

*Introduction*¹

Marta Boni

Université de Montréal

Stéfany Boisvert

Université McGill

Plusieurs recherches en études télévisuelles soulignent la complexité croissante des formes et des récits à l'ère contemporaine, confirmant ainsi que la télévision est à penser comme un média qui se construit et se reconstruit aujourd'hui en se frottant à d'autres médias et à d'autres formes artistiques. L'arrivée de la pluralité de supports qui constituent aujourd'hui l'expérience télévisuelle semble demander de repenser la narration et la forme esthétique de la télévision.

Complexe et transmédiatique, la télévision confirme son identité par des adaptations et des reformulations constantes. Jason Mittell (2006, 2015) fait ainsi remarquer que les séries télévisées, de plus en plus riches en personnages et en arcs narratifs, sont caractérisées par une complexité et une hybridation des genres depuis la fin des années 1990. La similarité des formes contemporaines avec le cinéma est par ailleurs reconnue et bien documentée depuis l'essor des études sur la *qualité* (R. J. Thompson, 1997 ; K. Thompson, 2003 ; McCabe et Akass, 2007 ; Jost, 2014 ; Nelson, 2007 ; Sepinwall, 2015). Aussi, le récent développement de nouvelles formes de transmédiaticité requiert de penser davantage la proximité de la télévision avec de nombreuses autres formes d'expression et de communication sur écran (Evans, 2011 ; Clarke, 2013). Sans doute, le *transmedia*

¹ Cette publication s'inscrit dans la suite du colloque international organisé par André Gaudreault et Viva Paci, « Une télévision allumée : les arts dans le noir et blanc du tube cathodique » (mars 2015, Montréal), lequel a récemment mené à la publication d'un ouvrage collectif (Paci et Boisvert, 2018). Les directrices de la publication tiennent à remercier les membres du comité scientifique qui ont accepté d'expertiser chacune des contributions ici présentées: Esther Hamburger (Universidade de São Paulo), Veronica Innocenti (Université de Bologne), François Jost (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3), Kira Kitsopanidou (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3), Barbara Laborde (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3), Roberta Pearson (University of Nottingham), Bernard Papin (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3), Irene Piazzoni (Università degli Studi di Milano), Ira Wagman (Carleton University).

storytelling pur, lequel transcende l'expérience médiatique et s'incarne en une pluralité de supports savamment imbriqués les uns dans les autres, et qui a été identifié par Jenkins dans l'exemple *The Matrix* des Wachowskis (2006), demeure rare. Toutefois, le débordement de type transmédiatique des récits dans des espaces et des écrans multiples, tels que les plateformes numériques des sites web officiels – y compris les dispositifs de *social TV* –, est un phénomène de plus en plus important. Toute une panoplie de sites, d'expériences interactives ou de blogs élargissent, tant sur le plan spatial que temporel, l'expérience télévisuelle qui traditionnellement élisait l'écran – et le flux, selon la définition de Williams ([1974] 2010) –, comme espace-temps premier et unique. L'ère que nous vivons est ainsi marquée par une culture multi-écran (Lipovetsky et Serroy, 2007) – des grands écrans haute définition des *home theatres* en passant par les ordinateurs, les iPads, jusqu'aux formes les plus récentes de « mobilité privée » (Spigel, 2004). Dans un contexte de convergence, la « relocalisation » de l'expérience filmique semble également un phénomène incontournable (Casetti, 2015).

Ces transformations exigent de prendre en considération non seulement les modalités narratives que développe le média, mais également la nature des phénomènes variés qui convergent au petit écran. Suivant cette remarque d'une situation de convergence, on peut penser les arts et les formes de communication variées comme autant de composantes potentielles d'une expérience complexe et englobante, qui garde néanmoins la télévision comme centre (Maigret, 2013).

Penser la télévision aujourd'hui ne peut donc faire l'économie d'une prise en compte des transformations des dispositifs et pratiques narratives. Devant un tel constat, plusieurs ont ainsi préféré prophétiser une imminente « mort » (Missika, 2006) ou « fin » de la télévision, des pronostics qui impliquent que l'ontologie du média serait inséparable de son écran, mais aussi, plus généralement, que la complexité polymorphe des dispositifs télévisuels d'aujourd'hui s'opposerait radicalement aux modalités représentationnelles de la période de la télé en noir et blanc. Cependant, est-ce vraiment le cas ? À l'heure où se multiplient les discours enjoignant à la révision des modèles théoriques, à l'adoption d'un cadre intermédial, parfois même au délaissement du concept de télévision, il est probablement bénéfique d'évaluer la complexité technologique et narrative d'aujourd'hui à l'aune du passé expérimental du petit écran. Autrement dit, évaluer comment l'écran télé

de jadis configurait – parfois distinctement, parfois peut-être aussi de manière plus similaire qu'on ne le croirait spontanément – notre rapport aux récits, aux images, à l'art...

Il est en effet d'autant plus important de se rappeler que cette complexité (narrative, artistique, transmédiale et intermédiale), dont nous parlons tant de nos jours, ainsi que l'interactivité typique de l'ère contemporaine ne sont pas des nouveautés en soi. Durant la période d'implantation de la télévision et de la diffusion en noir et blanc, les arts, aussi multiples fussent-ils, y occupaient déjà une place de choix : la musique, la littérature, les arts de la scène, les arts visuels et le cinéma accaparaient une proportion significative de la programmation de ce média naissant, symbole aussi d'une conception alors dominante de la télévision en tant qu'outil de démocratisation culturelle. La télévision est souvent appréhendée comme un média qui aurait jadis été stable, d'où cette tendance à la croire désormais menacée par la prolifération des plateformes.

Pourtant, contrairement à cette vision des choses, la télévision peut être envisagée comme un média dont l'histoire a toujours été celle d'une *transformation* (Uricchio, 2009) et qui, même à ses débuts, était donc caractérisée par la diversité hybride de ses dispositifs et représentations. Or, bien que cette dimension intermédiaire de la télévision et le fait qu'elle se soit construite à travers l'adaptation de plusieurs formes artistiques plus anciennes (Anderson, 1994; Boddy, 1990; Hilmes, 2007) soit désormais bien documentés, peu d'études spécifiques ont cependant été publiées afin d'analyser concrètement ces pratiques intermédiaires et interartiales de la période en noir et blanc – notamment les diverses manières dont la télé a articulé la représentation de formes d'art sur son écran (Delavaud, 2005) –, au moment insigne où elle devait négocier ses propres formes artistiques et narratives. Non seulement un tel manque de recherches nuit-il à la compréhension que nous pouvons avoir du passé de la télévision, mais il peut aussi circonscrire celle que nous avons de ses mutations récentes.

Ce numéro d'*Écranosphère* se propose ainsi d'approfondir la réflexion concernant les manières concrètes dont la télévision en noir et blanc s'est jadis appropriée les arts, afin de les réinterpréter/adapter à ses modalités écraniques pour en faire des productions artistiques proprement télévisuelles. L'objectif est de questionner, à travers certaines productions

précises, l'ontologie de l'écran télévisuel, en tant qu'« objet de regard » (Frau-Meigs, 2011) et objet de configuration des regards. Ceci nous mène à l'interrogation suivante : alors qu'un peu partout dans le monde, les chaînes de télévision tentaient de construire leur propre programmation, mobilisant par le fait même plusieurs arts et médias préexistants et donnant lieu à de nouvelles « interactions médiatiques » (Müller, 2000), qu'est-ce que la télévision a *fait* aux arts ?

Pour ce numéro, la télévision est ainsi appréhendée dans ses manières spécifiques de présenter les arts et ses impacts représentationnels, que ce soit sur les arts eux-mêmes, sur la configuration des identités, sur le développement de nouvelles formes d'expression et de narration, voire sur les publics. Le passage des arts à la télévision a en effet aussi favorisé la création de nouvelles identités de spectateur.rice.s et d'autres formes de réception de ces arts, par des frictions et des tensions qui demeurent peu étudiées. Plus globalement, l'objectif est aussi de réfléchir à la manière dont le passage de plusieurs formes d'art à la télévision a pu contribuer à interroger l'interface de ce nouveau média, ses potentialités expressives et interactives. Autrement dit, comment les arts ont-ils appris à s'adapter aux limites du cadre, aux dimensions de l'écran, à la présence du téléviseur dans le quotidien des gens, à la résolution de l'image, en bref à sa *matérialité* ? Et comment celui-ci est-il façonné en retour ?

Dans le cadre de ce numéro, on pourra définir le concept d'art comme un produit relevant d'un système sémiotique particulier, découlant de l'application d'une certaine technique, de règles et d'un savoir-faire, inscrit dans une tradition et construit afin d'exprimer et de produire chez les récepteur.rice.s une émotion unique. Cette définition doit être mise en relation avec celle du média comme possibilité expressive, laquelle s'inscrit dans une tradition, des genres et une institution : le média s'adresse à un certain type de public et produit, un certain type de récit dans un contexte historique, social et culturel donné. En ce qui concerne la période étudiée, on remarque une expérimentation constante, comme le souligne William Uricchio dans plusieurs contributions qui mettent au centre l'intermédialité constitutive de la télévision (2009, 2013). Cette intermédialité investit l'écran, lequel provoque en retour des reconfigurations des arts qui y apparaissent. L'interartialité de la télévision renvoie aussi, plus spécifiquement, aux « interactions possibles entre les arts » (Moser, 2007), et donc à leur convergence au sein même

de l'écran, celui-ci agissant parfois comme un espace médiateur qui permet la coprésence de plusieurs arts ou « mondes » artistiques au sein d'une même production.

Par un retour réflexif sur certaines productions de l'ère du noir et blanc, c'est aussi notre relation contemporaine à la télévision et aux écrans qui peut être interrogée, mise en perspective et possiblement perçue plus clairement dans ses mutations tout autant que dans ses continuités. À travers une perspective archéologique, nous pouvons en effet considérer le passé comme un terrain fertile à explorer selon les concepts contemporains qui émergent autour de la complexité (Mittell, 2015). Par exemple, depuis les anticipations d'Albert Robida (1883), le *téléphonoscope* (opérationnel en un 1952 utopique) permettait à ses propriétaires une véritable convergence de fonctions médiatiques et artistiques. Opéra, théâtre, reportages de guerre à domicile... l'écran domestique devenait le site d'une expérience complexe, traversée, selon le choix de l'utilisateur-riche, par plusieurs « mondes » artistiques. Se demander comment les arts se sont frottés à l'écran télévisuel condense ainsi toute une série de questions sur les tensions et les expérimentations que vit aujourd'hui la télévision.

Le corpus choisi pour ce numéro thématique se limite volontairement à une période précise, à savoir celle de la télévision en noir et blanc. Les contributions abordent plusieurs études de cas, dont l'objectif commun est de mettre à jour des exemples de traitement des arts à la télévision dans une perspective transnationale. Selon les spécificités des contextes locaux abordés, la période temporelle concernant la « télévision en noir et blanc » varie. Les contextes étudiés sont diversifiés, afin de rendre compte d'une grande variété de cas. Les approches retenues sont également très hétérogènes. Certaines contributions s'attachent ainsi à décrire les caractéristiques plastiques des phénomènes explorés, d'autres soulignent les liens avec les conditions industrielles, les contextes culturels et sociaux, ou encore avec les institutions et leurs missions spécifiques.

Lorsque la télévision va jusqu'à intégrer les arts, des courts-circuits peuvent survenir, lesquels soulignent la dimension éternellement transitionnelle du média. Dans sa contribution, Laura LaPlaca propose une étude portant sur le travail créatif du designer Frederick Kiesler. LaPlaca réfléchit sur les tentatives d'amalgame de l'art moderne et de la

télévision avant et au cours de son institutionnalisation. La télévision en tant que média populaire se dévoile ainsi comme un espace habitable par des contenus provenant d'autres sphères culturelles bien plus légitimes. L'apport peu documenté de cet artiste permet de penser, de manière proprement dialectique, la relation intermédiaire de l'art moderne avec le nouveau média électronique, non seulement en évaluant l'influence de ce dernier à partir de certaines transformations des dispositifs muséaux et des modes de spectature face à l'art moderne, mais aussi, ultérieurement, l'impact – pas toujours heureux, comme le rappelle l'auteur – de l'art moderne sur la programmation télévisuelle et le développement d'un nouveau rapport social à la culture. En définitive, LaPlaca met en évidence le résultat profondément ambivalent des tentatives de production d'œuvres télévisuelles portant sur l'architecture et ses grands créateurs, tels que Kiesler, ce qui a le mérite non négligeable de nous rappeler que « même les projets non concrétisés contribuent à la formation de trajectoires culturelles » [nous traduisons]².

En ce qui concerne le contexte italien, on peut remarquer des phénomènes comparables de convergence culturelle. Les mondes des arts et de la télévision ont en effet toujours eu, en Italie, une histoire riche en échanges et en transferts, notamment dans le cadre de la mise en place du système de service public dès 1954. L'article de Cecilia Penati et Massimo Scaglioni retrace l'entrelacement de ces mondes au sein de la RAI. Les auteur-e-s examinent plusieurs exemples de programmes, d'œuvres et d'artistes qui permettent de comprendre à quel point la diffusion des arts était centrale dans le cadre de la création d'une offre nationale publique dont la mission était de rassembler et d'éduquer un peuple – à l'instar de la BBC de Lord Reith en Angleterre, mais avec en plus l'influence de la culture catholique, cruciale en Italie. On y apprend également que ces contenus avaient pour fonction de légitimer le nouveau média. Par l'examen de caractéristiques concernant le format, la place dans la grille de programmation et les détails industriels de plusieurs programmes des années expérimentales entre 1954 et 1960, l'article aborde une variété de tentatives qui visaient à « traduire l'histoire de l'art, les tendances artistiques, les œuvres et leurs créateurs dans le langage de la télévision » [nous traduisons]³.

2 « [...] even foreclosed futures shape cultural trajectories. »

3 « [...] to translate art history, art trends, artworks and their creators into the language of television [...] »

La question de la coexistence d'un art savant et d'un art populaire au petit écran est également à souligner dans le contexte brésilien pour lequel la dimension commerciale épousait, dans les années 1950 et jusqu'à aujourd'hui, la puissance d'un média capable de créer un sentiment collectif d'appartenance à une nation, dans un contexte culturel très hétérogène, grandement dépendant de la littérature, du théâtre et du cinéma étrangers. Cette situation est analysée dans la contribution de Larissa Christoforo, qui examine le dialogue entre le média naissant et d'autres arts et technologies, elles-mêmes en développement. Christoforo parle d'une « incorporation des arts dans l'espace écranique ainsi que [d]es effets de cette appropriation qui a évolué avec le médium ». Son analyse des discours sur le téléthéâtre et les plus récentes *telenovelas* montre comment la télévision assurait une double fonction, diffuser ces arts et s'appropriier « la bonne réputation des autres médias », notamment le cinéma et la littérature, lorsque des auteurs militants s'engageaient dans la poursuite de logiques artistiques et culturelles dans le cadre d'un fonctionnement qui préservait sa mission foncièrement commerciale.

Un des éléments qui caractérisent la télévision contemporaine « en réseau » est sans doute la promesse de l'interactivité que les différentes plateformes numériques en ligne favorisent de manière de plus en plus visible. Il ne faudrait pas penser, toutefois, que l'interactivité n'était pas présente à l'époque de la télévision en noir et blanc. Comme le montre Jean Châteauvert, la possibilité pour les téléspectateurs d'interagir avec l'écran, et notamment en traçant des lignes avec un feutre sur sa surface, a joué un rôle important pour la redéfinition de la télévision, de ses contours et de son identité médiatique. L'article de Châteauvert analyse l'émission pour enfants *Winky Dink and You*, diffusée sur CBS de 1953 à 1957, et montre comment le programme s'insérait dans les modes de représentation typiques des émissions pour enfants de l'époque, tout en s'en détachant par l'interpellation directe des jeunes téléspectateur-riche-s. La construction d'un public va de pair, dans ce cas, avec l'emphase sur la matérialité de son dispositif. Selon Châteauvert, ce phénomène serait à lire dans le cadre du passage d'une conception de la télévision comme « fenêtre sur le monde » à une conception qui délaisse la transparence du dispositif pour mettre l'accent sur l'expérience de visionnement. L'écran de télévision devient ici la surface sur laquelle se réalise cette construction d'un public et d'un espace au sein même de la sphère domestique.

Ainsi, la télévision peut aisément être conçue à la fois comme objet technologique et comme pratique médiatique.

Tout en restant dans le contexte des États-Unis, Stéfany Boisvert se penche quant à elle sur les tentatives d'expérimentation et d'innovation esthétique et narrative au sein des dramatiques en direct. L'auteure déconstruit tout d'abord la vision, encore répandue, affirmant que la tentative de création d'un théâtre du petit écran, autrement dit de prolongement des codes de la scène à la télévision, était quasi exempte de créativité formelle. En s'appuyant sur une analyse de deux dramatiques célèbres de Rod Serling, *Patterns* et *The Comedian*, Boisvert met en lumière quelques jeux inventifs avec le montage en direct ou avec les sons qui avaient été pensés par l'auteur ou ses proches collaborateurs, démontrant ainsi la dimension inévitablement créative de toute forme d'intermédialité.

L'article d'Aurélié Blot permet, quant à lui, de rappeler que l'intermédialité de la télévision ne saurait se réduire à ses émissions dites « culturelles », mais concerne même les productions les plus populaires, où la logique commerciale fonctionne véritablement à plein régime. À partir d'une étude de cas de la célèbre série *I Love Lucy* (CBS, 1951-1957), Blot documente les influences des premières sitcoms domestiques et familiales, rappelant à quel point ce type de production « oscillait » toujours entre plusieurs arts et médias afin de construire sa propre identité. *I Love Lucy*, la toute première sitcom filmée de l'histoire de la télévision, est certes principalement reconnue pour sa dimension « cinématographique », mais Blot s'attarde à démontrer que ses influences ne sauraient se réduire à Hollywood. Tout en soulignant les influences du septième art, Blot met en lumière la « théâtralité » de la sitcom, que ce soit en ce qui concerne ses décors, la reprise de certaines techniques du vaudeville, ou encore la construction narrative des personnages inspirée de la commedia dell'arte. L'auteure démontre ainsi la profonde intermédialité de la sitcom, un des genres télévisuels les plus pérennes.

Meenasarani Linde Murugan traite finalement d'une dimension rarement abordée concernant l'art à la télévision, à savoir celle de la diffusion de prestations de danseuses noires, dans un contexte marqué par l'intolérance des diffuseurs et de nombreux commanditaires face à la représentation d'une diversité ethnique. Mettant en lumière

l'exotisme – foncièrement réducteur et dévalorisant, néanmoins source de visibilité pour de nombreuses danseuses – de ces prestations, ainsi que la diversité artistique (parfois même subversive) qu'elle permettait, l'étude de Murugan nous rappelle que les questions d'art ne sont jamais dissociées des questions sociales, lesquelles doivent elles-mêmes être appréhendées de manière intersectionnelle. En rappelant la vision « monochrome » et raciste de la culture états-unienne que dissimulaient les limites techniques du média, Murugan propose ainsi une « vision alternative de l'histoire de la télévision » [nous traduisons] qui permet de repenser l'intégration de l'art sous un autre angle. Malgré le peu d'espace qui leur était accordé, plusieurs danseuses et chorégraphes noires ont contribué de manière significative à la construction de l'art moderne au milieu du siècle dernier.

Pour conclure, l'adaptation de divers arts à la télévision entraîne forcément une réflexion sur l'interface du nouveau média, ses potentialités expressives, voire interactives. On dira, dans ce cadre, que le fait de s'attarder aux productions artistiques de l'ère de la télévision en noir et blanc, et donc à la complexité interartiale et transmédiatique qui définissait ses rapports avec les institutions artistiques de l'époque considérée (peinture, théâtre, cinéma, danse, etc.), permet aussi de réfléchir rétrospectivement à la complexité transmédiatique actuelle du médium.

Références

Anderson, C. [1994] : *Hollywood TV: The Studio System in the Fifties*, Austin, University of Texas Press.

Boddy, W. [1990] : *Fifties Television: The Industry and its Critics*, Chicago, University of Illinois Press.

Clarke, M. J. [2013] : *Transmedia Television: New Trends in Network Serial Production*, New York, Bloomsbury.

Delavaud, G. [2005] : *L'art de la télévision. Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, Paris, de boeck/INA.

4 « [...] an alternative vision of television history [...] »

- Evans, E. [2011]** : *Transmedia Television: Audiences, New Media and Daily Life*, New York, Routledge.
- Frau-Meigs, D. [2011]** : *Penser la société de l'écran. Dispositifs et usages*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- Hilmes, M. [2007]** : *Only Connect: A Cultural History of Broadcasting in the United States*. (2e éd.), Belmont, Wadsworth/Thomson.
- Jenkins, H. [2006]** : *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press.
- Jost, F. (dir.) [2014]** : *Pour une télévision de qualité*, Paris, INA.
- Lipovetsky, G. et J. Serroy [2007]** : *L'écran global*, Paris, Seuil.
- Lotz, A. D. [2007]** : *The Television Will Be Revolutionized*, New York, New York University Press.
- Maigret, E. [2013]** : « Avec et au-delà de Jenkins : ce qui circule vraiment dans les réseaux » dans M. Boni et al. (dir.), *Networking Images. Approches interdisciplinaires des images en réseau*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 35-43.
- McCabe, J. et K. Akass (dir.) [2007]** : *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, New York, I.B. Tauris.
- Missika, J.-L. [2006]** : *La fin de la télévision*, Paris, Seuil.
- Mittell, J. [2006]** : « Narrative Complexity in Contemporary American Television », *The Velvet Light Trap*, n° 58, 29-40.
- Mittell, J. [2015]** : *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York/Londres, New York University Press.
- Moser, W. [2007]** : « L'interartialité: pour une archéologie de l'intermédialité », dans M. Froger et J.E. Müller (dir.), *Intermédialité et socialité : Histoire et géographie d'un concept*, Münster, Nodus Publikationen, 69-92.
- Müller, J. E. [2000]** : « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 10, n° 2-3, 105-134.
- Nelson, R. [2007]** : *State of Play: Contemporary "high-end" TV Drama*, New York, Manchester, Manchester University Press.
- Paci, V. et S. Boisvert (dir.) [2018]** : *Une télévision allumée. Les arts dans le noir et blanc du tube cathodique*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes.
- Robida, A. [1883]** : *Le vingtième siècle*, Paris, Librairie Illustrée. <https://archive.org/details/levingtimsicle100robi>

- Sepinwall, A. [2015]** : *The Revolution Was Televised : How The Sopranos, Mad Men, Breaking Bad, Lost, and Other Groundbreaking Dramas Changed TV Forever* (2e éd.), New York, Touchstone.
- Spigel, L. [2004]** : « Portable TV : Studies in Domestic Space Travels », dans M. Sturken, D. Thomas et S. J. Ball-Rokeach (dir.), *Technological Visions: The Hopes and Fears that Shape New Technologies*, Philadelphie, Temple University Press, 110-144.
- Thompson, K. [2003]** : *Storytelling in Film and Television*, Cambridge, Harvard University Press.
- Thompson, R. J. [1997]** : *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*, New York, Syracuse University Press.
- Uricchio, W. [2009]** « Télévision : l'institutionnalisation de l'intermédialité », dans M. Berton et A.-K. Weber (dir.), *La télévision du téléphonoscope à YouTube*, Lausanne, Éditions Antipodes, 161-177.
- Uricchio, W. [2004]** : « Television's Next Generation: Technology/Interface Culture/Flow », dans L. Spigel et J. Olsson, (dir.). *Television After TV. Essays on a Medium in Transition*, Durham & Londres, Duke University Press, 163-182.
- Williams, R. [(1974) 2010]** : *Television: Technology and Cultural Form*, Londres/New York, Routledge.