

Partie II.

Expériences pionnières

L'histoire des débuts de la télévision et les théories modernes de la vision

Doron Galili

Université de Chicago

Cet article a pour objet d'analyser le lien entre la conception moderne de la vision et les premières idées élaborées au sujet des technologies télévisuelles à la fin du XIX^e siècle. En effet, avant même que la télévision ne devienne une réalité, des ingénieurs électriciens et des écrivains populaires imaginaient déjà les formes futures qu'elle allait pouvoir prendre. Les débuts de la télévision intéressent plus les chercheurs spécialisés dans la préhistoire des médias que ceux qui étudient la télévision en tant que média de masse et forme de culture populaire. Cependant, il me semble que, de la même manière que les recherches récentes qui ont été menées sur les premières techniques et pratiques cinématographiques ont enrichi le débat sur le cinéma, une connaissance plus approfondie des origines de la télévision serait utile afin d'améliorer notre approche théorique de ce média. Je tenterai ici d'analyser les débuts de la télévision sous un angle culturel et technologique, afin de mieux comprendre l'invention de ce média et la spécificité de son rôle historique.

Les recherches sur les débuts du cinéma et les premiers dispositifs optiques ont montré comment l'émergence du cinéma à la fin du XIX^e siècle était due à la convergence de plusieurs phénomènes, à savoir l'apparition de nouveaux outils de création d'images, de nouvelles techniques de représentation, et d'un nouveau mode de vision. Des chercheurs tels que Tom Gunning, Ann Friedberg, Miriam Hansen, Susan Buck-Morss, Marry Ann Doane, ou Francesco Casetti affirment que le cinéma (et ses nombreux ancêtres technologiques) est né dans le contexte particulier d'une expérience visuelle transformée par les différentes formes de modernisation. À partir de points de vue différents, ils ont montré comment l'image cinématographique, mouvante, changeante et produite en masse, symbolise la vision de l'homme moderne, qui se caractérise par une augmentation de la stimulation et de la curiosité visuelles, et par le choc dû à la confrontation avec un environnement urbain altéré par la technologie. Replaçant les technologies visuelles dans leur contexte historique, ces

recherches ont montré que le cinéma des débuts — et les ancêtres du cinéma — n'était pas une simple ébauche de ce qu'il est devenu aujourd'hui. Ses versions initiales possédaient souvent d'autres qualités esthétiques et sociales riches de potentialités et de possibilités qui ne se sont pas toutes matérialisées par la suite.

Dans *L'Art de l'observateur*, ouvrage qui a beaucoup alimenté la polémique sur les dispositifs optiques et la vision dans l'ère moderne, l'historien d'art Jonathan Crary suggère que l'émergence du cinéma et de la photographie a coïncidé avec une transformation radicale de la notion moderne de vision, changement dû à l'apparition de nouveaux appareils de vision, de nouvelles pratiques visuelles, et d'un renouveau dans les sciences et en philosophie¹. Aux xvii^e et xviii^e siècles, on comparait l'œil à une chambre noire, et on concevait la vision comme une manière d'accéder directement et immédiatement au monde extérieur ; mais selon Crary, cette approche fut remplacée dans les années 1820 et 1830 par une conception nouvelle et radicalement différente de la vision. Au début du xix^e siècle, les études sur la physiologie des sens se sont concentrées sur la manière dont la perception se produit dans le corps, par un système de stimulation nerveuse du cerveau, définissant ainsi la vision comme radicalement imparfaite, temporelle, subjective et manipulable. Cette nouvelle approche, résolument moderne, engendra un intérêt croissant pour la physiologie des nerfs optiques, la structure de la vision binoculaire et le phénomène de la persistance rétinienne ; ces phénomènes furent utilisés par les nouveaux dispositifs optiques permettant la vision stéréoscopique ou créant l'illusion du mouvement. Ces inventions menèrent peu à peu à l'invention du cinéma.

Crary met l'accent sur le fait que les appareils de vision modernes comme le stéréoscope et le phénakistoscope, en plus d'illustrer les nouvelles notions de subjectivité et de manipulation de la vision, traduisent un « changement du rapport entre l'œil et le dispositif optique ». Il note qu'aux xvii^e et xviii^e siècles, la « ressemblance conceptuelle » entre l'œil et la chambre noire « était surtout métaphorique », alors qu'au xix^e siècle, avec la transformation des concepts, la relation entre l'œil et le dispositif optique « est devenue métonymique » puisque ces deux appareils « fonctionnaient de la même manière, avec des capacités et des caractéristiques différentes² ». En d'autres termes, si la

1. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the XIXth Century* [*L'Art de l'observateur. Vision et modernité au xix^e siècle*], Cambridge, MA, MIT Press, 1990.

2. *Ibid.*, p. 129.

chambre noire était structurée afin de *ressembler* à l'œil humain, les machines optiques du XIX^e siècle — et à bien des égards y compris le cinéma — cherchaient à *produire un effet sur l'œil humain*, en exploitant ses caractéristiques physiologiques (et ses défauts) afin de créer l'illusion de surimpression, de mouvement ou de profondeur.

Cela étant, notre réévaluation de l'histoire des médias nous conduit à nous poser quelques questions. Quelle était la place des premiers modèles de télévision parmi les inventions du XIX^e siècle ? Comment déterminer le rôle qu'elle a joué au moment où plusieurs systèmes précurseurs du cinéma étaient en train d'émerger ? Quelle est la relation entre la télévision et notre conception moderne de la vision ? Je m'intéresserai donc ici aux premiers modèles technologiques de transmission d'images et aux discours qui les entouraient. Bien que les premiers spécimens des années 1870 et 1880 échouèrent et furent finalement abandonnés, il est intéressant pour celui qui étudie la naissance et le développement des médias de se pencher sur ces variantes technologiques qui n'ont jamais abouti³. La préhistoire de la télévision nous oblige à penser le média non seulement tel que nous le connaissons, mais aussi tel qu'il a été à différents moments de son histoire. Après avoir analysé les liens entre la conception moderne de la vision et les débuts de la technologie télévisuelle, je m'intéresserai aux écrits du XIX^e siècle et à leurs idées sur le rapport entre cette technologie et les sens humains. Enfin, je montrerai comment le concept moderne de vision et la technologie télévisuelle ont influencé l'introduction et la réception publique des premiers modèles de télévision dans les années vingt.

Les idées sur les technologies télévisuelles au XIX^e siècle

Les analyses de Russell W. Burns sur l'histoire de la technologie télévisuelle, qui font aujourd'hui autorité, décrivent plusieurs modèles de systèmes de transmission d'images apparus à la fin des années 1870 et au début des années 1880. Ces systèmes sont nés avant que le balayage optique ne devienne la méthode dominante grâce à l'arrivée du disque de Nipkov en 1884. Burns explique que la plupart des premiers systèmes de technologie télévisuelle

3. Pour une discussion approfondie des études sur l'histoire des médias, voir Erkki Huhtamo, « From kaleidoscomaniac to Cybernerd : Notes Toward an Archeology of the Media », in *Leonardo*, vol. 30, n° 3, 1997, p. 221-225 ; et Siegfried Zielinski, *Audiovisions*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1999.

s'inspiraient des autres médias de communication électriques de l'époque. De la même manière que le télégraphe et le téléphone transmettaient des textes et des sons à distance sous forme de courant électrique, les pionniers de la télévision cherchaient aussi à convertir des images animées en courant électrique dans le but de les transmettre à travers un câble⁴. Ces modèles utilisaient généralement les caractéristiques particulières du sélénium. On avait découvert en 1873 que la conductivité électrique du sélénium était affectée par son exposition à la lumière. Autrement dit, la résistance du sélénium au courant électrique diminuait au contact de la lumière. Les premiers électriciens qui formulèrent la possibilité de transmettre des images fixes ou en mouvement tentèrent de créer une mosaïque de petites cellules de sélénium et de la placer dans une chambre noire, face à l'ouverture. L'image créée par la chambre noire était appliquée sur la mosaïque, et chaque cellule — connectée par un fil électrique à la cellule correspondante de la mosaïque du récepteur — était exposée à une quantité de lumière variable. Les câbles conducteurs transmettaient alors une quantité d'électricité proportionnelle aux cellules du récepteur, qui s'éclairaient pour créer une image lumineuse identique à celle qui était captée par la caméra. Malheureusement, le nombre de cellules photosensibles et de cellules réceptrices qu'il fallait relier, et les milliers de fils électriques nécessaires, rendait ce système impraticable.

Au moins deux techniciens de l'époque affirmèrent que leurs appareils étaient fabriqués sur le modèle de l'œil humain. En 1879, l'inventeur Denis Redmond écrivait dans le magazine *English Mechanic and World of Science* : « Avec un certain nombre de circuits contenant chacun du sélénium et du plutonium à leurs extrémités, comme les cônes et les bâtonnets de la rétine, j'ai réussi à transférer des images d'objets lumineux très simples⁵. » De même, dans une lettre publiée l'année suivante par le *Times*, Henry Middleton proposait un modèle similaire pour la transmission d'images fixes, en remplaçant le sélénium par « une mosaïque de couples thermoélectriques ». Il soulignait « l'analogie évidente entre la caméra de son appareil et l'œil humain » et la nette ressemblance « des éléments thermoélectriques avec les bâtonnets et les cônes de l'œil », ainsi que celle « du système de conduction des câbles isolants

-
4. Russell W. Burns, *Television : An International History of the Formative Years*, Londres, Institution of Electrical Engineers, 1998, p. 39-61.
5. Denis Redmond, « Seeing by Electricity », in *English Mechanic and World of Science*, n° 724, 7/02/1879, p. 540.

sortant de la plaque de l'instrument avec le nerf optique (ou la masse des fibres conductrices de l'œil)⁶ ».

Le fait que Redmond et Middleton aient pris la structure de l'œil comme modèle pour leurs appareils souligne donc les points communs entre leur structure en mosaïque et l'organisation des codes et des bâtonnets (les deux types de nerfs photorécepteurs dans la rétine). La photosensibilité de l'œil avait été découverte dans le cadre d'études empiriques et quantitatives de la perception, et à travers des expériences subjectives sur le fonctionnement biologique de la vision ; expériences qui se basaient sur l'idée qu'on se faisait de la vision au XIX^e siècle, et dont parle Cray. Au milieu des années 1830, le naturaliste allemand Gottfried Reinhold Treviranus analysa la structure de l'œil au microscope et identifia la composition et la localisation de photorécepteurs dans la rétine, en se trompant toutefois sur leur localisation. Malgré cette erreur, ses travaux ont contribué aux avancées révolutionnaires de cette décennie qui firent progresser le domaine de l'optique et permirent de repenser le concept de vision. Ses découvertes eurent un impact majeur sur la manière de concevoir la vision au moment où les premières inventions télévisuelles virent le jour⁷. Ainsi, les nombreuses analogies entre les premiers systèmes de transmission d'images et la conception de l'œil humain au XIX^e siècle doivent être soulignées : le dispositif technique et l'organe sensoriel se structurent tous deux sur le modèle de la chambre noire, où la surface opposée à l'ouverture est constituée de nombreuses cellules photosensibles organisées en mosaïc. De plus, les photorécepteurs de la rétine et les appareils de transmission n'impliquent pas l'impression d'une image comme pour l'appareil photo, mais plutôt la conversion du caractère lumineux des différentes parties qui constituent une image en des flux d'énergie invisibles, transmis séparément à travers de nombreux fils vers un appareil récepteur⁸.

Moins de cinq ans après que Joseph Plateau ait découvert le phénomène de création du mouvement visuel à partir d'une série d'images statiques, Treviranus révélait, grâce au microscope, la structure cellulaire de la rétine (1837) et Charles Wheatstone démontrait que la perception de la profondeur dépendait

6. Henry Middleton, « Seeing by Telegraph : To the Editor of the Times », in *Times*, 24/04/1880, p. 12.

7. Voir, par exemple, Hermann von Helmholtz, « The Eye as an Optical Instrument », *Popular Lectures on Scientific Subjects*, New York, D. Appleton and Company, 1873, p. 197-228.

8. Au sujet des analogies entre la transmission nerveuse et les médias électriques, voir Laura Otis, « The Metaphoric Circuit : Organic and Technological Communication in the Nineteenth Century », *Journal of the History of Ideas*, vol. 63, n° 1, 2002, p. 105-128.

de la disparité de la rétine (1838)⁹. Les dispositifs optiques créant l'illusion de vue stéréoscopique ou l'illusion du mouvement (comme le phénakistoscope par exemple), et les premiers modèles de télévision — ou de « vision électrique », comme on l'appelait à l'époque — firent leur apparition grâce à ces découvertes majeures accomplies par cette science particulièrement moderne qu'était l'optique. En affirmant que les premiers modèles de téléviseurs étaient conformes à la structure et à la fonction de l'œil (une mosaïque de cellules sensibles créant plusieurs courants électriques à la manière dont les bâtonnets et les cônes transforment la lumière en signaux nerveux), les pionniers des technologies télévisuelles établissaient un lien direct entre cette nouvelle invention et les théories modernes sur le fonctionnement de l'œil, théories qui remettaient radicalement en cause ce que l'on croyait savoir de la vision. De la même manière que les idées modernes sur la vision ont permis de mettre au point des jouets optiques créant une illusion de mouvement et de stéréoscopie, la découverte, au début du XIX^e siècle, de la structure de la rétine et de ses cellules nerveuses a joué un rôle crucial dans la conception des premiers modèles de technologie télévisuelle.

Plus important encore, sa proximité avec la structure de l'œil humain distingue la télévision des autres technologies visuelles modernes. Comme l'explique Crary, les inventeurs des appareils de vision modernes tels que le phénakistoscope et le stéréoscope n'utilisaient plus la métaphore de l'œil comme chambre noire et parlaient plutôt d'un rapport métonymique entre l'œil et le dispositif optique. Pourtant, la télévision renversa cette dualité. En effet, structurée comme l'œil humain, la télévision reposait sur une conception moderne de la vision comme étant dépendante d'un organisme incarné et subjectif; par conséquent, les premiers modèles de télévision, contrairement aux autres technologies visuelles modernes, conservaient un rapport métaphorique avec l'œil. Ainsi, les technologies télévisuelles, en plus de fonctionner en connexion avec l'œil, représentaient une nouvelle variante, particulièrement moderne, de la relation métaphorique entre dispositif technique et vision humaine.

Imaginer les premières formes de télévision

Cette similitude théorique entre les dispositifs télévisuels et l'œil humain était formulée par les ingénieurs électriciens qui travaillaient sur des

9. Nicholas J. Wade, *A Natural History of Vision*, Cambridge, MIT Press, 1998, p. 3.

questions de conception et de design technologiques mais elle était également présente dans d'autres discours entourant l'émergence du média au XIX^e siècle. On imaginait les formes que pouvait prendre cette technologie de transmission d'images, et à travers ces descriptions apparaissait déjà l'idée reprise ensuite par les écrivains modernistes et futuristes selon laquelle la technologie des médias allait remplacer, améliorer et modifier les organes humains. Le portugais Adriano de Paiva, qui était l'un des pionniers des techniques de transmission, écrivait en 1878 qu'avec le téléphone et le « téléscope » (l'appareil de transmission télévisuelle qu'il décrit) :

« L'homme déploiera à toute l'extension du globe les facultés visuelle et auditive [...] Partout à la surface de la terre, se croiseront des fils conducteurs, chargés d'une mission de la plus haute importance; ils seront les conduits mystérieux qui apporteront à l'observateur les impressions subies par les organes artificiels que le génie humain aura réussi à transporter à toutes les distances. Et de même que la complexité des filaments nerveux peut donner l'idée de la perfection supérieure d'un animal, ces filaments métalliques, nerfs d'une autre espèce, attesteront sans doute le degré de civilisation du grand organisme qu'on appelle — l'humanité¹⁰. »

Visiblement en avance sur son temps, De Paiva énonce ici une idée sur le lien entre la technologie et les facultés sensorielles du corps humain qui sera au cœur de la théorie des médias de Marshall M^c Luhan. Selon De Pavia, les outils technologiques améliorent les facultés sensorielles et sont comme des organes synthétiques, des prolongements du corps humain¹¹. En outre, associer les avancées technologiques à la perfection de l'humanité fait écho à l'argument utopique, voire messianique, que M^c Luhan formule au sujet de l'impact futur des médias électriques sur la société.

En ce qui concerne la fiction, on retrouve en 1897, dans le roman utopique d'Edward Bellamy, *Equality*, cette comparaison entre une technologie

10. Adriano de Paiva, « A telefonia, a telegraphia e a telescopia », in *O Instituto* 25, mars 1878, p. 414-421. Une traduction française (« La télescopie électrique basée sur l'emploi du selenium », Porto : José da Silva, 1880) est disponible sur http://histv2.free.fr/de_paiva/p0.htm (dernière consultation 12/09/2010).

11. Marshall M^c Luhan, *Understanding Media : The Extensions of Man* [Pour comprendre les medias. Les prolongements technologiques de l'homme], Cambridge, MIT Press, 1994.

télévisuelle futuriste, la physiologie et la neurologie de l'œil. Dans ce monde fictif, situé en l'an 2000, un outil nommé « électroscope » permet de voir des images à distance et en temps réel ; comme l'écrit Bellamy, cet instrument « sert de prolongement au nerf optique¹² ». Au départ, le protagoniste, un homme du XIX^e siècle qui se retrouve dans le futur, semble décontenancé par cet appareil. Observant un cours donné dans une école qui est située loin du lieu où il se trouve, il demande au guide : « Sommes-nous ici ou là-bas ? ». « Nous sommes ici, assurément », répond le guide, « mais nos yeux et nos oreilles sont là-bas¹³ ». Puis le héros se sert de l'électroscope pour faire le tour de la Terre, assistant à des scènes du monde entier sans même quitter son siège. Mais il finit par être troublé par cette expérience invraisemblable : « Tous mes repères spatiotemporels étaient réduits à néant, j'avais l'impression de nager dans l'irréel, et je m'exclamai enfin : je ne peux en supporter davantage ! Je commence à me demander si je suis à l'intérieur ou à l'extérieur de mon corps¹⁴. »

La manière dont l'expérience télévisuelle est décrite dans la fiction de Bellamy reflète le point de vue moderne sur la vision : en effet, celle-ci est considérée comme étant organique, indirecte et subjective. La métaphore du « nerf optique », juste et efficace, fait de l'instrument un prolongement artificiel de l'organe humain. En même temps, le protagoniste avoue que l'électroscope lui donne l'impression que son corps est absent ou plutôt, qu'il est en train de lui échapper ; cette remarque fait écho à un autre aspect de la théorie des médias de M^e Luhan. Selon lui, la réaction habituelle des êtres humains face aux nouvelles technologies des médias est ce qu'il appelle l'« état de torpeur de l'imbécile technologique¹⁵ ». Il affirme que ces nouveaux prolongements technologiques créent des sensations d'engourdissement corporel, de narcose voire d'amputation. En d'autres termes, le corps, réagissant à la sensation d'exacerbation produite par l'introduction des nouvelles technologies, cherche à recréer un équilibre en anesthésiant l'organe ou le sens qui est prolongé. « Face au stress physique dû à des stimulations excessives de différentes sortes, le système nerveux cherche à se protéger en déployant une stratégie d'amputation ou d'isolation de l'organe, du sens, ou de la fonction

12. Edward Bellamy, *Equality*, New York, D. Appleton et Co., 1913, p. 205.

13. *Ibid.*, p. 157.

14. *Ibid.*, p. 205.

15. M^e Luhan, *op. cit.*, p. 18.

attaqués », écrit M^c Luhan¹⁶. Le roman de Bellamy esquissait déjà cette idée, en créant chez le protagoniste un sentiment de confusion quant à son corps, après qu'il ait été exposé à la technologie de l'électroscope ; en effet, il ne sait plus où commence et où finit son corps ni d'où proviennent les sensations qu'il perçoit. Dans le texte de Bellamy, l'électroscope est comparé à l'œil humain et il est facile de confondre les deux, cette confusion étant de toute évidence déstabilisante. C'est ce rapprochement entre l'objet et l'organe qui fait naître chez le protagoniste un sentiment de distance, non seulement vis-à-vis des images qu'il voit, mais aussi vis-vis de son propre regard.

Les premières expériences télévisuelles et la manipulation des sens

Lorsqu'on analyse les textes qui traitent des premiers modèles de télévision apparus au milieu des années vingt, on constate que ces dispositifs technologiques étaient encore caractérisés par des attributs associés à la représentation moderne de la structure et du fonctionnement de l'œil. Sur le plan physiologique, on avait fait à l'époque une découverte importante liée au fait qu'une sensation ne se produit que par stimulation nerveuse du cerveau, ce qui ne doit pas être confondu avec l'élément externe qui en est à l'origine : « une cause unique (par exemple l'électricité) peut générer des sensations complètement différentes selon le type de nerf », tandis que « plusieurs causes différentes peuvent produire la même sensation au niveau d'un nerf sensoriel¹⁷ ». En d'autres termes, comme Crary l'indique dans *Techniques of the Observer*, la physiologie moderne nous montre que « la relation entre stimulus et sensation est fondamentalement arbitraire¹⁸ ».

Deux exemples tirés de cette époque, où la télévision était encore une technologie naissante, illustrent bien cette idée. En 1926, au moment où l'écossais John Logie Baird, pionnier de la télévision, présentait son « téléviseur », l'un des sujets les plus discutés lors de ses conférences et dans les médias, était la capacité de ce nouvel appareil à traduire les images visuelles sous la forme de courant électrique, qui pouvait ensuite être transformé en son. Comme Baird l'explique dans un article du *New York Times*, intitulé « Glasgow écoute le son

16. *Ibid.*, p. 42-43.

17. Jonathan Crary, *op. cit.*, p. 90 (en italique dans l'original).

18. *Ibid.*, p. 90.

des visages » : « si la télévision transmet un message vers un téléphone, il est reçu sous une forme sonore, chaque objet, chaque scène correspondant à un son ». Plus loin, le journaliste illustre son propos, avec des exemples tirés de la présentation : le visage d'un homme correspondait au fredonnement « rip-rip-rip » et un autre au son « zur-zur-zur¹⁹ ».

Cette dimension « synesthésique » de la transmission télévisée fut utilisée de manière originale en 1927, par des électriciens et opérateurs radio amateurs qui avaient appris à construire eux-mêmes leur poste, mais dont les appareils ne pouvaient pas capter les ondes nécessaires afin de recevoir la télévision. Le journal *Radio News* proposa alors une solution intéressante à ces amateurs insatisfaits, dans un article qui leur expliquait comment régler leur poste afin de recevoir les ondes sonores de la radio et utiliser ces signaux pour faire apparaître des traits lumineux sur l'écran de leur téléviseur ; ainsi ils pouvaient utiliser leur téléviseur pour « voir la musique²⁰ ».

Chacun à leur façon, Baird et ces amateurs testaient la nouvelle technologie à la manière des artistes avant-gardistes de cette décennie, qui utilisaient diverses techniques de synesthésie pour transformer les sons en formes visibles et *vice versa*²¹. La théorie moderne selon laquelle les nerfs pouvaient recevoir un certain type de stimulation et produire un autre type de sensation avait donc un équivalent en termes de technologie et d'application télévisuelle. Les postes de télévision pouvaient recevoir des signaux sonores et les changer en images ; et le *televisor*, une fois branché à un téléphone, était capable d'émettre des images qui pouvaient être écoutées. La technologie reflète donc la relation arbitraire qui existe entre stimulus et sensation au sein du système organique et manipulable de la perception humaine.

19. « Television Images Recognized by Sound », in *New York Times*, 24/10/1926, p. XX19.

20. « Television : Seeing Music with a Television Receiver », in *Radio News*, octobre 1928, p. 386. Voir également les commentaires de Philip Sewell de cet article dans le contexte de la culture des premiers amateurs de télévision dans *The Substance of Things Hoped For : Quality, Cultural Authority, and the Realization of United States Television*, thèse de doctorat, University of Wisconsin, Madison, 2007.

21. Sur ce type d'expériences, voir par exemple Jacques Donguy, « Machine Head : Raoul Hausmann and the Optophone », in *Leonardo*, vol. 34, n° 3, juin 2001, p. 217-220.

Conclusion

Loin d'être des versions primitives ou rudimentaires des conceptions à venir, les premières notions appliquées à la télévision au cours de ces décennies révèlent une approche différente, complexe et approfondie du média. On voit bien, à travers l'exploration des premiers prototypes, les premières références dans les œuvres de fiction et les débuts de réaction de la part du public, qu'il y a une correspondance entre les considérations historiques sur la nature de la télévision et la notion moderne de vision.

Pour terminer cette analyse, j'évoquerai une autre métaphore intéressante, qui s'est répandue lorsque les téléviseurs ont été mis sur le marché dans les années 1940 et 1950 : on disait alors que la télévision était « une fenêtre ouverte sur le monde²² ». Si regarder la télévision est comme regarder par la fenêtre, cela signifie que ces deux expériences ont des caractéristiques communes. Elles impliquent notamment une forme de communication entre deux espaces séparés : d'une intériorité close à une extériorité divisée. Cette métaphore sous-entend aussi que la télévision, tout comme les fenêtres, offre un accès direct et objectif sur l'espace extérieur, depuis l'espace intérieur (bien que le regard soit délimité et prédéterminé), à travers un cadre ouvert et un écran transparent. Cette comparaison est donc structurellement semblable à la métaphore de la chambre noire qui servait à définir la perception humaine aux xvii^e et xviii^e siècles.

Comme j'ai tâché de le montrer à travers cette brève étude historique, à ses débuts la télévision était généralement associée à la perception humaine dans la mesure où celle-ci est organique, manipulable et subjective. Cette théorie moderne s'opposait à la métaphore de la chambre noire que l'on utilisait auparavant, et la rendait par conséquent obsolète. C'est pourquoi l'image d'une « fenêtre ouverte sur le monde », très exploitée au moment de la mise sur le marché des premiers téléviseurs au milieu du xx^e siècle, ressuscite d'une certaine manière une métaphore qui avait été entre-temps remise en cause par la philosophie, la science et la technologie modernes. Cette métaphore fait donc partie d'une résurgence discursive qui s'est généralisée lorsque la télévision est devenue un média de masse.

22. Pour une discussion de cette métaphore dans son contexte historique, voir Lynn Spigel, *Make Room for TV*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

Dans cette perspective, il serait intéressant d'étudier la formation historique des concepts associés à ce média. La télévision est apparue à une époque où notre compréhension de la perception visuelle connaissait de profonds changements. Les différentes manières d'aborder et de conceptualiser la télévision, depuis ses débuts jusqu'à aujourd'hui, ont donné naissance à de nombreuses analogies entre le média et l'œil humain. Au cœur de ces analogies, on retrouve toujours la dichotomie entre, d'un côté, l'idée d'une vision directe et objective, et de l'autre, la notion moderne de subjectivité visuelle. Une étude de ces notions et de leurs contextes théoriques pourrait s'avérer utile afin de mieux comprendre la télévision et son histoire.

(Traduit de l'anglais par Laure Parsemain).