en contradiction avec ce que le média va effectivement développer en termes d'usage, d'appropriation, etc. Et là, on a plutôt l'impression inverse, on est stupéfié par le nombre d'échos, même assez précis, que ça éveille par rapport à la technique que nous connaissons aujourd'hui. C'est pour ça que cette question de la réception, de l'influence ou de la non-influence, des relais que le discours, les romans et les images de Robida ont pu avoir, est très intéressante à observer. Toute nouvelle technique s'accompagne d'un discours de promotion, d'anticipation qui développe des utopies. Vous avez dit, à juste titre, et c'est très important, que c'est un discours ironique, c'est-à-dire que c'est un discours qui casse, qui cherche à casser ce monde merveilleux. Évidemment, c'est à lire à l'envers. C'est notamment ce qui pourrait expliquer le fait que toutes ces anticipations de Robida n'ont pas été récupérées par les promoteurs des nouvelles techniques. On aurait pu se servir de ça en disant □ mais regardez comme c'est merveilleux □ C'est quand même ce discours-là qu'on entend encore aujourd'hui finalement □ on vous met en contact avec le monde, c'est la télécommunication, c'est l'instantané, l'ubiquité. On entend ça en permanence, c'est le discours de promotion. Mais apparemment on ne peut pas récupérer Robida pour développer ce discours, on sent bien qu'il est ironique.

Guy PINEAU □ C'est le contraire du discours de promotion d'Edison, qui n'a pas la moindre ironie.

Alain FLAGEUL □ Sans doute peut-on souligner à ce propos la différence très nette, constante au cours des deux derniers siècles, entre les attitudes culturelles américaine et européenne vis-à-vis du futur, du progrès. L'Europe du XX^{ème} siècle a toujours exprimé une gêne profonde à concevoir la prospective autrement que comme un genre plaisant, qu'on aborde sur un ton ironique, le plus souvent au seul usage des enfants. Au-delà des légitimes prudences d'usage, on a toujours refusé de ce côté-ci de l'Atlantique d'accorder aux prédictions, même les plus scientifiquement établies, la

moindre valeur d'anticipation réelle, la moindre probabilité de se réaliser un jour □ comme si l'avenir ne pouvait en aucun cas être pris au sérieux, comme s'il était par avance vide, au mieux ridicule. Alors qu'aux Etats-Unis il n'a jamais été mal porté de prendre une attitude d'enthousiasme confiant, positif, certains diraient messianique, envers l'avenir, qu'il n'est pas question en tout cas de tourner en dérision. Je voudrais par ailleurs rappeler que Marcel Proust témoigne de l'habitude qu'il avait prise d'écouter de l'opéra en direct par téléphone, se retrouvant donc, l'image en moins, dans le monde de Robida. Proust au moins témoignait d'une confiance «*américaine*» en l'avenir, qui légitime a posteriori et paradoxalement le scepticisme européen, puisque cet usage du téléphone ne s'est pas confirmé.

Louise MERZEAU □ Le téléphone a été d'abord pensé comme une diffusion. C'est un peu à ça que je pensais en disant qu'en général une innovation est présentée avec un certain objectif et que finalement, neuf fois sur dix, on développe tout à fait autre chose, que l'usage est détourné, contourné.

Jean-Michel RODES □ Tout ce qui était conçu là, qui était en gros presque de la vidéo à la demande par système câblé, sauf que c'est de la vidéo en direct à chaque fois dans des salles de spectacles, et ce n'est qu'après 1945 que quelqu'un comme Thévenot dit □ attention, tout ça, il va falloir le retransformer pour en faire un nouveau média, au sens où il va y avoir un dispositif de production spécifique, on ne va pas simplement pouvoir capter le monde en direct avec ubiquité, simultanété, etc., mais on va par ailleurs devoir en faire des programmes. Je ne parle pas de l'enchaînement des programmes, mais au moins des programmes spécifiques, c'est-à-dire qu'on doit reconstituer la scène de théâtre dans une dramatique, un téléfilm ou des choses comme ça. Je crois que c'est ça, la grosse différence. Pour lui, à l'époque, il n'envisage pas qu'il y ait un mode de production spécifique. On est dans un mode de diffusion de spectacles qui sont préexistants et extérieurs au média. Ce n'est que longtemps après, presque cinquante ans après, qu'intervient une réflexion sur le mode de production même ou de transformation de l'événement. D'autre part, par rapport à ce que disait Alain en matière de rétrospective, je trouve que le fait de penser, à la fin du XIX^e siècle, à des innovations qui vont se répandre vingt ans après pour la radio et trente-cinq ans après pour la télévision, ce n'est pas considérable, on n'est pas dans une anticipation

extraordinaire. Je me souviens qu'en 1973 ou 1970 on parlait déjà de distribution vidéo dans les salles de cinéma, ça n'existe toujours pas et je pense qu'il y en a encore au moins pour une dizaine d'années, avec les nouveaux formats, 24M ou 24P, avant d'arriver à ça. Donc on aura mis à peu près le temps. Technologiquement, à l'époque, on se disait que c'était imaginable, envisageable, il n'empêche que la réalité aura mis trente à quarante ans avant de se développer. Tout ça pour se demander □ qu'est-ce que pouvait technologiquement envisager quelqu'un comme Robida à son époque □ Si ça se trouve, ce n'est peut-être pas si fantastique que ça comme construction technologique.

Louise MERZEAU □ D'ailleurs, ce que vous avez dit en conclusion sur cet effet de solidarité des médias contemporains qui convergent dans une anticipation comme celle-ci, je pense que c'est effectivement une constante. On ne peut qu'imaginer ce qu'on connaît déjà, donc on procède souvent à des hybridations entre le téléphone, le journal, la lanterne magique et le diaporama. Évidemment, il ne s'agit pas de projection purement imaginaire, c'est aussi un mode de lecture des médias existant à l'époque. Je crois que ça souligne aussi cette logique de convergence peut-être propre à la technique, ou en tout cas à cette famille de techniques qui tendent à se contaminer les unes les autres et à rassembler toujours davantage des dispositifs qui existent souvent, mais indépendamment les uns des autres, ou dans des logiques de production qui ne sont pas compatibles, ou dans des dispositifs d'émission qui sont très cloisonnés. Et la tendance est de les rassembler. Tout le discours sur les nouvelles technologies qui accompagne leur développement aujourd'hui va dans ce sens. Ce qu'on met en avant, ce n'est pas tellement la nouveauté technologique pure de telle ou telle chose, c'est le fait qu'on va avoir de l'unimédia, on aura tout sur la même console, sur le même écran, etc. Je pense qu'il y a toujours cette attente, ce désir, ce rêve d'un média de plus en plus enveloppant, enveloppant pas seulement nous et le monde, mais enveloppant les médias eux-mêmes. Je trouve que ça, c'est très frappant dans ce téléphonoscope.

Michèle KATZ □ L'invention telle que Robida la dit par les mots et la décrit par le dessin, c'est donc avant l'invention de la translucidité de ce qu'on appelle un écran. Maintenant, nous savons ce que c'est qu'un écran, bien entendu,

c'est une double surface translucide. Mais cet imaginaire me fait me poser une question qu'on trouve dans Didi-Huberman quand il cite Simondon à propos de la perfection des objets techniques, je m'interroge sur la question de la perfection des objets techniques. C'est vrai qu'on peut dire que la perfectibilité d'un objet technique ne dépend pas de sa capacité d'automation, disons de sa perfection technique. La perfection d'un objet technique ne dépend pas de son automation. C'est clair comme ça □ Un écran est-il un objet technique perfectible □

Louise MERZEAU □ Non, pas tout à fait...

Michèle KATZ □ Tous les objets que vous évoquez, la vidéo, la télé, etc., fonctionnent aujourd'hui à merveille, on va dire, sur le plan du dedans dehors, du sujet dedans, de l'intime à l'extérieur, etc., qui fabriquent après tout de la re-présentation. C'est vrai que c'est toujours de la production, la télévision. Mais je me disais que cette famille de représentations liées à l'écran, que ce soit le cinéma, la vidéo, la télévision, et même le téléphone (ce n'est pas parce que ce n'est pas du visuel que ça ne traverse pas sur des espaces translucides). Une peinture arrête l'opacité de tout un tas de spectacles visuels, le regard est arrêté quelquefois par tout un tas de types d'arts, d'artefacts. Là, c'est tout à fait particulier, le regard n'est pas arrêté. Le sujet est dans le spectacle, on représente quelque chose. Donc je me demandais ce que vous pensiez de cette histoire de perfection, à la suite de ce que disait Louise.

Louise MERZEAU □ Je n'ai pas parlé de perfection, ni même de perfectionnement, j'ai fait l'hypothèse qu'il y aurait une tendance propre à l'évolution technique, c'est-à-dire propre à notre relation à la technique, évidemment, qui traverse les innovations et donc les époques, qui serait cette tendance, toujours à reconduire, à la convergence. On peut bien sûr entendre la convergence d'une autre manière □ parce que la technique suppose des formats, de la compatibilité, des standards, etc. C'est un autre aspect de la question. Mais là, c'était plutôt cette idée qu'on cherche toujours à reconfigurer, à recombinaison, à croiser ensemble des médias déjà existants et des technologies. Peut-être que chaque nouvelle innovation, d'ailleurs pas forcément dans son caractère vraiment opératoire, mais dans ce qu'on en attend, dans ce qu'on lui demande, dans les discours d'accompagnement,

dans les utopies qu'elle engendre et qu'elle alimente, prend cette forme. On pense toujours avoir demain le média qui, enfin, va réunir tous les médias. L'espèce de vertige auquel on assiste, c'est qu'on multiplie les médias, qui sont tous, comme tu dis, de plus en plus «parfaits», mais le problème c'est qu'on en a toujours plus. Or, ce qu'on veut, c'est avoir un seul média bien sûr.

François JOST □ Je voudrais revenir un peu en arrière et avec un autre regard. La discussion est bien partie, mais je crois qu'on est en train de faire quelque chose d'anachronique. Il ne s'agit pas de médias dans ce qu'on a vu ici et je crois qu'on ne peut pas le penser dans la suite des médias. C'est un rêve. Tu as parlé de catalogue, Jean-Michel a parlé de la possibilité d'avoir des programmes à disposition, etc. Mais, il l'a noté, je crois qu'il ne faut pas prendre ça comme un hasard, il n'y a pas de véritables programmes. Il y a des directs, c'est-à-dire que tout ce qu'on peut voir, c'est des directs. Ce que je veux dire par là, c'est que ce qu'on voit, c'est moins un média que la suite du vieux rêve de la fenêtre sur le monde. Ça n'est rien d'autre que la fenêtre sur le monde, c'est-à-dire l'annulation de la technique. C'est très intéressant de voir que, dans le cristal qui est au-dessus de l'immeuble, on ne voit pas du tout d'où ça vient. La seule présence d'un fil, c'est effectivement dans une image que tu as montrée, mais qui date d'un peu plus tard, je crois. Mais, sinon, il n'y a pas de technique. Ça m'a fait penser à quelque chose que j'ai écrit quelque part aussi. Tu as cité la phrase d'Arnheim de 1935. Arnheim découvre tout de suite que, précisément, alors que le cinéma c'était le prolongement de la vue vers l'invisible, etc., la télévision est le prolongement du regard. On est «~~le~~ témoin», dit-il. Ce n'est pas du tout la même chose. Le cinéma permettait de voir plus loin, de voir à travers, de voir la pensée, etc. La télévision met tout de suite face au regard, et c'est en ça qu'elle assouvit un vieux fantasme qui est la fenêtre sur le monde. Donc, je ne crois pas qu'il faille trop fantasmer sur un lieu de convergence. C'est une invention magique, c'est pour ça que je parlais tout à l'heure du miroir comme quelque chose de magique, qui met, dans le conte déjà, en relation avec un ailleurs. Les miroirs magiques qui mettent en relation avec un ailleurs se trouvent bien avant le cinéma, ils se trouvent dans les contes. C'est en fait un modèle de la transparence et du direct, de l'ubiquité et du direct, mais je crois qu'il ne faut pas le voir comme une prémonition de la convergence technologique.

Alain FLAGEUL □ J'irai dans le même sens que François en notant que les dessins représentent un pur rêve d'où la technique est absente. S'il y avait technique, elle serait d'ailleurs paradoxale. Tour à tour, dans l'opéra, on voit la scène comme s'il y avait une caméra unique pour tout le monde - même s'il n'en est jamais question □ puis M. Bonto, en s'adressant à la comtesse dans une loge, transforme soudain la télévision en visiophone avec donc, implicitement, une caméra individuelle. On peut imaginer qu'ensuite il porte de nouveau attention à la scène du théâtre. Ces deux choses successives sont tout à fait invraisemblables, puisque ça impliquerait *in fine* la présence d'une caméra par personne regardant l'opéra à domicile. On doit donc en déduire qu'il n'y a pas de caméra du tout, seulement autant de paires d'yeux virtuelles dans la salle que de personnes regardant en dehors de la salle. Techniquement, si je peux dire, il s'agit bien d'un rêve.

François JOST □ Dans l'iconographie de l'époque, le rêve se représente de la même façon. Pour représenter un rêve, y compris dans les spectacles théâtraux, les dioramas ou les choses comme ça de l'époque, le rêve est encerclé dans un cercle, comme aussi dans *The Life of an American Fireman*, au début du film. Donc il y a effectivement une connivence de modèles très forte.

Louise MERZEAU □ Je te réponds juste en deux mots. Je crois qu'on n'est pas tant que ça en désaccord, et même pas du tout. Ce terme de convergence était ambigu, parce qu'il nous fait penser à autre chose, mais c'est justement cette dimension de pur rêve qui va dans le sens d'une suspension, d'une abolition de la technique. Ce mot d'immédiateté constamment mis en avant, c'est ça, c'est d'arriver enfin à se passer des médiations techniques. Le média total et le média unique, c'est le corps, qui réunit toutes les sensations, toutes les perceptions, sans avoir à se prolonger et à se déléguer dans des techniques spécifiques qui vont toujours reproduire ou même dépasser telle ou telle perception, mais pas de manière globale. Je crois qu'il y a toujours ce rêve en permanence reconduit de supprimer la technique.

Claude CHABROL □ J'ai envie de développer cette idée □ au fond, ça fait partie d'une production idéologique qui, loin de supporter les inventions, travaille à

les ancrer dans quelque chose qu'on connaît. Je me souviens des mythes d'ubiquité, je crois que c'est Pierre Jacob qui les travaille déjà chez les Grecs. On a cette idée du regard qui peut s'étendre partout, on peut être dans plusieurs points du monde en même temps, etc. Au fond, on pourrait travailler ça moins comme une sorte d'anticipation que comme, au contraire, une persistance. Ce serait à remettre dans la série d'une mythologie moderne du mythe de l'ubiquité, en revoyant dans les littératures, dans le cours de l'histoire, tous les moments où on a pensé à être partout en même temps, à supprimer les distances pour la communication. Ce qui est drôle, c'est que chaque fois qu'on arrive sur un nouveau média, on recommence. Par exemple, sur le web, j'ai été très frappé par l'idée du *chat*. Au bout de quelque temps, les copains m'ont dit □ c'est fini, on a fermé, ça ne nous intéresse plus. Mais ils ont commencé avec cette idée □ c'est extraordinaire, je discute avec mon copain canadien le soir en rentrant. Maintenant, il envoie un mail. Mais au début, il avait envie d'être au Canada et à Paris en même temps. Alors peut-être qu'on peut renverser la chose et concevoir l'humour, la distance qu'on sentait, comme une production anti-technologique, une protection, mais qu'il ancre dans une mythologie ancienne et très forte.

Guy PINEAU □ Je voulais juste signaler quelque chose qui va peut-être compléter à certains égards tout ce qui est dit. Lorsque j'ai vu le chameau, j'ai eu cette impression que le micro se transformait en œil et que le fil était comme le nerf optique. C'est la paluche, qui date d'il y a environ vingt ans, avec toutes ces expériences qui ont été faites entre autres à l'INA. Ça me fait aussi penser à la webcam. Ici, c'est filaire, bien sûr, comme la webcam d'ailleurs, et c'est tellement présent partout qu'on n'a plus besoin d'en parler. Et puis il y a autre chose qui m'a frappé dans toutes les images, c'est un sentiment que j'ai maintenant au fur et à mesure qu'on en parle plus, c'est la présence des corps. Il y a toujours des corps très présents, avec des situations dans les dessins où le corps est très présent, et la technique est en quelque sorte un prolongement des corps.

Jean-Michel RODES □ Il y a toujours eu ça dans l'histoire de l'humanité, la vision à distance, etc., mais au bout d'un moment on risque de tout perdre en se disant ça. Il y a quand même là, même si la technologie n'est pas clairement et explicitement présente, elle existe quand même. Il n'y a pas une

image qui ne soit montrée sans qu'il y ait cet ancrage technologique dans le fait qu'il y a des réalités technologiques existantes qui sont le substrat de tout ça. On voit partout des fils, on voit partout des micros, on voit partout des choses qui ont quand même une réalité qui va au-delà de *Blanche-Neige*. L'image est vue comme une extrapolation de ce qu'on sait faire sur le son. Cet ancrage technologique existe. C'est d'ailleurs tout l'intérêt du travail de Gilles Delavaud d'essayer de montrer comment on passe de ce qu'est aujourd'hui la télévision à ce qu'il y avait avant la télévision, un peu à la façon de Bachelard, c'est ce passage-là. Je pense qu'effectivement il y a quelque chose de juste dans ce que disait Michèle Katz qui citait Simondon. Je ne me souviens plus des mots exacts de Simondon, mais il disait que la télévision pouvait être considérée comme un nouvel objet technique. Tandis que là, on est encore avant la construction d'un nouvel objet technique, on est encore dans cette espèce de convergence ou disons peut-être même de bricolage. On a différents vecteurs de communication et on essaie de les bricoler pour en faire ce système multisens. Et je pense que là on peut rejoindre Simondon qui dirait □ additionner différentes technologies, ce n'est pas créer un nouvel objet technique □ le nouvel objet technique, c'est un stade au-dessus, où tout d'un coup ça se fond pour créer autre chose. Je pense que là, il y a quand même quelque chose de très intéressant. Si on se dit que ça a existé de toute éternité, on risque de rater l'archéologie de la construction télévisuelle.

François JOST □ Je crois que tu as tout à fait raison, c'est vrai que c'est le danger, il faut absolument voir la différence dans le même. J'ai oublié tout à l'heure de dire quelque chose que je voulais inclure dans mon propos, c'est le fait que ce qui est intéressant, et ce qui fait une anticipation de la télévision dans ce que tu as montré, s'il faut penser en termes d'anticipation, c'est que les techniques qui sont mises au point à l'époque sont conçues (on peut le lire très nettement dans les écrits) comme une lutte contre la mort. Le phonographe, c'est ce qui permet de garder la voix, de la graver et de se souvenir des gens quand ils sont morts. Le cinéma, la photographie, ce sont des arts qui luttent contre la mort. Alors que là, on est dans quelque chose qui est pour la vie, très fortement. On voit bien la situation des gens qui sont à distance, qui sont éloignés et qui peuvent continuer à vivre. Ça, c'est très intéressant, parce que si le cinéma est « □ la mort au travail □ », ici on est vraiment

dans quelque chose qui est très hétérogène par rapport aux techniques d'enregistrement de la fin du XIX^e siècle.

Alain FLAGEUL □ L'enregistrement est le grand absent.

François JOST □ C'est ça, il n'y a pas d'enregistrement.

Alain FLAGEUL □ Encore qu'à un moment, on se demande si ce ne sont pas des rouleaux qui sont représentés... il y a un doute.

François JOST □ Il faut rappeler que ces expériences existaient à l'époque. Dès 1903, le phonographe associé au cinéma muet était une expérience assez courante.

Michèle KATZ □ C'est à mourir de rire de revoir *La Rose pourpre du Caïre*. Est-ce qu'il n'y aurait pas une différence fondamentale, que vous avez magnifiquement bien montrée, entre le cinéma et la télévision, car quand on voit tout d'un coup Woody Allen traverser l'écran et parler à la dame qui est dans la salle en disant □ «Vous, ça fait cinq fois que vous voyez le film □ et tout d'un coup, horreur dans la salle, ils sortent de l'écran... Est-ce qu'il n'y aurait pas le même effet hilarant (mais peut-être plus génial chez Woody Allen) que le côté familialiste, un peu □ «Boulevard □, qui vient de la situation même... Est-ce que ça ne pose pas le problème du narrateur □ Est-ce que le speaker, celui qui présente les événements, n'est pas dedans de la même façon □ Comme vous dites, il est chez moi. D'ailleurs, il ne se gêne pas pour le dire. Souvent, le speaker de la télévision dit □ je suis chez vous. Est-ce qu'il n'y a pas le même effet hilarant qui fait que c'est de la télévision et pas du cinéma □ Et quand on voit tout d'un coup Woody Allen sortir de son écran, il cesse de faire du cinéma, il fait de la télévision, et on éclate de rire. Est-ce qu'il n'y a pas une différence structurale entre cinéma et télévision □ Ce monsieur, il écrit et il fait des dessins. Est-ce que ce n'est pas la position du narrateur qui a changé dans l'invention de l'écran □

Patrick CHARAUDEAU □ Je ne sais pas si c'est la position du narrateur, mais le film de Woody Allen me rappelle que, pour revenir à la question des mythes, dans les mythes, il y a toujours eu les deux types de vision, c'est-à-dire la

vision du trou (on voit simultanément la réalité qui se passe ailleurs que là où on est) et la vision du rêve. Chabrol a rappelé le passage du miroir chez Cocteau, ce n'est pas vers la réalité, c'est vers un monde où se trouvent le destin, la fatalité, etc. Il me semble justement que Woody Allen, en faisant ce qu'il a fait dans *La Rose pourpre du Caire*, c'est de superposer à ce qu'est la vision du miroir et de l'au-delà qu'on peut voir dans le miroir, celle du trou. À un moment donné, il y a l'illusion qu'effectivement il y a deux mondes qui existent et coexistent, deux réalités qui existent et coexistent. Tout ça, évidemment, c'est en abyme dans le cinéma. C'est ce même processus. J'en reviens donc à mon idée initiale □ ce qui est en évidence dans ce récit et à travers les dessins, c'est la volonté de mettre en exergue plus particulièrement le miroir-trou, c'est-à-dire finalement la fenêtre, beaucoup plus que l'autre, qui ont toujours coexisté, d'où l'ambiguïté. Mais il me semble que ce que ce récit met en évidence, c'est plutôt cet aspect-là que l'autre. C'est quand même la rupture de l'espace-temps, c'est-à-dire que c'est la simultanéité. Ce n'est pas simplement le fait d'aller ailleurs, c'est que cet ailleurs soit vu en même temps. Il y a une cotemporalité dans ce qui est montré.

Gilles DELAVAUD □ Les dessins représentent des fenêtres. C'est évident que le personnage regarde au bord de la fenêtre. Par ailleurs, on évoquait tout à l'heure la question du corps. Je trouve que l'expression de Robida est très forte □ «Suppression de l'absence», c'est-à-dire que les corps peuvent être en présence les uns des autres, d'une certaine manière.

Michèle KATZ □ Moi je trouve qu'il n'y a pas de corps là-dedans, mais pas du tout, en aucune façon. Pourquoi □ D'abord parce qu'il y a ces deux plans de narration, qui sont, comme vous l'avez dit, simultanés, qui excluent toute présence corporelle, car la présence corporelle c'est de l'immédiat, de l'haptique, du toucher, de la matière, de l'opaque. Et le côté hilarant vient de ça. Par exemple, vous voyez, ces moustaches dans l'ombre. Il est tout ce qu'on veut en même temps, il est narrateur, il est présentateur de télévision, il est aussi voyeur. Le dessin est très anecdotique, comme on dit, c'est-à-dire qu'il n'a pas de puissance. Qu'est-ce qui se passe dans un dessin ou dans une peinture, dans un vrai dessin ou dans une peinture □ Le véritable corps, c'est le support du dessin ou de la peinture. Ici, il y a une sorte de décalage... Ce n'est pas de la déconstruction, c'est du retrait où finalement le sujet, le dit

et le dire sont au même plan, le sujet de l'énonciation... Heureusement que Tisseron n'est pas là, parce qu'il y a longtemps qu'il aurait fait un truc sur la fenêtre et le fantasme, ce que je ne vais pas vous imposer. Mais c'est évident que c'est la fenêtre du fantasme. Il y a en même temps une superposition et une équivalence, c'est surtout la notion d'équivalence dans l'image qui est le sujet de l'énonciation et l'image qui représente le sujet de l'énoncé, il y a du dit dans du dire, mais ça ne fonctionne pas comme dans une structure artistique par exemple, ou littéraire. Voilà, c'est tout. Donc pour moi ce n'est vraiment pas du corps. Alors quand il dit la «*dénégation de l'absence*», la «*suppression*», c'est une dénégation. Une véritable dénégation du corps. À ce prix, on obtient la transparence. La transparence, qu'est-ce que c'est d'autre que la dénégation du corps □

Louise MERZEAU □ Tu oublies le livre. C'est un livre. C'est d'abord des illustrations, des gravures dans un livre. Je ne veux pas entamer ça, mais...

Michèle KATZ □ Si je regarde Daumier dans un livre, j'aurai une présentification du corps, alors que là on en est loin. Ce n'est pas parce que c'est un livre. Je prends Daumier exprès, parce que dans Daumier il y a aussi, à peu près à la même époque, le côté un peu caricatural. C'est dommage que Tisseron ne soit pas là, on aurait eu quelque chose d'intéressant sur la fenêtre et le fantasme. On ne peut pas représenter le fantasme en art. Ça, ce n'est pas de l'art, c'est une histoire de la narration du narrateur qui va fabriquer la télévision plus tard.

Alain FLAGEUL □ Ça ne prétend pas être de l'art.

Michèle KATZ □ Non, je sais bien. Que le dessin puisse être un déni du récit, ça repose le problème du narrateur. Je vous pose la question □ est-ce que l'invention de l'écran, ovale ou carré, ne vient pas du déplacement du narrateur □ Comme parallèle par rapport à ça, souvenez-vous des trois fonctions de l'art chez Benjamin, la fonction sacrée, la fonction d'exposition et la fonction de reproductibilité. La fonction d'exposition vient du déplacement de l'objet d'art qui a sa fonction sacrée. En gros. Tout le monde a lu ça, ce n'est pas la peine d'y revenir. Est-ce qu'il n'y a pas ce

déplacement du narrateur de la télévision qui n'existe pas dans le narrateur du cinéma, dans le sujet du cinéma □

Alain FLAGEUL □ Je voudrais rappeler ma principale surprise en découvrant ces dessins □ c'est que le système technique soit principalement conçu comme une extension du téléphone. Nous sommes en 1883, et pourtant la photographie est absente, l'appareil photo est absent en tant qu'anticipation potentielle de la caméra de télévision à travers la caméra de cinéma, qui apparaîtra pourtant peu d'années après la publication du livre.

Louise MERZEAU □ Effectivement, ce n'est pas une pensée de la trace, il n'y a pas d'enregistrement. C'est le contraire de la photo, ce n'est pas une pensée de la trace.

Gilles DELAVAUD □ Il y a quelque chose chez Robida qui est de l'ordre de la trace, ce sont ses propres dessins à lui. Quand on voit tous ses dessins dans ses romans et dans *La Caricature*, ce sont des dessins d'événements qui se sont produits dans la semaine, des événements politiques, des événements de la rue, ce qu'on peut voir sur les boulevards, le comportement des gens... Tout est quasi photographique. La trace, elle est là.

Louis CHAMMING'S □ Je ne comprends pas ce que tu veux dire par photographique. Quand on voit ça, c'est aux antipodes de la photo. Ça devrait jouer le rôle de la photo, mais c'est une tradition de dessin très classique à cette époque. Ça ne veut pas du tout donner l'effet d'une photographie.

François JOST □ Ce qu'il voulait dire, c'est qu'il n'y avait pas de trace de médiatisation photographique par exemple dans cette invention-là. On voit bien, dans les dessins que tu fais passer, qu'il n'y a vraiment aucune médiation. Le dispositif est sans trace, sans enregistrement, alors que Robida, lui, faisait du reportage avec son crayon.

Alain FLAGEUL □ Sur ce dessin, on peut interpréter le type qui est dans le fond avec ses jumelles d'une autre façon que ce qu'a vu Gilles Delavaud, comme quelqu'un qui regarderait le regardeur. Dans ce cas l'effet miroir y serait...

François JOST □ Ce que tu nous as montré sur le cristal avec les «soldes d'été»...

Gilles DELAVAUD □ Ces deux dessins, à propos de télé-achat et de télé-enseignement, sont tirés du roman *Le Vingtième Siècle, la vie électrique*, où le téléphonoscope est entré dans les mœurs et tout se fait tout naturellement par cet intermédiaire.

Louise MERZEAU □ Ce qui est intéressant, c'est de voir comment Robida combine ses visions qui concernent plutôt le dispositif de communication avec ses visions sur les moyens de transport, ça va ensemble. Dans *La Vie électrique*, il y a des représentations assez fabuleuses des déplacements physiques.

Gilles DELAVAUD □ Il y a des transports souterrains, il y a le métro, qui s'appelle le «tûbe» d'ailleurs, et puis il y a la circulation aérienne. Tout le sous-sol est câblé.

Louise MERZEAU □ Donc c'est quand même bien une pensée de la technique.

Louis CHAMMING'S □ Michèle Katz a posé la question de la perfection de la technique. Moi j'avais envie de dire que, d'un côté, il y a la perfection rêvée de la convergence, alors que quand on observe le perfectionnement des dispositifs techniques, ils progressent toujours par spécification croissante. Chaque fois, on imagine qu'il va y avoir un nouveau média convergent qui va supplanter les autres et se substituer à eux, alors qu'en réalité il y a chaque fois un phénomène de diversification □ le téléphone est toujours là, il n'a été remplacé ni par la radio ni par le cinéma, et ainsi de suite. Chaque fois on pense que le nouveau média va supprimer les autres, et en réalité il se spécifie progressivement pour se mettre sans doute au service d'un fonctionnement particulier de communication. Mais c'est le fantasme de communication qui est global, tandis que, si on regarde la perfection du point de vue de la logique technique elle-même, elle va toujours plutôt vers une spécification, une diversification. Donc il y a deux niveaux bien distincts.

Michèle KATZ □ C'est tout à fait ça. Le fantasme de la communication est global, globalisant. Et dès que l'on introduit du corps dans quelque chose, précisément, à l'inverse, ça devient fragmentaire, de la trace, à la limite du disparaître... C'est justement ce sur quoi je vais travailler la prochaine fois. Plus c'est opaque, moins c'est globalisant.

Louis CHAMMING'S □ Je disais ça plutôt sur un autre plan. C'est un peu comme, en biologie, la différenciation cellulaire. Les premières cellules sont polymorphes, elles sont capables de porter toutes les spécifications ultérieures, et au fur et à mesure que l'organisme se constitue, il y a différenciation cellulaire avec une spécification, une spécialisation des fonctions. Je pousse un peu la métaphore dans le domaine de la communication, en disant qu'il y a une espèce de tendancialité qui pousse à la communication globale mais qui s'exprime sous le mode d'une différenciation technique. Et donc, finalement, chaque fois qu'il y a une nouvelle technologie, on attend d'elle qu'elle réalise cette tendance à la convergence de la communication globale, alors qu'en réalité elle va s'inscrire dans un processus de différenciation qui est la logique même de l'évolution technique. Étant obligé de travailler professionnellement sur la convergence, je m'aperçois que ça ne marche pas en fait. Les nouveaux médias, au lieu de drainer toutes les différentes possibilités de communication qui existaient auparavant, introduisent un nouvel espace spécifique de communication. Et je suis persuadé qu'avec le web, progressivement, on va s'apercevoir qu'il y a une place spécifique à prendre pour la communication que proposent les différents outils du web, plutôt qu'une grande convergence qui résumerait tous les autres moyens de communication.

Sources et références □

A. Robida, *Le Vingtième Siècle*, Slatkine, 1981

A. Lange, *Histoire de la télévision*, <http://www.histv2.free.fr>, Punch's almanack for 1879

A. Blageul, *En direct im französischen Fernsehen*, Live is life, Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden, 2000

J. Caughie, *Television Drama, Realism, Modernism and British Culture*, Oxford University Press, 2000

- J. Thévenot, *L'Age de la télévision et l'avenir de la radio*, Les Editions ouvrières, 1946
- J. Thévenot, *Problème de la télévision*, La Revue du Cinéma n°8, 1947
- J. Thévenot et J. Quéval, *TV*, Gallimard, 1957
- O. Uzanne et A. Robida, *Contes pour bibliophiles*, Libraires Imprimeurs Réunis, 1895
- P. Viallet, *Télévision □ portrait d'une machine*, Cahiers du cinéma n°3, 1951
- A. Vigneau, *La télévision et les différents spectacles*, Cahiers d'Etudes de Radio-télévision n°2, 1955
- D. Vertov, Articles, journaux, projets, UGE 10/18, 1972
- P. Valéry, *Œuvres II*, La Pléiade, 1960
- R. Arnheim, *Le Film est un art*, L'Arche, 1989
- R. Altman, in A. Gaudreault et F. Jost, *La croisée des médias*, Sociétés et Représentation n°9, 2000
- C. Canto et O. Halin □ *Le futur antérieur, souvenirs de l'an 2000*, Flammarion, 1993
- A. Saint-Ogan, *Zig et Puce au XXI^{ème} siècle*, Hachette, 1935