

TÉLÉVISION

PAR GILLES DELAUAUD

Le vingtième siècle¹ **Albert Robida (1882)**

« L'invention du téléphonoscope fut accueillie avec la plus grande faveur ; l'appareil, moyennant un supplément de prix, fut adapté aux téléphones 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 de Paris, mais encore de tous les pays du monde.

Auteurs dramatiques, musiciens des siècles écoulés ! ô Molière, ô Corneille, ô Hugo, ô Rossini ! 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 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 paye 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 spectacle, 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, 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.

¹ A. Robida, *Le Vingtième Siècle*, Slatkine, 1981, pp. 55-57.

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 Niebelungen 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. »

La télévision avant la télévision

Le spectacle à domicile selon Albert Robida

Gilles Delavaud

Maître de conférences,
Université de Paris VIII

Le roman d'Albert Robida, *Le Vingtième Siècle*, 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 forcé ne rencontre plus d'obstacle, et où le pouvoir de la finance internationale a définitivement triomphé. Publié d'abord en livraisons hebdomadaires au cours de l'année 1882, puis en un volume en 1883, *Le Vingtième Siècle*, sous-titré *Roman d'une Parisienne d'après-demain* dans l'édition de 1885, est le premier ouvrage d'une trilogie qui se poursuit avec *La Guerre au vingtième siècle* (1887) et *Le Vingtième Siècle. La Vie électrique* (1890)¹.

L'œuvre considérable de Robida (1848-1926), à la fois romancier, essayiste, dessinateur et caricaturiste (on lui attribue plusieurs dizaines de milliers de dessins et plus de deux cents livres illustrés), constitue un précieux 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 en grande partie leur inspiration dans le contexte scientifique de son époque, accordant une place privilégiée aux plus récentes technologies de communication dont il propose des extrapolations audacieuses.

C'est au début des années cinquante que, dans son roman, A. Robida situe la généralisation de l'usage de l'une des plus « sublimes » inventions du XX^e siècle, le *téléphonoscope* (ou plus familièrement, 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,

¹ *Le Vingtième Siècle* conte les aventures de M. Raphaël Ponto, banquier milliardaire, et de sa famille, notamment de ses trois filles qui, au moment où l'histoire commence, en 1952, viennent d'achever leurs études et s'appêtent à se lancer dans le monde...

Dans la suite de cet article, nous nous référons à l'édition Slatkine de 1981, réédition en fac-similé de l'édition G. Decaux de 1883.

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* »¹.

Dans les pages qui suivent, mon propos n'est pas tant de vérifier si les « prévisions » de Robida se sont réalisées que d'évoquer, en contrepoint du texte cité, l'esprit dans lequel ont été conçus les premiers programmes télévisés par ceux auxquels revenait la tâche, dans les années quarante et cinquante, de les faire effectivement exister. Ce qui nous conduit à soulever la question de la place qu'il convient d'accorder à la *télévision imaginée* dans toute réflexion portant aussi bien sur la « nature » que sur la généalogie et l'histoire du média télévision.

Visiophonie, télésurveillance, télédiffusion

Défini dans le roman d'A. Robida comme « *le perfectionnement suprême du téléphone* »², 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 ou rectangulaire de grande dimension (donnant 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. Ainsi que le suggère André Lange³, Robida s'est vraisemblablement inspiré d'un dessin de Georges du Maurier paru à Londres dans l'Almanach 1879 du journal satirique *Punch*. 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, 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 sur l'écran, sa raquette dans une main, le téléphone dans l'autre. « *Le téléphonoscope d'Edison, précise la légende, transmet aussi bien la lumière que le son. 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* »⁴.

¹ G. Sadoul, « Les apprentis sorciers. D'Edison à Méliès », *La Revue du Cinéma*, n° 1, 1er octobre 1946, pp. 33-34.

² *Le Vingtième Siècle*, p. 54. L'invention du téléphone, due à l'américain Graham Bell, date de 1876.

³ A. Lange, *Histoire de la télévision*. On trouvera sur ce site une très riche anthologie de textes, littéraires et scientifiques, relatifs à la vision à distance et à l'invention de la télévision (du 1^{er} siècle après J. C. jusqu'en 1900), et en particulier le texte de Robida sur le téléphonoscope. Plusieurs autres textes cités ou mentionnés dans cet article, qui est redevable aux recherches d'A. Lange, sont accessibles à partir de ce site.

⁴ *Punch's Almanack for 1879*, 9 décembre 1878. En réalité, les recherches d'Edison, inventeur du phonographe en 1877, sont orientées non vers la transmission des images

Telle que l'anticipent du Maurier et Robida, la télévision (le terme n'apparaît qu'en 1900) est d'abord, très exactement, vision à distance¹. 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 à l'Opéra, M. Ponto reconnaît sur l'écran une de ses amies, il téléphone aussitôt pour demander : « *Mettez-moi en communication avec Mme de Montepilloy, loge 24, 1^{er} étage* » ; il peut alors lui parler et l'observer à loisir, tandis qu'elle lui répond sans le voir : « *La comtesse, écrit Robida, souriait et semblait regarder son interlocuteur* »². Comme chez du Maurier, lorsque l'on appelle de chez soi un lieu public, l'écoute est réciproque, mais non la vision.

D'autres auteurs, au tournant du siècle, vont également envisager la télévision comme prolongement ou perfectionnement du téléphone. Jules Verne, dans un de ses rares textes d'anticipation paru en 1891, et dont l'action se déroule à la fin du XXIX^e siècle, imagine que grâce au *phonotéléphote* (« *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, tandis que dans les bureaux voisins les « *quinze cents reporters* » du journal, grâce au même appareil, transmettent aux abonnés « *la vue des événements* » du monde³. De même Mark Twain, dans un texte paru en 1898 (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.⁴

à distance mais vers l'enregistrement et la reproduction des images animées. Sa préoccupation est d'inventer un appareil « qui soit à l'œil ce que le phonographe est à l'oreille ». L'attribution à Edison, en 1878, d'un appareil pour transmettre aussi bien l'image que le son est une fiction.

¹ La première expérience de transmission d'image à distance, par le polonais Jan Szczepanik, n'a lieu qu'en 1898. Le terme « télévision » est utilisé pour la première fois publiquement, à Paris, lors de l'Exposition universelle de 1900.

² *Le Vingtième Siècle*, p. 61 (je souligne).

³ J. Verne, « Au 29^e siècle, ou La journée d'un journaliste américain en 2890 », *Journal d'Amiens. Moniteur de la Somme*, 21 janvier 1891 (texte signalé par A. Lange).

⁴ M. Twain, « From the London Times of 1904 », *The Century Illustrated Magazine*, New York, 1898 (« Making of America Journals Collection », site de Cornell University, mentionné par A. Lange). Mark Twain s'appuie ici sur l'invention du *télélectroscope* par Szczepanik qu'il connaissait personnellement (cf. note 6).

Même si 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 PTT (Postes, Télégraphes et Téléphones) 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, « *ce parrainage institutionnel et le caractère "point à point" de la transmission situent d'emblée celle-ci dans une filiation "téléphonique", sorte de concrétisation d'anticipations du XIX^e siècle (Albert Robida, 1883), où le direct a la même évidence que lors d'une conversation, avec ou sans fil, entre deux personnes* »¹. Mais en 1932, avec les premières émissions expérimentales diffusées sur toute la région parisienne, « *on passe du téléphone à images à la radio à images* »² : à la transmission point à point succède la radiovision, premier nom de la télévision.

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. Ponto 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 leur explique : « *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 suite d'une erreur d'employé, l'autre matin, comme je demandais à entrer en communication avec un de mes confrères, au 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 !* »³.

La télévision comme télésurveillance : ce thème trouvera au XX^e siècle des développements remarquables, notamment dans les films *Metropolis* (1926) et *Die Tausend Augen der Dr Mabuse* (1960) de Fritz Lang, *Les Temps modernes* (1936) de Charlie Chaplin, et dans le roman *1984* (paru en 1948) de George Orwell. La singularité de la vision d'Albert Robida, c'est d'imaginer, en 1882, que la télévision n'est pas seulement

¹ A. Flageul, « Le direct à la télévision française », *Live is life*, à paraître en allemand aux éditions Nomos.

² *Id.*

³ *Le Vingtième Siècle*, p. 72-73.

visiophonie ou télésurveillance¹, mais d'abord et surtout télédiffusion.

La transmission des spectacles

Le fonction première du téléphonoscope, ainsi qu'on le découvre à la lecture du roman (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 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 est celle de la Comédie-Française².

Une observation ici s'impose. Si les programmes de la Télévision française des années cinquante – comme d'ailleurs ceux de la télévision britannique et 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 pourrait le croire. Nombreuses ont été les interrogations et les hésitations, au cours des années trente et quarante, 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, 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 en direct Oxford Circus à l'heure de pointe ». Comme le note John Caughie qui rapporte ces propos³, la position

¹ Ou encore télé-enseignement ou télé-achat. Dans un dessin paru dans un autre ouvrage, Robida montre une jeune fille faisant ses « devoirs par téléphonoscope » : attablée devant ses livres et ses cahiers, un stylo à la main, elle suit attentivement sur l'écran la leçon de son professeur devant le tableau noir. Dans un autre dessin, on voit la même jeune fille faire ses « emplettes par télé » : elle est debout face à l'écran, examinant les vêtements qu'un vendeur lui propose.

² Les premières émissions expérimentales de la B.B.C., au début des années 30, sont également du théâtre (la première œuvre diffusée, en juillet 1930, est une pièce de Pirandello). À partir de la fin des années 30, les programmes réguliers de la B.B.C. restent dominés par les émissions dramatiques.

³ J. Caughie, *Television Drama. Realism, Modernism, and British Culture*, Oxford University Press, 2000, p. 31.

du directeur de la BBC ne doit pas être interprétée comme une vision naïve trahissant une incompréhension du médium, 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 cinquante, les émissions en direct des salles de spectacles sont une pratique courante, en France au contraire, les professionnels du théâtre et le Syndicat National des Acteurs, craignant la concurrence de la télévision, s'opposent à de telles retransmissions. En 1952, la première retransmission depuis un théâtre doit être annulée, les acteurs refusant de jouer la pièce¹. La Télévision française se voit donc obligée, soit de mettre en scène elle-même, à grand 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 150e anniversaire de la naissance de Victor Hugo, Claude Barma installe son unique caméra au troisième rang de l'orchestre du Théâtre Sarah-Bernhardt² 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 transmission 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, que la BBC pratiquait déjà avant 1940, 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, commentée par Pierre Tchernia, 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, le premier grand producteur de la Télévision française, avait discerné avec beaucoup de clairvoyance les problèmes qu'allaient poser les retransmissions théâtrales. Le théâtre radiophonique – comme les auditions théâtrales téléphoniques chez Robida³ – avaient alors un grand succès ; et il prévoyait que le répertoire théâtral, dont la radio faisait une intense consommation, serait

¹ Cette pièce, *Le Profanateur* de Thierry Maulnier, donnée au Théâtre Antoine, sera finalement retransmise, quelque temps plus tard, du Théâtre Hébertot.

² Situé à l'emplacement de l'actuel Théâtre de la Ville, place du Châtelet à Paris.

³ Les « auditions théâtrales téléphoniques » de Robida font référence au *théatrophone*, retransmission de spectacles sur le réseau téléphonique, dont la première expérience eut lieu en Suisse en 1878, puis dans différents pays les années suivantes. C'est en 1881 que l'expérience est tentée en France : lors de l'Exposition internationale de l'Électricité, à Paris, on pouvait écouter, dans une salle des Champs-Élysées, un spectacle retransmis de l'Opéra.

« annexé par la télévision »¹ (ce fut le cas : à partir de 1955, la télévision française diffuse deux « dramatiques » par semaine, soit une centaine par an). Mais il remarquait en même temps que le télé-théâtre 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 des spectateurs à domicile : « *Le cinéma, observait-il, nous a habitués à des spectacles présentés sous des angles constamment renouvelés, et cette habitude est devenue notre seconde nature de spectateurs (...) L'immuabilité des plans, la constance de l'éloignement et de l'angle de vision, qui nous paraissent toutes naturelles au théâtre, nous seraient intolérables au cinéma, nous seront intolérables en télévision.* »² Deux ans plus tard, en 1949, répondant aux optimistes qui prédisent que bientôt chacun aura accès, de chez soi, aux grands théâtres parisiens, J. Thévenot affirme que « *la Comédie-Française à la ferme* » est une utopie et que, puisqu'on ne saurait mettre des caméras sur la scène sous les yeux du public, la transmission théâtrale est tout simplement impossible : « *De deux choses l'une : ou bien les caméras sont immobilisées à l'orchestre et 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 transmission* »³. La conclusion s'impose : la seule possibilité de télédiffuser du théâtre est de monter les pièces en studio – autant dire de les recréer.

Cette problématique est 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 aux spectateurs 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* »)⁴. C'est qu'il n'y a pas de cinéma – enregistrement et cadrage – dans le XXe siècle de Robida⁵.

La télévision avant le cinéma

L'enregistrement des images ne fera en effet son apparition, dans l'œuvre de Robida, qu'en 1895, dans un recueil de nouvelles écrit en

¹ J. Thévenot, *L'Âge de la télévision et l'avenir de la radio*, Les Éditions ouvrières, 1946, p. 39.

² J. Thévenot, « Problèmes de la Télévision », *La Revue du Cinéma*, n° 8, automne 1947, p. 64.

³ J. Thévenot, « L'an I du huitième art », *Radio-Informations-Documentation* n° 9, octobre 1949, p. 15.

⁴ *Le Vingtième Siècle*, p. 60

⁵ On ne connaît, dans *Le Vingtième Siècle*, que l'enregistrement phonographique (qui permet de prendre un « cliché des voix »).

collaboration avec Octave Uzanne, *Contes pour les bibliophiles*¹. 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 »².

Le terme « kinétographe » utilisé par Uzanne renvoie, en réalité, à deux appareils distincts mis au point par Edison. L'un, le *kinétographe*, enregistre les images ; l'autre, appelé *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 « d'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 photo-chromos 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 »³. Écrivant ceci, Uzanne se souvient sans doute d'une déclaration d'Edison, quelques années plus tôt, en 1891, vantant sa propre invention en ces termes : « Avec ce nouvel appareil, vous pourrez vous asseoir dans votre fauteuil, chez vous, dans votre salon, et voir projeté sur un écran toute une troupe d'opéra avec les artistes jouant, gesticulant, parlant et chantant »⁴. Cette prédiction ne se réalisera pas ; et 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.

¹ O. Uzanne et A Robida, *Contes pour bibliophiles*, Libraires Imprimeurs réunis, 1895.

² *Le Figaro*, 8 mai 1893.

³ *Contes pour les bibliophiles*, p. 141 (je souligne).

⁴ Ces propos, publiés dans *Le Moniteur de la photographie* du 1er juillet 1891, sont cités par L. Mannoni, *Le Grand art de la lumière et de l'ombre*, Nathan-Université, 1994, p. 361.



« Le théâtre chez soi par le téléphonoscope ».
 Albert Robida, 1882. *Le vingtième siècle*.

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) mais une sorte de téléphonoscope capable de projeter en privé, et *dans les mêmes conditions de vision que celles décrites par Robida dans son roman*, 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 : une jeune femme, dans son lit, agrippée à une couverture remontée jusqu'au menton, regarde d'un air effrayé le grand écran ovale fixé au mur de sa chambre ; sur l'écran, un assassin est surpris par un gendarme au moment où il s'apprête à égorger sa victime.

Ainsi, treize ans après la parution du *Vingtième Siècle*, Robida fait du spectacle à domicile une sorte de *home cinema*, comme si le kinétoscope n'était qu'un téléphonoscope amélioré – comme si le cinéma était simplement le prolongement de la télévision.

Le théâtre chez soi

« Le théâtre chez soi », « spectateurs à domicile » : ces deux expressions, utilisées indifféremment par Robida pour désigner la transmission téléphonoscopique de spectacles, seront d'un usage courant chez les professionnels et les critiques de la télévision des débuts. Mais s'agissant de télévision, elles 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 – car c'est ainsi que, dans les années cinquante, on le conçoit – de *recevoir* les acteurs chez soi. La nuance est d'importance, 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 »¹, 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, sinon comme du théâtre d'appartement, du moins comme du « théâtre de chambre » (au sens où on parle de musique de chambre). J. Thévenot exprime cette idée de la manière la plus juste : « *La télévision dépasse les catégories des entrepreneurs de spectacles. La plus fréquente erreur de ses producteurs est peut-être de faire comme si nous allions chez eux alors qu'ils viennent chez nous* »².

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 entre 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 « *d'atteindre le spectateur chez lui, d'entrer dans son intimité, de lui parler de près* »³. 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* »⁴. Ce que formule plus crûment le réalisateur Pierre Viallet en 1951 : « *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* »⁵.

¹ L'émission à succès qui porte ce titre, *Au théâtre ce soir*, date de 1966 ; contrairement d'ailleurs à ce que pouvait croire le téléspectateur, la mise en scène y tenait davantage compte de la présence des caméras que de celle du public invité à titre gratuit. En ce sens, *Au théâtre ce soir* « transportait » le téléspectateur... à la télévision.

² J. Thévenot et J. Quéval, *TV*, Gallimard, 1957, p. 379.

³ A. Vigneau, « La Télévision et les différents spectacles. Du "grand spectacle" à la confidence », *Cahiers d'Etudes de Radio-Télévision*, n° 2, P.U.F., 1955, p. 160. Texte d'une conférence prononcée en 1950.

⁴ *Id.*, p. 162.

⁵ P. Viallet, « Télévision : portrait d'une machine », *Cahiers du cinéma*, n° 3, juin 1951, p. 36.

Traduit en termes de mise en scène, cela signifie que le réalisateur, pour s'accorder à la psychologie du téléspectateur, va devoir travailler lui-même sur *le registre de l'intime* : « *Le miracle*, précise P. Viallet, *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* »¹. D'où, chez les meilleurs metteurs en scène de dramatiques des années cinquante et soixante, 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.

Il n'y 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, mais seulement technique de transmission. C'est pourquoi l'intimité est toute entière du côté de la réception. Ce qu'illustre parfaitement l'auteur du *Vingtième Siècle* dans le dessin évoqué plus haut² : une jeune femme couchée dans son lit « bien bordé », soutenue par un oreiller, regarde la grande plaque de cristal ovale qui se dresse sur la cheminée de sa chambre et à travers laquelle elle assiste au spectacle donné à l'Opéra : on distingue au premier plan, de dos, les spectateurs des deux premiers rangs de l'orchestre ; au second plan, vus de face, la scène et le décor dans lequel évoluent les chanteurs. La chambre de la jeune femme, à peine éclairée par la lumière qui émane de l'image, est plongée dans la pénombre. La légende indique simplement : « *Le théâtre chez soi par le téléphonoscope* ».

Le « grand » public

Le narrateur du roman 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 bénéficiaires !* », s'exclame-t-il. Rien de tel, évidemment, dans le cas d'une coûteuse recreation en studio, 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 cinquante, pour justifier l'effort considérable que représente la mise en scène d'une pièce qui ne sera jouée qu'une seule fois, est aussi un argument « comptable » : « *Savez-vous*, écrit le critique André Brincourt dans *Le Figaro*, *que Britannicus a eu à la télévision, en un seul soir, autant de spectateurs que dans les 1 070 représentations qu'en a données la Comédie-Française depuis 1680 ?* »³.

Non seulement les spectateurs du téléphonoscope s'ajoutent au public de la salle, mais, dans une certaine mesure, ils en font partie.

¹ *Id.*, p. 33.

² *Le Vingtième Siècle*, p. 55.

³ *Le Figaro*, 21 avril 1959.

« — On peut applaudir ? », demande Barnabette en entendant les applaudissements en provenance de l'Opéra.

« — Parbleu ! répond son père, les spectateurs à domicile peuvent envoyer leurs applaudissements aussi. Tenez, j'ouvre la communication avec la salle, vous pouvez applaudir ! »¹.

Pourtant, laisse entendre Robida, le vrai miracle n'est pas là : dans le fait de relier le domicile au théâtre ; il réside bien plutôt dans cet autre lien qui, au travers du même 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 qu'un tel sentiment de partage et d'appartenance fut profondément ressenti par le premier public de la télévision française lorsque se succédèrent, en 1952, la « Semaine franco-britannique », 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 ».

Le journal téléphonoscopique

Grâce au téléphonoscope, nous dit Robida, des spectateurs du monde entier pouvaient assister au même spectacle, « palpiter aux mêmes péripéties violentes » et faire ainsi la fortune des directeurs de théâtre. Mais on apprend quelque cent cinquante pages plus loin (deuxième partie, chapitre V) que, grâce à cette même invention, le premier quotidien parisien, *L'Époque*, faisait également d'« immenses bénéfices »².

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 circulaire, « de vingt-cinq mètres de diamètre », qui fonctionnaient jour et nuit. L'une était « réservée à la publicité », l'autre offrait le spectacle permanent d'un autre type de péripéties violentes : « 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 »³. Ceux-ci, attroupés devant le téléphonoscope géant, avaient ainsi pu assister, « l'âme troublée et le cœur palpitant » aux événements de la guerre civile chinoise de 1951 ; ils avaient vu en direct les « lamentables scènes de carnage et d'orgie » qui suivirent le sac de Pékin par les républicains chinois. Et présentement, les promeneurs des Champs-Élysées avaient sous les yeux des scènes non moins saisissantes : la déroute des Touaregs poursuivis par les gardes nationaux franco-

¹ *Le Vingtième Siècle*, p. 58.

² *Id.*, p. 201.

³ *Id.*, p. 200.

algériens dans le Sahara, au sud de Biskra. Mais voilà que, soudain, sous les yeux des spectateurs, la plaque de cristal s'éteint, tandis qu'on continue d'entendre « *les dameurs sauvages des combattants, les cris des femmes et les bêlements des troupeaux* » : le correspondant du journal a été atteint par une balle, son téléphonoscope portable lui a échappé des mains, mais « l'appareil transmetteur du son fixé à sa boutonnière » continue d'émettre... « *Je vous promets des émotions !* », avait annoncé à des visiteurs de passage, quelques instants plus tôt, le rédacteur en chef du journal – lequel, est-il précisé, « *faisait de grands sacrifices en correspondants* »¹.

Un dessin de Robida permet de se faire une idée des conditions de travail du correspondant de *L'Époque* en mission au Sahara². 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 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.

Ubiquité, immédiateté, simultanéité

Le téléphonoscope, écrit Robida, fait ainsi de son spectateur le « *témoin oculaire* »³ de ce qui se passe à tout instant partout dans le monde. Ubiquité, immédiateté et simultanéité : ces trois propriétés fondamentales de la communication téléphonoscopique, qui ouvrent sur un champ d'expériences radicalement nouveau, sont les trois notions centrales qu'articule la réflexion de ceux qui, à la fin du XIXe siècle, rêvent de la télévision, ou qui, dans la première moitié du XXe siècle, en pressentent l'imminence ou assistent à sa naissance. À titre d'exemples :

• DZIGA VERTOV, 1923. Tandis que la « radio-transmission des images » se fait attendre, c'est par le montage – conçu comme abolition de l'espace et du temps, « 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* ». Et il réaffirme en 1929 que la pratique et la théorie du Ciné-Ceil – 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.⁴

¹ *Id.*, p. 203.

² *Id.*, p. 201.

³ *Id.*, p. 200.

⁴ D. Vertov, *Articles, journaux, projets*, U.G.E. 10/18, 1972, p. 173, p. 30-31 et p. 134. 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* » (p. 173).

- PAUL VALÉRY, 1928. La notion même d'œuvre d'art sera transformée par « *la conquête de l'ubiquité* ». Déjà les solutions techniques existent 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 sur le Pacifique, 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.* »¹
- RUDOLPH ARNHEIM, 1935. La télévision nous rend « *immédiatement témoin 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.* »²

De l'intermédialité

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 de l'auteur, 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 inmanquablement la forme ovale de l'image téléphonoscopique. Que l'on parle de « téléphotographie », de « télescopie », de « télégraphie visuelle », de « téléphote », de « photophone », de « télectroscope » ou, comme Robida, de « téléphonoscope », toutes ces appellations renvoient à la situation *intermédiaire* dans laquelle le nouveau média est conçu. Cette situation, il faut le souligner, sera aussi celle des premières années d'exploitation régulière de la télévision, jusqu'à ce que celle-ci s'émancipe – après en avoir habilement tiré parti – de ces deux autres médias dominants de 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 – bref, qu'elle n'est pas dépourvue, au plan de la production comme à celui de la réception, d'une certaine spécificité.

Le concept d'*intermédialité* que je reprends ici dans la formulation qu'en a donnée Rick Altman, 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

¹ P. Valéry, « La conquête de l'ubiquité », *Œuvres II*, La Pléiade, 1960, p. 1285-1286.

² R. Arnheim, « Prospectives pour la télévision » (1935), *Le Film est un art*, L'Arche, 1989, p. 200 et 201.

existants, à un point tel que sa propre identité reste en suspens »¹. C'est sur cette hypothèse que Altman se fonde pour penser 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. L'intérêt de cette théorie est d'abord de suggérer, comme l'observent de leur côté André Gaudreault et Philippe Marion, « combien est problématique et paradoxale l'idée même de naissance d'un média »² (d'où leur proposition d'un modèle théorique décomposant cette naissance en trois temps : apparition, émergence, avènement) ; il est ensuite de permettre de rendre 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'institutionnalisation³, est aujourd'hui entrée dans une telle crise : elle menaçait le cinéma, c'est à son tour, dit Altman, « de se trouver compromise par l'intermédialité informatique »⁴.

Après un demi-siècle de stabilité et de légitimité institutionnelle, l'identité future du média télévision (technologie *et* usages), troublée et déstabilisée par l'apparition de nouveaux médias – auxquels elle sert tantôt de support, tantôt de contenu –, reste à imaginer.

¹ R. Altman, « De l'intermédialité au multimédia : cinéma, médias, avènement du son », *Cinémas* (revue du Département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal), automne 1999, p. 38.

² A. Gaudreault et Ph. Marion, « Un média naît toujours deux fois... », in A. Gaudreault et F. Jost, *Sociétés & Représentations. La Croisée des médias*, n° 9, avril 2000, CREDHESS, Publications de la Sorbonne, p. 22.

³ Il est à noter que l'usage du téléphonoscope, chez Robida, ne s'accompagne encore d'aucune institutionnalisation : il reste inféodé à trois institutions existantes : le téléphone, le théâtre et la presse.

⁴ R. Altman, article cité, p. 52.